

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali:

Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI)

Dottorato di ricerca in *Culture Umanistiche*, curriculum *Studi Interculturali*

Ciclo XXIX

EN PLEIN AIR

John Ford e Jean Renoir inquadrano la *wilderness*

SSD: L-ART/06 e L-LIN/11

RELATORE

Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Calanchi

DOTTORANDO

Dott. Andrea Laquidara

CO-TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa Margherita Amatulli

Anno accademico 2015/2016

INDICE

INTRODUZIONE

1. *La messa a fuoco degli obiettivi* p. 3
2. *Lo stato dell'arte* p. 4
3. *Strumenti e metodi d'indagine* p. 5
4. *Materiali d'analisi* p. 7
5. *Struttura della tesi* p. 7

CAPITOLO I – L'IMMAGINE SFOCATA DEL CINEMA p. 9

1. *Identità e alterità* p. 11
2. *Umano e non-umano* p. 13
3. *Horror vacui e horror pleni* p. 17
4. *Riprese e montaggio* p. 23
5. *Senza mai tornare alla tonica* p. 28

CAPITOLO II – LUNGO LA LINEA DEL PROGRESSO p. 32

1. *Accanto al binario della storia* p. 33
2. *Renoir e Ford, al di qua della frontiera* p. 38
3. *Riferimenti storici* p. 40
4. *Percorrendo sentieri selvaggi* p. 42
5. *Le due velocità del cinema* p. 45
6. *Due statue che si guardano* p. 49

CAPITOLO III – JOHN FORD, PARTE PRIMA: AL DI QUA DELLA FRONTIERA p. 54

1. *La linea di fuga* p. 54
 - 1.1. *Diritto alla felicità* p. 56
 - 1.2. *Nascita di una narrazione* p. 64
 - 1.3. *Il tempo necessario* p. 75
2. *La frontiera, tra essere e non-essere* p. 76
 - 2.1. *E Dio separò la luce dall'ombra* p. 78
 - 2.2. *La follia del meticcio* p. 84

CAPITOLO IV – JOHN FORD, PARTE SECONDA: AL DI LÀ DELLA FRONTIERA	p. 88
1. <i>Le pareti del Paradiso</i>	p. 88
1.1. <i>L'uomo che filmò la verità</i>	p. 88
1.2. <i>L'immobilità delle foglie</i>	p. 99
2. <i>La donna, fuori campo</i>	p. 108
2.1. <i>Le due madonne</i>	p. 109
2.2. <i>La donna dell'Altro</i>	p. 117
2.3. <i>Il fantasma della libertà</i>	p. 120
CAPITOLO V – JEAN RENOIR, PARTE PRIMA: LE MURA DELLA CITTÀ	p. 128
1. <i>Apollo e Dioniso che giocano alla guerra</i>	p. 128
1.1. <i>Un artigiano dilettante</i>	p. 129
1.2. <i>Un pastrocchio francese</i>	p. 138
1.3. <i>Il bambino sullo sfondo</i>	p. 145
2. <i>L'illusione delle frontiere</i>	p. 151
2.1. <i>«La nature s'en fout»</i>	p. 151
2.2. <i>Né dentro né fuori città</i>	p. 160
CAPITOLO VI – JEAN RENOIR, PARTE SECONDA: FUORI DALLE MURA	p. 177
1. <i>«Face a face avec la nature»</i>	p. 177
1.1. <i>Il borghese esce di casa</i>	p. 179
1.2. <i>Come un turacciolo nell'acqua</i>	p. 196
2. <i>«Je ne sais pas»: la sensualità inafferrabile della donna</i>	p. 206
2.1. <i>Una ragazza nel bagno</i>	p. 207
2.2. <i>Dispersione</i>	p. 214
CONCLUSIONI	p. 222
1. <i>Finale aperto</i>	p. 222
2. <i>Sull'orlo dell'inquadratura</i>	p. 224
BIBLIOGRAFIA	p. 230
FILMOGRAFIA	p. 240

INTRODUZIONE

1. La messa a fuoco degli obiettivi

A ogni buona attività di ricerca è richiesta una preventiva definizione degli obiettivi, ossia della meta che il percorso si prefigge, come a un mezzo pubblico a cui si chiede di informare i viaggiatori sulla destinazione e sul probabile orario di arrivo. Proviamo però a utilizzare il termine in un'altra accezione, quella fotografica o cinematografica, restando così in linea con le tematiche che stiamo approfondendo. L'obiettivo di cui fa uso un fotografo o un operatore cinematografico è l'ottica che egli monta sulla sua macchina fotografica o sulla cinepresa, e che gli permette di programmare l'ampiezza dell'angolo visuale con cui osserverà la realtà – una realtà ancora sconosciuta, naturalmente. Se dunque sceglierò un'ottica grandangolare, so che potrò avvicinarmi molto all'oggetto ripreso, mantenendo comunque ben visibile in profondità anche l'ambiente circostante, malgrado sia consapevole che la realtà fotografata o ripresa subirà una significativa deformazione, che la renderà in qualche misura innaturale, come accade nei film di Welles. Se invece preferisco lavorare con un teleobiettivo, sarò in grado di inquadrare dettagli e primi piani di oggetti e volti, collocati a distanza, schiacciandoli contro uno sfondo sfocato, in un'immagine di nuovo straniante, ma stavolta a causa del contemporaneo senso di lontananza e prossimità che l'ottica provoca nello spettatore. È lo sguardo del *reporter* o del documentarista, ad esempio.

Non conoscendo ancora quel che andrà a riprendere, a un buon operatore converrà portare con sé più obiettivi, che gli consentano di avere un ampio ventaglio di possibili messe a fuoco di oggetti, luoghi, persone. Questa seconda accezione del termine «obiettivo» – con una «b» in più dell'altra – è, a nostro parere, più attraente per chi scrive, più utile per il lettore, dunque più adatta ai nostri scopi, in quanto permette di definire le intenzioni della ricerca, ossia le «ottiche» con cui l'argomento sarà inquadrato, le varie possibilità di messa a fuoco, ma non la meta che raggiungeremo alla fine del viaggio. In caso contrario, non si parlerebbe di percorso di ricerca, ma di semplice dimostrazione di una tesi.

Fatta questa premessa, passiamo a definire gli strumenti – i vari obiettivi – con cui lavoreremo. Grandangoli, per osservare le cose in ampia profondità, sia pure deformandole; teleobiettivi, per stringere con discrezione e cura su un dettaglio, sia pure isolandolo.

In primo luogo, sarà bene fare chiarezza su un punto di cruciale importanza: quella che segue non è una monografia dedicata al cinema di John Ford, né a quello di Jean Renoir. Si tratta di due giganti della storia della settima arte, per i quali cui si sono già spesi fiumi di inchiostro, e le cui opere sono state oggetto di studi monografici innumerevoli e validissimi. Va inoltre ricordato che il regista francese ha

diretto quasi trenta pellicole, mentre il padre del cinema *Western* circa centotrenta – di cui molte perdute –, e dunque proporsi di realizzare uno studio sufficientemente esaustivo dell'intera opera di due autori di una simile portata sarebbe un'ambizione spropositata nel presente contesto.

Quello che cercheremo di realizzare è invece uno studio condotto su alcuni aspetti, stilistici e tematici, dell'opera dei due importanti cineasti, per leggerci il riflesso della prospettiva, individuale e culturale, da cui è osservata la natura, intendendo il termine in un'accezione sufficientemente ampia: la natura come luogo collocato «fuori città»; la natura come «tutto ciò che si trova di fronte all'Io» (il mondo fenomenico del criticismo kantiano); natura come «regione profonda dell'essere umano», in cui affondano le radici della sua coscienza.

Nello specifico, valuteremo in primo luogo in che misura sia possibile affermare che le due rispettive modalità di osservazione della natura, proprie di John Ford e Jean Renoir, siano insieme antitetiche e complementari, rispettivamente espressione di uno sguardo affermativo e uno interrogativo. Una volta delineati i contorni di questa particolare relazione, cercheremo di comprendere fino a che punto il carattere antitetico e complementare delle due visioni possa essere rappresentativo di un'antitesi antica, originaria, propria del cinema stesso, di quella particolare condizione – che Franco Casetti definisce «ossimorica»¹ – che il cinematografo intimamente vive sin dai tempi della sua comparsa, negli ultimi anni del XIX secolo.

In secondo luogo, la nostra ricerca si propone di guardare ai due cineasti, a alle due *Weltanschauung* che nei film essi traducono in immagine, non confinando l'analisi nel solo ambito della storia del cinema, ma leggendoli come figure che emergono da uno sfondo culturale, riconoscendo come le posizioni estetiche di Renoir e Ford si alimentino a due terreni socio-culturali estremamente ricchi di spunti, quello statunitense e quello francese.

In virtù di questa proiezione nell'orizzonte più ampio delle due culture di appartenenza, la ricerca potrà anche rendere conto dell'attualità dell'opposizione Ford/Renoir, come di una differente modalità di approccio dello sguardo alla realtà, che non riguarda solo l'epoca e i contesti in cui i due artisti hanno operato, ma che coinvolge anche la società contemporanea, soprattutto in considerazione della recente, eccezionale diffusione dei *media*, che ha determinato la trasformazione della società occidentale in un gigantesco impero dell'immagine. Proveremo dunque ad ascoltare le voci e gli sguardi dei due registi, accogliendone gli spunti utili anche a noi spettatori del XXI secolo.

2. Lo stato dell'arte

A quanto risulta dai miei studi, questa modalità di approccio alle filmografie dei due cineasti è inedita. È senz'altro vero che alcuni confronti tra le due estetiche sono stati già realizzati. Nel 2007, per citare un

¹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2016, p. 12.

esempio tratto dalla mia esperienza personale, ho avuto modo di seguire un evento, organizzato presso l'Accademia di Francia-Villa Medici a Roma, e curato da Adriano Aprà, articolato in un ciclo di incontri, proiezioni e dibattiti tra critici e studiosi, dedicato proprio al confronto Ford/Renoir². Durante le serate, tuttavia, sono emersi perlopiù i punti di contatto, le affinità tra i due maestri del cinema, piuttosto che le significative differenze; ed è dunque stata rilevata la comune qualità autoriale, la tensione verso il realismo e un certo grado di indocilità dei due artisti alla rigidità del sistema cinematografico. Si tratta, tutto sommato, di una tendenza piuttosto diffusa: Jacques Aumont accomuna i due artisti, accanto a Griffith, sotto l'insegna dei cosiddetti «registi della messa in scena»³, mentre Antonio Costa, nel suo studio sul rapporto tra cinema e paesaggio, li riconosce entrambi come registi-pittori, in grado di comporre, grazie al particolare taglio delle inquadrature, dei veri e propri paesaggi d'autore⁴.

Nelle occasioni in cui invece dall'analisi emergono i punti di discordanza, il confronto resta spesso circoscritto solo nell'ambito di poche sequenze o di una sola pellicola, come accade nelle pagine che Raymond Durnat, nella sua monografia su Renoir, dedica a *Swamp Water* (1941)⁵ – pellicola che, in quanto prima prova dell'esperienza americana del francese, e per giunta ambientata in un contesto naturale, può invitare automaticamente a un dialogo, sia pur breve, con l'estetica fordiana. Sembra dunque mancare un confronto più prolungato e approfondito tra i due autori, come rappresentanti di quella particolare condizione ossimorica vissuta dallo sguardo cinematografico di fronte alla natura.

3. Strumenti e metodi d'indagine

Per compiere questo percorso di indagine, oltre al necessario confronto con i grandi teorici di estetica cinematografica, faremo naturalmente riferimento ai numerosi studi monografici condotti su Ford e Renoir da critici e cineasti. Se, tuttavia, i due artisti vanno osservati come figure che emergono da uno sfondo culturale, si riterrà necessario anche un dialogo con quegli autori che hanno guardato al cinema come allo strumento di rappresentazione delle culture e delle epoche, secondo la tradizione teorica avviata da Kracauer negli anni Quaranta, con le sue riflessioni sul nesso tra Espressionismo e Nazismo. Ciò, però, non implica che tra le intenzioni di questo lavoro vi sia anche quella di confinarsi nell'ambito della cosiddetta sociologia del cinema, che vede nei lavori di Wolfenstein-Leites, in quelli di Pierre Sorlin, o negli studi condotti da Marc Ferro su cinema e storia, alcuni significativi esempi di sviluppo.

² Si tratta dell'evento *Jean Renoir/John Ford, tra classicismo e modernità. Due maestri a confronto*, svoltosi dal 19 al 26 novembre del 2007.

³ J. Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1998, p. 171.

⁴ A. Costa, *Paesaggio e cinema*, in Id., *Paesaggio: immagine e realtà*, Electa, Milano 1981, p. 355.

⁵ R. Durnat, *Jean Renoir*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974, p. 224.

Molti di questi spunti sono stati certamente utilissimi per la ricerca: penso in particolar modo a tutta l'attività critica dedicata, a partire dagli anni '50, e per i successivi decenni, alla relazione tra cinema e industria – quella condotta da Mercillon, Guback, Jarvie, Bordwell, Odin, tra gli altri. Tuttavia, il rischio contenuto nell'approccio proprio della sociologia del cinema, un rischio comune a tutte quelle che Franco Casetti raccoglie sotto la comune insegna di *teorie metodologiche*⁶ – psicologia del cinema, semiologia del cinema –, è quello di guardare al linguaggio cinematografico a partire dall'impianto metodologico proprio di una disciplina altra, e dunque come a uno tra i tanti oggetti di studio propri di quell'ambito disciplinare: uno dei fenomeni utili per studiare le dinamiche sociali, ad esempio, o una fonte storica con pari dignità delle altre. A mio parere, è invece preferibile il metodo scelto da personaggi come Edgar Morin, Christian Metz, Jacques Aumont, che scivolano, mescolano, eccedono continuamente dai vari compartimenti teorici, intrecciando in modo fecondo psicoanalisi, sociologia, semiologia, estetica.

Accanto a questi riferimenti obbligati, per chiunque voglia portare avanti una ricerca che inscriva l'immagine cinematografica in un orizzonte culturale, la linea teorica in cui mi riconosco maggiormente, e che, a mio parere, offre gli spunti più interessanti per il percorso di ricerca, è quell'orientamento che, a partire dagli anni '60 e '70, ha mantenuto una certa critica cinematografica – di ambito francese, in particolare –, che ha proposto un approccio di tipo testuale al film. Accogliendo la lezione filosofica di Jean-François Lyotard, di Jacques Derrida, le suggestioni della semiotica di Roland Barthes e della psicoanalisi di Jacques Lacan, autori come Marie-Claire Ropars, Pascal Bonitzer, Marc Vernet, Thierry Kuntzel hanno avviato un lavoro di ricerca condotto direttamente sulle sequenze tratte dai film, e dunque sul cinema osservato da una prospettiva interna, non più da quella propria di un ambito disciplinare distinto. È il film stesso che deve indicare allo studioso quali interrogativi porre, ed è a partire dalla sequenza posta sotto esame che si può debordare dai confini della pellicola e del linguaggio cinematografico, e attingere ad altre competenze – psicoanalitiche, sociologiche, semiologiche.

Altra caratteristica comune ad autori come Ropars e Bonitzer è quella propria del metodo decostruttivo derridiano: spogliare, destrutturare il film, alla ricerca delle tensioni, delle contraddizioni, dei punti deboli, lasciando che essi emergano, esponendo così il testo filmico a forze centrifughe, piuttosto che procedere verso un lavoro di conciliazione o negoziazione di quelle spinte opposte che, inevitabilmente, si celano al di sotto dell'apparente equilibrio del film compiuto. Un lavoro di continua interrogazione e ridefinizione, effettuato col rischio di scoprire che a fondamento di ogni rappresentazione si colloca l'irrappresentabile.

Tra le varie teorie che abbiamo tenuto in considerazione, ci sono anche gli studi di Laura Mulvey e degli altri esponenti della *Feminist Film Theory*, soprattutto nei passaggi della ricerca dedicati alla figura della donna, così rilevante tanto nel cinema di John Ford, quanto in quello di Renoir. Ci riferiremo

⁶ F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Studi Bompiani, Milano 2004, pp. 97 sgg.

anche ai risultati raggiunti nel campo dell'*ecocriticism*, una disciplina nata negli USA alla fine degli anni '70 (con *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* di William Rueckert⁷), che si propone di sperimentare e applicare alla critica letteraria i modelli che stanno alla base dell'ambientalismo scientifico (*environmental studies*).

4. Materiale d'analisi

Questo, descritto sommariamente, il quadro dei principali riferimenti teorici che utilizzeremo, in maniera più o meno esplicita, nel corso della ricerca. Il vero strumento d'indagine sarà però costituito dai film stessi. Il lavoro di analisi sarà condotto a partire dallo studio diretto di sequenze a nostro parere esemplari per circoscrivere ed esaminare gli aspetti significativi dello sguardo dei nostri due cineasti. Si sono dunque selezionate alcune tra le innumerevoli pellicole dirette da Ford e Renoir, tra il 1930 e il 1964, con una particolare attenzione al periodo americano del cineasta francese. I titoli che compongono la filmografia selezionata sono i seguenti: *The Iron Horse* (1924), *Stagecoach* (1939), *The Grapes of Wrath* (1940), *My Darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1949), *The Searchers* (1956), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), *Cheyenne Autumn* (1964), per John Ford; *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Partie de campagne* (1936), *La vie est à nous* (1936), *La grande illusion* (1937), *La règle du jeu* (1939), *Swamp Water* (1941), *The Southerner* (1945), *The Woman on the Beach* (1946), *French Can-Can* (1955), *Le déjeuner sur l'herbe* (1959), per quel che riguarda Jean Renoir. Si effettueranno, naturalmente, frequenti, brevi incursioni in altre pellicole dirette dai due registi, là dove il lavoro d'indagine lo renderà necessario.

Le sequenze selezionate, oltre a permettere di affrontare alcuni temi di cruciale rilevanza per la ricerca, consentono anche di individuare una linea di sviluppo nelle posizioni estetiche dei due autori, due differenti modi di ridefinire progressivamente la propria posizione di osservazione e ascolto della realtà, di fronte agli importanti mutamenti sociali che hanno interessato Stati Uniti ed Europa, dagli anni che precedono la Seconda guerra mondiale, fino alla rivoluzione culturale degli anni '60.

5. Struttura della tesi

Il percorso si articolerà in tre parti, ciascuna composta di due capitoli.

Nella prima, a carattere introduttivo, tratteremo l'orizzonte teorico in cui si iscrive l'analisi del profilo estetico dei due cineasti: definiremo, in primo luogo, John Ford e Jean Renoir come figure rappresentative di un dualismo interno alla macchina da presa, presente, a nostro giudizio, sin dalle origini della storia del cinema; una sorta di sfocatura dell'immagine cinematografica dovuta alla

⁷ W. Rueckert, «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism», in *Iowa Review*, 9, 1978, pp. 71-86.

compresenza – insieme contraddittoria e complementare – di due spinte opposte: una centripeta, l'altra centrifuga; una esplorativa, l'altra proiettiva; una narrativa, l'altra riproduttiva. Proveremo dunque a sondare questa intrinseca ambivalenza del *medium* cinematografico, esaminandone alcune declinazioni a nostro parere ricche di interesse. Una volta chiarito questo sfondo tematico, restringeremo il campo d'analisi, *zoomando* sui protagonisti della nostra ricerca. La prima parte del percorso chiarirà dunque le ragioni della scelta di queste due personalità artistiche, il motivo per cui li abbiamo riconosciuti come esempi dell'ambiguità dello sguardo cinematografico, e gli effettivi contatti che, storicamente, si sono verificati tra i due registi: il nostro studio, infatti, manterrà come riferimento costante il periodo americano di Jean Renoir (1941-1947), durante il quale il cineasta francese, trasferitosi a Hollywood per sfuggire all'invasione nazista, ha lavorato nel medesimo contesto in cui operava da circa tre decenni John Ford, collaborando quindi con gli stessi produttori, sceneggiatori e attori, e affrontando, inoltre, tematiche «fordiane», prima fra tutte il confronto uomo/*wilderness*, che così da vicino riguarda la nostra ricerca.

Avremo modo, infine, di spiegare come l'esame dell'estetica di John Ford e Jean Renoir vada necessariamente effettuato facendo continuo riferimento ai rispettivi contesti culturali di appartenenza, quello statunitense e quello francese, a partire dall'assunto che nessun artista può essere interpretato come genio isolato, ma vada inserito in un tessuto e in una memoria socio-culturale che lo determinano e che egli rielabora in modo personale. Esaminando la visione del mondo che si riverbera nelle pellicole dirette dai nostri cineasti, il modo in cui essi raccontano la natura, la prospettiva da cui inquadrano l'uomo, cercheremo quindi di definire come il confronto/conflitto tra cultura e natura sia interpretato nell'ambito dell'immaginario statunitense e in quello francese, segnalandone le differenze e i significativi punti di contatto.

La seconda e la terza parte della tesi saranno dedicate rispettivamente all'analisi specifica del cinema di John Ford e di quello di Jean Renoir. Per effettuare un esame di ciascuna figura, non seguiremo un percorso lineare, muovendoci lungo le articolazioni successive della filmografia dei due cineasti. Si è ritenuto invece più opportuno e stimolante selezionare alcuni temi che, a nostro giudizio, consentono di inquadrare Ford e Renoir da diverse angolazioni, in modo da tracciarne un ritratto senza dubbio parziale, ma allo stesso tempo coerente e ricco di spunti. Ci soffermeremo quindi sulle rispettive concezioni del tempo narrativo, sull'interpretazione del concetto di confine, sulla definizione dei caratteri propri dell'uomo della frontiera (l'uomo della *wilderness*, per Ford), sul rapporto tra sguardo e natura, sul ruolo assegnato alle figure femminili.

Avviamo dunque il percorso di indagine, sia pur consapevoli che i due *puzzle* che andiamo a comporre, con ogni probabilità sono destinati a restare incompleti.

CAPITOLO I

L'IMMAGINE SFOCATA DEL CINEMA

Il 31 dicembre 1940, Jean Renoir sbarca nel Nuovo Mondo, a New York, insieme alla compagna Dido. Robert Flaherty, amico e collega del cineasta francese, nonché padre del documentario americano – celebri i suoi *Nanook* (1922), *The Man of Aran* (1934), *Louisiana Story* (1948) –, si era generosamente speso per aiutare i due a lasciare la Francia occupata dai nazisti, preoccupato dalle posizioni apertamente anti-hitleriane di Renoir. Nell'anno successivo, Jean avvierà una collaborazione (breve, per la verità) con la 20th Century Fox, una delle *Major* americane, che gli affiderà la regia del primo dei sei film da lui girati negli Stati Uniti, *Swamp Water* (1941).

Nelle pagine della sua autobiografia dedicate alla descrizione dei momenti salienti della lavorazione, Renoir sottolinea quanta forza espressiva avesse «la realtà» nel progetto, e per «realtà» egli intende le paludi dell'Okefenokee, situate al confine tra Florida e Georgia: «Ogni rielaborazione sarebbe stata inutile: nessuno scenografo avrebbe potuto rendere significativa una realtà meglio di come aveva fatto lì la natura»⁸. Tuttavia, Darryl F. Zanuck, quello che Renoir, con la sua consueta ironia, chiama «capo supremo» della 20th Century, non riesce a comprendere il motivo per cui il francese voglia girare nei luoghi reali, faticando a digerire l'ostinazione del nuovo arrivato. Gli assistenti del produttore rassicurano il regista sulla straordinaria professionalità degli scenografi, ricordando come, in passato, questi fossero stati in grado di ricostruire interi quartieri di Vienna, di Parigi, o piccoli insignificanti villaggi americani, senza che nessuno avesse mai dubitato dell'esattezza minuziosa degli scenari: «Credete che abbiamo fatto tante spese per poi andare a girare in un paesetto della Georgia?»⁹.

L'episodio sembra tratto direttamente dalle pagine di un romanzo o di una sceneggiatura. E questo perché, a una lettura appena approfondita, si rivela denso di significati simbolici, utili per avviare il nostro percorso di ricerca. Ci troviamo di fronte al conflitto tra due personaggi (per comodità condensiamo Zanuck e i suoi tanti assistenti in una sola figura): da un lato abbiamo Jean Renoir, artista francese, europeo, giunto nel Nuovo Mondo per sfuggire alla violenza dilagante di un regime totalitario. Il regista è incuriosito, attratto, sedotto dalla irripetibile potenza espressiva della natura, che si fa ancora più seducente proprio lì dove la vitalità primitiva dell'acqua ristagna, si intorbida, e diviene strumento di morte. La macchina da presa è per Renoir il *medium*, il ponte, il percorso che permette di accostarsi a

⁸ J. Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, tr. it., *La mia vita, i miei film*, Marsilio, Venezia 1996, p. 166.

⁹ *Ibid.*

questa scivolosa e pericolosa autenticità. L'altro personaggio, Zanuck, adotta un linguaggio diverso, e dunque inquadra la realtà da un'altra angolazione: si parla di «ricostruire», «essere in grado», «esattezza», «spese». E, a proposito della volontà di Renoir di non abbandonare la propria estetica, di «ostinazione».

È evidente che i termini in questione rinviano immediatamente a un registro difficilmente compatibile con quello del cineasta francese, che affonda le radici nei colori pastosi dell'Impressionismo di fine Ottocento. Quello di Zanuck è un modo di argomentare che mantiene le medesime sfumature di un direttore d'azienda dotato di spiccato senso economico, e che ha con la realtà un approccio che potremmo definire professionale, industriale. O forse il termine più adatto a illuminare l'episodio in modo utile al proseguimento della nostra ricerca è «razionale». Le argomentazioni di Darryl F. Zanuck – ma in lui si incarna l'interno *Studio System* – sono razionali. Ragionevoli e razionali.

L'aver maturato il giusto livello di professionalità che permette di ricostruire la realtà – una città, le paludi, il deserto – così fedelmente da impedire ogni ragionevole dubbio sull'esattezza della ricostruzione è una delle espressioni più limpide della capacità razionale dell'uomo. La capacità di dominare la materia. La capacità di riportarla nel recinto, nel *temenos*, nel confortevole utero degli *studios*. E la resistenza che il nuovo venuto oppone al movimento lineare dell'attività razionale è definita «ostinazione».

Natura ricostruita e natura ricercata, dunque. Razionalità e seduzione. Calcolo e suggestione. Renoir non affonda le radici solo nella luce diffusa sfuggita ai pennelli del padre Pierre-Auguste, di Degas o Monet. Egli è strettamente imparentato con la condizione panica di cui racconta Flaubert, in una delle lettere indirizzate a Louise Colet, datata 23 dicembre 1853. Lo scrittore, descrivendo una passeggiata in campagna compiuta durante la redazione di *Madame Bovary*, riporta di aver avvertito la sensazione estatica e inebetita di chi sente sfumare i contorni dell'io in una dimensione ben più ampia del concetto¹⁰.

Ma non vogliamo precorrere i tempi della ricerca. E inoltre non è nostra intenzione liquidare l'episodio con spirito manicheo, attribuendo a Zanuck il ruolo di cinico carceriere dello spirito artistico di Renoir: la diversa disposizione che i due assumono, in relazione alle paludi georgiane, non è in alcun modo riconducibile a una dicotomia positivo/negativo, corretto/errato. No, non è questo il motivo per cui abbiamo selezionato questo passaggio, tra i tanti che arricchiscono la lettura della autobiografia del cineasta francese. In realtà riteniamo che le due angolazioni da cui i protagonisti dell'episodio osservano le acque ristagnanti della Georgia (e il mondo che in esse si riflette) rappresentino due componenti essenziali e complementari del linguaggio cinematografico. L'espressione esemplare di un'antica, originaria contraddizione. Una sorta di astigmatismo congenito.

È noto che l'astigmatico è colui che, osservando un punto, non riesce a formarsene un'immagine puntiforme, generalmente a causa di una anomalia nella curvatura della cornea che gli impedisce una

¹⁰ G. Flaubert, *Correspondance 1853-1856*, Éditions Rencontre, Lausanne 1964, p. 324.

visione nitida. L'immagine astigmatica si caratterizza quindi per la difficoltà di definire con precisione i contorni di un oggetto, i bordi di un tavolo, che abitualmente appaiono doppi, come se lo sguardo, avendo due figure a disposizione, faticasse a sovrapporle perfettamente, a sintetizzarle, mantenendole l'una accanto all'altra, conservando così una inconciliabile alterità, una distanza, uno scarto, un intervallo tra le due immagini. Una doppiezza che non si risolve in unità, quindi.

Un'immagine che non si riesce a mettere a fuoco in modo definitivo.

1. Identità e alterità

Proviamo allora a entrare in questa contraddizione, nello spazio che sancisce questa doppiezza, la malattia dello sguardo cinematografico, consapevoli che il percorso che prende avvio dal primo incontro tra Renoir e Hollywood conduce, come già accennato qualche riga sopra, fino alle origini del cinema stesso, invitandoci a una necessaria riflessione sullo strumento.

Come vedremo più avanti, questa riflessione condotta fino alle radici del *medium* cinematografico non può sottrarsi alla forza centrifuga che ogni riflessione deve accettare, e che ci porterà a debordare dall'orizzonte della storia del cinema, operando anche sullo sfondo culturale e ideologico in cui si iscrive l'invenzione del *cinématographe*, sul finire del XIX secolo, e la sua variopinta elaborazione, lungo il corso dei successivi centoventi anni.

Nel 1969, in uno dei più vivaci periodi di lavoro teorico e pratico sul linguaggio cinematografico, sulla rivista *Cinétique*, gli studiosi Thibaudau e Pleynet invitano i colleghi critici a effettuare un esame preventivo sullo strumento, prima che sul messaggio che esso trasmette. In ogni *medium*, si afferma nell'articolo, è custodito un messaggio implicito che precede il contenuto, e che l'uso del dispositivo consente di trasmettere al destinatario, lettore o spettatore che sia. I due studiosi si riferiscono a una precisa normatività che si colloca al di sotto della visione innocentemente naturalistica che ogni cinepresa (ogni videocamera, ogni immagine in movimento) sembra regalarci. Ed è dunque di per sé schierato ideologicamente¹¹.

Le considerazioni dei due francesi, che sollevarono un interessante dibattito nei mesi successivi alla pubblicazione dell'articolo, riprendono direttamente quelle compiute da Panofsky nel celebre saggio del 1927 dedicato alla nascita della prospettiva nel Quattrocento: un sistema di linee di fughe che si allontanano da (o si avvicinano verso, a seconda del verso che attribuiamo ai vettori) un punto centrale che rappresenta il punto di vista umano. Un metodo di osservazione che inevitabilmente rinvia a un sistema di interpretazione del mondo, che Panofsky collega all'ascesa progressiva della classe

¹¹ M. Pleynet, J. Thibaudau, «Économique, idéologie, formel», in *Cinétique*, n. 3, 1969.

borghese¹², nei primi secoli dello scorso millennio, adottando termini molto vicini a quelli di Thibaudau e Pleynet, che nel cinema vedono uno strumento di diffusione (discreta e prepotente) dell'ideologia borghese.

Torneremo sul rapporto tra arte cinematografica e ideologia borghese, cercando di esaminare più nel dettaglio i caratteri di questa parentela, e in che misura sia possibile individuarne i limiti o le crepe. Gli studi di Panofsky, Thibeaudeau e Pleynet ci servono per ora a chiarire uno degli obiettivi di questo lavoro di ricerca: effettuare un esame sul mezzo, sullo strumento, cercandone i contenuti impliciti, i messaggi, i valori che la macchina da presa silenziosamente incarna e comunica, così come, a giudizio di Panofsky, è accaduto per la prospettiva introdotta dai maestri del Quattrocento. Proveremo dunque a osservare da vicino la visione sfocata del cinema, la sua congenita schizofrenia.

Nell'ambito della storia del cinematografo, e delle numerose teorie comparse sin dai primi anni di vita della settima arte, il tema della doppiezza è stato dibattuto in innumerevoli occasioni. È senza dubbio esemplare l'analogia che André Bazin stabilisce tra il procedimento di registrazione e riproduzione dello scorrere del tempo, e quello utilizzato sin dall'antichità per interrompere il naturale percorso di decomposizione di un cadavere, cercando di immortalarlo nella mummia¹³. La macchina da presa è solo l'ultimo – e solo in apparenza più efficace – rimedio adottato dall'uomo di fronte alla sofferenza a cui il regolare lavoro della ghigliottina del tempo lo sottopone.

Si può immaginare che i misteriosi autori dei magnifici dipinti custoditi nelle grotte di Lascaux o di Chauvet, o la folla di passanti che migliaia di anni fa ha lasciato le suggestive impronte delle proprie piccole mani nella Cueva de las Manos, in Patagonia, siano stati affetti dalla medesima patologia che Bazin diagnostica a ogni cineasta, il cosiddetto «complesso della mummia». La possibilità di armarsi di un bastone intinto in una sostanza colorante, e con questo riprodurre, duplicare i contorni, le sembianze di un animale sulle pareti poco rassicuranti di una grotta male illuminata, avrà senza dubbio offerto ai primitivi registi una parvenza di dominio sulla feroce, sfuggente, insensata irrazionalità della natura.

E così sarà stato per ciascuno dei lontani abitanti della Patagonia, osservando la copia della propria mano colorata: avranno avvertito il senso (illusorio) di onnipotenza creativa che la capacità di duplicare la vita procura a ogni essere umano. E con ogni probabilità, a questa duplicazione fisica – che una volta avviata si ramifica in una vertigine di dicotomie e opposizioni – si può far corrispondere una particolare dissociazione interiore, un doppio sentimento di riconoscimento/estraneità che ciascun proprietario della mano avrà inevitabilmente sentito. È la mia mano, ma è anche altro. È il documento della mia identità, che mi difende dall'insidia del tempo, mi garantisce una sopravvivenza oltre i limiti della contingenza; ma è anche altro, è il certificato di nascita della mia alienazione. Del mio non-io.

¹² E. Panofsky, *Die Perspektive als «symbolische Form»*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Teubner, Berlin 1927, tr. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1997.

¹³ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1962, tr. it. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, p. 3.

Il pensiero corre naturalmente a Walter Benjamin e alle sue considerazioni sul rapporto tra arte e riproducibilità tecnica¹⁴. Ma anche alla singolare inquietudine che ci comunica uno scrittore come Adolfo Bioy Casares, nelle pagine del suo *La invención de Morel*¹⁵, ispirato evidentemente allo strano potere del cinema. Chi ha letto il romanzo dello scrittore argentino ricorderà la condizione dissociata del protagonista, il quale, giunto su un'isola durante una fuga, si innamora di una bellissima turista, e gusta il piacere profondo della contemplazione della donna – contemplazione discreta, consumata a debita distanza – prima di comprendere che si tratta solo di un'immagine inconsistente, prodotta da una macchina (l'invenzione dello scienziato Morel, appunto) che riproduce all'infinito il fantasma di individui in carne e ossa, scomparsi da chissà quanto tempo, eternamente proiettati, rinviati nel regno dell'altrove.

Non è un caso che la lettura dell'opera di Casares, pubblicato nel 1940, sarà una delle fonti di ispirazione di Resnais e Robbe-Grillet, per l'ideazione e la lavorazione di *L'année dernière à Marienbad* (1961).

2. Umano e non-umano

Orribile, questo sentimento di dissociazione, se il punto di fuga della nostra attrazione si rivela la foto indifferente che correda una lapide bianca. Ma anche motivo di scoperta e meraviglia, se la caduta dell'intonaco danneggiato rivela un affresco del Trecento. Non è forse accaduto questo a Georges Méliès, la sera del 28 dicembre 1895, seduto su una poltrona qualunque, in un caffè di Parigi?

Noi sappiamo che, in quelle ultime ore del XIX secolo, i fratelli Lumière mostravano a una trentina di presenti un nuovo strumento che Antoine, il padre dei due, proponeva di chiamare «domitor», abbreviazione del latino «dominator»¹⁶. Il senso di questa proposta, giustamente indicata da Sandro Bernardi come sintomo di una particolare intenzione (più o meno inconscia) degli inventori del cinema, e come indelebile traccia mnestica inscritta nella memoria dell'immaginario collettivo, sarà uno dei punti di riferimento di questo lavoro di indagine. Per ora, di quella sera in cui «l'invenzione senza futuro» – altra definizione che la tradizione attribuisce ad Antonie Lumière – fu mostrata per la prima volta al pubblico, ci interessa *zoomare* sul dettaglio del dialogo interiore che Méliès, anonimo spettatore di quella prima sala cinematografica, intratteneva con se stesso, commentando silenziosamente la proiezione dei brevi film diretti dai Lumière.

È consuetudine inserire il regista-illusionista, unanimemente riconosciuto come padre degli effetti speciali, in un'altra (un po' abusata) opposizione, come contraltare dei fratelli inventori, nella dicotomia

¹⁴ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Erste Deutsche Fassung, 1936, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

¹⁵ A. Bioy Casares, *La Invención de Morel*, Catédra, Madrid 1982.

¹⁶ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia 2008, p. 24.

documentario/finzione. Se i Lumière fotografano la realtà, Méliès è affascinato dall'idea di potenziare con il cinematografo i propri spettacoli di illusionismo.

A ben vedere, le riflessioni che il prestigiatore porta avanti durante la visione dei dieci film in programma nella serata sembrano contraddire questa facile dicotomia, ed è comprensibile che Jacques Aumont le citi nell'ambito della sua indagine sul legame (e la differenza) tra cinema e pittura¹⁷. Durante la visione di *Le repas de bébé*, lo sguardo di Méliès si allontana dalle immagini in primo piano – Auguste Lumière e sua moglie che imboccano il piccolo Andrée –, e si dirige verso lo sfondo, attratto dal movimento delle foglie di un albero che occupa la porzione dello schermo collocata in alto a destra. Le foglie si muovono, e il loro movimento ha un'esattezza che desta stupore. Forse «esattezza» non è il termine più adeguato: con ogni probabilità sarebbe più adatto a descrivere la eccezionale cura con cui Canaletto, nel secolo dei Lumi, tracciava sulla tela i dettagli del Canal Grande. Si tratta di qualcosa di diverso, di qualcosa di più stupefacente. Qualcosa che investe prepotentemente la figura dell'autore, ne ridefinisce il ruolo e il rapporto che egli intrattiene con l'imprevisto.

Per mantenere ancora il riferimento ad Aumont, e alle sue osservazioni sullo stupore di Méliès, proprio a partire dalla meraviglia destata da ciò che si colloca oltre la figura in primo piano – al di là del soggetto scelto dall'autore –, lo studioso francese sottolinea una significativa differenza tra il *cinématographe* dei Lumière e il *kinetoscopio* di Edison, risolvendo a favore dei due fratelli europei l'annosa disputa su chi sia il vero inventore del cinema. Questo non solo perché la macchina inventata dall'americano non consente la visione collettiva – tratto caratteristico del linguaggio cinematografico in quanto fenomeno di massa, almeno per tutto il Novecento –, ma soprattutto per una profonda differenza di sguardo¹⁸.

Osservando il bacio tra i due amanti, filmato da Edison nel 1896, oltre alla «mostruosità» delle dimensioni di volti per la prima volta visibili in primo piano, ciò che salta agli occhi è l'assenza di sfondo. Lo stupore imprevisto di Méliès, che cattura un movimento situato al di là delle intenzioni dei Lumière, viene involontariamente censurato, nel film di Edison, dallo sfondo grigio e omogeneo che interdice ogni fuga: lo sguardo colpisce la coppia che si bacia, si impregna di imbarazzo edipico, quindi rimbalza e ritorna indietro, secondo quello che, riprendendo Lacan, Jacques Aumont definisce un esempio di sguardo perverso¹⁹.

Quello che i Lumière hanno esaltato è una caratteristica che risulterà determinante nei successivi decenni di studio teorico condotto sulla settima arte. Il cinema rivela le sue radici fotografiche, e dunque la sua capacità di debordare dai limiti delle intenzioni dell'autore. Le foglie immortalate per sempre dal cinematografo dei Lumière non erano previste nel progetto. Ed è questo che ha meravigliato Méliès: la possibilità di visitare una regione che si sottrae alla giurisdizione dell'autore, la

¹⁷ J. Aumont, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

zona d'ombra dell'autorialità, un movimento che si è insinuato inavvertitamente nell'occhio aperto del cinema. Senza che nessuno lo avesse previsto.

Se parliamo di radici fotografiche, e di riduzione del possesso dell'opera da parte del suo onnipotente autore, per necessità si deve ragionare sulla grande dicotomia che ha interessato gli studiosi di cinema – e non solo loro – per lo meno fino agli anni '60: quella tra occhio umano e occhio meccanico, tra sguardo umano e sguardo inumano del cinema. È il secondo esempio di sfocatura su cui ci soffermeremo.

Esaminando la sorprendente possibilità, suggerita a tutti noi da Méliès, di studiare in profondità l'immagine filmata casualmente da un autore ormai impotente, ci accorgiamo che vi sono aspetti tutt'altro che piacevoli, e che questo senso di libertà è allo stesso tempo strettamente legato a una condizione di alienazione: l'alienazione dell'uomo che si scopre macchina. Il discorso rievoca immediatamente il corrosivo umorismo di Pirandello che, in *Si gira...*, prospetta la progressiva metamorfosi del cineoperatore in semplice appendice di una macchina già in grado di filmare da sola, come una videocamera di sorveglianza²⁰. E questa singolare condizione di disagio tradotta da Pirandello in racconto è avvertibile ancora adesso, nei nostri tempi in cui il rapporto con l'immagine ha raggiunto apparentemente un altissimo livello di familiarità.

Lo scrittore siciliano pubblicava il suo racconto nel 1907, e per circa cinquant'anni il cinema ha atteso dietro la porta del club delle arti maggiori, contrassegnato dalle sue radici fotografiche come da un imbarazzante marchio di appartenenza a una famiglia plebea. La capacità meccanica di registrazione e riproduzione della realtà contrastava con l'interpretazione classica dell'arte come momento di interpretazione della realtà da parte dell'autore-filosofo, che offre, attraverso l'opera teatrale, il dipinto, la composizione musicale, un'immagine sintetica del gigantesco sistema universale disegnato dal Grande Artista Divino.

Basti citare le osservazioni di Croce sul significato dell'arte²¹, quelle di Bergson di critica al (falso) tempo cinematografico – discreto e non continuo, dunque privo di vitalità²² –, o il confronto che Heidegger effettua tra l'arte del teatro giapponese e la disumana tecnica fotografica di cui il cinema fa uso²³, per comprendere il sospetto con cui il cinema è stato osservato per mezzo secolo dai piani alti della cultura occidentale.

Improvvisamente, alla fine del secondo conflitto mondiale, l'esaltazione della capacità di controllo assoluto dell'artista sull'opera, già insidiata negli anni '20 dall'estetica di cineasti come Epstein o Vertov, entra in crisi anche sul piano teorico, insieme a tanti altri valori della cultura occidentale. Il già citato Bazin propone una forte valorizzazione del cinema proprio nella misura in cui esso può fare a meno

²⁰ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 2000.

²¹ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Adelphi, Milano 1990.

²² H. Bergson, *Évolution créatrice*, Éditeur Félix Alcan, Paris 1907, tr. it. *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012.

²³ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tr. it. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 94.

dell'autore, consentendo così di lasciare irrisolta l'ambiguità contraddittoria della realtà²⁴. Le posizioni del critico francese assumono un carattere non esclusivamente analitico ma anche prescrittivo, configurandosi come indicazioni offerte ai futuri cineasti.

Cesare Zavattini, seguendo percorsi diversi, si muove nello stesso territorio e con toni simili: la capacità di registrazione meccanica propria della macchina da presa è la base su cui va fondato un nuovo cinema, libero dalla pesante zavorra dell'autorialità, dei soggetti letterari, delle sceneggiature robuste, che si diriga con curiosità leggera verso la ricchezza dell'evento banale, della quotidianità²⁵.

Anche il punto di vista sociologico di studiosi come Kracauer assume il carattere riproduttivo del cinema come valore, piuttosto che come menomazione: lo strumento cinematografico può fare da specchio a un'intera cultura, al di là delle intenzioni dell'autore, proprio perché l'occhio dell'artista non è in grado di vedere tutto, né della realtà che gli sta intorno, né della propria interiorità²⁶, ed è lì, oltre il limite dell'orizzonte umano, che si colloca lo sguardo inumano della macchina da presa.

Tutto il cinema moderno, e così la critica più recente, sulla scorta delle sollecitazioni dei teorici e dei cineasti degli anni '40, giocherà sulla grande dicotomia umanità/inumanità dell'occhio del cinema. Tra i cineasti, si pensi alle sperimentazioni di Michael Snow, il quale, nel suo *La région centrale* (1971), lascia filmare il deserto americano da uno strumento artificiale che sia in grado di effettuare movimenti imprevedibili, proprio per smarcarlo dalla capacità progettuale dell'uomo. O alle sequenze iniziali di *Lektionen in Finsternis* (1992) di Werner Herzog, in cui il regista tedesco lavora sul contrappunto tra immagine e voce narrante, proprio per consentire allo spettatore di guadagnare la condizione spiazzante di uno sguardo alieno, ottuso, disarmato da oggetti in disfacimento a cui è stato sottratto il significato, alla ricerca della materia privata della forma.

E, per passare dagli artisti ai teorici, basti pensare alla distinzione – che, a partire dalla fotografia, ne trascende i limiti, investendo l'intero mondo dell'arte – che Roland Barthes opera tra *studium* e *punctum*, ne *La chambre claire*. Se nello *studium* si esprime la capacità di controllo del fotografo sull'immagine, spiega il semiologo francese, il *punctum* imprime sulla lastra la meraviglia dello sguardo, l'incrinatura ruvida e imprevedibile che contraddice la fluidità di una superficie ben levigata²⁷.

Per concludere le considerazioni su questa seconda forma di dissociazione del cinema, si farà riferimento a un episodio tratto dal mio lavoro di regista. Si tratta di un cambio di abito a cui farò ricorso in più occasioni, lungo il tragitto della ricerca, per provare a guadagnare un punto di vista il più ampio possibile sul linguaggio che, da autori o da spettatori, quotidianamente utilizziamo. Alcuni mesi fa ho lavorato a un documentario sull'allestimento dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. Il film prevedeva

²⁴ A. Bazin, *op. cit.*, pp. 63 sgg.

²⁵ Si veda al riguardo quanto afferma Cesare Zavattini nella prefazione alla sceneggiatura di *Umberto D.*, in *Rivista del cinema italiano*, n. 2, dicembre 1952.

²⁶ S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 2004.

²⁷ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard, Paris 1980, tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, pp. 27 sgg.

una serie di interviste effettuate agli attori della compagnia che preparava la rappresentazione. Gli attori presentavano *curricula* di varia natura: alcuni alle prime esperienze, altri più navigati, alcuni addirittura a fine carriera. Quello che ha accomunato questa variegata compagnia è stata l'ansia, la tensione, il disagio di fronte alla videocamera. Una reazione che potrebbe apparire sorprendente, considerando che l'obbiettivo era puntato su professionisti abituati a duellare ogni sera con un pubblico a volte composto da un migliaio di sconosciuti.

Provando a ricercare con gli intervistati le radici di questo imbarazzo, ho ricevuto una risposta unanime: la videocamera è meccanica, non è umana. Il pubblico mi risponde – spiega l'attore teatrale –, ci stabilisco un rapporto empatico, emozionale. La videocamera non mi risponde. Eppure, il carattere meccanico della macchina da presa non può essere sufficiente a spiegare il disagio: anche una lampada è meccanica, anche un orologio. Ma non provocano alcuna tensione. Evidentemente c'è dell'altro. Forse può esserci d'aiuto una delle risposte date dagli attori, la più sintetica: «Non sopporto quest'occhio meccanico, che non reagisce, ma che mi guarda e registra tutto. Anche gli errori!».

Il disagio non è dato dunque dalla presenza dell'inanimato: e perché mai dovrebbe essere il contrario? Siamo immersi continuamente in un universo di strumenti inanimati, senza che questo ci faccia vivere in perenne stato di tensione. Il disagio è invece provocato dall'accostamento di due qualità, di due personalità: la macchina *guarda*. Il non-umano compie un'azione umana: registra tutto, anche gli errori (e in questo non è selettiva, come una macchina). Ma *guarda*. Come un uomo o una donna. La qualità di cui per millenni l'*homo sapiens* ha menato vanto, e che lo/la distingue (o almeno lui o lei così crede) dal resto degli esseri viventi, la capacità di giudizio attraverso l'osservazione, è ora funzione di una macchina. Una macchina che giudica. È un ossimoro insopportabile, evidentemente.

3. *Horror vacui e horror pleni*

L'ultima inquadratura di *Caché*, diretto da Michael Haneke nel 2005, è un piano-sequenza con macchina fissa, in cui l'occhio della cinepresa – lo stesso che imbarazza gli attori teatrali – è puntato per dieci minuti circa sull'ingresso di un liceo francese. Vengono filmati gli studenti mentre escono dall'edificio, si raccolgono in piccoli gruppi provvisori, chiacchierano, si salutano, raggiungono le auto dei genitori in attesa. Intanto trascorrono i secondi, i passanti, i motorini. Finché non iniziano a scorrere anche i titoli di coda.

Un secolo e dieci anni dopo *La sortie des usines Lumière* (Lumière, 1895), Haneke filma con sguardo in apparenza innocente l'uscita spontanea di una piccola folla da un edificio francese. Il prolungamento dello sguardo della camera rende questo sguardo inevitabilmente ossessivo²⁸. E non si tratta certo di

²⁸ Prendiamo qui in prestito un termine adoperato da Pier Paolo Pasolini, in riferimento alle «inquadrature ossessive» presenti ne *Il deserto rosso*, di Michelangelo Antonioni (1964). Vedi *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 179-181. Si

un'interpretazione forzata: l'ossessività dell'inquadratura è il filo rosso che accompagna l'intero film, costruito intorno alla vita apparentemente serena di un conduttore di un programma televisivo culturale, Georges Laurent (interpretato da Daniel Auteuil), improvvisamente scossa dall'arrivo di una serie di pacchi, contenenti misteriose videocassette che filmano la sua abitazione dall'esterno²⁹.

Lungo il corso della narrazione non riusciamo a individuare l'autore delle spedizioni moleste, e il film si conclude senza che il mistero trovi una soluzione tranquillizzante. Ma questo non è poi così rilevante: quel che importa è che Laurent sia fortemente turbato da questo sguardo puntato su di lui, un guardare che lo costringe a recuperare nella sua (fragile) memoria un frammento rimosso, un evento smarrito nei sotterranei della sua identità: da bambino, per gelosia, Georges ha indotto i genitori a cacciare di casa Majid (Maurice Bénichou), il piccolo algerino che avevano adottato poco tempo prima; il ragazzo sarebbe poi finito in un orfanatrofio che ne avrebbe segnato inevitabilmente il resto dell'esistenza. Non entreremo nel dettaglio di un'analisi del film, che non rientra negli obiettivi di questa ricerca. Citiamo la pellicola perché contiene alcuni elementi utili a definire un'altra delle dissociazioni che contribuiscono a sfocare l'immagine cinematografica.

Ricordiamo che Georges, il protagonista della storia, lavora in televisione; opera dunque con quell'occhio che discende direttamente da quello cinematografico, ma che ha fatto della «diretta» la sua caratteristica distintiva. Lo sguardo televisivo (dieci anni dopo potremmo allargare il discorso alle possibilità offerte dai nuovi *media*) ha velleità di onnipresenza.

A tale proposito, partecipando a un convegno sul rapporto tra *Cinema e intermedialità*, svoltosi a Roma nel dicembre del 2003, ho avuto modo di ascoltare il videoartista Gianni Toti pronunciare un'affermazione difficilmente discutibile. Noi non ci renderemo conto del potere della televisione – affermava Toti – finché non comprenderemo che, immergendo una telecamera a duemila metri nelle profondità dell'Oceano Indiano, abbiamo la possibilità di controllare quel che accade in un luogo così remoto. Magari non accadrà niente per anni. Ma fra un secolo, improvvisamente, si muoverà qualcosa, e noi avremo la possibilità di vederla. È l'onnipotenza dello sguardo televisivo. Della testimonianza diretta.

Lo sguardo televisivo riempie, osserva, raggiunge potenzialmente tutti gli angoli della vita – figlio di un padre il cui possibile nome era «dominatore», vale la pena ricordarlo. Questo stesso sguardo, però, rivolto silenziosamente, meccanicamente, ossessivamente, e per un tempo sufficientemente prolungato, verso il suo stesso inventore – verso la sua abitazione ben arredata, la sua famiglia progressista, tollerante –, ne scuote alle radici l'equilibrio, evidentemente già piuttosto precario. E ciò in modo ben più tragico di quanto non accada agli attori teatrali che ho intervistato qualche mese fa. Ciò accade

tratta di una definizione che, malgrado le significative differenze stilistiche tra Haneke e Antonioni, può risultare appropriata anche per un'analisi di *Caché*.

²⁹ Lo spunto iniziale del film è lo stesso di *Lost Highway*, di David Lynch (1997), sebbene Haneke proceda poi su percorsi diversi, rispetto a quelli battuti dal collega americano.

perché si tratta di uno sguardo meccanico, che raccoglie tutto e non commenta, come un freddo ispettore della tributaria – lo abbiamo già rilevato. In questo caso, però, si verifica anche qualcosa di nuovo: il turbamento è dato dalla pienezza dello sguardo, dalla sua ambizione totalizzante, la sua intenzione di sovrapporsi interamente al tempo reale.

Torniamo all'ultima inquadratura di *Caché*. Chi segue la proiezione per la prima volta, solitamente, non si accorge di un dettaglio, un evento che si svolge nella parte sinistra dello schermo. Tra i tanti ragazzi che escono di scuola, c'è anche Pierrot (Lester Makedonsky), figlio di Georges, adolescente dall'inquietudine introversa, che abbiamo visto, in più di un'occasione, vivere in silenzio il proprio conflitto con padre e madre. Il ragazzo, mentre chiacchiera con gli amici, è raggiunto da un giovane di origine algerina (Walid Afkir), figlio di quel povero Majid, che Auteuil ha cacciato di casa da bambino. Anche lui è stato protagonista di alcune scene del film: gli spettatori, quindi, conoscono entrambi i ragazzi. Il loro incontro, sebbene sia impossibile ascoltare l'audio della loro conversazione, assume particolare rilevanza, se situato a conclusione del film: il semplice fatto che nell'ultima inquadratura i due vengano in contatto, parlino per meno di un minuto, si sorridano anche, dà alla vicenda un senso nuovo, inatteso, creando delle aspettative che trascendono i limiti della narrazione, puntando nella vita reale, verso un'apertura senza dubbio più sana della ostinata volontà di Georges a rimuovere l'ombra.

Per indicarci questa possibile via di fuga, Haneke sceglie un'inquadratura fortemente ambigua, uno sguardo che mostra tutto, rende tutto presente, e, allo stesso tempo, pieno di buchi neri, di punti morti. Di zone d'ombra. L'incontro tra i due ragazzi non si svolge infatti fuori-campo, ma in campo; tuttavia, a uno sguardo superficiale (ma non è forse superficiale lo sguardo televisivo?), risulta invisibile, come in quei particolari frangenti in cui ci sfugge qualcosa che abbiamo proprio davanti agli occhi. In fondo, il meccanismo della rimozione non funziona in modo molto differente: un evento impressionante, giudicato troppo pregnante³⁰ dalla psiche, e quindi caratterizzato dal massimo grado di presenza, viene celato dietro il velo dell'assenza. Nascosto. *Caché*. Il dettaglio più rilevante di un'inquadratura che celebra la completa sovrapposizione del tempo narrativo a quello reale, proprio in virtù della sua onnipotenza visiva, diviene invisibile.

Questa spiazzante compresenza di visibile e invisibile, di presenza e assenza, di pieno e vuoto nell'ultima sequenza di *Caché* ricorda molto i primi minuti di *M*, il capolavoro di Fritz Lang del 1931. Dopo pochi minuti dall'inizio della narrazione, il morboso pedofilo, interpretato da Peter Lorre, fa la sua comparsa nel film sottoforma di ombra, e questo è coerente con l'estetica del cinema espressionista tedesco, che si è avviato, a partire dalla fine degli anni Dieci, in un percorso di emancipazione di quelle ombre che la luce della civiltà abitualmente cerca di dissolvere. Se, però, presentare il maniaco nella sua *silhouette* nera è presto divenuto *cliché*, e perdipiù piuttosto abusato dal cinema industriale, quel che della

³⁰ Per una problematizzazione dell'estetica dell'autenticità, legata al concetto di *immagine pregnante*, si veda P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 21 sgg.

sequenza iniziale resta a tutt'oggi inquietante è un'inquadratura di qualche minuto successiva, in cui il maniaco è a tutti gli effetti in campo, ma resta comunque invisibile.

Una volta attirata a sé la piccola Elsie, l'uomo si ferma con lei ad acquistare un palloncino da un venditore ambulante cieco. Per tutta la scena, Lorre ci dà le spalle, e Lang non gli concede la medesima sinistra rilevanza che ha dato alla sua ombra poco prima. Le sue dimensioni, nello schermo, sono infatti notevolmente ridotte, rispetto a quelle della nera *silhouette* che ha dialogato con la futura vittima. Sembra un passante qualsiasi. Il suo personaggio è presente, denso di un significato che provoca orrore, ma allo stesso tempo è tragicamente ordinario, anonimo, invisibile, come una delle tante figure riprese per caso durante un documentario. Ne sentiamo solo il fischio nevrotico, che ripete un ritornello giocoso.

Questo gioco contrappuntistico tra sonoro e immagine, che ha reso celebre la pellicola (ricordiamo che *M* è il primo film sonoro prodotto in Germania), assume un significato straordinariamente attuale, nella misura in cui ci rivela la prossimità insopportabile della mostruosità che tentiamo di fuggire; ci mostra quanto l'ombra, la regione inconscia, sia effettivamente davanti ai nostri occhi, e proprio per questo invisibile. Lang, così come Haneke, apre una crepa profonda nella onnipotenza scopica della cinepresa. Ed è proprio la compresenza dell'invisibile nel visibile, del vuoto nel pieno, a darci inquietudine: e non è un caso che l'unica guida che il regista tedesco ci offre per identificare questa ordinaria mostruosità sia un povero vagabondo non vedente, il venditore di palloncini.

Solo tre anni dopo l'uscita del capolavoro dell'espressionismo tedesco – è bene ricordarlo –, Hitler verrà nominato cancelliere, e di lì a poco le ombre che facevano da sfondo alle inquadrature di Lang, Murnau, Pabst, o alle composizioni di Schönberg e Webern, diverranno fin troppo visibili agli occhi della storia.

Sarà il già citato Kracauer, inaugurando quella disciplina che qualche decennio più tardi si chiamerà sociologia del cinema, a riconoscere nel suo *From Caligari to Hitler* quanto nei film degli anni Venti prodotti in Germania si rispecchiasse il fiume carsico e torbido che, quindici anni dopo, sarebbe riemerso nel fragore della Seconda guerra mondiale³¹. Se però lo studioso tedesco valorizza il cinema in quanto possibile specchio delle dinamiche che attraversano una cultura – ed è per questo che lo abbiamo ricordato nelle pagine precedenti –, i più recenti studi di Pierre Sorlin correggeranno la prospettiva un po' semplificata di Kracauer, mettendo in evidenza come l'immagine cinematografica sia strumento utile per un'indagine condotta su una società, proprio in forza della ineludibile compresenza in essa di visibile e invisibile, di pieno e vuoto: il cinema ci racconta quello che una società vuole rappresentare di sé, ma anche quello che essa vuole mantenere nascosto³². E potremmo azzardare l'ipotesi che sia proprio ciò che si cela di là dalla maschera a rappresentare meglio il volto di una cultura.

³¹ S. Kracauer, *op. cit.*

³² P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris 1977.

L'invisibile, «quel tessuto che foderà il visibile, lo sostiene, lo alimenta, e che, dal canto suo, non è cosa, ma possibilità, latenza, carne delle cose», scriveva Merlau-Ponty³³. E, per accompagnarci ancora alle speculazioni del filosofo francese, sicuramente spendibili anche in ambito cinematografico: «l'Essere è talmente gonfiato di Non-Essere [...] che esso non è solamente ciò che è»³⁴.

L'astigmatismo del cinema, dunque, attraversa anche l'opposizione tra visibile e invisibile, una pienezza che si capovolge in vacuità, una vicinanza che induce alla fuga. Non è forse Rudolf Arnheim, nel suo celebre *The Power of the Center*, ad affermare che lo sguardo dell'osservatore stabilisce con la realtà una corrispondenza biunivoca, percependola contemporaneamente come un accostarsi degli oggetti che popolano il mondo (lungo i vettori che dall'infinito tendono all'osservatore, quasi ne fosse il fine ultimo), e come un allontanarsi, lungo linee di fuga che partono dall'occhio, e si proiettano in una dispersione infinita?³⁵

In Arnheim, la compresenza di una tensione centrica e una eccentrica è il pilastro fondamentale su cui si regge l'intera storia dell'arte visiva, ed è dunque una dicotomia che garantisce l'equilibrio che l'osservatore percepisce di fronte alla *Venere di Urbino* di Tiziano, al *Mosè* di Michelangelo o alla *Casa Batlló* di Gaudí³⁶. Se, dunque, le analisi dello studioso tedesco sottolineano l'equilibrio che fa da sintesi all'opposizione, vi è una linea critica cinematografica, sviluppatasi in Francia a partire dagli anni '60, che ha preferito non risolvere le tensioni in unità. Mi riferisco alla cosiddetta *scuola testuale*, che, riprendendo le posizioni di Lyotard, Derrida, Lacan, Barthes, si muove con decisione contro quell'ossessione del pieno, che buona parte dei cineasti – e dei critici – ha da sempre manifestato, puntando a costruire narrazioni, composizioni e interpretazioni ben compiute: Marie-Claire Ropars, Thierry Kuntzel, Pascal Bonitzer, nelle analisi condotte su singole sequenze, o su intere pellicole, valorizzano gli scivolamenti, l'equivocità, la frammentarietà dell'immagine cinematografica, opponendo all'*horror vacui*, che caratterizza il pensiero occidentale da alcuni millenni, un benefico *horror pleni* che consenta ad artisti e spettatori di esperire la naturale respirazione data dall'alternanza di note e pause, di parti colorate e parti bianche della tela. Gli insegnamenti di questi teorici si faranno evidenti nei prossimi capitoli, allorché procederemo alla *vivisezione* delle sequenze dirette da John Ford e Jean Renoir.

Ci basti qui rilevare come questa terza figura sfocata sia stata ben presente, come abbiamo visto, per registi e critici lungo il corso dell'intera storia del cinema, durante le sperimentazioni degli anni '20 tedeschi, nel più recente cinema europeo, negli studi di psicologia del cinema, nella letteratura critica. E non solo. Anche i progetti di cinema scientifico, che hanno caratterizzato la storia del cinematografo sin dai suoi primi anni di vita, sono stati segnati dalla ineludibile presenza di una sfocatura.

³³ M. Merlau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007, p. 149.

³⁴ *Ibid.*, pp. 197-198.

³⁵ R. Arnheim, *The Power of the Center*, University of California Press, Berkeley 1982, tr. it. *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984, pp. 6 sgg.

³⁶ *Ibid.*

Nelle prime pagine de *Il paesaggio nel cinema italiano*, il già citato Sandro Bernardi – altro studioso del conflitto tra pieno e vuoto – riporta l'interessante vicenda di Albert Kahn, il quale, nei primi anni del Novecento, seguendo la linea già tracciata idealmente dal padre dei Lumière, si propone di raccogliere in pellicola nientemeno che il mondo intero: la varietà di culture, di paesaggi, di città, abitudini, fisionomie, secondo le intenzioni del filantropo, sarebbero entrate in uno sterminato archivio che, riprendendo il titolo di un'opera di Italo Calvino, potremmo chiamare «memoria del mondo»³⁷. A questo scopo, Kahn inviò per circa dieci anni una nutrita schiera di operatori in varie parti del pianeta, invitandoli semplicemente a riprendere tutto il visibile delle culture. Tutto il registrabile. Un'ambizione onniscopica di fronte alla quale il *Panopticon* di Jeremy Bentham è davvero un innocuo gioco per bambini.

Nelle pagine dedicate al progetto scientifico di Kahn, Bernardi sottolinea due elementi senza dubbio significativi: in primo luogo, riprendendo il commento di Pierre Sorlin, le riprese fatte dai cineoperatori, più che raccontare i luoghi lontani, raccontavano il background culturale degli operatori stessi, ciò che essi ritenevano più importante, ciò verso cui puntavano la macchina da presa – parate, ricorrenze, e così via. E in qualche modo lo sguardo rimbalza e ci ritorna indietro, come imprevisto invito all'autocritica.

In secondo luogo, lo studioso italiano rileva quanta opacità si dispieghi agli occhi dello spettatore che osserva i luoghi, gli oggetti, i volti ripresi dagli inviati di Kahn. Essi resistono a ogni intenzione narrativa, significativa: le piante, i gesti, gli sguardi si mostrano nella loro incomprendibilità, in quel carattere *ottuso*³⁸ che la smania onnicomprensiva dell'europeo non poteva riuscire – e non riesce tuttora – a digerire. E, una volta ancora, lo sguardo dominatore rimbalza³⁹.

A queste due interessanti osservazioni, aggiungiamo una terza considerazione su questo grande progetto di archivio universale del visibile. Proviamo a seguire per qualche istante le immagini girate a Pechino nel 1909. In una delle sequenze è possibile osservare, ripresa con macchina fissa, una piazza affollata della capitale cinese. Il luogo è tutto un brulicare di gente che si muove, in un contesto evidentemente ancora lontano dalle future contaminazioni occidentali. Qualcuno si ferma, si copre con la mano gli occhi per ripararli dal sole, come a osservare meglio questo strano oggetto montato sopra un treppiedi.

L'aspetto da cui si fa fatica a prescindere, osservando i visi e i corpi dei cinesi vestiti coi loro abiti tradizionali, è una fortissima componente di innaturalità. Non si può prescindere dalla presenza ingombrante della cinepresa che, piuttosto che dominare, comprendere, raccogliere, archiviare, raffredda e irrigidisce tutto ciò che si muove sullo schermo. Non si tratta solo del distacco e dello sguardo marginale cui fa riferimento Bernardi, e che effettivamente si avverte in altre inquadrature, ad

³⁷ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 39 sgg.

³⁸ Riprendiamo l'accezione del termine proposta da R. Barthes nel celebre *L'ovvio e l'ottuso*, Éditions du Seuil, Paris 1982, tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001.

³⁹ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit.

esempio quelle fatte dal treno che si allontana da minuscole e sfuggenti figure di sconosciuti insignificanti, che si muovono lungo la via perpendicolare al binario, verso chissà dove e per chissà quali motivi. Quel che *personalmente* si avverte, in più, è la presenza ossessiva di una figura assente, che si colloca al di qua della macchina da presa: l'osservatore. Lo sguardo – peraltro poco amichevole – dell'osservatore. L'immagine, come a un suo punto di fuga, rinvia continuamente a una figura assente, l'autore delle riprese, la cui smania di onnipresenza, la cui assurda pretesa di ubiquità coincide con la sua inevitabile assenza. Non a caso, la regione collocata al di qua della cinepresa è una delle quattro figure dell'assenza che Marc Vernet, altro autore che si interroga sui limiti della rappresentabilità, individua come componenti essenziali dell'immagine cinematografica⁴⁰.

4. Riprese e montaggio

L'ultima delle opposizioni che prendiamo in esame è forse la più essenziale, in quanto non si tratta di un'interpretazione a posteriori delle tensioni che risiedono nella profondità dell'immagine cinematografica, bensì riguarda la procedura stessa di costruzione di un film, di una sequenza, di un'inquadratura.

La costruzione dell'immagine in movimento – ricordiamo sempre che si tratta di una costruzione, e dunque non vi è niente di semplice – è un percorso articolato in due grandi momenti, la ripresa e il montaggio. È pur vero che le articolazioni del percorso di composizione dell'immagine sono più numerose, e che, per la preparazione di un film, le fasi di ripresa si avviano solo dopo altre fasi precedenti – la stesura di un progetto, la ricerca dei luoghi, e così via; e lo stesso vale per il montaggio. Ed è inoltre vero che ciascuno dei due momenti è in qualche misura presente anche nell'altro: quando effettuiamo una ripresa stiamo già lavorando a un montaggio virtuale; e non va dimenticato che, come è avvenuto per secoli nella pittura, vi è un percorso di lettura anche nella singola immagine, un percorso che l'autore individua e che lo spettatore è portato a seguire. C'è dunque un montaggio interno alla singola immagine, contenuto nella disposizione del profilmico.

Tuttavia, la distinzione del lavoro cinematografico in riprese e montaggio non è una semplificazione grossolana. Malgrado gli scivolamenti, le sfumature, le moltiplicazioni, le sovrapposizioni, infatti, questi due termini rinviano a una opposizione archetipica interna allo strumento inventato dai Lumière. Un'opposizione che non si risolve, ma giunge solo a un compromesso. Un'opposizione talmente forte e radicata che non è infrequente trovare, nella storia della critica cinematografica, studiosi che operano una distinzione tra cineasti della ripresa e cineasti del montaggio. Gli artisti stessi, in più di un'occasione, hanno accettato la ripartizione, aderendo volontariamente all'una o all'altra famiglia. Sergej M. Ejzenštejn è forse il più esemplare tra gli esponenti del partito del montaggio: la lezione di

⁴⁰ M. Vernet, *Figures de l'absence*, Éditions de l'Etoile, Paris 1988.

Kulešov, secondo il quale è nella composizione delle inquadrature che la singola immagine acquista valore semantico, è accolta e potenziata da Ejzenštejn, che celebra, nella sua idea di un *montaggio connotativo* fondato sul conflitto e non sulla linearità, la capacità del regista di dilaniare la natura, e poi ricompone i pezzi in un tutto organico⁴¹.

Sull'altro versante, troviamo figure come Andrej Tarkovskij o Abbas Kiarostami: il primo, in polemica con lo stesso Ejzenštejn, esalta nel momento della ripresa la possibilità di stabilire un contatto con lo scorrere del tempo, inteso non già come successione matematica di istanti, ma come organismo vivente che si dispiega nella durata⁴², secondo un'interpretazione molto vicina al vitalismo di Bergson⁴³. Il regista iraniano, da parte sua, autore di capolavori come *Five dedicated to Ozu* (2002), costituito di lunghi piani-sequenza immobili che filmano il movimento dell'acqua, vagheggia la possibilità fantastica di realizzare un'unica inquadratura che filmi la vita intera – la vita e nient'altro, per citare una delle pellicole dirette dal maestro di Teheran⁴⁴.

Potremmo aggiungere una lunga serie di nomi all'elenco. E potremmo divertirci a distinguere, nella poetica dei singoli autori, gli aspetti più in linea con l'estetica delle riprese e quelli più vicini a un cinema del montaggio. In quale partito inserire Godard, ad esempio? *À bout de souffle* (1960) è un'esplosione di frammentazioni, discontinuità, *jump-cut*, mentre in *Le mépris* (1963) il regista trattiene notevolmente il montaggio, riducendo in modo significativo il numero delle inquadrature, che guadagnano in lunghezza e profondità. Altro caso interessante è quello di Orson Welles, regista del montaggio per sua stessa dichiarazione. Come interpretare però la bellissima incompiutezza del suo *Don Quixote* (1992), straordinariamente eterogeneo, confuso e proprio per questo perfettamente integrato con l'immagine che Welles aveva della Spagna, universo caotico e seducente? Lui, il regista della composizione accuratissima delle inquadrature, del ritmo musicale, della successione delle immagini, chiederà che dopo la morte le sue ceneri siano custodite in terra spagnola.

In cosa consiste, dunque, l'opposizione tra riprese e montaggio? Come definire queste due spinte che nel film compiuto trovano un equilibrio? A ben vedere, le varie opposizioni che abbiamo incontrato fin qui, e le innumerevoli che potremmo ancora aggiungere, si possono ricondurre a due termini di carattere universale: l'ordine e il caos. Nella distinzione tra riprese e montaggio, questa archetipica dissociazione interna al cinema trova l'espressione più netta. Nel percorso di costruzione di un film, le riprese rappresentano il momento caotico, il montaggio è la fase di riassorbimento del caos in un ordine.

⁴¹ S.M. Ejzenštejn, *Za Kadrom*, in N. Kaufman, *Japonskoe kino*, Moskva 1929, tr. it. *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986.

⁴² A. Tarkovskij, *Zapeč'atlennoe vremja*, in P.D. Volkova (a cura di), *Andrej Tarovskij. Arhivy, Dokumenty, Vospominajia*, Moskva 2002, tr. it. *Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, Ubulibri, Milano 2000.

⁴³ H. Bergson, *op. cit.*

⁴⁴ Il film è *Zendeži va digar hich* (1992). La traduzione italiana, *E la vita continua*, compromette gravemente la comprensione del significato originale del titolo.

Percorriamo ancora qualche passo insieme a Welles. Le riprese, afferma il regista in un'intervista, ci espongono al rischio: l'assenza degli attori, la luce del sole che non è mai pienamente controllabile, gli innumerevoli imprevisti che, come in un campo minato, rischiano di far saltare a ogni metro la lavorazione di un film⁴⁵. Chiunque si sia mai cimentato con la regia di un cortometraggio, sia pure in forma dilettantistica, sa quanta fatica si faccia, durante il montaggio, per ricomporre in ordine la materia caotica delle riprese. Perché nelle riprese, l'idea originaria, il progetto partorito dalla mente pulita dell'autore, vive il suo momento di alienazione: l'idea cala nella realtà, e deve incontrare la materia, la luce del sole, il vento, l'espressione di un viso in carne e ossa, etc. E non è affatto scontato che la materia voglia adattarsi con docilità alle indicazioni proposte dall'idea. Tutt'altro. Nella gran parte dei casi, la materia «resiste».

Nella sua *Kritik der Urteilskraft*, la terza delle opere principali di Immanuel Kant, il filosofo di Königsberg dedica un'ampia sezione alla trattazione del giudizio estetico. Posto al cospetto della natura, il soggetto può essere colto dal sentimento del *bello* o da quello del *sublime*. Mentre nel primo caso la qualità principale è l'armonia, la composizione armoniosa dell'oggetto, che determina un equilibrio tra la percezione del soggetto e la sua libertà – tra ciò che viene dall'esterno e ciò che viene dall'interno –, nel caso del sublime il soggetto avverte un sentimento di squilibrio, di sproporzione. La visione di un uragano, ad esempio, determina la profonda dissonanza tra la percezione soggettiva e qualcosa di infinitamente più ampio, più grande. Si sperimenta dunque la propria piccolezza, insieme alla tensione verso lo smisurato⁴⁶. Molta dell'arte romantica affonda le radici in questa sproporzione.

Vi è un punto di contatto tra i due tipi di giudizio. Il sentimento del bello e quello del sublime sono provocati nell'uomo dal confronto sorprendente con l'esterno. È pur vero che, nell'ambito della filosofia kantiana, il termine «esterno» assume un significato del tutto particolare, giacché il soggetto, secondo il pensatore di Königsberg, non esce mai dal mondo della sua rappresentazione fenomenica, e non può mai attingere la verità semplice e monolitica della *cosa in sé*. L'affermazione, a pensarci bene, vale anche per il cinema: non si esce mai dal sistema delle immagini e della rappresentazione. Tutt'al più, come affermava Bazin, si potrà distinguere tra «i registi che credono nella realtà e quelli che credono nell'immagine»⁴⁷.

Ferma restando questa precisazione importante, quel che di utile possiamo trarre dalla lettura dell'opera kantiana è che il sentimento di equilibrio o quello di sproporzione dipendano entrambi dalla mia sensibilità, dalla percezione, dall'incontro (piacevole, armonico o doloroso che sia) con l'esterno, che espone la libertà individuale al confronto con un limite: il limite della natura. Il limite della materia, potremmo dire. Una sorta di principio di realtà, per dirla con Freud, che germoglia proprio lì dove l'idea impatta nella durezza del reale.

⁴⁵ A. Bazin, *Orson Welles*, Éditions du Cerf, Paris 1972, tr. it. *Id.*, Temi, Trento 2012.

⁴⁶ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. *Critica del giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

⁴⁷ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., p. 75.

È forse questo l'impatto che cercava Renoir, preparandosi alla partenza verso le paludi dell'Okefenokee – alla ricerca del sublime, probabilmente. Ed è questo che accade ogni qual volta si effettuano le riprese, che si tratti della realizzazione di un film di finzione, di un documentario o della capricciosa voglia di catturare un evento straordinario e sfuggente che accade appena fuori dalla finestra di casa: l'intenzione deve lavorare, per *farsi* materia, per *riconoscersi* nella materia. Il lavoro di riconoscimento, quello che permette, dopo il tuffo nel caos della realtà fuggevole, di rientrare nell'ordine domestico, è affidato al montatore. È lì che la casualità acquista un senso; è nella fase di montaggio che le sbavature vengono riassorbite nel grande organismo del film compiuto. Quando Ejzenštejn, nella sua opera capitale dedicata al montaggio, invita il cineasta a pensare al lavoro di costruzione del film come a un percorso articolato in un prima fase di smembramento, e una successiva di ricomposizione in una nuova unità organica⁴⁸, non fa altro che confermare come nel percorso di post-produzione si esprima l'esigenza dell'idea di recuperare equilibrio, dopo l'esposizione al rischio di imbattersi nell'uragano del sublime, dell'estraneo.

La riprova della intensità di questo lavoro di addomesticamento dell'«alieno» è rappresentata dall'indicazione che frequentemente viene fornita ai giovani cineasti: prendere a modello la scultura, togliere materia, eliminare il superfluo, ripulire l'informe fino a raggiungere la figura nella sua perfezione formale. Il rischio, si dice, è quello di innamorarsi delle riprese, e non riuscire a spogliare la figura di tutto il superfluo. Eliminare il superfluo. L'indicazione, senza dubbio molto appropriata da un punto di vista squisitamente tecnico, presenta diversi aspetti problematici; e chi lavora con l'immagine in movimento può verificarne la problematicità ogni qual volta è costretto a effettuare anche il più piccolo taglio di inquadratura. Proviamo a *zoomare* su questa problematicità.

L'invito a non innamorarsi delle riprese, e a procedere con sobria spietatezza nell'eliminazione del superfluo, è del tutto adeguato qualora si stia montando un film di finzione, le cui riprese siano realizzate da un regista che si è limitato a mettere in immagine, con perizia, quello che è scritto su una sceneggiatura solida e completa. Un cineasta del periodo classico hollywoodiano, per intenderci. Già in questo caso è possibile individuare diversi punti nevralgici, alcuni punti di frizione su cui per ora sorvoliamo.

Proviamo, però, a prendere in esame un esempio antitetico: un regista vuole raccontare un luogo, una città, un piccolo villaggio o una regione naturale; il deserto del Gobi, il Caucaso, il percorso del Volga. Magari prenderà a modello il Wim Wenders di *Tokyo-Ga* (1985), o il Rossellini che racconta l'India, in un percorso suggestivo a cui De Vincenti dedica alcune pagine illuminanti in uno dei suoi saggi⁴⁹. Il regista raccoglierà molto materiale, materiale impreveduto, per forza di cose. È senz'altro vero che, prima di partire, il nostro cineasta avrà approntato un progetto di percorso, sia pure solo

⁴⁸ S.M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v sest'i tomach*, Iskusstvo, Mosca 1970, trad. it. *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985, p. 227.

⁴⁹ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993, pp. 177 sgg.

abbozzato. Ma un film che racconti il percorso di un fiume, o la fisionomia geografica e culturale di un luogo, deve per necessità vivere il momento delle riprese come una fase di vera e propria ricerca del non-visto, dell'imprevisto; come un momento di esposizione del piccolo orizzonte dell'idea immaginata alla sproporzionata grandezza di un'immagine molto più ampia. Smisuratamente più ampia. Di conseguenza, a conclusione delle riprese, il nostro scultore si troverà di fronte a un gigantesco blocco di marmo da ripulire; a un enorme cumulo di materiale superfluo, all'interno del quale si trova custodita – incastrata, imprigionata – la perfezione del *Mosè*. Tutto il resto va eliminato.

Alla fine del lungo lavoro di pulizia, il film si potrà dire compiuto, e, anche se non mancheranno coloro che svolgono il lavoro di critico cinematografico armati di forbici – come lamentava Truffaut⁵⁰ –, il cineasta potrà dire di aver trovato il giusto equilibrio, e di aver riportato a casa l'idea, dopo la *catabasi* negli inferi delle riprese.

Eppure, cosa accade se non vi è un'idea preconcepita, o se si tratta di una figura progettuale talmente debole da sgretolarsi nell'incontro con il luogo? Qual è in questo caso il riferimento ideale che ci consente di stabilire cosa è superfluo e cosa non lo è? Quando possiamo dire di aver raggiunto l'equilibrio? E, soprattutto, vi è un solo punto di equilibrio, un solo film che si può realizzare con lo stesso materiale? Il carattere organico del film ultimato, sia pure dotato di un ritmo narrativo impeccabile, è solo una delle tante configurazioni di una distonia inguaribile tra la fase delle riprese e quella del montaggio; una delle tante figure della follia. Si pensi al commento che Jean-Georges Auriol fa a proposito di *La chienne* di Renoir, nel 1931, in un articolo comparso sulla rivista *Revue du cinéma*. Se il montaggio in alcuni passaggi può apparire difettoso, ci dice il critico, questo non va segnalato come limite, ma semplicemente come sintomo di un lavoro di ripresa effettuato senza prevedere un montaggio preciso⁵¹. Affermazione straordinariamente veritiera, nella sua paradossalità. È proprio nei momenti di scarto, nei montaggi «difettosi» che possiamo cogliere un'altra, forse la più profonda e interessante opposizione interna allo strumento su cui stiamo lavorando; un conflitto tra interno ed esterno che non trova equilibrio nel film compiuto, ma solo una fase provvisoria di tregua.

Viene in mente, al riguardo, *Le mystère Picasso*, il bel film che Clouzot dedica al pittore spagnolo nel 1956. André Bazin si sofferma a lungo sul valore della pellicola, difficilmente riconducibile nelle strette pareti del genere documentario⁵². Come noto, Clouzot ha costruito la narrazione del film cercando di registrare il lavoro di Picasso nella composizione di un quadro. Il regista, però, non ha voluto riprendere il pittore nell'atto del dipingere, ma ha ripreso l'atto stesso, attraverso una particolare disposizione di cinepresa, quadro e artista. Seguendo lo scorrere della pellicola, lo spettatore si trova infatti di fronte a una tela che copre praticamente tutta l'estensione dello schermo; su di essa progressivamente si formano delle figure, vengono tracciate pennellate di colori, si costruisce un

⁵⁰ F. Truffaut, *Les films des ma vie*, Flammarion, Paris 1975, tr. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978, p. 76.

⁵¹ J.G. Auriol, «La chienne», in *La Revue du cinéma*, n. 28, Novembre 1931.

⁵² A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., p. 190 sgg.

quadro. Picasso si trova al di là della tela, ed è dunque invisibile: possiamo solo vedere il prodotto dei suoi movimenti. Non ci viene mostrato esclusivamente il quadro ultimato, magari corredato dai commenti dell'autore, ma vediamo il dipinto in movimento, nella sua formazione, come assistessimo alla progressiva metamorfosi di un seme in fiore, in un'opera che si colloca proprio nello spazio che si apre tra pittura e cinema, tra immagine istantanea e scorrere del tempo.

La visione del film induce inevitabilmente a porsi una domanda, la stessa che si pone Bazin nel suo articolo: qual è il quadro vero? Quale degli innumerevoli dipinti che vediamo trascorrere sullo schermo è quello definitivo, quello che appenderemo sulle pareti della nostra casa ideale? E quali, dunque, gli innumerevoli superflui? Cercare di risolvere la questione riferendosi a ciò che Picasso aveva in mente prima di avvicinarsi alla tela bianca sarebbe un tentativo piuttosto goffo di dissolvere il mistero.

Sergio Citti, regista e sceneggiatore, nonché amico e collaboratore di Pier Paolo Pasolini, racconta che, durante le riprese del *Decameron*, nel 1971, il regista bolognese stava riprendendo un attore che camminava lungo un vicolo buio. Pare che improvvisamente, proprio durante uno dei *ciak*, la pellicola terminò; Tonino Delli Colli, direttore della fotografia, suggerì prontamente a Pasolini di far interrompere il movimento all'attore, visto che la ripresa era ormai inutile. «Non importa, non interrompere, lascialo proseguire», rispose il poeta, e continuò a riprendere senza pellicola⁵³.

5. Senza mai tornare alla tonica

Nel saggio *L'occhio del Novecento*, pubblicato nel 2005, un secolo e dieci anni dopo la nascita del cinema, Francesco Casetti tira le somme del rapporto, stretto, vivo, tra la settima arte e il secolo da poco concluso, con la consapevolezza che i due termini, il cinema e il Novecento, sono per molti versi sovrapponibili: perché nascono quasi contemporaneamente, e perché, in qualche modo, tramontano insieme. Il Novecento si conclude con la nascita del nuovo millennio; il cinema, a giudizio di Casetti, negli ultimi anni si è trasformato in qualcosa che lo studioso definisce *Cinema due*⁵⁴.

Al di là di quest'ultima considerazione, su cui dovremo necessariamente tornare, quel che ci interessa ora prendere in esame è il tema delle opposizioni che fa da filo rosso di tutto il lavoro di Casetti. Se il cinema può essere a ragione considerato l'occhio di un secolo, ossia lo strumento, la forma espressiva che più di altre è stata in grado di raccontare la cultura del XX secolo, e di intervenire nelle dinamiche socio-culturali con straordinaria forza penetrante, ciò è accaduto, ci dice l'autore, perché il cinema è stato in grado di raccogliere ed elaborare le spinte contrastanti che hanno attraversato la società degli ultimi cento anni. Il cinema vive di opposizioni, è in grado di raccogliercle e proiettarle, in primo luogo. A partire da questa considerazione del tutto condivisibile – le pagine precedenti testimoniano questa

⁵³ Da un'intervista video concessa a Daniele Cipri e Franco Maresco nel 2001. *Conversazione con Sergio Citti* (D. Cipri e F. Maresco, 2001 – 23').

⁵⁴ F. Casetti, *op. cit.*, pp. 293 sgg.

condivisione di prospettiva –, Casetti effettua un'esame delle varie dicotomie che percorrono la società e, di conseguenza, il cinema. Il saggio ne propone una buona quantità, alcune delle quali sono in qualche misura affini a quelle che abbiamo analizzato nei paragrafi precedenti, altre più distanti.

Il cinema, ad esempio, assorbe e rielabora il desiderio tutto moderno di totalità, ma fa anche da specchio alla grande frammentarietà che pervade il mondo contemporaneo. L'occhio del cinema risponde al folle bisogno di ubiquità che l'uomo ha imparato a sperimentare, ma allo stesso tempo, soprattutto nelle sue espressioni meno popolari, lascia avvertire il senso di spaesamento e di piccolezza che vive il singolo di fronte a un mondo sempre più ampio e sterminato⁵⁵. E così via, proseguendo nell'elenco e nell'analisi di contraddizioni che il linguaggio cinematografico è riuscito a rispecchiare e, a partire dal grande potenziale insito in questo *medium*, a rielaborare, inserendosi attivamente nel sistema di riti e miti della società contemporanea.

È proprio sul lavoro di rielaborazione sottolineato da Casetti che spenderemo ancora qualche riga. A più riprese, nel suo saggio, si fa riferimento alla capacità di negoziazione come alla qualità specifica che ha consentito al cinema di guadagnare rapidamente posizioni nella gerarchia delle arti e di conquistare il ruolo di linguaggio più attuale ed efficace a rappresentare l'epoca contemporanea. Il cinema, ci dice Casetti, non si limita ad accogliere e a rappresentare le tensioni che, nella società, sono determinate da spinte contraddittorie, ma, in qualche misura, le risolve, riesce a proporre una conciliazione attraverso un lavoro di negoziazione, appunto. Immergendosi nella sala, lo spettatore – e con lui l'intera società – vive quel processo catartico che anticamente si attribuiva al rito collettivo della tragedia, ed esce dal bagno di immagini e suoni in qualche modo purificato da una tensione che potrebbe avere pericolosi effetti destabilizzanti. Il cinema, dunque, contribuisce a un riassorbimento del caos, attraverso la sua rappresentazione⁵⁶. Come ascoltare le complesse evoluzioni armoniche e melodiche di un brano di Debussy, aspettando il ritorno alla tonica conclusivo, che ancora l'ascolto a una certezza più tradizionale e tranquillizzante.

Ovviamente Casetti, per sua stessa dichiarazione, fa riferimento al cosiddetto cinema *main-stream*, quello di più larga diffusione, e non alle zone più marginali e sperimentali del linguaggio cinematografico, meno soggette alle esigenze ordinarie del sistema. Tuttavia, va osservato che, se tra i film posti sotto esame l'autore inserisce *Passion* di Godard (1982), *Blow up* di Antonioni (1966) e *Staroye i novoje* (1929) di Ejzenštejn, accanto allo spettacolare *King Kong* di Cooper e Schoedsack (1933), evidentemente si sta parlando del cinema *tout court*, e non solo delle sue espressioni più popolari.

Il motivo per cui si è voluto prendere spunto dal saggio di Casetti è che lo riteniamo utile per definire meglio uno dei propositi di questo percorso di ricerca. Partendo dall'assunto che il cinema è (stato) in grado di accogliere il carattere *ossimorico* della società – in quanto, come abbiamo visto,

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 187 sgg.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 282 sgg.

L'ossimoro si annida nella sua stessa natura –, nelle pagine che seguono si cercherà di inquadrare sempre più nel dettaglio la sfocatura dovuta a questa doppiezza, ma senza provare a risolverla. Ci concentreremo dunque sulle contraddizioni insite nel linguaggio cinematografico – con tutto il ventaglio di legami che esso intrattiene con il sistema socio-culturale in cui è inserito – senza cercare di portarle a conciliazione, rinunciando – o, per essere più precisi, problematizzando – la funzione di negoziazione che la società ha voluto riconoscere al cinema lungo il corso dell'ultimo secolo, e che, nel saggio di Casetti, ne rappresenta la qualità principale. Cercheremo di chiarire il perché di questa scelta, riprendendo una delle pellicole che lo studioso utilizza per definire la sua posizione.

Nel 1933 esce nelle sale americane *King Kong*, opera di grande successo, antenata degli innumerevoli *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) che hanno costellato la storia del cinema. La vicenda è nota. Un regista e produttore cinico cerca in una lontana isola selvaggia gli spunti per preparare uno spettacolare prodotto commerciale. Attraverso varie vicissitudini, questa spettacolarità viene individuata nelle gigantesche proporzioni del gorilla Kong. Stordito e imprigionato, il povero scimmione viene condotto a New York, come attrazione per un pubblico di buoni borghesi affetti da *voyeurismo*, i quali cercano nello spettacolo la giusta conciliazione tra il proprio desiderio di mondo selvaggio e il bisogno di restare al sicuro.

Ecco, dunque, un possibile esempio di lavoro di negoziazione: la gabbia che imprigiona Kong non è molto diversa dallo schermo che permette di stare al riparo osservando la maestosa potenza delle cascate del Niagara. Un rettangolo trasparente che permette di percepire l'uragano senza che la piccolezza del soggetto sia minimamente messa in pericolo. Ma l'uragano, nel film, rompe la finestra e penetra in casa. Casetti ci dice che il momento in cui la Grande Scimmia si libera, e semina il terrore tra la gente, rappresenta lo squarcio al grande velo del *voyeurismo*: la finzione si sgretola e lo spettacolo si rivela nel suo carattere di atto predatorio nei confronti della natura. E così il guardone torna a essere preda⁵⁷.

Ma tutto questo accade davvero? O ne abbiamo solo una rappresentazione ben riuscita? Il desiderio di contatto con la natura selvaggia non viene affatto appagato, semplicemente perché non avviene: il gigantismo di Kong è solo la proiezione spettacolare delle nostre paure infantili; e anche nel momento in cui la scimmia mostra una natura diversa – la delicatezza con cui appoggia Ann sul cornicione –, non fa altro che rivelare un carattere umano, un carattere che ci tranquillizza, in quanto riconoscibile, familiare. Piuttosto che venire in contatto con la natura, veniamo in contatto con una rappresentazione dell'immagine che ne abbiamo. È questo lo spettacolo a cui partecipa il pubblico (quello fittizio del film e quello vero che ha assistito alla proiezione di *King Kong*, a partire dal 1933), la proiezione dell'immagine del selvaggio posta davanti al selvaggio, una tecnica che permette di rinviare, procrastinare, rimuovere il contatto con la realtà.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 158 sgg.

Nel corso della trattazione torneremo più approfonditamente su questo lavoro di rimozione che Jacques Lacan discute ampiamente nei suoi seminari, parlando del *fantasme* dell'angoscia che il soggetto colloca davanti all'angoscia reale, per ammorbidire lo spaventevole impatto⁵⁸. Quel che qui si è voluto mostrare è il carattere tutt'altro che equilibrato della funzione del cinema (e dell'immagine in movimento in generale) in relazione alle contraddizioni che lo attraversano.

Se quello che Casetti indica come lavoro di negoziazione – e che ha assolto senza dubbio una funzione realmente efficace nella società contemporanea – si rivela in realtà come processo di rimozione, denso di problematicità e di contraddizioni, è proprio su questa tensione irrisolvibile che ci si deve concentrare, sulle fratture mai composte, su ciò con cui il cinema non riesce a negoziare.

⁵⁸ J. Lacan, *Le séminaire, livre X: L'angoisse*, Éditions du Seuil, Paris 2004.

CAPITOLO II

LUNGO LA LINEA DEL PROGRESSO

Come abbiamo cercato di chiarire nel capitolo precedente, la «dissociazione» che il cinema vive sin dai tempi della sua comparsa, e che provoca la visione sfocata che si è qui descritta sommariamente, è una «patologia» che non riguarda esclusivamente il linguaggio cinematografico, ma l'intera cultura in cui questa strana macchina affonda le sue radici. O meglio: è una malattia (o una qualità) propria del cinema in quanto espressione di un'intera cultura. Da ciò consegue necessariamente che le riflessioni che riempiranno le pagine seguenti si estenderanno per necessità al di là dei limiti della storia del cinema; pertanto le analisi sul semplice dettaglio di un'inquadratura, o sulla durata di una piano-sequenza, andranno iscritte nel più ampio orizzonte di una riflessione che sia apre alla filosofia e agli studi culturali.

Il cinema è vita del pensiero condensata in una visione⁵⁹, ci spiega Gilles Deleuze nei suoi saggi pubblicati negli anni Ottanta. E come dargli torto? Non è forse vero che la storia della filosofia è l'archivio delle innumerevoli *visioni* del mondo che i filosofi hanno presentato al pubblico? E quanto stretto è il legame tra queste visioni, nella loro mutevolezza, e lo spazio/tempo culturale che le ha prodotte? Le guance carnose e i colori pieni di Raffaello o Antonello da Messina lasciano sulla tela l'urgenza vitale di una società che si sta ormai divincolando da quel disprezzo del mondo che Papa Innocenzo III dichiarava, un paio di secoli prima, nel suo *De contemptu mundi*. E la mano con cui la ragazza nuda si sostiene i capelli, accovacciandosi nella vasca dipinta da Degas, è l'espressione di uno sguardo che vuole evadere dal magniloquente ottimismo della seconda rivoluzione industriale, per soffermarsi sulla semplicità di un dettaglio.

La dissociazione, la irrisolvibile sfocatura che rende opaco e impreciso lo sguardo cinematografico, rappresenta dunque la schizofrenia di un'intero universo culturale. Dobbiamo quindi tornare alle considerazioni di Thibaudau e Pleynet, citati nelle prime pagine di questa ricerca, e accoglierne l'invito a individuare la posizione ideologica che soggiace all'invenzione del cinematografo, una posizione che resta presente nella memoria profonda di questo *medium*, e di tutti noi che ne facciamo uso. Accogliere

⁵⁹ L'efficace definizione, di Daniela Angelucci, compare nella premessa al saggio *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, che la studiosa dedica ai volumi di G. Deleuze *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983, tr. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, e *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris 1985, tr. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

così anche l'insegnamento di Panofsky, che legge nella prospettiva quattrocentesca lo spirito di una società che, seguendo la rotta delle linee di fuga, approderà di lì a poco nel Nuovo Mondo americano.

1. Accanto al binario della storia

Il cinema è figlio dell'Ottocento, e dunque del delirio di onnipotenza borghese che si distende lungo tutto il secolo XIX. Il viandante in abiti borghesi che Friedrich colloca al centro del suo dipinto del 1818 contempla e domina dall'alto il paesaggio tormentato e suggestivo che gli sta di fronte. E, col medesimo spirito ottocentesco, l'autore del quadro contempla e domina col suo pennello il sentimento del sublime che l'immagine provoca. Non è troppo azzardato riconoscere nel dipinto il fermo-immagine di uno dei tanti film che, più di un secolo dopo, mostreranno il protagonista di schiena mentre sfida con lo sguardo l'inclemenza della natura. Potrebbe essere John Wayne che si sporge sull'orlo dell'Inferno, in *Fort Apache* (Ford, 1949). O il folle Klaus Kinski che osserva la montagna su cui vuole portare la sua nave, in *Fitzcarraldo* (Herzog, 1982). O, ancora, Monica Vitti smarrita, che, di spalle, guarda con noi l'inquietudine incomprensibile degli alberi mossi dal vento, nel finale de *L'avventura* (Antonioni, 1959). Il dipinto di Friedrich è cinematografico nella misura in cui mostra allo sguardo dell'osservatore il guardare di un personaggio⁶⁰, e assume un significato simbolico ben più esplicito di quelli contenuti nei fermo-immagine appena citati se concentriamo la nostra attenzione sulla posizione «altolocata» del protagonista e sull'appartenenza sociale che i suoi abiti rivelano. «Ogni paesaggio è uno stato d'animo», affermava Henri-Frédéric Amiel⁶¹. Ed è anche espressione della volontà di dominarlo, di non esserne interamente rapito.

In numerose occasioni, studiosi del linguaggio cinematografico hanno dedicato pagine di studio approfondito su quei dispositivi che, in qualche misura, hanno anticipato di alcuni decenni il cinema, le sue intenzioni e i bisogni ai cui esso ha voluto e vuole rispondere. Nei lavori di Jacques Aumont, Sandro Bernardi, Antonio Costa si possono leggere, sebbene condotte lungo linee interpretative diverse, le descrizioni dei legami che l'invenzione dei Lumière ha con il *Panorama*, quel dispositivo, collocato a metà strada tra pittura e cinema, grazie al quale la buona borghesia ottocentesca poteva vivere la vertigine di una visione totalizzante, stando però al riparo da ogni rischio che un'esposizione autentica inevitabilmente comporta⁶². Il *Panorama*, diffuso in Europa e Stati Uniti già dalla prima metà del secolo, era un gigantesco dipinto che riproduceva un paesaggio osservato dall'alto – una sorta di veduta aerea, diremmo adesso –, ricchissimo di dettagli, e pertanto talmente realistico da provocare negli eccitati spettatori la medesima meraviglia che, un secolo dopo, avvertiranno guardando al cinema il *fantasme* della vita reale.

⁶⁰ Il tema è trattato approfonditamente in S. Bernardi, *Il paesaggio del cinema italiano*, cit., e in J. Aumont, *op. cit.*

⁶¹ H.F. Amiel, *Journal intime*, Éditions L'Âge d'Homme, Losanna 1994.

⁶² Vedi J. Aumont, *op. cit.*, pp. 62 sgg.; S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., pp. 22-23; A. Costa, *op. cit.*, p. 339.

Interessante la distinzione che Aumont segnala tra la struttura del *Panorama* europeo e quella dei dispositivi diffusi negli Stati Uniti: se nel vecchio continente il paesaggio aveva una configurazione circolare, e dunque si sostituiva all'orizzonte visivo dell'osservatore, in America si studiò la possibilità di far muovere il dispositivo; costruirlo quindi con forma lineare, farlo scorrere, e offrire così all'osservatore la sensazione di trovarsi al finestrino di un treno che attraversa il mondo. La differenza tra le due configurazioni del *Panorama* è ricchissima di spunti, in quanto rinvia, involontariamente, a due concezioni diverse del tempo – il tempo di un dominio, in realtà –, proprie di due aree culturali, l'Europa e gli Stati Uniti, contemporaneamente affini e distanti. Come vedremo, molta parte della ricerca si muoverà proprio nell'intervallo «liquido» che distingue e connette queste diverse culture, in quell'acqua di oceano che separa e congiunge i due volti del dominio.

Ma torniamo per un attimo al *Panorama* americano, e all'illusione di movimento che il dispositivo determinava nell'osservatore, come se fosse seduto accanto al finestrino di un treno. Un treno: chissà se è possibile, scorrendo il catalogo delle innumerevoli invenzioni che punteggiano la storia dell'ultimo millennio, individuare un oggetto che meglio del treno rappresenta la volontà di dominio spazio-temporale propria della mentalità borghese. La luce elettrica, forse. L'informatica. Vi sono senza dubbio molte invenzioni che hanno bene incarnato la volontà di controllo propria dell'uomo borghese su una realtà estranea. Eppure l'estrema varietà di simboli che arricchisce il grande simbolo del treno ne fa uno strumento eccezionale nella sua unicità. Proviamo a circoscrivere alcuni di questi contenuti simbolici.

Questa macchina, che fa la sua comparsa negli anni '20 del XIX secolo – con funzione commerciale, inizialmente, è bene ricordarlo –, nasce con l'intenzione di ridurre le distanze, nel tempo e nello spazio: nel 1827, le locomotive iniziano a trasportare merci – e passeggeri, di lì a poco – con una velocità così elevata da trasformare la concezione spazio-temporale stessa rispetto a quella propria dell'uomo che utilizzava i precedenti mezzi di trasporto. Il deserto arido, le foreste cupe, la pioggia, il vento, l'imprevedibilità della natura, che precedentemente avevano accompagnato e determinato il viaggio dell'uomo, e con un legame talmente profondo da entrare stabilmente nell'immaginario collettivo, riducono improvvisamente la loro incidenza sui progetti umani.

La locomotiva e i suoi vagoni scorrono su un binario di metallo, due lunghissimi pezzi di acciaio lavorato che si distendono paralleli, lungo un percorso lineare (il più lineare possibile). Si tratta di un dettaglio molto significativo: il movimento del nuovo mezzo di trasporto avviene lungo un percorso lineare. Immaginiamo un treno che percorre una pianura o una distesa arida, e proviamo, per un istante, a disegnare l'immagine dello stesso luogo, ma senza locomotiva, vagoni né rotaie. Quale direzione seguirà lo sguardo, muovendosi nella pianura? Che configurazione assumerà il tempo di lettura che l'occhio sceglierà osservando i numerosi dettagli del luogo? Le risposte possono essere infinite: ci sono osservatori che si soffermano sui dettagli, altri che muovono la testa in linea orizzontale, come una panoramica cinematografica; alcuni possono averne una percezione frammentaria, fatta di singole

impressioni slegate, senza mai raccoglierle in una visione globale. In ogni caso, non è possibile stabilire una direzione unica né un unico tempo di lettura con cui osservare il luogo.

Ecco cosa cambia con l'invenzione del treno: il multiverso spazio-temporale che il luogo offre allo spettatore – una multidirezionalità che può affascinare e smarrire – si trasforma in un percorso geometricamente più semplice, a una dimensione; e la visione si distende lungo una traiettoria obbligata, da cui è difficile sfuggire. Arriviamo così a un'altra figura simbolica che l'utensile treno ci permette di sfruttare: il viaggiatore-spettatore. Collocato accanto al finestrino, il buon borghese osserva il fluire dei paesaggi, delle piogge, dei venti, delle foreste, dei luoghi aridi, senza scomporsi troppo, senza che i suoi abiti siano gravemente sgualciti da un percorso di molti chilometri. Se osservando gli indumenti dell'uomo dipinto da Friedrich possiamo sorprenderci del fatto che, al termine di una scalata compiuta in un luogo così impervio, il nostro borghese mantenga ancora lo stesso grado di presentabilità che ha all'ingresso di un ricevimento di Vienna, la compostezza dello stesso personaggio che osserva il tumulto della natura dal finestrino di un treno non ha nulla di irrealistico: ciascuno di noi ha sperimentato le stesse suggestioni, viaggiando sui tanti regionali dell'esistenza, senza doversi per necessità cambiare d'abito a conclusione dell'itinerario.

Il treno ha permesso alla borghesia di scalare davvero il monte della natura, e contemplarla dall'alto con sguardo dominatore e riparato. Il terrore che nei secoli precedenti aggrediva i viaggiatori che si apprestavano ad entrare nel ventre buio della natura si può così assottigliare, ammorbidire, si addolcisce nella lieve malinconia che il passeggero prova osservando il trascorrere del tempo e dei paesaggi di là dal vetro. Una malinconia del tutto sopportabile, garantita proprio dal più significativo degli elementi di cui è fornito il treno: il vetro trasparente del finestrino. Lo schermo.

E veniamo così al cinema, e alla sua stretta parentela con il nostro mezzo di trasporto ferroviario. A conclusione dell'Ottocento, il secolo delle locomotive, della luce elettrica, del telefono, del dagherrotipo, in un caffè di Parigi fa la sua comparsa il cinematografo. Il legame con il treno non è solo il risultato di astratte interpretazioni condotte a posteriori su questi due prodotti della modernità. Tutta la storia del cinema insiste su questa vicinanza. Probabilmente il più celebre dei film dei Lumière mostra l'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, e siamo nel 1896. Il primo film *Western*, del 1903, è *The Great Train Robbery* di Edwin S. Porter. Nei minuti conclusivi di *Intolerance* (Griffith, 1916), gli spettatori si emozionano guardando un'automobile che insegue un treno. E così via per tutto il Novecento (e oltre), passando per *The Iron Horse* di John Ford (1924), *The General* di Buster Keaton (1926), *Chelovek s kino- apparatom* di Dziga Vertov (1929), *La Bête humaine* di Jean Renoir (1938), *Human Desire* di Fritz Lang (1954), fino alle più recenti sperimentazioni di videoartisti come Robert Cahen (*Sur le quai*, 1978), di documentaristi come Artavazd Pelešjan (*Verji*, 1992) o Pietro Marcello (*Il passaggio della linea*, 2007).

Il treno, lo abbiamo appena detto, riduce straordinariamente le distanze, e determina una trasformazione radicale della concezione e della percezione dello spazio e del tempo. In uno dei suoi

saggi dedicati ai concetti di territorio e stato nazionale, il geografo Franco Farinelli spiega come sia stata proprio la fluida rapidità delle locomotive a contribuire profondamente alla metamorfosi dei luoghi in spazi, da entità geografiche e culturali, dotate di una particolare e irripetibile identità, a semplici estensioni misurabili, nel grande, omogeneo spazio cartesiano che ci circonda⁶³. Non siamo così lontani dalla mancanza di identità che Marc Augé attribuisce ai non-luoghi⁶⁴. Anche la concezione del tempo subisce una profonda trasformazione, e non ci riferiamo esclusivamente alla straordinaria riduzione di durata del viaggio: è proprio a causa dell'incremento della rete ferroviaria che, sul finire dell'Ottocento, si procede alla ripartizione del tempo del mondo⁶⁵ in 24 fusi orari. La lineare velocità della locomotiva del progresso imponeva l'utilizzo di un tempo uniforme, misurabile secondo criteri universali, validi a Londra come in un piccolo villaggio algerino.

Il cinema fa di più. Se la potenza tecnologica borghese era riuscita a ridurre l'ampiezza del tempo e dello spazio, il nuovo *medium*, grazie all'efficacia dell'illusione di realtà, offre allo spettatore il magico dono dell'ubiquità. Ricordiamo l'affermazione di Gianni Toti citata sopra: noi siamo seduti in poltrona in un appartamento romano qualsiasi, e nello stesso tempo possiamo osservare ciò che accade nella profondità dell'Oceano Indiano. L'universo si trasforma in presenza possibile, se l'occhio della camera può essere virtualmente collocato dappertutto, permettendomi una visione in tempo reale. Onnipresenza possibile. Sguardo totalizzante. Il progetto del *Panopticon*, realizzato da Jeremy Bentham a fine Settecento, che propone l'esercizio di un controllo scopico assoluto, in un regime carcerario⁶⁶, attraverso il cinema si fa possibilità reale. E non è un caso che le paure di George Orwell, negli anni '40, e le riflessioni filosofiche di Michel Foucault sul potere, qualche decennio più tardi, facciano entrambe riferimento all'occhio e all'atto del guardare⁶⁷.

La riflessione sul cinema, sullo stretto nesso che lo radica nella cultura (occidentale), e dunque sulle esigenze e le ambizioni a cui il *medium* ha voluto rispondere, assume, a nostro parere, un valore inalterato anche al giorno d'oggi. Dico questo riferendomi al già citato *Cinema due*, descritto da Franco Casetti nelle ultime pagine del suo saggio sul cinema e il Novecento. Il cambiamento radicale che i nuovi mezzi di comunicazione hanno determinato negli ultimi due decenni, spiega l'autore, hanno in qualche modo esautorato il cinema, sollevandolo da quell'incarico di negoziatore delle opposizioni che ha mantenuto per tutto il Novecento. Per il semplice motivo che la nuova società di internet e degli

⁶³ F. Farinelli, *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2007.

⁶⁴ M. Augé, *Non-lieux*, Éditions du Seuil, Paris 1992, tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.

⁶⁵ È significativo che Casetti faccia riferimento a questo importante cambiamento nel suo libro sul cinema e il Novecento. Vedi F. Casetti, *op. cit.*, pp. 187 sgg.

⁶⁶ J. Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, Vol IV, Ed. Bowring, London 1843, tr. it. *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio, Venezia 2002.

⁶⁷ M. Foucault, *Surveiller et punir. naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975, tr. it. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2005.

smartphone non è più attraversata da opposizioni, ma ha assunto quel carattere liquido di cui a più riprese ha parlato Baumann nei suoi saggi⁶⁸.

È senza dubbio vero che la ritualità della serata trascorsa al cinema, e la fisionomia stessa della proiezione in sala, sono progressivamente scomparse, negli ultimi decenni, e in modo inesorabilmente evidente a partire dagli ultimi anni dello scorso millennio. Ed è altrettanto vero che le analogie che Baudry, Metz, Kuntzel individuano tra la condizione dello spettatore in sala – fermo e immerso nel buio – e quella onirica⁶⁹ vanno ripensate alla luce delle nuove modalità di fruizione offerte da *blue-ray*, *streaming*, *home-video*.

Proviamo però a riflettere su quella particolare possibilità che il cinema ha offerto allo spettatore borghese di fine Ottocento, e che qualche riga sopra abbiamo definito magica: il potere dell'ubiquità. Essere (virtualmente) dappertutto e contemporaneamente. Non si tratta forse dello stesso miraggio di onnipresenza che ci regalano i *social networks*? Non è forse vero che i più recenti prodotti di largo consumo sono pensati per consentire a me, che sto seduto di fronte al Palazzo Ducale di Urbino, di dialogare in tempo reale con la mia partner che passeggia per le strade di Melbourne? E non è forse questo il desiderio che agitava Albert Kahn, quando spediva nelle quattro direzioni cardinali i suoi operatori, per raccogliere, archiviare, catturare il mondo intero?

Torneremo ancora sul tema. Ci basta per ora sottolineare un aspetto significativo della questione: se i nuovi *media* hanno decretato la fine della concezione moderna di spazio e tempo, intese come estensioni reali e misurabili, trasformando (o cercando di trasformare) l'universo in eterno presente, il cinema, strumento di celebrazione della modernità, ha in qualche modo annunciato con largo anticipo questa trasformazione, proponendo, sin dal dicembre del 1895, un cambiamento radicale della concezione spazio-temporale propria dell'uomo. Ed è per questo che il *medium* inventato dai Lumière può essere ancora studiato come espressione esemplare della cultura moderna e contemporanea, e della sua specifica interpretazione del progresso.

Ma c'è dell'altro. Proviamo a realizzare un breve montaggio di alcune tra le innumerevoli sequenze che testimoniano l'affinità tra cinema e treno. E proviamo ad ascoltare anche le sfumature, il retrogusto di ogni inquadratura. La cinepresa collocata sulla banchina che filma l'arrivo del treno a La Ciotat. Le figure di sconosciuti cinesi, grigie e cupe come dipinte da Utrillo, che si allontanano dal treno e dalla cinepresa di un operatore di Albert Kahn, lungo linee perpendicolari alle rotaie. Mihail Kaufman sdraiato perpendicolarmente alla direzione dei binari, che sfida l'incedere della locomotiva, in *Chelovek s kino- apparatom* di Dziga Vertov (1929). Il sussulto finale di Jacques (Jean Gabin), che rinuncia all'insensatezza del progresso, e si lancia nel vuoto, dalla locomotiva che per anni ha guidato (*La Bête*

⁶⁸ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000.

⁶⁹ Si vedano a tal proposito C. Metz, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, tr. it. *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 2004; T. Kuntzel, «Le travail du film», in *Communications*, 19, 1972, pp. 25-39; J.L. Baudry, «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in *Communications*, 23, 1975, pp. 56-72.

humaine). Lo sguardo malinconico di Weronika (Irene Jacob) che segue e trattiene il paesaggio deformato dal finestrino del treno che la sta portando via dalla sua città, in *La double vie de Véronique* (Kieślowski, 1991).

C'è un elemento che accomuna molte delle sequenze che raccontano il movimento sicuro del treno: lo sguardo della cinepresa si colloca accanto al binario, accanto alla direzione del treno; o punta in direzione perpendicolare, verso ciò che si trova fuori dall'alveo tracciato dalle rotaie. Per raccontare il procedere del treno, il cinema deve saltare fuori, sfidarlo, contraddirlo. Deve duplicarlo, rifletterlo. E dunque indurci a riflettere: sul mezzo che ci trasporta lungo la linea del progresso, e su noi che ci lasciamo condurre dal misterioso macchinista.

Ecco dunque una nuova sfocatura dell'immagine cinematografica, forse la più significativa: il cinematografo incarna l'onnipotenza della cultura borghese, e, allo stesso tempo, ne decreta il malinconico fallimento. Senza che i due termini, il successo e il fallimento, possano mai prescindere l'uno dall'altro. Senza che il conflitto giunga mai a una conciliazione definitiva. Proveremo a muoverci nello spazio che si apre tra i due binari.

2. Renoir e Ford, al di qua della frontiera

Il percorso di ricerca si è aperto con una carrellata sulle varie dissociazioni che risiedono nelle radici stesse in cui affonda il treppiedi che sostiene la cinepresa. Successivamente l'inquadratura si è allargata, in un totale che iscrive le problematiche inerenti il cinema nel più ampio orizzonte di una riflessione socio-culturale. Ora proviamo a effettuare uno *zoom*, fino a inquadrare i due personaggi che ci accompagneranno per il resto della narrazione, e che, secondo la tradizione del miglior cinema hollywoodiano, hanno lasciato trascorrere un quarto d'ora di pellicola prima di fare la loro comparsa sullo schermo. Li vediamo entrambi, John Ford e Jean Renoir, sull'orlo estremo della città, al di qua della frontiera, mentre lanciano uno sguardo al di là del limite della cultura. O provano a lanciarlo.

Perché un confronto tra Ford e Renoir? Per provare a rispondere a questo legittimo interrogativo, possiamo giocare sull'equivoco che può determinarsi se citiamo i due cineasti senza ricordarne i nomi propri. Dove ci conducono i due cognomi, Ford e Renoir? A molti il primo dei due rievoca immediatamente un'importante marca di automobili americane. I sociologi, i filosofi e gli economisti si dirigeranno verso regioni più lontane della memoria, all'origine stessa del nome della marca, al signor Henry Ford, statunitense, antenato delle tante automobili che circolano nelle nostre strade, e, soprattutto, figura di riferimento di quella concezione dell'imprenditoria e del lavoro in fabbrica denominata Taylor-Fordismo. Non entriamo nel dettaglio di un tema di straordinaria ampiezza, né sulle doverose distinzioni tra Taylorismo e Fordismo. Ci limiteremo a sottolineare che questa concezione classica del lavoro in fabbrica è quella secondo cui, per ottenere un incremento della produttività, si

ritiene necessaria un'organizzazione scientifica del lavoro, la sua parcellizzazione, e dunque una configurazione del processo di lavorazione secondo il modello della catena di montaggio⁷⁰. Un percorso lineare, articolato in passaggi e mansioni successivi e ben regolati, che garantisce, nel minor tempo possibile, la produzione in serie di beni di consumo di larga diffusione.

Passiamo ora al secondo cognome, Renoir. Una gran parte di coloro che conoscono poco della storia del cinema correrà immediatamente agli ultimi decenni dell'Ottocento, alla luminosità abbagliante della pittura impressionista, alla carnosa pastosità di un'arte realizzata *en plein air*, alla ricerca della fuggevole evanescenza dell'istante. Sì, l'istante. È lì che, a giudizio di Aumont, risiede la specificità del lavoro di Renoir, Manet, Degas. Fino all'Ottocento, la pittura era ancora vincolata a quella categoria estetica che Lessing chiama *momento pregnante*⁷¹, ossia la necessità che l'artista condensi in una sola immagine istantanea tutto il tempo, ergendosi, in qualche misura, al di sopra di esso, al di là della storia. Con gli Impressionisti, invece, si arriva al termine ultimo di una discesa nella storia, nel tempo; e così, invece di contemplare l'universale imprigionato per sempre nella cornice del quadro, l'artista si muove all'aria aperta, nel disperato e suggestivo tentativo di cogliere *l'istante qualunque*. È proprio il cinema, ci dice lo studioso francese, a raccogliere l'eredità di questo desiderio di imprimere sulla tela l'istante più banale. Ed è proprio il cinema a offrirci una parvenza di successo nel tentativo di catturare davvero il tempo che fugge. Un *fantasme* di successo⁷².

La catena di montaggio e l'istante qualunque. Due concezioni diverse del tempo. Ecco che, seguendo la traiettoria di un equivoco, abbiamo già trovato stimoli interessanti per la nostra ricerca. È vero che il legame tra il cineasta Jean Renoir e il pittore Pierre-Auguste è molto più stretto della possibile associazione tra l'imprenditore Henry Ford e il regista John: l'estetica del maestro dell'Impressionismo ha effettivamente influenzato il cinema del figlio Jean, mentre John Ford – che tra l'altro all'anagrafe è registrato come Sean Aloysius O'Fearna – non ha alcun legame di parentela con il padre della catena di montaggio. Tuttavia, le due particolari concezioni del tempo che l'equivoco ci ha permesso di inquadrare potranno rivelarsi utili per le prossime analisi.

Torniamo allora all'interrogativo iniziale: perché confrontare gli sguardi che John Ford e Jean Renoir lanciano al di là della frontiera? Proveremo a indicare una serie di possibili risposte, a sostegno della nostra scelta, partendo dalla superficie, da quelle motivazioni che ancorano la ricerca a questioni storiche, a fatti, avvenimenti realmente accaduti, ponendoci (forse) al riparo dal rischio di dispersione nel regno vaporoso delle astrazioni – quello in cui si perde la bellezza ultramondana di Remedios la Bella, nel capolavoro di Garcia Marquez.

⁷⁰ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985, pp. 548 sgg.

⁷¹ G.E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766, tr. it. *Laocoonte o dei confini tra la poesia e le arti figurative*, Aesthetica, Palermo 2007.

⁷² J. Aumont, *op. cit.*, pp. 112 sgg.

3. Riferimenti storici

I protagonisti della nostra storia sono indubbiamente due tra i più importanti e influenti maestri della storia del cinema. A Ford è indissolubilmente legato il genere *Western* cinematografico. Tra i cineasti che hanno lavorato a Hollywood, egli è forse quello che si è meglio integrato nel sistema degli *studios*; così bene da guadagnarsi perfino la fiducia dei più tirannici e sospettosi produttori americani, che, in più di un'occasione, gli hanno consentito di lavorare con un notevole livello di autonomia, quello che a gran parte dei registi era negato.

Jean Renoir è invece riconosciuto come precursore e iniziatore del cinema moderno. L'influenza del maestro francese si riconosce sia nella scrittura dei registi appartenenti del neorealismo italiano, i quali, negli anni '40, hanno determinato una revisione radicale dei canoni narrativi e stilistici cinematografici – Luchino Visconti è stato assistente di Renoir in più di un'occasione –, sia in quella dei giovani ribelli della *Nouvelle vague*, per loro stessa dichiarazione.

I due registi sono praticamente contemporanei: le rispettive date di nascita e morte quasi coincidono, 1894-1973 per il maestro americano, 1894-1979 per il suo collega francese. E anche le due filmografie coprono un arco temporale quasi sovrapponibile: Ford dirige i suoi primi film alla fine degli anni '10, e conclude la carriera nel 1966; la prima prova di regista, per Renoir, è datata 1924, e l'ultima 1969. Entrambi, dunque, attraversano fasi a cambiamenti di grandissimo rilievo, nell'evoluzione del linguaggio cinematografico: compiono i primi passi nell'epoca del muto, raggiungono il periodo di maturità nei primi decenni del sonoro, sperimentano nei primi '50 un altro significativo cambiamento, quello determinato dal colore; percorrono poi i sentieri difficili della crisi del cinema e di Hollywood, l'avvento della televisione, e infine concludono la propria vita professionale in pieno cinema moderno, quando il cosiddetto cinema dello sguardo è già vivo da più di trent'anni.

Naturalmente i due artisti hanno vissuto trasformazioni e vicissitudini – le proprie, quelle del cinema e della società – ciascuno a suo modo, secondo il proprio temperamento, la propria visione dell'arte cinematografica e della realtà. Come vedremo, questa differenza di interpretazione e reazione, di fronte ai mutamenti della società e del cinema, sarà uno dei temi che cercheremo di approfondire nel corso della ricerca.

Vi è un altro importante punto di contatto tra le due figure intorno a cui si muove questa indagine, sempre restando sul piano dei riferimenti storici. Come si è accennato in precedenza, Jean Renoir ha vissuto un periodo americano. Di fronte ai tragici avvenimenti che sconvolsero la Francia e l'Europa, dopo lo scoppio del secondo conflitto mondiale il cineasta francese decise infatti di trasferirsi negli Stati Uniti, dove diresse sei film, e dove restò a vivere, sia pure in modo intermittente, fino alla morte. Tra i

film realizzati in America, ve ne sono alcuni che presentano alcuni elementi d'interesse per il nostro lavoro.

Swamp Water, la pellicola cui abbiamo già accennato, è prodotta dalla 20th Century Fox, la stessa casa di produzione con cui per lungo tempo lavorò John Ford, dirigendo, tra gli altri, film significativi come *Grapes of Wrath* (1940), *Tobacco Road* (1941), *My Darling Clementine* (1946). Il produttore con cui Renoir intrattenne il rapporto di collaborazione/conflitto, lo abbiamo già detto, è Darryl F. Zanuck, quello per cui John Ford lavorò in numerose occasioni, e con cui sosteneva di intendersi meglio che con chiunque altro⁷³.

La sceneggiatura del primo film americano di Renoir, così come quella di *This Land is Mine* (1943), fu realizzata da Dudley Nichols, uno dei più talentuosi sceneggiatori di Hollywood, il cui sodalizio con John Ford aveva prodotto capolavori come *The Informer* (1935) e *Stagecoach* (1939), oltre ad altre pellicole meno memorabili. I due registi si conoscevano personalmente e si stimavano. O, per essere più precisi: Renoir stimava molto Ford – dopo la visione di *The Informer* pare abbia dichiarato di aver imparato molto a proposito della regia⁷⁴ –, e nella sua biografia riporta anche i dettagli di alcuni incontri, descrivendo il collega americano, e il suo strano francese accentato, con sincera simpatia⁷⁵. Del giudizio di Ford non si sa molto: ma si tratta di una lacuna del tutto coerente con il carattere corazzato del cineasta *Western*, una personalità piuttosto respingente, non molto distante da quella di molti eroi dei suoi film, che emerge con molta chiarezza alla lettura delle interviste rilasciate a Lindsay Anderson, tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei '70⁷⁶.

Questi gli elementi di contatto effettivo tra i nostri protagonisti, le occasioni di incontro storicamente attestate. Forse vale la pena concludere questo primo elenco di possibili risposte all'interrogativo con cui si è aperto il paragrafo, con un ultimo riferimento a Zanuck, il più temuto tra i produttori hollywoodiani, ma anche quello dotato di maggiore fiuto, e con cui Ford si intendeva alla perfezione.

All'indomani dell'uscita del suo ultimo film americano, *The Woman on the Beach* (1947), dopo l'ennesimo insuccesso registrato nel Nuovo Mondo, Renoir decise di non girare più in un teatro di posa statunitense e di proseguire la sua avventura professionale altrove. Commentando l'addio del regista francese all'America, Zanuck dichiarò: «Renoir ha molto talento, ma non è dei nostri»⁷⁷.

⁷³ L. Anderson, *About John Ford*, Plexus, London 1981, p. 188.

⁷⁴ R.L. Davis, *John Ford: Hollywood's Old Master*, University of Oklahoma Press, Norman 1995, p. 77.

⁷⁵ J. Renoir, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁶ L. Anderson, *op. cit.*

⁷⁷ J. Renoir, *op. cit.*, p. 208.

4. Percorrendo sentieri selvaggi

Una volta individuati i luoghi e le figure professionali che hanno rappresentato le occasioni di un incontro reale, concreto, storicamente certificato tra Ford e Renoir, proveremo a muoverci più in profondità, cercando le ragioni di un possibile confronto tra i due cineasti, sia in relazione ai temi trattati nei numerosi film da loro diretti, sia nelle scelte stilistiche che li hanno resi così significativi e influenti nella storia del linguaggio cinematografico.

Scorrendo le filmografie di John Ford e Jean Renoir, balza immediatamente agli occhi che i due artisti hanno mantenuto un costante riferimento al confronto uomo/natura, con le tante declinazioni che i due termini possono assumere, tanto da poter affermare che la macchina da presa abbia rappresentato per entrambi il *medium* migliore per lanciare uno sguardo al di là della frontiera della civiltà, verso la natura selvaggia.

Si è già ricordato come il genere *Western* e John Ford siano indissolubilmente legati: è davvero difficile pensare all'uno senza l'altro. Sebbene il regista americano abbia diretto anche molte pellicole che non rientrano nell'ambito del più originale tra i generi del cinema americano, è proprio nel raccontare per immagini la conquista del West che lo stile di Ford si è espresso nel modo più esemplare.

Douglas Pye, nel suo saggio del '75, spiega come il cinema, attraverso le formule specifiche dei generi, permetta di riproporre e rielaborare i medesimi archetipi universali che facevano da sfondo alla tragedia greca⁷⁸. E cos'è il *Western* se non la riproposizione – martellante e ossessiva, a volte – della rappresentazione del formarsi di una cultura, attraverso un continuo confronto/confitto con il grande Altro della natura? Nello specifico, il *Western* cinematografico, in continuità con quello letterario che ha avuto successo in tutto il XIX secolo⁷⁹, ha rielaborato questa opposizione archetipica inscrivendola nell'orizzonte del mito di fondazione della nazione statunitense, e dunque attingendo a tutta la retorica con cui, nel corso dell'Ottocento, politici e intellettuali hanno celebrato il movimento progressivo verso Ovest – si pensi al principio del *Manifest Destiny* di O'Sullivan⁸⁰ –, e investito la frontiera americana di un valore fondativo⁸¹.

Dal canto suo, Jean Renoir, senza dubbio influenzato dall'arte paterna, lungo il corso della sua vita professionale effettua una continua problematizzazione del rapporto dello sguardo dell'uomo rivolto alla natura, mantenendo una maggiore e più esplicita attenzione alla contemporaneità, rispetto a quanto non faccia il collega americano. Ricche di valore simbolico sono sequenze come l'uscita di casa del borghese Lestingois per salvare il *clochard* prossimo al suicidio, in *Bondu sauvé des eaux* (1932); la scampagnata domenicale – un'altra uscita, questa volta dalle mura cittadine – effettuata dalla famigliola

⁷⁸ D. Pye, *The Western (Genre and Movies)*, in B.K. Grant (ed.), *Film Genre Reader*, Texas University Press, Austin 1975, pp. 143-158.

⁷⁹ Il tema è trattato ampiamente in H. Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge 1971, in particolare nei capitoli VIII-X.

⁸⁰ J.L. O'Sullivan, «Annexation», in *United States Magazine and Democratic Review*, Vol. XVII, n.1, August 1845.

⁸¹ F.J. Turner, *The Frontier in American History*, Henry Holt and Company, New York 1953.

del commerciante Dufour, in *Partie de campagne* (1936); la straordinaria e terribile sequenza della caccia, in *La règle du jeu* (1939), in cui il regista descrive con sobria spietatezza un gruppo di altolocati che, usciti (ancora una volta) dalle mura domestiche, penetrano nel bosco, e giocano a sterminare gli animali che lo popolano. Abbiamo già fatto riferimento alla natura seducente e pericolosa che attraeva Renoir durante la lavorazione di *Swamp Water*, la prima pellicola diretta al di là dell'Atlantico. Ma è con *The Southerner* (1945) che si può affermare che l'estetica del cineasta francese stabilisca un contatto diretto con quella di John Ford: conquistata maggiore libertà di movimento, rispetto ai due precedenti film girati a Hollywood, Renoir decide di raccontare la vicenda di un giovane agricoltore che, con la sua famiglia, vive una lotta tormentata con la durezza della natura texana. Uno dei maestri del cinema europeo inquadra la più rappresentativa tra le figure dell'immaginario americano: il *farmer* che cerca di sottomettere la *wilderness*. Su alcuni passaggi di questo film dovremo necessariamente soffermarci a lungo.

La battaglia tra Sam Tucker (Zachary Scott) e l'inclemenza del paesaggio texano ci permette di definire altre due figure proprie del cinema dei due autori: la prima è la frontiera; l'altra, strettamente legata all'idea di confine, è quella che potremmo definire «uomo della *wilderness*», un personaggio la cui esistenza si svolge sulla sottile linea di confine che idealmente separa cultura e natura, e che con entrambe mantiene contemporaneamente un rapporto di appartenenza e di insopportabile estraneità.

I protagonisti di Ford sono tutti figure mitiche collocate a metà strada tra il cittadino civilizzato e il nomade selvaggio. Con straordinaria frequenza, i personaggi interpretati da John Wayne fanno la loro comparsa non appena un gruppo di cittadini ha varcato la soglia della civiltà, allontanandosi dalla città (come in *Stagecoach*); oppure sono pistolieri tragici che rientrano in casa dopo aver vagato per un tempo indefinito nei luoghi pericolosi della *Devil's Land*⁸², come Ethan in *The Searchers* (1956). In quanto ibridi, irrisolti prodotti del difficile incontro tra la progettualità umana e il carattere primitivo della natura, questi uomini bellicosi, più o meno consapevolmente, ne rappresentano la problematizzazione.

Seguendo percorsi diversi, Renoir gioca con le stesse figure. In gran parte dei suoi film ritroviamo l'amicizia/opposizione tra due personaggi collocati, per così dire, al di qua e al di là della frontiera. Lestingois e Boudu, nel già citato film del '32; Pepèl e il barone, in *Les Bas-fonds* (1936); Maréchal e De Boëldieu, in *La grande illusion* (1937); Ben Ragan e Tom Keefer, in *Swamp Water*⁸³. Come vedremo, il cineasta francese elabora questa dissociazione con una scrittura meno netta e contrastata di quanto non faccia Ford, inquadrando la frontiera che distingue i due volti dell'umano proprio nei punti dove il

⁸² H. Nash Smith, *op. cit.*, p. 4.

⁸³ Giorgio De Vincenti, nel saggio *Jean Renoir. La vita, i film* (Marsilio, Venezia 1996), sottolinea in numerose occasioni la ricorrenza dell'opposizione borghese/vagabondo, nelle sue tante declinazioni, presente nell'intera filmografia del cineasta francese.

confine si fa più sfumato e sfuggente, in linea con la lezione dell'Impressionismo pittorico di fine Ottocento, e di quello cinematografico degli anni '20⁸⁴.

Ferma restando questa importante distinzione – che dallo stile procede fino a una vera e propria differenza di prospettiva filosofica –, va però sottolineato come per entrambi i cineasti la linea di demarcazione che distingue convenzionalmente la cultura dalla natura non è solo una figura collocata all'esterno del personaggio, in una specifica posizione storica e geografica; la dissociazione – esaltante e tragicamente dolorosa – attraversa internamente i personaggi descritti dai due registi, determinando un conflitto interiore che si configura come motore e alimento del cinema di entrambi, e che ha portato Jean-Loup Burget e Fabio Troncarelli a riconoscere affinità tra l'opera di John Ford e quella di William Shakespeare⁸⁵, e André Bazin a parlare di Renoir come di un artista primariamente morale⁸⁶.

I protagonisti della nostra storia, dunque, lavorano con le stesse figure, o con figure simili, si aggirano negli stessi territori o in regioni adiacenti, lavorando su una materia che, come abbiamo visto, assume portata universale, coinvolgendo gli archetipi stessi del nostro immaginario. Il motivo per cui può risultare interessante effettuare un confronto tra le due angolazioni che Renoir e Ford scelgono per inquadrare ciò che si colloca oltre la frontiera è che, al di là delle affinità fin qui segnalate, si tratta indubbiamente di punti di vista nettamente diversi. Questa, naturalmente, può apparire come un'affermazione di disarmante banalità: tutti i cineasti, gli artisti, gli individui, in quanto entità finite e irripetibili, hanno per necessità un proprio, personale angolo visuale da cui osservano e interpretano il mondo. Il cupo pessimismo con cui Herzog guarda l'indifferenza del grizzly (*Grizzly Man*, 2006) non è lo stesso con cui Murnau osserva l'impotenza dell'uomo di fronte al tabù (*Tabù*, 1932), e non è nemmeno l'incanto di Malick che descrive la fluida pulizia della natura, ancora incontaminata e primitiva (*The New World*, 2005).

Tuttavia, ciò che di specifico si può individuare nello sguardo dei registi che abbiamo scelto, e nelle differenze importanti che distinguono stile e *Weltanschauung* di entrambi, è che, a una lettura attenta, vi si possono ritrovare le dissociazioni, le dicotomie, le opposizioni che in precedenza abbiamo presentato come componenti essenziali della visione sfocata e della schizofrenia originaria del mezzo cinematografico – e dunque della cultura che ha prodotto e fatto uso di questo *medium*. John Ford e Jean Renoir, dunque, si configurano come espressioni esemplari di una inguaribile antitesi contenuta nell'arte cinematografica stessa; ossia, come paradigmi di due disposizioni, antitetiche e complementari, dello sguardo umano di fronte al mistero.

Il nostro discorso dovrà per necessità eccedere di continuo dai limiti dell'orizzonte visuale del singolo artista, rinviando direttamente alla cultura che lo ha cresciuto e di cui si è alimentato, portandoci

⁸⁴ R. Durgnat, *op. cit.*, pp. 224 sgg.

⁸⁵ J.L. Burget, *John Ford*, Éditions Rivages, Paris 1990, trad. it. *John Ford, Le Mani*, Genova 1994, pp. 98 sgg. Il confronto Ford/Shakespeare è il tema principale del saggio di F. Troncarelli, *Le maschere della malinconia. John Ford tra Shakespeare e Hollywood*, Dedalo, Bari 1994.

⁸⁶ A. Bazin, *Jean Renoir*, Ivrea, Paris 2005, tr. it. *Jean Renoir*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

così a condurre un confronto tra due contesti culturali (non solo cinematografici, naturalmente) senza dubbio ben distinti, ma, come vedremo, così strettamente connessi da apparire come riflessi della duplicazione della stessa figura, come due ritratti dello stesso viso, o due copie di un originale perduto.

5. Le due velocità del cinema

Esaminando la figura artistica di Jean Renoir, Giorgio De Vincenti effettua una riflessione che trascende i limiti della monografia dedicata al regista francese. Se l'interpretazione romantica e idealistica dell'artista lo ha descritto come titanico creatore di un'opera prodotta da una volontà unica, il Novecento ha effettuato una revisione di questa filosofia dell'arte, riconoscendo che un regista, un pittore, un compositore vanno osservati come punti di intersezione tra molteplici linee che li attraversano, provenienti dall'esterno, e che proseguono al di là di essi⁸⁷.

Negli anni '60 il nascente cinema sudamericano, quello di Glauber Rocha, di Gutierrez Alea e Sanjinès, arriverà a radicalizzare questa posizione, fino alla proposta rivoluzionaria di riconoscere il film non già come opera di un regista, ma come voce dell'intero popolo⁸⁸. La posizione che ci proponiamo di assumere, nell'esaminare le figure di Ford e Renoir, si colloca a metà strada tra l'individualismo ottocentesco e la visione collettiva del Cinema Nuevo. Un artista, in linea con quanto afferma De Vincenti, non è un genio isolato, ma nemmeno il prodotto anonimo di una collettività pienamente omogenea. In caso contrario, sarebbe arduo distinguere tra lo stile specifico di Marco Bellocchio e quello dei fratelli Vanzina; pur riconoscendo a entrambi una particolare modalità di declinazione della comune appartenenza alla cultura (cinematografica) italiana.

Una riflessione sull'estetica di John Ford e di Jean Renoir, a partire dalle peculiarità dei due sguardi, conduce quindi a un confronto tra la tradizione culturale cinematografica statunitense e quella francese. Non ci riferiamo solo agli espliciti contenuti di alcuni film diretti dai due autori, come *La Marseillaise* (1938) o *Fort Apache* (1949), in cui si fa riferimento diretto a eventi significativi rispettivamente della storia della Francia o degli USA (la Rivoluzione francese e le vicende del Generale Custer). Se Viktor Šklovskij sostiene che un artista è il punto di intersezione tra le innumerevoli linee che lo attraversano, e che ne definiscono l'identità⁸⁹, le tracce di questo multiverso, insieme individuale e collettivo, vanno rinvenute anche nei piccoli dettagli dello stile di regia, nella durata che Renoir assegna a una singola inquadratura, nella particolare soluzione fotografica che Ford richiede a Gregg Toland, nel suono registrato in presa diretta o ridoppiato in studio.

⁸⁷ G. De Vincenti, *op. cit.*, p. 13. L'autore riprende l'interpretazione di V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca 1929, tr. it. *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2003.

⁸⁸ F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, cit., pp. 89 sgg.

⁸⁹ V. Šklovskij, *op. cit.*

L'interrogativo a cui abbiamo provato a rispondere in precedenza va dunque riformulato, e dobbiamo chiederci il perché di un confronto tra le due tradizioni cinematografiche, e tra le due memorie culturali, che così profondamente si riflettono nell'opera e nello sguardo dei due cineasti. Restando all'interno dell'orizzonte della storia del cinema, il legame tra Francia e Stati Uniti è profondo e profondamente conflittuale. Non è un caso che la tormentata relazione tra alcuni personaggi immaginati da Jean-Luc Godard – Michel e Patricia, in *À bout de souffle* (1960), o lo sceneggiatore Paul e il produttore Prokosch, in *Le mépris* (1963) – rinvii sempre a una irrisolvibile frattura che si consuma nella distanza tra la costa europea e quella americana dell'Atlantico. Le due tradizioni confliggono sin dalla nascita stessa del cinema: a chi attribuire la paternità della settima arte, ai Lumière di Besançon o a Thomas Edison, originario dell'Ohio?

Se il linguaggio cinematografico, nei primissimi anni di vita, è stato modellato dalle mani francesi di Lumière e Méliès, è negli Stati Uniti, con David W. Griffith, che esso guadagna autonomia dalla letteratura e dal teatro, e acquisisce quel carattere narrativo che, nei tanti mutamenti, si manterrà stabile per i successivi cento anni. Ed è ancora negli States, a Hollywood, che il cinema guadagnerà quella capacità di diffusione e penetrazione che ne farà la forma d'arte in cui meglio si è rispecchiato il Novecento.

Uno dei tanti possibili modi per raccontare, sintetizzare la sterminata memoria del linguaggio cinematografico è quella di descriverla come progressivo sviluppo che si distende lungo una linea orientata, fatta di tanti momenti ordinati in successione consequenziale. Ovviamente si tratta di una pericolosa semplificazione: il cinema, così come la storia, non è una figura geometrica a una sola dimensione. Nella stessa epoca convivono, si sovrappongono, si contraddicono esperienze, prospettive, soluzioni, scritture profondamente diverse; e anche il singolo autore, se costretto negli angusti confini di due pagine di manuale, oppone una giustificata resistenza. Se tuttavia vogliamo adottare, sia pure con molta cautela, l'interpretazione della storia del cinema come trasformazione, più o meno coerente e più o meno progressiva, di un linguaggio, il modello da seguire non può essere quello del treno che corre su un binario – ne abbiamo già intravisto i pericoli nelle scorse pagine –, ma muoverci, ancora una volta, sul doppio binario della contraddizione e del conflitto. E tracciare così l'identikit dei due volti della memoria del cinema.

A metà degli anni '10 del XX secolo, lo abbiamo appena ricordato, Griffith introduce nel linguaggio cinematografico alcune innovazioni – montaggio analitico, tecnica dei raccordi, etc. – che determinano il passaggio dal cosiddetto cinema primitivo a quello narrativo. Si tratta di una trasformazione che, nel giro di pochi anni, sarà eretta a sistema, dando vita a quello che la tradizione ha indicato col nome di «cinema americano classico», che ha avuto in Hollywood la sua capitale, ma il cui modello narrativo e produttivo si è presto diffuso in tutti gli angoli del mondo. Torneremo sulla fisionomia dell'industria cinematografica hollywoodiana. Basterà qui anticipare che il carattere fondamentale del cinema classico

è stato – e in fondo lo è ancora – la capacità di costruire un sistema ordinato, regolare e funzionale, dotato di un forte spirito di autoconservazione, che dunque si muova con cautela, cercando di mantenersi stabile attraverso gli inevitabili mutamenti che ogni forma di vita deve necessariamente vivere⁹⁰.

Uno dei due binari della storia del cinema è quindi percorso da una locomotiva costruita nell'americanissima Hollywood: è un mezzo di trasporto solido, robusto, che procede con regolarità, nel modo più fluido possibile, condotto con straordinaria professionalità da macchinisti esperti e attenti, che garantiscono ai passeggeri un viaggio comodo e confortevole. Senza sbalzi, né apprensioni.

Spostiamoci ora sull'altro binario. Al sistema e all'ordine deve per necessità corrispondere un elemento destabilizzante, caotico, critico. E così, la solida e ottimistica avanzata del cinema classico lungo i binari del Novecento è accompagnata – disturbata, potremmo anche dire – dal movimento di un altro mezzo di trasporto, che procede in modo molto meno regolare, discontinuo, malsicuro; con improvvisi slanci entusiasti, a cui corrispondono lunghi periodi di silenzio e immersione. Si tratta del cinema delle innovazioni, delle avanguardie, di quella grande famiglia di artisti in diaspora che, in ogni epoca, hanno cercato, e cercano ancora, di posizionare la macchina da presa in punti inusuali, per guadagnare prospettive alternative da cui osservare la realtà.

La storia del cinema è ricchissima di esempi di viaggiatori che portano avanti il treno dell'innovazione. Si pensi, negli anni '20, alla scuola sovietica, o a quella espressionista tedesca (con buona pace di Aumont che ne nega l'esistenza⁹¹), ai già citati neorealisti italiani degli anni '40, alla scuola iraniana degli ultimi decenni. Se si può sostenere che in ogni terreno in cui il seme del cinema è stato piantato, lì è fiorita anche un'avanguardia – Giappone, Turchia, Africa subsahariana, Portogallo –, non crediamo però di forzare troppo la narrazione se affermiamo che il contesto culturale che con più forza e costanza ha dialogato e contraddetto la visione sistematica hollywoodiana è quello francese.

Potremmo elencare una nutrita serie di artisti e teorici del cinema che, sin dalle origini, hanno approfondito il linguaggio cinematografico, trasformandolo da semplice fenomeno di intrattenimento nella forma espressiva più originale degli ultimi secoli. Dulac, Epstein, Gance, L'Herbier, Vigo, Carné, Clair, Tati; e poi i giovani che appartengono al variopinto paesaggio della *Nouvelle vague*; e ancora i cineasti di origine extraeuropea, africana o asiatica, che hanno trovato nel contesto francese la loro consacrazione, Tsai Ming-liang o Abdellatif Kechiche, ad esempio. Percorrere la storia del cinema francese significa seguire il percorso della continua ricerca di una distonia: dal taglio nell'occhio surrealista, ai piani-sequenza di Renoir, ai disturbanti *jump-cut* di Godard; si tratta di innovazioni stilistiche determinanti per lo sviluppo dell'immagine in movimento, spesso recuperate dall'industria

⁹⁰ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.*

⁹¹ J. Aumont, *op. cit.*, pp. 152 sgg.

hollywoodiana stessa, e assorbite nel grande sistema del cinema classico, che, lo dicevamo poc'anzi, procede con attenzione, cercando nel cambiamento lo strumento per mantenere la propria stabilità.

John Ford e Jean Renoir sono, a nostro parere, due figure che rappresentano in modo eccezionalmente limpido le due anime del cinema, quella sistematica e quella a-sistematica: basterà ricordare che Ford è forse il regista in cui ripongono più fiducia i produttori hollywoodiani – è in grado di individuare sempre il punto giusto in cui posizionare la macchina da presa⁹² –, ed è dunque uno dei macchinisti più competenti tra quelli posti alla guida del treno di Hollywood. Dal canto suo, il collega francese è da Bazin (e non solo) indicato come colui che, grazie allo sguardo prolungato, largo e profondo della sua regia, ha annunciato la fine della tradizione classica, inaugurando la stagione del cinema moderno⁹³.

Si potrebbe proseguire ancora con le considerazioni relative al confronto tra le due culture cinematografiche, osservate attraverso due esponenti così rappresentativi. Ci limiteremo a segnalarne un'ultima, che può fare da spunto per riflessioni ulteriori.

Nelle pagine dedicate al cinema prodotto in Francia tra le due guerre, Colin Crisp individua un'importante differenza nella configurazione delle industrie cinematografiche francese e americana. Se a Hollywood abbiamo un sistema produttivo regolamentato con minuziosa razionalità, omogeneo, articolato in processi di lavorazione ben collaudati, figure professionali chiaramente definite, divisione della produzione in generi, a garanzia di un altissimo livello di controllabilità della produzione e della distribuzione dei film, la Francia è invece caratterizzata da un paesaggio decisamente più frammentato, lacunoso, discontinuo, senz'altro privo di vera coesione, in cui opera una miriade di case di produzione – a volte nate e morte per realizzare un solo film –, con una modalità di lavorazione molto più vicina all'artigianato che all'industria⁹⁴.

Questa differente fisionomia, che si riflette così bene nel cinema di Ford e Renoir, assume ancora una volta un valore duplice, nient'affatto univoco: se da una parte un'industria cinematografica debole fatica a formarsi un'identità chiara, e rischia di arrivare al confronto con il potere e con i governi priva della giusta coesione e della forza necessaria a ottenere lo spazio che alla cultura spetta di diritto⁹⁵, è pur vero che il paesaggio frammentato della Francia del cinema artigianale ha offerto ai numerosi singoli artisti-artigiani quel grado di libertà di espressione che il sistema professionale e totalizzante degli *studios* difficilmente ha potuto garantire. Come vedremo, studiare il cinema di John Ford e Jean Renoir significherà parlare anche di come essi si sono mossi nei due differenti paesaggi, e di due diverse modalità di relazione con il sistema socio-politico in cui hanno operato.

⁹² L. Albano, *Il canto di un gigante*, in Ead. (a cura di), *John Ford*, Marsilio, Venezia 2011, p. 6.

⁹³ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., p. 86.

⁹⁴ C. Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Indiana University Press, Bloomington 2002, p. XIV.

⁹⁵ F. Sojcher, *Cinéma européen et identités culturelles*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1996, pp. 5 sgg.

6. Due statue che si guardano

Sullo sfondo del confronto tra i due cineasti che guardano al di là della frontiera, e delle due tradizioni cinematografiche in cui entrambi sono stati allevati, possiamo scorgere il grande tema dell'incontro tra due culture, quella statunitense e quella francese. Due contesti culturali separati dalle acque dell'Atlantico, ma con radici che affondano nel medesimo terreno.

Lo studioso di Letterature comparate Armando Gnisci ci offre subito uno spunto utile per il nostro percorso, affermando che, sin dalle sue origini, l'America è già immagine⁹⁶, è già una figura dell'immaginario. O una poesia, per riprendere le parole del filosofo trascendentalista Ralph Waldo Emerson, che dichiara solennemente: «America is a poem in our eyes»⁹⁷. Il poeta William Carlos Williams ha una visione meno idilliaca, ma tutto sommato attinente, quando individua l'origine della cultura americana nel senso di estraneità vissuto da chi abita la terra altrui. «No, we are not Indians, but we are men of their world»⁹⁸. L'America come immagine, dunque, e come poema negli occhi. Gli occhi di chi? A chi appartiene questa immagine? A chi appartengono gli occhi velati dai versi di una poesia che si chiama America? Un'immagine poetica proiettata su una terra estranea, altrui.

Il primo personaggio a chiedersi «What is an American?», sul finire del XVIII secolo, fu un uomo nato in Normandia nel 1735, Michel Guillaume Jean de Crèvecoeur, e la raccolta di scritti in cui è contenuta la domanda che egli rivolge alla storia ha il titolo di *Letters form an American Farmer*⁹⁹. Il primo attore che interpreta il ruolo più rappresentativo della nuova società inaugurata al di là dell'Atlantico, il primo *farmer*, è dunque un francese. Più vecchio di circa un secolo e mezzo dell'agricoltore texano che combatte con la natura indifferente, nel terzo film americano di Renoir.

Le figure e le maschere si confondono, dunque, e, restringendo l'inquadratura, ci accorgiamo quanta poca nettezza vi sia nel confine che separa le due culture – è un confine liquido, dopotutto, una enorme distesa liquida. Non è forse vero che l'evento tra i più clamorosi che hanno segnato la storia d'Europa, la Rivoluzione francese del 1789, ha tratto ispirazione da quella americana, che la precede di pochi anni? E non è altrettanto vero che la Rivoluzione americana, che consente alle colonie di liberarsi dal giogo della madrepatria inglese, produce una costituzione in cui si incarna – o vuole incarnarsi – lo spirito dell'Illuminismo europeo settecentesco?¹⁰⁰

Illuminismo. *Enlightenment*. Un fascio di luce razionale proiettato per dissipare le ombre, i fantasmi del passato, i residui, le superstizioni, l'irrazionalità feudale. Ma si tratta anche di un fascio di luce che, come il primo cinematografo, proietta sullo schermo i fantasmi e le immagini partorite dalla memoria di

⁹⁶ A. Gnisci, *Da noialtri europei a noitutti insieme*, Bulzoni, Roma 2002, p. 23.

⁹⁷ R.W. Emerson, *Emerson's Essays*, Ed. Sherman Paul, London 1980, p. 224.

⁹⁸ W.C. Williams, *In the American Grain*, New Directions, New York 2004.

⁹⁹ J.H.St.J. de Crèvecoeur, *Letters form an American Farmer*, Lettera III, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 42.

¹⁰⁰ O. Bergamini, *Storia degli Stati Uniti*, Laterza, Bari-Roma 2010, pp. 26 sgg.

quello che Edgar Morin chiama «uomo immaginario»¹⁰¹. Nel 1886, al centro della baia di Manhattan, nella città di New York, viene inaugurata la Statua della Libertà, il monumento simbolo dello spirito americano, progettato dall'architetto francese – ancora un francese – Frédéric Auguste Bartholdi. Tre anni più tardi, in prossimità del pont de Grenelle, a Parigi, fa la sua comparsa una copia della statua, di dimensioni ridotte; è rivolta verso l'Oceano Atlantico, e guarda dunque idealmente negli occhi la sorella maggiore newyorchese. Entrambe hanno il braccio sollevato, mantenendo alta la fiaccola della libertà. La luce della libertà. Una luce che può virtualmente illuminare il mondo intero, dissolvendo ogni ombra.

Quel che distingue le due rivoluzioni di fine Settecento, quella americana e quella francese, dalle due inglesi del secolo precedente – durante le quali si è comunque tagliata la testa a un re, Carlo I Stuart –, è la vocazione universalistica contenuta nel messaggio che esse annunciano al mondo. La volontà di abbattere le vecchie strutture, e di procedere a un rinnovamento radicale della società sotto l'egida della democratica dea Ragione, non riguarda solo il ristretto ambito di una condizione socio-politica particolare e circoscritta, ma si trasforma in una fiaccola sufficientemente potente da illuminare tutte le nazioni del mondo, proiettate verso una liberazione futura¹⁰².

L'universalismo della razionalità illuminista, tradotto dai rivoluzionari in battaglie, sangue e articoli di legge, si interseca così con i simboli in cui si snoda la storia della cultura americana, fortemente imbevuta di suggestioni bibliche: si pensi alla metafore della «city upon a hill» e del *beacon* – il faro –, adoperate da John Winthrop, sulla nave che lo conduceva in America, nel 1630, per descrivere una nascente società che avrebbe indicato alla comunità mondiale la via verso il futuro, verso la *Civitas Dei*; si tratta di simboli, metafore, narrazioni che percorrono e pervadono l'intera storia statunitense, e che ancora John F. Kennedy, nel 1961, adopera nel discorso pronunciato davanti alla *General Court of the Commonwealth of Massachusetts*¹⁰³.

Se l'episodio del discorso pronunciato dall'europeo John Winthrop, teologo e politico, sulla nave *Arbella*, fosse solo il passaggio di un film da recensire, il dettaglio simbolico su cui indirezzeremmo immediatamente l'attenzione dello spettatore è proprio la sequenza in cui il predicatore, futuro governatore del Massachusetts, pronuncia un discorso che assumerà valore fondativo per la nascente cultura nordamericana, tratteggiando l'immagine suggestiva di una nuova città ideale, che faccia da modello di carità cristiana per l'intera comunità mondiale; e lo fa sulle acque dell'oceano, sull'imbarcazione che lo conduce in America. Prima di atterrare. Prima di incontrare l'America.

Gli occhi di un predicatore europeo, prima ancora di impattare nella durezza di una terra nuova, di una terra altrui – per dirla con Williams –, sono riempiti, velati dalla visione poetica di un nuovo mondo

¹⁰¹ E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essay d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris 1956.

¹⁰² I. Moschini, *Il grande cerchio*, Le Lettere, Firenze 2014, pp. 38 sgg.

¹⁰³ Citato in I. Moschini, *op. cit.*, p. 21.

luminoso che sostituisca, ripulisca le oscurità del vecchio. È dunque l'Europa che proietta sullo schermo di un continente sconosciuto le figure del proprio immaginario.

Nelle prime pagine del suo saggio sull'immaginario americano, Ilaria Moschini descrive con cura come, nei decenni a cavallo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, la pubblicistica diffondesse illustrazioni con immagini idilliache che raffiguravano l'America, o, per essere più precisi, l'immagine paradisiaca che dell'America si erano formati gli europei, per tutto il Cinquecento; il luogo dove Adamo ed Eva avrebbero recuperato il loro posto nel *Paradise Lost*¹⁰⁴. Il Nuovo Mondo è dunque «una dimensione esistenziale, prima che territoriale»¹⁰⁵, conclude Moschini. Una dimensione esistenziale europea, proiettata sul territorio americano.

L'ostinazione di Renoir, che vuole viaggiare fino alla Georgia per osservarne la natura primitiva e imprevista, prima di proiettarle addosso le figure immaginate dagli sceneggiatori; e la fermezza di Zanuck, che preferisce ricostruirne il simulacro in studio, dove utilizzerà tutto quello che della Georgia può servire per fare della sceneggiatura un film; queste due modalità di comportamento, questi due metodi di gestione dell'immaginario, rappresentano la biforcazione di un'unica dimensione esistenziale, quella europea, di matrice borghese e illuminista.

In che punto avviene la biforcazione? Dove puntare l'obbiettivo, per individuare il discrimine tra i due volti dell'Europa, dislocati al di qua e al di là dell'Atlantico? Il 12 luglio del 1893, durante un *meeting* della American Historical Association svoltosi a Chicago, nell'ambito della World Columbian Exposition, Frederick J. Turner pronuncia un celebre discorso, denso di significato per l'intera storia americana (ed europea), e preziosissimo per il percorso che stiamo svolgendo.

La concezione della frontiera americana, dice lo storico, è diversa da quella europea. Radicalmente, sostanzialmente diversa. Se nel Vecchio Continente essa è concepita come linea di confine che attraversa e separa due stati – due regioni abitate da popolazioni comunque civilizzate –, la frontiera americana si apre invece sulla straordinaria estensione di una «free land». Si tratta, pertanto, di una frontiera elastica, in movimento. In perenne progresso, potremmo dire. Ed è proprio grazie a questa concezione rinnovata del concetto di frontiera che il germe europeo si sviluppa nell'*environment* americano, sostiene Turner¹⁰⁶.

È forse questo il punto d'origine della biforcazione? Una nuova interpretazione della frontiera. Quella al di là della quale si sporge John Wayne, mentre il suo compagno esclama «It looks like Hell!», in *Fort Apache* (1949); quella – diversa, per Turner – che separa la Germania in guerra dalla neutrale Svizzera, e che Jean Gabin non riesce a vedere, nella sequenza finale de *La grande illusion* (1937), mentre il suo compagno ebreo esclama ironico: «La nature s'en fout!».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 1 sgg.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁶ F.J. Turner, *op. cit.*

Nei prossimi capitoli approfondiremo la questione, che si presenta già adesso come snodo cruciale della ricerca, e ci soffermeremo su quella concezione di uomo nuovo che, nel processo di autorappresentazione, vive una *rebirth*, una rigenerazione dovuta all'incontro con una terra libera, evidentemente impregnata di sacralità. Quello stesso incontro che, nelle parole di Williams, provoca l'angosciosa amarezza di trovarsi in una terra altrui.

Se, dunque, è nel ventre di una *Virgin Land* fecondato dall'idea europea che può sorgere quest'uomo nuovo, attraverso lo sguardo di John Ford e Jean Renoir cercheremo di capire in che misura questa fecondazione sia il risultato di un atto d'amore o di uno stupro.

JOHN FORD

MOVIMENTO CENTRIPETO

CAPITOLO III

JOHN FORD, PARTE PRIMA

AL DI QUA DELLA FRONTIERA

1. La linea di fuga

Cominciamo da un finale. Una rapida assolverenza dal nero ci porta in un paesaggio aperto, spazioso, suggestivo. L'inquadratura è costruita in modo pittorico e accurato. La parte superiore dello schermo è riempita dall'imponenza di un cielo non del tutto sereno, che scende fin sotto la metà del quadro: mai far coincidere la linea che divide idealmente in due lo schermo, con quella dell'orizzonte, affermava imperativo il maestro John Ford¹⁰⁷. È segno di diletantismo. Nella parte inferiore dell'immagine si collocano alcune figure significative. Uno steccato di legno, un po' precario, attraversa orizzontalmente lo schermo. Un'apertura ne interrompe la continuità, invitando lo sguardo verso la silenziosa potenza di un deserto che si distende in profondità. Da questa soglia prende il via una strada bianca, che, dopo una leggera curva, si indirizza lineare verso lo sfondo. La prospettiva, dal basso, ne schiaccia la lunghezza, e la rende simile al braccio che un bambino pallido solleva incerto verso l'alto. In lontananza, sullo sfondo, si erge una *butte*, una delle tante guglie di pietra che punteggiano il deserto nordamericano. La si può immaginare di colore rossastro, ma la sequenza è girata in bianco e nero, e dunque la torre naturale ci osserva con grigia indifferenza, come aspettasse qualcosa o qualcuno. Decentrata sulla destra, a ridosso dello steccato, si trova un'altra figura, piccola, discreta, anche questa in attesa. È una donna. Giovane, vestita in modo elegante, ma misurato. La sua buona educazione la si indovina dagli abiti, e dal modo con cui tiene tra le mani il cappello di paglia, a coprire la parte superiore delle gambe, fino alla vita. Si tratta di Clementine (Cathy Downs), una giovane maestrina dell'est giunta in questi luoghi impervi alla ricerca di un amore perduto. La donna ha lo sguardo rivolto fuori campo, oltre il bordo destro del quadro. Sta aspettando qualcuno, dunque.

Quel qualcuno è Wyatt Earp, leggendaria figura dell'epopea del West, costruita a partire da un personaggio realmente esistito, e interpretato, nel corso della storia del cinema, da svariate celebrità hollywoodiane: da James Stewart a Kurt Russel, da Burt Lancaster a Kevin Kostner. Questa volta, le sembianze del mito hanno assunto i contorni regolari e delicati del volto di Henry Fonda.

¹⁰⁷ Steven Spielberg racconta di aver ricevuto il suggerimento da John Ford, durante il loro unico incontro. L'aneddoto è riportato nel documentario *Directed by John Ford*, di Peter Bogdanovich (1971).

Earp sta partendo. In sella al suo cavallo, accompagnato da un fedele Sancho Panza, sta per varcare la fenditura che si apre nel recinto, entrando nel regno ostile e omogeneo del deserto. Dovrà recarsi dal padre, per annunciargli la morte dei due fratelli, assassinati dai feroci Clanton, pericolosi banditi del Far West, che Wyatt ha provveduto a uccidere, nella cornice del celebre duello dell'O.K. Corral (anche questo un episodio realmente avvenuto nel 1881¹⁰⁸), vendicando così il giovane fratello – e l'intera civiltà americana –, nella scena madre del film di John Ford.

Il pistolero e la maestrina scambiano poche battute, ripresi di profilo, in piano americano, contro lo steccato, e contro lo sfondo della *wilderness* – la natura ostile, incontaminata, non addomesticata – che attende indifferente Earp. Clementine ha deciso di non tornare nell'est, ma di restare e aprire una scuola qui a Tombstone, in Arizona. Lui deve andare. Ma non è detto che uno di questi giorni non ripassi da queste parti. E forse, prima o poi, potrebbe anche decidere di fermarsi. Di stanziarsi. L'uomo e la donna si guardano, il desiderio si può solo immaginare al di là del pudore e dell'imbarazzo che avvolge entrambi. Clementine ha un vestito che la copre fin quasi sotto il mento e le mani incrociate davanti al ventre. Wyatt si comporta come uno studente di fronte alla bella e irraggiungibile insegnante, finché la legnosa rigidità si ammorbidisce leggermente in un bacio sulla guancia, casto e impacciato. Poi lui monta a cavallo, più disinvolto ora, e attraversa la soglia che separa la civiltà dal mondo selvaggio. E così si allontana, lungo quella via stretta e bianca che punta verso la *butte* maestosa, la torre di pietra, l'altra figura che lo aspettava sin dall'inizio della sequenza, ben più grande, arida e minacciosa della dolce maestrina dell'est. Sull'ultimo fotogramma compare il marchio della 20th Century Fox, mentre risuonano, già da qualche secondo, le celebri note del motivetto popolare che dà il titolo al film, uno dei capolavori di John Ford: *My Darling Clementine*, del 1946.

L'ultimo fotogramma è altrettanto significativo di quello che apre la sequenza conclusiva. Rispetto al primo, la macchina da presa è ora spostata sulla sinistra ed è collocata più in alto. Cambia dunque la prospettiva, e i rapporti tra le cose si fanno più problematici. L'apertura nel recinto è molto più ampia di prima, tanto da rendere il deserto più invadente, e la difesa che lo steccato può opporgli molto meno solida. Sembra una casa con le finestre spalancate, esposta alla violenza del vento. La *wilderness* è sempre lì, grigia e secca, ma ora il sentiero bianco che la taglia è meno schiacciato, e se ne coglie con più chiarezza la lunghezza, la linearità e la direzione, orientata verso la torre di pietra che domina il paesaggio. Clementine, di schiena, si colloca in posizione più centrale, e ha guadagnato in dimensioni. È dunque un po' più grande, e si rivolge verso lo sfondo, o meglio, il suo sguardo è rivolto verso una delle due minuscole figure che si allontanano, lungo lo stretto percorso bianco che si dirige verso lo sfondo. Quel puntino nero è la figura dell'eroe, che si fa via via più piccola, inghiottita dall'inclemenza della *wilderness* che gli impedisce di stanziarsi tra le braccia della donna dell'est.

¹⁰⁸ A. Bosco, D. Rizzi, *I cavalieri del West. Storia, cinema, leggenda*, Le mani, Recco 2011.

La relazione spaziale – e narrativa – che lega i due protagonisti della sequenza, in questo ultimo fotogramma, è fortemente simbolica. In particolar modo perché la traccia bianca del sentiero rende visibile la linea ideale che unisce l'occhio speranzoso di Clementine alla figura melanconica di Wyatt Earp. La traiettoria che l'eroe sta percorrendo è la linea di fuga dello sguardo della donna. La linea di fuga *dallo* sguardo della donna. Si perché il viaggio dell'uomo a cavallo, lo abbiamo appena osservato, prende avvio da una censura, dalle braccia di Clementine incrociate davanti al ventre, e dal *dover essere* di Earp, da una missione etica che lo chiama lontano dalla donna. E se ogni personaggio di schiena, nel cinema come nella pittura, può essere interpretato come *alter ego* dell'osservatore – regista, pittore o spettatore –, rappresentato all'interno della cornice diegetica, nella figura ben educata della maestrina di Boston si condensano quella di John Ford, di noi spettatori, di tutto il cinema che guarda a ovest (il *Western*), e dell'intera civiltà americana che proietta il suo sguardo lineare verso la *wilderness* da civilizzare.

Lungo il percorso diritto del progresso. Lungo il percorso progressivo del diritto.

1.1. Diritto alla felicità

Le sequenze costruite intorno a figure femminili che osservano cavalieri erranti che varcano uno steccato affollano i film di John Ford. A più riprese il *cliché* è riproposto in *The Searchers* (1956), quando gli uomini, guidati da Ethan Edwards (John Wayne), si avviano verso il pericoloso territorio dei Comanche. E così si conclude anche *Grapes of Wrath* (1940), quando Mè Joad (Jane Darwell), la solida donna che sostiene la famiglia nel tragitto tormentato della ricostruzione che segue alla Grande Depressione, osserva il figlio Tom (Henry Fonda) scavalcare gli steccati, e allontanarsi verso la costruzione di un possibile futuro migliore.

La rappresentazione che l'America offre di sé, ci dice Armando Gnisci, si caratterizza come quella di una società *a venire*, dove gli eventi sembrano accadere *nel futuro*¹⁰⁹. Si tratta di un paradigma rappresentativo che riconosciamo nell'immaginario cinematografico, nella retorica dei politici, nella lirica dei poeti. Si pensi alla configurazione che il tempo assume in *Passage to India*, di Walt Whitman: il poeta osserva e ascolta esaltato locomotive, passeggeri e scienza, mentre «rushing and roaring» si muovono verso l'avvenire, e avverte il binario del progresso come la traiettoria di un proiettile scagliato dal passato verso il futuro¹¹⁰. O, se si vuole passare dalla lirica alla prosa, si legga William Gilpin, scrittore e politico tra i più influenti del XIX secolo, fervente promotore del movimento *westward*, che descrive il cammino della società americana con il tono misticheggiante che pervade l'intero Ottocento americano: la missione che Dio e la storia hanno affidato agli Stati Uniti, scrive Gilpin, si distende lungo la linea che congiunge idealmente (e tecnologicamente, potremmo aggiungere) la costa atlantica a quella

¹⁰⁹ A. Gnisci, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁰ W. Whitman, *Passage to India*, in *Leaves of Grass*, Dover Books, New York 2007.

pacifica, determinando la progressiva dissoluzione della tirannia e la rigenerazione dell'intera specie umana¹¹¹. È naturale che una simile concezione del tempo, come figura geometrica a una dimensione – per riprendere Herbert Marcuse¹¹² –, determini una coerente interpretazione dello spazio.

Nel 1795, Nicolas de Condorcet pubblica a Parigi il suo *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Il saggio viene presto tradotto in inglese, e conosce una notevole diffusione in America, a testimonianza di quella particolare affinità tra Stati Uniti e Illuminismo francese che abbiamo discusso nel capitolo precedente. Nel testo, Condorcet descrive i vari stadi della civiltà, procedendo dalla barbarie fino a quello che potremmo definire *illuminismo universale*¹¹³. Nella giovane società statunitense, la filosofia della storia proposta dal francese è accolta nell'ambito di nuove teorie riguardanti il progresso: William Darby, ad esempio, compila la sua *Emigrants guide* nel 1818, affermando che in America, a differenza di quanto accade nel Vecchio Continente, la progressiva stratificazione delle epoche dello spirito si esprime spazialmente. Partendo da New Orleans, e viaggiando verso occidente, si può arrivare fino alla condizione primitiva dell'uomo, dopo aver attraversato tutte le età del progressivo sviluppo della civiltà¹¹⁴. Thomas Jefferson stesso, terzo presidente degli Stati Uniti, nonché principale autore della *Declaration of Independence*, commentando l'incontro con Adam Hodgson, al termine di un viaggio da questi compiuto da ovest a est, sottolinea come nel territorio racchiuso tra le due coste siano contenute tutte le fasi dell'evoluzione umana, dall'infanzia fino al grado sommo di civilizzazione¹¹⁵. E così Francisco Berrian, protagonista di un racconto di Timothy Flint, pubblicato nel 1826, giunto in Texas dalla Louisiana, può affermare di aver percorso seicento anni in pochi giorni¹¹⁶. Un binario o un proiettile sparati dall'Atlantico verso il Pacifico. Lungo il percorso graduale della *civilization*.

Gli autori di monografie dedicate a John Ford sono soliti sostenere che la produzione migliore del cineasta sia quella che va dagli anni '30 ai '60, e probabilmente non sbagliano. Proviamo però a muoverci in direzione opposta, arretrando di qualche passo, fino al 1924, in pieno cinema muto, quando il regista gira il suo primo film di grande successo, una pellicola che gli permetterà di affermarsi nella giovane Hollywood per la sua grande abilità a girare in esterni, nei suggestivi paesaggi del West: *The Iron Horse*. La pellicola sembra pensata appositamente per la nostra ricerca, perché racconta l'epopea della costruzione della prima linea ferroviaria transcontinentale, negli anni '60 del XIX secolo. Cominciamo con la descrizione, il più breve possibile, della trama piuttosto complessa.

¹¹¹ W. Gilpin, *The Central Gold Region. The Grain, Pastoral and Gold Regions of North America*, Sower, Barnes & Co., Philadelphia and St. Louis, 1860, pp 132-133.

¹¹² H. Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964, tr. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.

¹¹³ N. de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris 1795.

¹¹⁴ W. Darby, *The Emigrant's Guide to the Western and Southwestern States and Territories*, Kirk and Merwin, New York 1818, pp. 61-62.

¹¹⁵ T. Jefferson, *Writings*, Taylor & Maury, Washington 1853-54, pp. 377-378.

¹¹⁶ T. Flint, *Francis Berrian; or, The Mexican Patriot*, Gale, Sabin Americana 2012, p. 39.

La vicenda prende avvio intorno alla metà del secolo, in Illinois, da dove il piccolo David Brandon (Winston Miller) parte, insieme al padre topografo, in direzione West: David Senior (James Gordon) sogna infatti una linea ferroviaria transcontinentale, e si mette in viaggio lungo le rotaie della sua immaginazione. Per seguire il sogno paterno, il ragazzo è costretto a lasciare la piccola Miriam Marsh (Peggy Cartwright), la giovane figlia di un imprenditore (Will Walling): i due si amano teneramente, ma il loro sentimento è bruscamente interrotto dalla partenza forzata. Durante il viaggio, i due Brandon vengono assaliti da un gruppo di Cheyenne, il cui capo (che in realtà viene riconosciuto come bianco camuffato) uccide il padre di David, lasciando il ragazzo solo e abbandonato a se stesso. Trascorrono molti anni. Il sogno di Brandon è ora un progetto concreto: la ferrovia è in lavorazione, e l'imprenditore Marsh (il padre di Miriam) presiede la Union Pacific, compagnia incaricata della costruzione del tratto tra il Nebraska e lo Utah. Miriam, ora donna (Madge Bellamy), è fidanzata con Jesson (Cheryl Chadwick), ingegnere al servizio del padre. Alla costruzione di questa imponente linea lavora un gruppo nutrito di vivaci e ottimisti operai, la gran parte di origine irlandese, che devono quotidianamente affrontare una gran quantità di avversità: l'inclemenza della natura selvaggia e le incursioni dei cosiddetti *Indians*, i nativi, aggravano notevolmente le già difficili operazioni di costruzione delle rotaie. Ci si mette, però, anche la malvagità di chi prepone il proprio interesse allo sviluppo collettivo: il ricco possidente Deroux (Fred Kohler) fa di tutto per impedire alla ferrovia di seguire un percorso lineare, suggerendo a Marsh e Jesson una vantaggiosa (ma solo per lui) deviazione nelle sue terre. Il destino (o la Provvidenza) impedisce tuttavia che gli obiettivi egoistici di Deroux si realizzino: David Brandon (ora interpretato da George O'Brian) ricompare fortunatamente nella nostra storia. Dopo aver svolto per anni il lavoro di Pony Express, il giovane interseca casualmente il percorso della ferrovia, e suggerisce a Marsh una scorciatoia, uno *shorter pass* – quello individuato col padre anni prima, il giorno dell'assassinio – che consenta alle rotaie di proseguire, rapide e lineari, verso la costa. Naturalmente il feroce imprenditore fa di tutto per impedire a David di indicare alla Union una via più breve per il progresso, e cerca di eliminarlo con la complicità di Jesson, geloso del rifiorito amore tra David e Miriam. Il giovane eroe riesce comunque nell'intento, e dunque a Deroux non rimane che scatenare un gruppo di agguerriti Cheyenne: questi aggrediscono i lavoratori, li accerchiano, e rischiano di interrompere definitivamente il progredire della «civiltà», se non fosse che l'intera cittadina di Cheyenne City, costituita da immigrati irlandesi, cinesi, italiani (un po' riluttanti, questi ultimi), si anima e corre in aiuto degli operai. Il pericolo è scongiurato; mentre David e Deroux si lanciano in un duello mortale, Brandon riconosce nel malvagio possidente il falso Cheyenne che lo ha privato del padre. La pellicola si conclude nel momento in cui le due compagnie ferroviarie, la Central e la Union – una proveniente dall'East, l'altra dal West – si congiungono, e un rappresentante del governo pianta l'ultimo chiodo dorato: il sogno di David Senior diviene finalmente realtà.

Le due ore e venti di narrazione scorrono sorvegliate dallo sguardo paterno e rassicurante di Abraham Lincoln (interpretato da Charles E. Bull), il quale, nei primi minuti della pellicola, è un semplice avvocato che riconosce la realizzabilità del sogno di Brandon; a metà film è il Presidente che firma l'autorizzazione a trasformare il sogno in realtà; a conclusione del racconto figura come dedicatario dell'opera: sull'immagine del suo busto bianco compare la solenne frase: «His Truth is marching on».

La semplice e sommaria esposizione del *plot* spiega perché il film, in cui sono anticipate molte delle figure del cinema più maturo di John Ford, risulti molto prezioso per la nostra ricerca: la narrazione attinge direttamente dall'immaginario americano ottocentesco. La Verità marcia con la spedita regolarità di un treno. Con la velocità della luce proiettata da un faro, o da una fiaccola. Da un *beacon*. Dallo sguardo luminoso di Lincoln.

Non si creda tuttavia che la linearità del percorso del progresso descritto dal regista sia priva di discontinuità e contraddizioni. Jean-Loup Burget ci mette in guardia da questa interpretazione semplicistica: la concezione della storia di Ford è, a suo giudizio, del tutto simile a quella di De Gaulle e Churchill, ossia una visione agonistica, tanto sul piano individuale che su quello collettivo¹¹⁷. Mentre David W. Griffith può essere in qualche misura definito nostalgico o passatista, il cineasta *Western* assume una posizione progressista e dialettica: la donna (rappresentante della pace) ama il guerriero (il divenire dinamico), e dal loro conflitto/amore si sviluppa il percorso della storia, progressivo, certo, ma anche tragico¹¹⁸. E altri autori come Fabio Troncarelli ammoniscono coloro che leggono Ford come autore monolitico, giacché un esame più accurato dei suoi film può permettere di rilevare il carattere aperto che si nasconde in ogni immagine, e il fitto, complesso tessuto che soggiace a un percorso solo in apparenza lineare¹¹⁹. Non a caso entrambi gli autori, lo abbiamo già accennato, accostano il cinema fordiano alla conflittualità che pervade il teatro tragico di William Shakespeare. Proviamo allora a seguire gli ammonimenti di questi studiosi, e cerchiamo di inquadrare il tragico, identificare ciò che contraddice il percorso lineare del progresso, e, dunque, una visione monolitica e riduttiva della poetica e dell'estetica di Ford.

Dobbiamo per necessità partire da una constatazione piuttosto ovvia, ma utile: un film, in quanto opera d'arte, si può sviluppare solo a partire da un conflitto. Accade in musica (la sequenza degli accordi di un brano trae origine da una deviazione dalla tonica, e si sviluppa nella continua ricerca di un ritorno alla tonica); accade nelle più semplici fiabe: l'ordine iniziale si rompe, e il passaggio provvisorio nel caos consente il raggiungimento di un ordine nuovo, insieme ripristino e rinnovamento di quello iniziale¹²⁰. E accade nel cinema. *L'arroseur arrosé* (1895) dei Lumière, che potremmo indicare come prima

¹¹⁷ J.L. Burget, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁹ F. Troncarelli, *op. cit.*, p. 10 sgg.

¹²⁰ V. Propp, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928, tr. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.

opera di finzione cinematografica, è una *gag* straordinariamente semplice, ma nei suoi cinquanta secondi ci presenta tutti i passaggi in cui si articola una tragedia greca: il giardiniere sta innaffiando serenamente le sue piante, il monello entra in campo e lo disturba con uno scherzo, il giardiniere lo insegue, lo acchiappa, ci consente di vivere la catarsi della punizione, infine riprende a innaffiare il giardino, di nuovo sereno, ma forse più consapevole del rischio che i monelli possano aggredirlo alle spalle.

Immaginare una storia senza conflitto, priva del suo carattere agonistico, significherebbe annullare la storia stessa: suonare solo una nota (la tonica), o filmare per un minuto un giardiniere sereno che innaffia l'Eden. Il pubblico va via. È dunque necessario che John Ford ponga ostacoli lungo il tragitto di costruzione del binario della transcontinentale, e lungo le rotaie della narrazione. David Bordwell ci chiarisce come la stesura di una sceneggiatura, nel cinema classico, si sviluppi proprio a partire dal confronto agonistico tra presente e futuro: il protagonista, con cui lo spettatore è chiamato a identificarsi, pone a una certa distanza da sé un obiettivo. La storia è data dal tragitto che si distende lungo la linea di fuga che unisce l'eroe a questo obiettivo¹²¹. Il percorso, tuttavia, non va concepito con troppa fluidità, ma deve necessariamente presentare un certo grado di resistenza, un buon numero di ostacoli che impediscano per un'ora e mezza il raggiungimento della meta; in caso contrario, di nuovo, il pubblico si annoia, si alza e abbandona la sala. Gli innumerevoli ostacoli – la fitta complessità di cui parla Troncarelli – devono corrompere, sia pure provvisoriamente, la linearità dello sviluppo narrativo. A ogni passo allo spettatore è suggerita una domanda: «Il protagonista riuscirà o no? David Brandon riuscirà a uccidere Deroux o no?» La linea si biforca. La verità di Lincoln diviene biforcuta, come la menzogna. Ma è solo un passaggio: allo spettatore si rivela presto come solo uno dei due sentieri sia quello giusto; l'eroe si avvia così lungo quella strada, e in questa continua battaglia tra verità e menzogna, tra luce e ombra, si articola il percorso di avvicinamento alla meta, alla costa pacifica dell'America¹²².

Qual è dunque l'ostacolo, la deviazione, il momento di alienazione che il percorso lineare della trascontinentale vive, prima che il chiodo dorato dell'unione sia piantato, sotto lo sguardo benevolo di Lincoln? In cosa consiste la frattura? La risposta sembra semplice: l'attraversamento del «selvaggio», inteso nella sua duplice accezione. È il binario che deve attraversare una terra selvaggia, ed è il selvaggio che cerca di attraversare il binario. Si tratta del tema più ricorrente nel cinema di John Ford, ed è anche il *topos* su cui si fonda l'intero genere *Western*. *The Searchers* è il resoconto di lunghi anni spesi da due uomini alla ricerca di una bambina rapita, nel territorio ostile dei Comanche. *Grapes of Wrath* (1940) racconta il cammino travagliato di una famiglia, resa nomade dalla Grande Depressione, e l'attraversamento di una terra arida, punteggiata di ostacoli, verso il miraggio di una California fertile e lussureggiante. *Cheyenne Autumn* (1964) descrive l'esodo tormentato di una tribù di nativi, privati della

¹²¹ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.*, pp. 42 sgg.

¹²² *Ibid.*

terra dei propri padri, ma non dell'orgoglio e della strenua fierezza con cui proseguono nel loro percorso, alla ricerca della stabilità e della Terra Promessa. Perché si costruisca una storia – perché si costruisca la Storia – l'ordine, la civiltà, deve vivere il suo momento selvaggio. L'Idea, diceva Hegel, deve alienarsi nella Natura, prima di fare ritorno a sé¹²³.

Si pensi alla sequenza che apre uno dei capolavori diretti da Ford, *Stagecoach* (1939). In una piccola cittadina dell'Arizona giunge la notizia che gli Apache sono sul piede di guerra. Dopo qualche inquadratura in esterni, che riprende due figure a cavallo che percorrono agitate gli spazi aperti del deserto, ci ritroviamo nel chiuso di una caserma militare. Uno dei due personaggi, sceso da cavallo, spiega a un ufficiale seduto alla scrivania che le colline sono infestate dai bellicosi indiani. L'ufficiale, preoccupato, si volta e chiede al telegrafista di preparare la linea di comunicazione per Lordsburgh, città situata nel New Mexico, e dunque più a ovest. Gli viene risposto che dalla città sta già arrivando una comunicazione urgente. L'ufficiale si avvicina al telegrafo e l'inquadratura cambia, si fa più stretta, dunque più tesa. La comunicazione non arriva. Il comandante ne chiede spiegazioni al soldato. «The line went dead, Sir». La comunicazione è interrotta. Da Lordsburgh hanno potuto inviare solo la prima parola, «Geronimo». Tutti i presenti restano in un lugubre silenzio, e la frattura che Geronimo ha provocato nella linea del telegrafo è riempita solo dalla colonna sonora, improvvisa, grave, piena di semitoni e sinistre dissonanze: un chiaro invito lanciato allo spettatore a preoccuparsi seriamente.

«The line went dead», dice il soldato. La linea di comunicazione è morta. La linea di comunicazione si è improvvisamente trasformata in un binario morto. Si è fratturata. L'unione si è fatta divisione. E in questa frattura si è inserito il nome di Geronimo, il selvaggio, accompagnato da un accordo musicale disarmonico. Ecco dunque cosa determina il carattere tragico, agonistico del percorso della storia: la possibile frattura del binario provocata dall'imboscata tesa dal selvaggio. La dinamica e ottimistica mobilità del progresso muta improvvisamente in stasi. Nel caos della stasi.

Non è forse il caos della stasi quello contro cui combatte la bella e gigantesca donna raffigurata nel dipinto *American Progress*, realizzato da John Gast nel 1872? Nel quadro, una figura femminile, bianca e luminosa, procede da est a ovest, tenendo tra le mani un libro e i fili del telegrafo (quello che Geronimo ha tagliato); alle sue spalle, e nella stessa direzione, procedono i vagoni di un treno, mentre alla sua sinistra, più in primo piano nel dipinto, uomini armati di aratro camminano con calma su una strada dritta. I tre personaggi, la donna, il treno e i *farmers*, avanzano lungo tracciati paralleli e ordinati. La parte sinistra del dipinto, quella a ovest, è invece occupata da figure disposte in modo decisamente più irregolare: si tratta di nativi e animali che fuggono incivilmente, spinti fuori campo dall'incedere

¹²³ G.W.F. Hegel, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Heidelberg 1830, tr. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Roma-Bari 2009.

rassicurante del progresso. Scappano dal quadro, avvolte dalla cupezza di una natura oscura e arricciata, ben diversa dalla chiarezza del mondo rurale che riempie la porzione est del dipinto¹²⁴.

Ma torniamo a *The Iron Horse*, di cui abbiamo solo esposto la trama, peraltro già molto significativa. Dopo circa due ore di immagini, la narrazione giunge a uno dei momenti cruciali: l'assalto del treno da parte dei Cheyenne. Come già anticipato, i selvaggi sono stati aizzati dal malvagio possidente Deroux, al fine di sabotare l'avanzata della ferrovia. Gli operai sono dunque a lavoro, quando, improvvisamente, una freccia colpisce alle spalle uno tra i più anziani. Per circa cinque minuti Ford filma l'aggressione, che si svolge «at the end of track». Accortisi improvvisamente di essere bersaglio di un attacco indiano, i lavoratori, guidati da David Brandon (il protagonista del film), imbracciano le armi e si rifugiano al di sotto dei vagoni, tra i binari, immediatamente trasformati in trincea. È da lì che rispondono ai selvaggi aggressori. I Cheyenne, dal canto loro, arrivano numerosi e feroci, e accerchiano il gruppo di operai, avviando una battaglia che si protrae a lungo.

Vanno subito segnalati alcuni dettagli di regia. I Cheyenne arrivano da ovest, e il movimento assume un significato duplice: in primo luogo sono minacce provenienti dal *West* – e dunque da una terra non ancora «civile». In secondo luogo essi si muovono in direzione opposta alla costruzione della transcontinentale, e dunque contraddicono la marcia del progresso. L'opposizione al progredire della *civilization* è resa ancora più manifesta da un dettaglio fortemente significativo: il percorso di attacco dei selvaggi, orientato da ovest a est, confluisce in un cerchio, quello di assedio che costringe i lavoratori a restare tra i binari per cinque lunghi minuti, impegnati in una estenuante ed eroica difesa. Ford sottolinea con estrema chiarezza la particolare configurazione geometrica dell'assalto: la battaglia è infatti intercalata da una serie di campi lunghissimi che consentono allo spettatore di vedere con chiarezza come, nella cornice di una natura grigia e monotona, la linea della ferrovia sia interrotta dal movimento continuo e circolare dei Cheyenne, un movimento condotto in senso antiorario.

Il cerchio contraddice la linea, in due concezioni antitetiche del tempo. È il tempo ciclico delle antiche tradizioni, quello della ruota del nascere, vivere e morire che le religioni indiane (quelle asiatiche, stavolta) chiamano *samsāra*¹²⁵; è il cerchio dell'*Ouroboros*, il serpente che divora se stesso, simbolo cosmico presente, sin dall'antichità, in svariati contesti culturali, e che la tradizione alchemica ha adottato come rappresentazione dell'unità del Tutto¹²⁶; è l'anello dell'*Enwige Wiederkunft des Gleichen*, la teoria abissale dell'*eterno ritorno dell'uguale*, che Friedrich Nietzsche intuisce nell'estate del 1881, durante un soggiorno in Engadina, «seimila piedi al di là degli uomini e del tempo»¹²⁷. La ferrovia è invece il simbolo metallico del tempo di un'evoluzione coerente e razionale: il tempo della scienza e del progresso, della catena di montaggio e della produzione industriale. È la linea del dispiegarsi

¹²⁴ Per un'analisi del dipinto di John Gast, vedi I. Moschini, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹²⁵ I. Vecchiotti, *Introduzione alla storia della filosofia indiana*, Quattroventi, Urbino 1995.

¹²⁶ J. Campbell Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London 1978.

¹²⁷ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Reclam Verlag, Ditzingen 2000, tr. it. *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1993, p 248.

progressivo e logico dello Spirito, nella filosofia di G. W. F. Hegel¹²⁸, o del percorso dialettico della storia raccontata da Karl Marx e Friedrich Engels¹²⁹. Ma è anche la più efficace rappresentazione della concezione del tempo propria della tradizione cristiana, che vede nella vita terrena il percorso lineare che, dal peccato originale, conduce alla salvezza divina: è Agostino d'Ipbona ad affermare che il tempo è una freccia scagliata verso la *Civitas Dei* collocata altrove¹³⁰.

La battaglia che i lavoratori ingaggiano con i selvaggi è dunque lo scontro tra due tempi diversi: il ristagno della conservazione e la progressione verso il Bene. Si tenga conto che il carattere malsano del tempo circolare, nella visione di Ford, non è proprio solo degli Indiani Cheyenne. Il primo film che abbiamo a disposizione, tra gli innumerevoli diretti dal regista, è *Straight Shooting*. Non ci soffermiamo a descriverne la trama: basti dire che si tratta anche in questo caso di una pellicola *Western*, diretta nel 1917, che ha come protagonista Harry Carey, attore molto caro al nostro cineasta, nei primi anni della sua carriera. Anche in questo film, le sequenze conclusive sono dedicate a un assalto, e di nuovo i cattivi circondano a lungo le vittime, muovendosi in linea circolare e in senso anti-orario. Questa volta, tuttavia, non si tratta di nativi, ma di banditi bianchi che accerchiano una famiglia di *farmers*, rinchiusa in una casupola isolata. John Ford, dunque, non individua nella forma circolare la concezione del tempo propria di una cultura specifica: Cheyenne, induista, alchemica, antica o pre-scientifica. Si tratta semplicemente di un tempo *altro*, il tempo che contraddice quello dello sviluppo e del progresso. È il gesto di Geronimo che interrompe la comunicazione tra East e West; è il momento caotico, di alienazione dell'ordine, tanto inevitabile quanto necessario, perché il percorso tragico del progresso – storico e narrativo – possa giungere alla meta.

Aggiungiamo un'ultima annotazione sulla regia della sequenza dell'assalto dei Cheyenne ai lavoratori della ferrovia. Malgrado la distanza dai capolavori della maturità, in questa pellicola Ford esprime già una grande perizia nella costruzione di un ritmo narrativo vivace. Entreremo più avanti nel dettaglio di questa tecnica di composizione musicale per immagini. Anticipiamo, però, la segnalazione di un aspetto rilevante: filmando l'attacco dei selvaggi, il cineasta fa pulsare la narrazione attraverso un sapiente alternarsi di inquadrature strette e di totali, consentendo al montaggio di respirare, e mantenendo così viva l'attenzione dello spettatore. Accanto alle esigenze ritmiche, però, la scelta delle inquadrature ha anche motivazioni più strettamente narrative, legate alla definizione dei personaggi nel dramma che si sta consumando. Le inquadrature più ravvicinate, i primi piani o le mezze figure sono dedicati solo alle vittime, ai lavoratori. I Cheyenne sono invece inquadrati sempre con totali, quadri ampi e ben studiati che li inscrivono nello smisurato e suggestivo contesto della *wilderness*. Ciò naturalmente induce lo spettatore a una identificazione con i lavoratori americani (un primo piano è pur sempre un

¹²⁸ Id., *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, dtv Verlagsgesellschaft, Munich 2005, tr. it. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2001, p. 94.

¹²⁹ G.W.F. Hegel, *op. cit.*

¹³⁰ Agostino, *La città di Dio*, Einaudi, Torino 2002.

avvicinamento a un volto, e provoca coinvolgimento), e riduce fortemente la partecipazione verso gli aggressori, i quali, nell'economia narrativa, assumono il ruolo di anonime figure minacciose, del tutto omogenee alla natura selvaggia da cui emergono¹³¹.

La sequenza dell'assalto è dunque esemplare nella misura in cui ci mostra il carattere agonistico della storia, quella che, secondo Burget, accomuna John Ford a Winston Churchill e Charles De Gaulle, il duello tra il progresso e ciò che vuole frenarlo in una circolarità senza soluzione. Se l'esame della interpretazione fordiana del tempo e della storia rinvia a un confronto con simili personaggi appartenenti al mondo della politica e, nel caso del presidente francese, al sistema militare, possiamo legittimamente chiederci quale sia la strategia del regista per fronteggiare il selvaggio, superare così l'*impasse* del ristagno, il lago torbido del caos, e, attraverso le numerose e successive articolazioni tragiche, condurre il binario della trascontinentale fino alla costa del Pacifico – diritto fino alla felicità.

1.2. Nascita di una narrazione

Come si ricompona la frammentazione in un sistema ordinato? In cosa consiste il chiodo dorato che celebra l'unione tra i due tratti del binario che attraversa e unisce l'intera America? La questione, come direbbe Amleto, è tutta lì, in quell'intervallo, nella frattura che contraddice il progetto di Lincoln, e nella terapia più adatta a riabilitare il paziente. Scorrendo ancora le immagini di *The Iron Horse*, possiamo individuare un altro passaggio che, sia pure in modo meno drammatico, ci offre un'altra utile rappresentazione del carattere agonistico della storia.

Siamo nella prima metà del film, e, dopo un lungo periodo di duro lavoro, buona parte degli operai decide di abbandonare la costruzione del binario, come segno di protesta per la mancanza di cibo. I lavoratori sono per lo più immigrati: la storia degli Stati Uniti è storia di migranti, lo sappiamo bene, e John Ford lo sa anche meglio di noi. Il cineasta dedica alcuni minuti alla descrizione della frammentazione interna al gruppo di lavoratori. È evidente la particolare simpatia che egli nutre per gli operai di origine irlandese – la sua stessa origine –, i quali sono animati da autentico spirito patriottico; gli italiani, invece, decidono di partecipare alla costruzione del progresso solo dopo che è stata loro assicurata una buona porzione di vitello.

Al di là degli orientamenti di Ford, nella sequenza riconosciamo l'antico, originario e spinoso problema americano: la frammentazione, la compresenza di gruppi etnici fortemente differenziati, e non raramente in disaccordo tra loro. Non ci soffermeremo a lungo sulla descrizione delle varie fasi in cui si è articolata la storia delle migrazioni nelle colonie britanniche d'America e poi negli Stati Uniti d'America. La confluenza, in ondate successive, di fiumi di migranti provenienti da Inghilterra, Irlanda,

¹³¹ «Gli indiani sono inseriti dentro il paesaggio, simili alle rocce o agli animali». S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 58.

Germania, Francia, e poi da Cina, Italia, Europa dell'est; e ancora il sequestro di massa degli africani che furono venduti come merce; si tratta di vicende il cui approfondimento esula dagli obiettivi di questa ricerca¹³². Ciò su cui vale la pena focalizzare l'attenzione, in questa sede, è il fatto che John Ford visse in modo diretto il profondo senso di alterità che una società multietnica inevitabilmente provoca, il costante malessere della non-appartenenza.

Sean Aloysius O'Fearná (questo il vero nome di John Ford) era figlio di un irlandese giunto in America nel 1872; un emigrato, proprietario di *saloon*, che pare soffrisse quotidianamente il peso della diffidenza manifestatagli dalla comunità di Portland¹³³. John Ford affonda le sue stesse radici nella estraneità, e conosce dunque molto bene il senso tragico della non integrazione, la fisionomia sfuggente di un organismo non integrato, dis-integrato in una miriade caotica di elementi eterogenei. A diciannove anni tenta di entrare nell'Accademia militare di Annapolis, ma viene respinto all'esame. Perché questo tentativo di intraprendere la carriera in Marina? È il regista stesso a riconoscere come l'ingresso nell'Accademia gli avrebbe consentito di accedere a un mondo che le sue origini sembravano precludergli¹³⁴. Evidentemente, l'essere accolto in un corpo che ha nell'irreggimentazione, e dunque nel massimo grado di unità, il suo carattere più specifico rappresenta per il figlio di un irlandese un'opportunità per sentirsi alla pari con i *WASP*¹³⁵ che diffidavano del padre¹³⁶. Ma il figlio di irlandesi viene respinto. E la frattura resta scomposta.

Come rimediare, dunque, a questa non-appartenenza? Come trasformare la discontinuità in unione? Una possibile via d'uscita da questa tragica *impasse* è offerta al giovane Sean dal mondo del cinema, dove il ragazzo, seguendo le orme del più anziano fratello Francis, fa il suo ingresso poco più che ventenne, cambiando nome e trovando un sicuro – e forse definitivo – rimedio al caos dell'esclusione. Circa trent'anni più tardi, durante il secondo conflitto mondiale, il regista abbandonerà temporaneamente i set cinematografici e presterà servizio in Marina, a capo del Field Photographic Branch – una sezione dell'attuale CIA –, filmando con la sua *troupe* assalti, sparatorie, sabotaggi, e partecipando alla battaglia delle Midway, dove viene ferito, mentre dirige il primo documentario di guerra americano¹³⁷. Grazie al cinema, sostituendo il fucile con la macchina da presa, John Ford riesce a realizzare il sogno di ragazzo, quello di essere un patriota, assorbito così nel grande organismo dell'esercito statunitense. Il cinema, dunque. Il racconto per immagini. Il personaggio del soldato – l'essere soldato *per finta* – assume valore compensativo per l'amara delusione di essere respinto dall'Accademia, come soldato vero.

¹³² Per approfondimenti si veda R. Daniels, *Coming to America. A History of Immigration and Ethnicity in American Life*, Harper Perennial, New York 1990.

¹³³ D. Ford, *Pappy: The Life of John Ford*, Da Capo Press, Boston 1998; F. Troncarelli, *op. cit.*, pp. 21 sgg.

¹³⁴ D. Ford, *op. cit.*, pp. 178-180.

¹³⁵ L'acronimo sta per *White Anglo-Saxon Protestant*, e indica i cittadini statunitensi discendenti dai primi coloni inglesi. L'appellativo esclude dunque tutte le minoranze che hanno popolato il territorio nei secoli successivi.

¹³⁶ D. Ford, *op. cit.*

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 162-174.

Pare che non fosse facile discutere con John Ford riguardo film, registi e cinema. Lindsay Anderson descrive con giustificato disappunto i continui tentativi di evasione con cui il cineasta sfuggiva alle domande del giovane collega sull'arte cinematografica. Invitato ad assistere alla proiezione di un film di Ejzenštejn, Ford manifestò a più riprese evidenti segni di noia, e, a conclusione della serata, liquidò il maestro del cinema sovietico come buon montatore, ma non gli riconobbe il ruolo di regista¹³⁸. Per sua stessa affermazione, il burbero cineasta americano detestava i film: gli piaceva dirigerli, ma non parlarne.

C'è, tuttavia, un'eccezione, una pellicola che si sottrae ai colpi di questa rude ostilità. *The Birth of a Nation*, il capolavoro che David W. Griffith gira nel 1915, e che, secondo la critica cinematografica tradizionale, è il film con cui nasce ufficialmente il cinema narrativo. John Ford non può non amare la pellicola che, oltre a permettere all'arte cinematografica di divincolarsi dal complesso d'inferiorità che la sottometteva alle arti maggiori, segna anche il suo personale ingresso nel mondo della settima arte: una delle comparse che, incappucciate e avvolte nel costume crociato del Ku Klux Klan, volano a cavallo a salvare i bianchi minacciati dai brutali schiavi neri emancipati, è proprio il giovanissimo John. Quello con gli occhiali, pare¹³⁹.

Il film di Griffith ha influenzato profondamente l'estetica di Ford, come del resto è accaduto a tutto il cinema classico hollywoodiano. E ciò si deve a un utilizzo massiccio del cosiddetto *montaggio analitico*, adoperato in modo così innovativo da indurre i critici ad affermare che, sebbene tecnicamente il montaggio fosse presente anche nel cinema primitivo, è con *The Birth of a Nation* che esso diviene vero e proprio strumento narrativo in grado di fare prosa con le immagini¹⁴⁰.

Il montaggio è la scomposizione di una scena in inquadrature, montate insieme in modo organico, in modo da permettere il dispiegarsi ordinato e consequenziale della narrazione. Quanto più il regista sarà abile nella costruzione di un montaggio *invisibile*, grazie all'uso accurato della tecnica dei raccordi, tanto più lo spettatore dimenticherà l'eterogeneità che distingue un'inquadratura dalla successiva, lo spazio, la crepa che separa le immagini, e potrà così germogliare miracolosamente quell'*illusione di realtà* che sta a fondamento dell'intera storia del cinema narrativo. Montaggio invisibile, dunque. Obliterazione, ricomposizione della frattura. L'intervallo e la frammentazione si curano con la narrazione.

In un'intervista rilasciata nel 1939, Frank Capra – altro esponente del periodo d'oro del cinema americano, e altro immigrato assorbito dall'organismo compatto dello *Studio System* – descrive con una efficace metafora la sua particolare interpretazione del funzionamento della narrazione cinematografica.

¹³⁸ L. Anderson, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁹ F. Ferrini, *John Ford*, Il Castoro, Milano 1995, p. 7.

¹⁴⁰ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., pp. 51 sgg.

Io intendo il film come un racconto. Io amo la bella fotografia, ma non deve disturbare il racconto. Se lo spettatore si ferma solo un minuto a pensare [...] è finita¹⁴¹.

Il pubblico, pertanto – continua il cineasta siculo-americano – non va disturbato nel suo processo mentale, durante lo svolgersi dell'azione: immerso nell'azione come in un sogno, lo spettatore deve essere privato di ogni facoltà di giudizio, come un bimbo a cui si racconta una storia per addormentarlo¹⁴². Perché il sonno (e il sogno) proceda, bisogna che il treno della narrazione avanzi senza sobbalzi, senza eccedenze, senza fratture, sbavature, momenti di stasi, sospensione o ristagno. Altrimenti il bambino non dorme. Se lo spettatore si lascia distrarre da una angolazione inusuale, dalla particolarità di una scelta fotografica o compositiva, il percorso lineare della storia si ripiega su se stesso, l'*Ouroboros* afferra la propria coda, e i Cheyenne riprendono a ruotare in direzione antioraria, sospendendo in eterno il viaggio verso il Pacifico. La narrazione fonda la storia: la piccola storia che per un paio d'ore tiene acceso il faro del proiettore, in sala; la grande storia che per decenni e secoli indirizza la proiezione luminosa del faro della civiltà.

Hollywood, ci dicono gli studiosi, si comporta come una madre che, per invogliare il figlio di pochi anni a mangiare, sorride in modo espressivo e, con tono un po' teatrale, dice: «Senti quant'è buono!»¹⁴³. E poi muove in aria la forchetta come un aeroplano, ne imita il rumore, cosicché il figlio, incantato da queste figure inesistenti, apra la bocca e permetta al boccone di atterrare. Costruisce quindi una narrazione. Il ruolo del bambino non è tuttavia così passivo come sostiene Frank Capra, che invita il cineasta a inibire totalmente la facoltà di giudizio del pubblico. L'occhio dello spettatore, infatti, è lo strumento che il suo cervello adopera per elaborare un materiale composito ed eterogeneo, contribuendo, con la sua partecipazione attiva, a creare l'illusione. Emittente e destinatario entrano quindi in un sistema di interazione continua, fatto di schemi, aspettative, rotture, cuciture, momenti di vuoto, fasi di riempimento. Lo spettatore, educato da Griffith e dai suoi epigoni, sa che, a un primo piano di un uomo che punta lo sguardo fuori campo, seguirà molto probabilmente il dettaglio di un oggetto o il primo piano di un altro personaggio: il vuoto che si apre tra le due inquadrature è così riempito di tessuto connettivo narrativo, e lo spettatore comprende che i due personaggi stanno dialogando o che il protagonista sta guardando la pistola che tra poco afferrerà. Lo schema classico campo/controcampo trasforma dunque in unità l'alterità che distingue le due inquadrature, motivando e giustificando il concatenarsi delle articolazioni narrative.

David W. Griffith vuole celebrare la fondazione del Ku Klux Klan, esaltando l'eroismo dei suoi membri. Il tema è spinoso, malgrado nei primi decenni del XX secolo lo fosse meno che adesso. Il rischio più serio è quello che il procedere coerente della narrazione subisca l'imboscata del dubbio:

¹⁴¹ G.G. Napolitano, «Capra un grande regista "italiano"», in *Cinemasessanta*, 316, aprile/giugno 2013, p. 67.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.*, p. XVI.

perché assumere comportamenti violenti nei confronti degli uomini di colore? È condivisibile il comportamento di Ben (Henry B. Walthall), protagonista del film e fondatore del Klan? Non si tratta forse di razzismo? Se la tempesta selvaggia del dubbio ha la meglio sulla narrazione, il treno si arresta definitivamente e la costa del Pacifico non sarà mai raggiunta. Alcuni minuti prima che Ben Cameron decida di raccogliere un gruppo di valorosi e di consegnargli il cappuccio e il costume crociato, la narrazione di *The Birth of a Nation* giunge a un passaggio decisivo: la piccola e tenera sorella di Ben (Mae Marsh) è inseguita da un uomo di colore (Walter Long), evidentemente animato da un desiderio che ben poco ha del carattere nobile e spirituale del vero amore. La ragazzina terrorizzata cade giù da una rupe, e spira come un Cristo michelangiolesco tra le braccia del fratello. Ben, come tutti noi straziato dalla morte della vittima innocente, punta lo sguardo fuori campo – lo sguardo deciso e lineare della vendetta. Della giusta vendetta che tutti noi spettatori ora desideriamo vedersi consumare. La costituzione dell'eroica squadra del Ku Klux Klan è la diretta, *necessaria* conseguenza di questo passaggio teneramente traumatico della narrazione. Il dubbio è riassorbito. Il treno riparte.

La storia degli Stati Uniti d'America – non solo quella, per la verità – è storia di narrazioni. Se osserviamo il logo della *Massachusetts Bay Company*, compagnia commerciale autorizzata nel 1629 da Carlo I d'Inghilterra a fondare una colonia nel Nuovo Mondo, vedremo al centro dell'immagine la figura di un nativo, con tanto di arco e freccia – ma in atteggiamento ancora non bellicoso – dalla cui bocca fuoriesce una sorta di lungo stendardo con su scritto: «Come over and help us»¹⁴⁴. Non siamo poi così lontani dalla lapidaria affermazione con cui il futuro presidente Ronald Reagan, sostenendo la candidatura del repubblicano Barry Goldwater alla Casa Bianca, il 27 ottobre 1964, definirà gli Stati Uniti «the last best hope of man on Earth»¹⁴⁵. Una lunga narrazione, che attraversa i secoli, quindi: Thomas H. Benton, primo senatore del Missouri, a partire dal 1820, nei suoi scritti si investe del ruolo di Mosé che conduce la civiltà statunitense lontano dalle strettoie «europee» della costa atlantica, verso il Pacifico (e idealmente l'Asia), concepito come simbolo della libertà e della grandezza dell'America. Grazie a simili liriche immagini, e attingendo direttamente ai testi sacri, Benton spinge il Governo verso l'invasione dell'Oregon¹⁴⁶. E così farà John O'Sullivan, pochi anni dopo, affidando nientemeno che a Dio il ruolo di vero protagonista della grande narrazione dell'espansione degli Stati Uniti su tutto il territorio nordamericano, nella celeberrima e controversa dottrina del *Manifest Destiny*¹⁴⁷. E si procede così all'annessione del Texas.

La vertiginosa, ossessiva ripetizione dell'immagine degli aerei che colpiscono le Twin Towers, trasmessa in tutto il mondo per anni, a partire dalla mattina dell'11 settembre 2001, non è forse interpretabile come esigenza di trasformare immediatamente un evento tragicamente materiale

¹⁴⁴ I. Moschini, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/general-article/reagan-quotes/> consultato il 3.9.2016.

¹⁴⁶ T.H. Benton, *Thirty Years' View; or, A History of the Working of the American Government for Thirty Years, from 1820 to 1850*, 2 vols., New York 1854.

¹⁴⁷ J. O'Sullivan, *op. cit.*

(tonnellate di metallo che impattano a grande velocità un edificio affollato di gente inconsapevole) in elemento narrativo, in colpo di scena?¹⁴⁸ A ben guardare, la partenza dei *marines* furibondi, che si mettono sulle tracce dei feroci assassini, non è così dissimile da quella dei *cow-boy* delle *dime novels* ottocentesche, che si avviano nel deserto alla ricerca dei Comanche che hanno sterminato le loro famiglie. E lo sguardo deciso e che George W. Bush, in tuta mimetica, ha lanciato per mesi alle telecamere della storia, duellando virtualmente con Osama Bin Laden, ci riporta immediatamente a quello che Ben Cameron indirizza fuori campo, qualche minuto prima della fondazione del Ku Klux Klan: in entrambi i casi, la guerra è motivata attraverso una costruzione narrativa, come reazione giustificata a una feroce aggressione subita dall'esterno.

Certamente la narrazione va costruita con perizia e abilità, mantenendo il giusto grado di verosimiglianza e coerenza, altrimenti l'interazione tra regista e spettatore si fa meno fluida, e il bambino a cui Frank Capra racconta la storia resta perplesso. E sveglio. Si pensi ad esempio al carattere problematico del *montaggio alternato*, anch'esso introdotto da David Griffith nel finale di *The Birth of a Nation*. Si tratta di quella tecnica di montaggio che opera a partire da una divisione della narrazione in due linee: al pubblico è mostrata l'aggressione di un gruppo di inermi bianchi ad opera di brutali uomini di colore; le immagini dell'assalto si alternano con quelle di un manipolo di valorosi a cavallo, ripresi mentre corrono affannosamente lungo una strada, in direzione imprecisata. L'alternarsi dei due percorsi viene elaborato dal cervello dello spettatore che, nell'intervallo che distingue le due linee, inserisce autonomamente un avverbio: «contemporaneamente». I bianchi sono aggrediti dai neri e, contemporaneamente, il Ku Klux Klan sta accorrendo a salvarli. Ancora una volta, il raccordo ha ricucito una separazione virtualmente caotica, ripristinando l'invisibilità del montaggio e riassorbendola così nell'economia narrativa.

Un po' più complesso è il caso del cosiddetto *montaggio intellettuale* o *alla sovietica*, versione più sofisticata del *cross-cutting* griffithiano. Nella celebre sequenza che conclude *Stachka* di Ejzenštejn, del 1924, le immagini dei gendarmi che sparano sulla folla degli scioperanti si alternano con quelle di un macellaio che sgozza un vitello. Provando ancora a connettere le due linee col termine «contemporaneamente», la narrazione resta comunque scomposta e disorganica: che importa sapere che, mentre si verifica il tragico massacro di una folla, in un mattatoio qualunque di una città imprecisata, qualcuno sta trasformando un animale in bistecca? Evidentemente, il pubblico stavolta è chiamato a compiere un'elaborazione diversa, legando insieme le due figure attraverso il laccio della metafora o della similitudine. Ma il salto è più rischioso, la ferita può non rimarginarsi totalmente e lasciare la pericolosa traccia di una cicatrice. Quando Fritz Lang, emigrato dalla Germania negli States, tentò di esportare il montaggio alla sovietica a Hollywood, i produttori lo scoraggiarono a farlo, perché

¹⁴⁸ Vedi al riguardo le interessanti considerazioni di P. Montani, *op. cit.*, pp. 7 sgg.

troppo impegnativo per il pubblico¹⁴⁹. La perizia del cineasta, dunque, si esprime nella capacità di individuare la giusta distanza tra un frammento e l'altro: è l'abilità di inserire il momento di vuoto in una successione ordinata pieno-vuoto-pieno, che consente di trasformarlo nel carburante stesso della narrazione, rendendola così dinamica, senza però richiedere al pubblico di compiere salti ardui e rischiosi¹⁵⁰.

John Ford, lo abbiamo detto, è uno dei cavalieri che Griffith lancia in montaggio alternato a difendere il bianco dal nero. Quello con gli occhiali. Facendo tesoro degli insegnamenti del maestro, il nostro cineasta impara presto a curare con eccezionale bravura le ferite della narrazione, utilizzando il transito nel vuoto come prezioso elemento di costruzione del tragico percorso della storia. Osserviamo alcune sequenze esemplari, al riguardo, e chiediamoci come avviene il passaggio nel caos. In più di un'occasione, gli operai di *The Iron Horse* devono affrontare l'incursione di indiani. La prima volta in cui questo accade è dopo circa ventotto minuti dall'inizio del film. Un'inquadratura piuttosto larga ci mostra le rotaie e una ventina di lavoratori che si muovono a tempo, colpendo in modo coreografico i chiodi che fissano a terra il binario. Lo sfondo è totalmente occupato da un territorio pianeggiante, monotono, sterminato, e ha il colore grigio e salato dell'aridità. Si mescola a quello altrettanto indifferente del cielo. Un raccordo in asse ci consente di avvicinarci ai personaggi. Sono persone comuni, familiari: la loro gagliarda e grassoccia simpatia parla direttamente alla memoria di ogni singolo spettatore. I lavoratori somigliano ai nonni, agli zii, ai vicini di casa che abitano i nostri ricordi personali, e lo schietto ottimismo con cui lavorano, contro uno sfondo così inclemente, li rende contemporaneamente eroici e assolutamente ordinari. Ora la macchina da presa torna ad allontanarsi. Dallo sfondo compare una fila di cupi guerrieri a cavallo che si muove rapidamente verso est. I lavoratori lasciano prontamente gli attrezzi e imbracciano i fucili, rispondendo al fuoco dei Cheyenne. Un bel carrello laterale rapido ci mostra la figura intera di uno dei selvaggi mentre spara verso di noi. Dopo un minuto e dieci secondi la battaglia è conclusa. Gli operai, senza troppo scomporsi, recuperano gli attrezzi e riprendono a cantare, lavorando e muovendosi a tempo. Ma anche i selvaggi, in tutta la sequenza, si sono mossi a tempo, non dimentichiamolo.

Secondo esempio. Sono passati più di trent'anni, John Ford – meno ottimista, adesso – dirige quello che molti reputano il suo capolavoro, *The Searchers*. Il rude Ethan Edwards (John Wayne) ha fatto ritorno presso la famiglia del fratello, dopo anni di misteriosa assenza. L'armonia familiare è tutt'altro che ricomposta: i legami sono segnati da evidenti crepe, incomprensioni, reticenze, tradimenti rimossi. Dopo circa quindici minuti di racconto, si arriva alla prima svolta della narrazione: lo sceriffo (Ward Bond) viene ad annunciare il furto del bestiame subito da un membro della comunità. Gli uomini partono. Martha (Dorothy Jordan), cognata di Ethan, e di lui silenziosamente innamorata, resta di

¹⁴⁹ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., p. 155.

¹⁵⁰ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.*, pp. 11 sgg.

schiena a osservare la partenza dell'uomo che non sarà mai suo. Come Clementine guarda Earp. Come Miriam guarda David. Circa tre minuti più tardi tutto è già compiuto: gli uomini trovano una vacca uccisa con lancia Comanche, e così comprendono che il furto era solo una trappola tesa con l'intenzione di allontanarli dalla fattoria, per lasciare ai selvaggi il tempo e l'opportunità di violentare le donne, rapire le bambine, sterminare la famiglia e dare fuoco alla casa. E così accade.

Come è avvenuto il passaggio nel tragico? Non ci riferiamo al trauma del massacro, fin troppo chiaro, ma al passaggio in uno dei lati più oscuri della *wilderness*, il transito nel caos, nell'incertezza: il percorso che i personaggi, il regista e noi spettatori facciamo per individuare il senso della narrazione. Esaminiamo la sequenza.

Sullo sguardo lirico di Martha che vede per l'ultima volta Ethan allontanarsi, parte una musica ritmica, ma ancora distesa. Le due inquadrature successive sono molto fordiane: quadro ben costruito, ampio, a mostrare un deserto roccioso, arido e irregolare, circondato dalle consuete torri di pietra rossastra, attraversato dalla fila ordinata di cavalieri, seguiti in panoramica dalla macchina da presa. A ogni cambio di inquadratura la musica muta di accordo, si fa più sinistra, e al terzo cambio diviene inquietante e tribale: siamo entrati nel regno del caos Comanche. La quarta inquadratura è quella decisiva: un campo lungo mostra la *silhouette* di uno dei compagni di Ethan che richiama allarmato l'attenzione degli altri. Accanto a lui l'imponente roccia di una delle torri di pietra ci racconta l'impotenza dell'uomo di fronte alla violenza inesorabile della natura. Pochi secondi dopo avviene il ritrovamento del cadavere della vacca. Nemmeno Griffith, però, può salvare stavolta i bianchi aggrediti dai selvaggi, visto che uno dei personaggi ci spiega che nelle ultime quattro inquadrature i cavalieri hanno percorso quaranta miglia, e sarà dunque difficile tornare in tempo. Per percorrere più di sessanta chilometri alla ricerca del bestiame rubato – e del colpo di scena che giustificherà i successivi novanta minuti di film – i cavalieri hanno impiegato solo settanta secondi, articolati in cinque inquadrature ben raccordate da dissolvenze incrociate, e accompagnate da una musica fortemente drammatica. Il percorso lineare della narrazione procede senza intoppi, a tempo, dall'occhio di Martha che guarda la vita allontanarsi, alla carcassa della vacca abbandonata.

Una delle strategie di negoziazione che il cinema è in grado di effettuare, tra quelle citate da Franco Casetti nel già ricordato *L'occhio del Novecento*, è raccontare la vertigine della dispersione temporale contemporanea, dovuta a uno sproporzionato incremento di potenza dei mezzi di trasporto, e intanto offrire allo spettatore la possibilità (l'illusione, diciamo noi) di dominarla. La sequenza conclusiva di *Intolerance* (Griffith, 1916), ci ricorda lo studioso, racconta l'affannoso inseguimento di un treno: una donna in automobile corre disperata cercando di fermare la locomotiva, per convincere uno dei viaggiatori a sospendere l'ingiusta condanna a morte che, *contemporaneamente*, sta per ucciderle il marito. Griffith ci fa assaporare il senso di impotenza che l'uomo del Novecento vive al cospetto della velocità del treno, ma ci offre anche uno strumento utile a recuperare il controllo su questa impotenza: la

narrazione. Il montaggio alternato consente di esperire una parvenza di ubiquità e dunque di dominio: insieme alla donna raggiungiamo il treno, contemporaneamente ci troviamo nei pressi del telefono che squilla sul luogo dell'esecuzione, e, ancora, siamo a un passo dal volto incredulo e attonito del giovane improvvisamente graziato. Ecco come si ha la meglio sul caos¹⁵¹.

Quando la proiezione di *Stagecoach* ha abbondantemente raggiunto e superato la metà del racconto, la diligenza che dà il titolo alla pellicola si ritrova in quel tratto di percorso che corrisponde idealmente al punto in cui Geronimo ha tagliato il filo del telegrafo, in apertura di film. La piccola comunità, racchiusa in una carrozza precaria, è totalmente isolata ed esposta al rischio del passaggio nell'irrazionale. E l'irrazionale arriva puntuale (è un ossimoro, naturalmente, ma non abbiamo già affermato il carattere ossimorico del cinema?). Tutta la celebre sequenza della fuga della diligenza, inseguita dagli Apache, e della battaglia realizzata in frenetica corsa, è tra le più studiate nei corsi di Storia del Cinema. Una delle ragioni sta nel fatto che John Ford compone insieme magistralmente un materiale molto eterogeneo. Nella pazzica corsa di carrozza e uomini a cavallo si susseguono: velocissimi carrelli girati in esterni; inquadrature più ravvicinate dei passeggeri che si difendono (girate evidentemente in studio); riprese dall'alto che mostrano la diligenza fendere un territorio bianco come un lago asciutto, inseguite dalle ombre minacciose dei selvaggi; citazioni da Griffith (raccordi in asse e sullo sguardo); citazioni dal cinema sovietico (la spettacolarità di angolazioni inusuali, con prospettiva dal basso); passaggi di azione pura che si alternano a primi piani fortemente espressivi, che definiscono la psicologia dei passeggeri.

La frammentazione e il caos sono dunque evidentemente presenti, nella sequenza, e non sono rappresentati dagli Apache, ma dal carattere eterogeneo dei materiali di partenza. Il grande mestiere di Ford, tuttavia, sta proprio nel riuscire a nascondere le cuciture, cosicché ogni elemento assuma una specifica funzione narrativa, e venga così assorbito in una partitura che procede priva di sbavature. A differenza dei settanta secondi di *The Searchers*, l'attacco degli Apache di *Stagecoach* dura sei interminabili minuti: ma non vi è un solo secondo di dispersione o cedimento della tensione narrativa; la prolungata distensione del tempo risponde alle esigenze tipiche del cinema d'azione, ed è da queste giustificata. È così che la linea – quella che in apertura di film «went dead», per l'intervento di Geronimo – può riprendere il suo viaggio: Geronimo stesso, l'implacabile aridità della valle, l'anonima ferocia degli aggressori e la precarietà della carrozza salgono sul treno guidato da John Ford, e contribuiscono alla costruzione della storia. Quando la lunghezza della battaglia rischia di deragliare in ripetitività, e vi è dunque il rischio di emersione della noia dello spettatore (ben più pericolosa dei selvaggi Apache), il suono vivace di una tromba annuncia da fuori campo l'arrivo della cavalleria, che accorre al galoppo a salvare non solo la vita dei personaggi a cui ci siamo affezionati (quello che sarà chiamato poi *effetto Griffith*), ma il ritmo stesso della narrazione.

¹⁵¹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 187 sgg.

Il regista appartiene al cinema classico nella misura in cui la sua regia è volta alla riduzione di quello che Roland Barthes definisce «carattere ottuso dell'immagine»¹⁵², tutto ciò che in essa vi è di irriducibile alla consequenzialità drammatica o di eccedente dai contenuti simbolici. Non che nei singoli fotogrammi di *Stagecoach* o *The Searchers* sia impossibile rinvenire l'ottusità della contro-narrazione – ciò dipende in buona parte dall'occhio del lettore, non solo dalle intenzioni dell'autore. La classicità di Ford, la sua simmetrica coerenza, si riconosce nella sua concezione della regia come lavoro di progressiva eliminazione dell'eccedenza e di valorizzazione dell'*ovvio*, per mantenere il riferimento a Barthes.

Ford non ha alcuna intenzione di smarrirsi nella *wilderness*, e governa con sicurezza la diligenza; anche lo spettatore-passeggero è così garantito da ogni rischio di disorientamento. Si pensi ai primi minuti di *Grapes of Wrath*, un altro grande *Western* diretto dal regista – se vogliamo andare al di là delle ripartizioni più convenzionali, e riconoscere tutta la produzione di Ford come cinema *Western*, ossia come elaborazione del mito del movimento *westward* della nazione americana.

Abbiamo già ricordato come la pellicola racconti le vicissitudini della famiglia Joad, colpita duramente dagli effetti della crisi del '29: privati della propria terra da spietati banchieri, i protagonisti della storia, simili al popolo ebraico dell'Antico Testamento, si avviano verso un vero e proprio esodo che li conduce dall'Oklahoma al miraggio della fertile California. La prima sequenza del film descrive il ritorno a casa di Tom (Henry Fonda), dopo anni di carcere, e la traumatica constatazione che la quiete dell'ambiente domestico si è mutata nel tetro paesaggio dell'abbandono. Il film ci presenta dunque un passaggio importante della storia degli Stati Uniti, il momento in cui il percorso consequenziale del Capitalismo ha deragliato nella linea morta della crisi, e la società americana ha vissuto una fase di profondo smarrimento, di catabasi nel vuoto. Eppure, lo spettatore che segue i primi quindici minuti di *Grapes of Wrath* può sì leggere e comprendere i segni dello smarrimento, ma non *viverli*, non esperirli personalmente. Vediamo perché.

In un manuale di sceneggiatura del 1929, Francis Patterson afferma che i due cardini della narrazione sono la definizione del personaggio e un attento e rigoroso utilizzo del nesso causa-effetto¹⁵³. Il nesso causale e la linearità del discorso narrativo che ne consegue sono strettamente legati alla ricerca del significato, secondo il paradigma della *detection*¹⁵⁴. «All'inizio della storia lo spettatore non deve sapere nulla. Alla fine tutto», prescrive un manuale per sceneggiatori hollywoodiano¹⁵⁵. La narrazione è dunque la storia del progressivo accumulo di informazioni. Se nel 1928, Jean Epstein invitava i colleghi cineasti a mantenere nel montaggio la medesima frammentazione che noi avvertiamo osservando i dati

¹⁵² R. Barthes, *L'obvie e l'obtus*, cit.

¹⁵³ F. T. Patterson, *Cinema Craftsmanship*, Harcourt, Brace & Howe, New York 1920, p. 5.

¹⁵⁴ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.*, pp. 11 sgg.

¹⁵⁵ E. Vale, *The Technique of Screenplay Writing*, Grosset & Dunlap, New York 1972, p. 81.

contenuti confusamente nella nostra memoria¹⁵⁶, il metodo adoperato da John Ford – in linea coi canoni classici – è invece quello di organizzarli in un ordine successivo, perché lo spettatore, che in apertura di film non ha alcuna informazione sulla storia, giunga gradualmente alla conclusione della narrazione in possesso di tutti i dati necessari.

Quando entriamo nella casa abbandonata dei Joad, insieme a Tom e a Casey – ex-pastore protestante, interpretato da John Carradine, – attraversiamo una delle fasi più buie della storia degli States. Sappiamo già tutto quel che c'è da sapere del protagonista: il breve dialogo che, dopo i titoli di testa, egli ha avuto con l'antipatico camionista che gli ha offerto riluttante un passaggio ha già definito nei tratti essenziali la figura di Tom, il suo soggiorno nelle patrie galere, le sue amare speranze, la sua incrollabile integrità morale. Nel buio di una casa aggredita da pioggia e vento, la tenue ma efficacissima luce di una candela ci permette di rinvenire insieme a lui una serie di oggetti straordinariamente significativi, che ci portano nuove e utili informazioni su tutti gli altri membri della famiglia. Non appena la rassegna di oggetti è conclusa, un rumore fuori campo annuncia l'arrivo di un nuovo personaggio – Muley (John Qualey) – che, in pochi minuti, grazie a due *flashback* che non pregiudicano ma valorizzano la linearità del racconto, definirà l'essenziale in merito a quanto è accaduto ai Joad e alla direzione che dovrà prendere la narrazione. Non ci sono momenti di vuoto. Nessun oggetto inutile. La sequenza non presenta passaggi *ottusi*. La macchina da presa scandaglia il nero che riempie la casa come se potesse investirla con luce diurna, e non con quella precaria di una candela. Non sorprende affatto, pertanto, che Frank D. Roosevelt amasse così profondamente questo film, che contribuiva significativamente al processo di riassorbimento del caos della crisi nell'ordine narrativo dell'ottimismo americano.

Se l'ingesso nel mondo del cinema consente a John Ford di rimediare al rifiuto oppostogli dall'Accademia militare, il cineasta adopera con successo il medesimo metodo anche quando è chiamato a rappresentare i grandi drammi della storia degli Stati Uniti. E così la frammentazione etnica presentata in *The Iron Horse*, conflittuale e dunque potenzialmente anti-sociale, è risolta in montaggio alternato: spinti da una serie di eventi fortunosi (narrativi, dunque), gli abitanti della cittadina del West – irlandesi, italiani, cinesi, prostitute, brave donne, imprenditori, nullatenenti – montano insieme sul treno, si armano e si fondono in un unico esercito che corre (in linea retta, da est a ovest) in soccorso degli operai accerchiati dai Cheyenne. E così, il *melting pot* narrativo soffia potentemente sul torbido lago del tempo circolare, e consente alla ferrovia di riprendere la propria marcia verso il futuro.

¹⁵⁶ J. Epstein, *Art d'événement*, in *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, Lherminier, Paris 1974, pp. 181-182.

1.3. Il tempo necessario

Chiudiamo questa prima parte di riflessione sull'estetica di John Ford, sulla linearità del tempo e sulla funzione curativa della narrazione, ponendoci una domanda: cosa accadrebbe se il flusso narrativo non marciasse a tempo? In un articolo comparso sul finire degli anni '80, Serge Daney riprende la filosofia del cinema di Gilles Deleuze, affermando che il mestiere del cineasta è quello di produrre blocchi di durata-movimento¹⁵⁷. La grandezza di Ford, continua lo studioso, risiede nella capacità di elaborare blocchi che rispettano la sezione aurea più elementare: durano infatti il tempo necessario. Il tempo di vedere tutto quel che c'è da vedere¹⁵⁸.

Intorno al trentesimo minuto di *The Iron Horse*, fa la sua comparsa nel film un altro personaggio, tratto, come Lincoln, direttamente dalla storia americana: Frederick W. Cody, meglio conosciuto col nome di Buffalo Bill (interpretato da George Waggoner). Fedele al suo nome d'arte e alla leggenda, l'uomo è incaricato di procurare agli operai della ferrovia l'alimento necessario al sostentamento. Il cibo, naturalmente, consiste in carne di bisonte. I tre minuti dedicati alla caccia sono molto belli. Non tanto sotto il profilo squisitamente narrativo – un montaggio fatto di raccordi molto elementari, in cui si alternano le inquadrature di Cody che espone il colpo e quelle degli animali che fuggono o cadono in terra, – quanto per la ricchezza espressiva del materiale. Mentre le inquadrature degli uomini che sparano sono marcatamente hollywoodiane, infatti, quelle dei bisonti assumono un carattere più autonomo e moderno. Ciò dipende dal fatto che l'operatore non poteva avvicinarsi troppo a una mandria di grossi animali selvaggi in corsa, e pertanto per le riprese è stato impiegato un teleobiettivo che sfoca lo sfondo, sgrana l'immagine, isola i bisonti, e dunque rende le inquadrature più vicine allo stile documentaristico, che a quello di un film d'azione. In una delle immagini, ad esempio, i *buffalo* sono ripresi con macchina da presa collocata a terra (raro per Ford), mentre avanzano verso la camera: la parte inferiore del quadro è riempita dal terreno sfocato, mentre il resto dell'immagine è rapidamente invaso dalle enormi figure degli animali, in un'immagine ben più suggestiva di quelle che mostrano Buffalo Bill, mentre in posa plastica dà ai valorosi cacciatori le indicazioni su come sparare fuori campo.

Al minuto 32.40, poi, una panoramica orizzontale riprende da lontano un bisonte che, durante la corsa, colpito da un proiettile, cade rovinosamente a terra. L'inquadratura dura quanto basta per vedere l'animale sbattere pesante sul terreno: mentre il corpo è ancora in movimento inerziale, il regista stacca su un'altra immagine. Il tempo necessario: il bisonte ha esaurito la sua funzione narrativa, e dunque scompare dalla storia.

Cosa accadrebbe se la lunghezza aurea di questo blocco di durata-movimento fosse prolungata di pochi secondi?

¹⁵⁷ S. Daney, «John Ford for ever», in *Libération*, 18 novembre 1988.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Nel 1797, al termine di una serie di sanguinose quanto vittoriose guerre intraprese dai neonati Stati Uniti con i nativi, James Smith, reverendo metodista proveniente dalla Virginia, annota nel suo diario: «O, what a country will this be at a future day! What field of delights! What a garden of spices! What a paradise of pleasures! [...] the gospel of Christ spread through this rising republic»¹⁵⁹. Perché la narrazione dell'espansione, insieme civile e messianica, della nascente repubblica proceda a ritmo, è necessario che nel diario del reverendo Smith sia omissivo ciò che in qualche misura ne comprometterebbe la coerenza, ossia l'inquadratura di ciò che eccede, resiste al lavoro di funzionalizzazione narrativa: la traumatica, complicatissima questione dello scontro tra gli europei e le culture autoctone del continente nordamericano. L'immagine prolungata del corpo ottuso del bisonte che sbatte per terra, e distrae lo spettatore con le impressionanti contrazioni che precedono e seguono l'istante della morte.

Il *déoupage*, afferma Cesare Zavattini, è concepito con l'obiettivo di mantenere lo sguardo in superficie. Una semplice dilatazione temporale, seppur breve, permette l'affiorare di verità che altrimenti restano nascoste¹⁶⁰. O rimosse. Dopo un'ora e cinquantadue minuti, un'altra mandria di animali è protagonista della narrazione di *The Iron Horse*: sono buoi da allevamento, stavolta, anch'essi destinati a sfamare i lavoratori della ferrovia – centinaia di vacche e vitelli che attraversano il fiume. Con un'inquadratura più stretta, John Ford cattura un gruppetto di teste bovine che emergono dall'acqua, durante la complicata traversata. Il movimento è orientato e coerente, ma non del tutto. Alcuni animali si muovono in direzione perpendicolare, altri escono fuori campo. La macchina da presa traballa, deve assestarsi per mantenere la simmetria dell'immagine. E così anche nella ampia inquadratura successiva, quando la lunga fila di buoi attraversa l'immagine come un esodo: l'operatore fa fatica a restare invisibile, a rispettare silenzioso la centratura del quadro. La cinepresa si muove nervosamente a destra, poi subito a sinistra, alla ricerca di una fluida solennità che gli animali non possono rispettare.

Negli anni seguenti, quando il progresso tecnologico dell'industria hollywoodiana si avvierà verso la fase più matura, simili imprecisioni saranno sempre più rare.

2. La frontiera, tra essere e non-essere

Ripartiamo da *Stagecoach*, esaminando una nuova sequenza. Sulla diligenza che nel film deve attraversare il territorio degli Apache in guerra viaggia un gruppo di passeggeri che costituiscono un evidente microcosmo sociale; tale microcosmo riproduce in piccolo le caratteristiche, le dinamiche e le contraddizioni dell'intera società statunitense. Tra i sette viaggiatori vi sono Ringo (John Wayne) e

¹⁵⁹ J. Morrow (ed.), *Tours into Kentucky and the Northwest Territory. Three Journals by the Rev. James Smith of Powhatan County*, in *Ohio Archeological and Historical Quarterly*, XVI, 1907, p. 396.

¹⁶⁰ C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano 1979, p. 63.

Dallas (Claire Trevor) – lui ricercato, lei prostituta. Due figure che si collocano ai margini del sistema sociale, il cui aspetto esclusivo incarnano malinconicamente.

Durante una delle pause del pericoloso viaggio, i due si ritrovano all'esterno. È notte, il buio è pesante e denso. La fotografia espressionista di Gregg Toland ci permette di osservare Dallas che cammina lungo lo steccato, in un paesaggio che avrebbe un sapore spettrale, alla Murnau, se non fosse che la colonna sonora, delicata e sentimentale, ci lascia intendere che nella scena non vi saranno aggressioni né altri pericoli di questo tipo. L'inquadratura è, al solito, molto simbolica. Lo steccato è il vero protagonista del quadro: il legno robusto e livido taglia l'immagine in diagonale e ne attraversa il centro. Dallas, prima in ombra, poi investita da una luce dolorosa, si ferma sul bordo destro dello schermo. Ringo, una nera *silhouette*, le si avvicina, ma, senza apparente motivo, decide di orientarsi verso la parte ovest dell'inquadratura, e dunque restare al di là del recinto di legno cui Dallas sta appoggiata. L'intero dialogo pertanto si svolgerà con la presenza triste e ingombrante dello steccato che separa i due interlocutori.

La pesante alterità, segnalata dalla diagonale di legno che divide lo schermo, è però contraddetta da una chiara identificazione che accomuna i due personaggi: entrambi sono esclusi da una società ipocrita e formale; entrambi hanno vissuto un trauma che li ha privati della famiglia; entrambi sono soli, alla ricerca di qualcosa, un ricordo o un'attesa che custodiscono al di sotto della scorza dura che li corazza. L'identificazione, man mano che il dialogo procede, si fa più viva ed evidente: le inquadrature si stringono e si intensificano nei bei primi piani con cui John Ford rende palese la predilezione e l'affetto che ha per simili personaggi. Il gioco di campo e controcampo, che alterna il volto fiero e intenerito di Wayne a quello di Clair Trevor, pieno di dolcezza dimenticata, grazie all'ambivalenza naturale del montaggio, congiunge e contemporaneamente mantiene separati i due amanti virtuali.

Finalmente Ringo, dal West, fa la sua proposta: al di là della frontiera egli possiede una casa in campagna dove un uomo e una donna potrebbero vivere felici. Dallas, dall'East, replica sorpresa e impaurita: la crudeltà del mondo, cupa come il buio denso della notte, l'ha disabituata alla felicità. A confermare il turbamento della donna, giunge un nuovo personaggio, il terzo. È lo sceriffo (George Bancroft), che avanza, totalmente immerso nell'oscurità, lungo il lato est dell'inquadratura, accarezzando con la mano sinistra lo steccato. Con voce ferma ricorda a Ringo che non può allontanarsi troppo, che è ricercato, mentre, sullo sfondo, il fantasma di Dallas si allontana impaurito. La legge della frontiera è intervenuta come un rasoio a dividere il corpo unico della felicità.

A pensarci, è già da un po' che parliamo di taglio, di separazioni, di divisioni e tentativi di ricucitura. Nelle pagine precedenti abbiamo osservato come il lavoro di costruzione narrativa si esprima proprio nella selezione che distingue il necessario dal superfluo, l'utile dall'inutile, il civile dal selvaggio, il buono dal cattivo. È in quella linea di demarcazione che risiede il senso profondo del narrare; ed è nella

capacità di operare col rasoio, distinguendo l'identità dall'alterità, che affonda le radici il montaggio, e dunque la costruzione di una particolare visione della realtà.

Partendo dalla logica binaria che fonda il mondo digitale contemporaneo, articolato nel perenne conflitto tra 1 e 0, si può percorrere la storia all'indietro, passando per il dubbio che Shakespeare mette in bocca ad Amleto, fino ad arrivare alla maledizione di Parmenide, che condanna solennemente l'Essere e il Non-essere alla reciproca, logica, infinita attesa¹⁶¹. L'identità affonda le sue radici nella differenza, in una irrisolvibile alterità, nell'atto di tracciare il limite di una netta distinzione. L'identità fiorisce sulla frontiera, ci dice Turner¹⁶².

Ma possiamo andare ancora più indietro: la prima pagina della Genesi ci racconta che Dio, perché la Terra smettesse di essere una massa informe, vi proiettò sopra un fascio luminoso. Poi vide che questa luce era cosa buona. Decise, dunque, di distinguerla dal suo opposto, dalle tenebre. E così poté concludere soddisfatto la sua prima giornata di lavoro¹⁶³.

2.1. E Dio separò la luce dall'ombra

Tra le tante pellicole dirette da John Ford, quella in cui, a nostro giudizio, si esprime con maggiore potenza la filosofia parmenidea (e manichea) della distinzione tra luce e ombra, con le infinite declinazioni che l'opposizione può assumere, è *My Darling Clementine*, un film cui abbiamo già fatto cenno, in apertura di capitolo, e su cui torniamo adesso con maggiore attenzione.

La vicenda, come si è detto, trae spunto dalle vicissitudini di un personaggio storicamente esistito, Wyatt Earp, e dall'episodio del duello dell'O.K. Corral, accaduto il 26 ottobre del 1881, nella cittadina di Tombstone (Arizona). Il protagonista è in viaggio verso la California, insieme ai suoi fratelli Morgan, James e Virgil (Ward Bond, Tim Holt, Don Garner), e a una mandria di bovini. Tuttavia, durante il passaggio nella cupa e disordinata città, descritta con i tratti di una Sodoma del West, il più giovane di loro viene ucciso dai Clanton, una famiglia di ladri e assassini composta dal vecchio padre e dai suoi quattro figli. Earp decide allora di recuperare il proprio antico ruolo di sceriffo, al fine di vendicare la morte del ragazzo. La vendetta si consuma in un duello leggendario in cui l'uomo di legge, coadiuvato dal fratello Morgan e da un altro personaggio tratto dall'epopea del West, Doc Holliday (Victor Mature), uccide i giovani Clanton e ne scaccia il padre, l'unico della banda che riesce a sopravvivere alla sparatoria. Consumato dalla tisi, e colpito durante il duello, anche Doc morirà. La giovane Clementine, maestrina di Boston innamorata di Holliday, ma da questi respinta, finirà per legarsi a Wyatt Earp, e la pellicola si conclude con l'intenso commiato tra i due che abbiamo già descritto nel paragrafo precedente.

¹⁶¹ Parmenide, *Poema sulla natura*, Rusconi, Milano 1991.

¹⁶² F.J. Turner, *op. cit.*

¹⁶³ *Genesi*, 1: 3-5.

Come affermato da Jean Mitry, la fotografia curatissima di Joseph McDonald ha un carattere insieme espressivo ed espressionista¹⁶⁴. Espressivo perché i contrasti, nel film, assumono valore narrativo, come in tutto il cinema di Ford: l'incremento e la riduzione dell'intensità fotografica mantengono sempre una precisa funzione nell'ambito dell'economia della narrazione. Allo stesso tempo, però, il conflitto tra luce e ombra, come nei fotogrammi-quadro dei cineasti tedeschi degli anni '20, rinvia a un significato filosofico profondo, alla battaglia metafisica tra Bene e Male, a quella logica tra vero e falso, a quella digitale tra 1 e 0, all'opposizione invocata da Dio, sin dalle prime righe della creazione, quale fondamento stesso dell'opera di costruzione della narrazione universale.

Il film è affollato di opposizioni e dualismi. Abbiamo già in qualche modo individuato la linea di separazione che, allontanando Clementine da Wyatt Earp, nel finale, insiste sul secolare tema della distanza e dell'incontro tra East e West, negli Stati Uniti, come dissociazione interna alla personalità americana, e come ricerca continua di una conciliazione difficoltosa.

Vi è poi, naturalmente, la grande opposizione che fa da filo conduttore alla narrazione: quella tra le due famiglie degli Earp e dei Clanton, con la ricchezza di riferimenti religiosi cui essa rinvia. La specularità tra i due gruppi familiari è evidente: quattro fratelli in entrambi i casi, governati da un padre che, nel caso dei malvagi Clanton è un personaggio concretamente umano – interpretato da Walter Brennan –, mentre per gli Earp si configura come punto di fuga lontano, ma fortemente presente come costante riferimento etico. Non dimentichiamo infatti che, nella sequenza conclusiva, Wyatt si allontana da Clementine chiamato dal senso del dovere che lo porta verso l'anziano padre, a cui dovrà annunciare la morte di due figli.

Marchiati dal proprio cognome, i feroci Clanton rinviano perennemente all'irrazionalità di un'orda primitiva, in chiara contraddizione coi principi che governano la civiltà. Nella dottrina freudiana, la condizione dell'orda, in cui il gruppo dei fratelli è sottomesso a un padre teocrate, che detiene il potere assoluto sui figli e sulle donne, si conclude con l'atto parricida con cui i fratelli, alleati, uccidono, fanno a pezzi il sovrano e ne divorano il corpo, istituendo così un nuovo sistema, non più monarchico ma repubblicano¹⁶⁵. Secondo tale prospettiva, se i Clanton rappresentano l'orda, gli Earp, tagliata la testa al re d'Inghilterra (è la testa di Carlo I, tagliata dalla Rivoluzione Inglese, ed è quella di Giorgio III, virtualmente decapitato dalla Rivoluzione Americana), costituiscono la repubblica degli uguali, governata da principi astratti (il padre assente/presente) e democratici.

È la medesima alterità assoluta che Ford, quattro anni dopo, racconterà in una sequenza del film *Wagon Master* (1950), allorché la carovana di mormoni che dà il titolo alla versione italiana della pellicola, nel corso del viaggio attraverso lo Utah, subisce l'imboscata dei minacciosi Clegg, banditi in fuga in seguito a una rapina. Anche in questo caso, la specularità e l'inconciliabile opposizione tra la banda di

¹⁶⁴ J. Mitry, *John Ford*, Éditions Universitaires, Paris 1965.

¹⁶⁵ S. Freud, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Beacon Press, Boston 1913, tr. it. *Totem e tabù*, Newton, Roma 2010, p. 161.

fuorilegge e la comunità mormona è comunicata con inequivocabile nettezza da Ford, attraverso una serie di primi piani molto simmetrici: ai quattro *close-up* dei banditi seguono altrettanti primi piani dei quattro mormoni che li fronteggiano. Bocca volgarmente aperta, barbe incolte e sciattezza congenita, nei visi dei Clegg; sobria compostezza e fiera onestà sui volti dei coloni ben pettinati¹⁶⁶. E così anche l'irrisolvibile contraddizione tra Earp e Clanton è espressa attraverso descrizioni fortemente caratterizzate, dense di riferimenti religiosi: il giovane Jesse, prima di essere ucciso, ha acquistato una croce, il regalo per la ragazza sua promessa sposa. A conclusione della sparatoria che abbatte i quattro Clanton, Wyatt, rivolto al vecchio, tormentato dalla morte dei figli, urla: «Feel just a little of what my pa's gonna feel»¹⁶⁷, per poi aggiungere: «Now, get out of town and start wandering!», in un chiaro atto di esorcismo che rende definitivamente manifesto il carattere escatologico che fonda e pervade il film.

Vi è poi un'altra linea di demarcazione, più implicita e meno epica di quella che distingue la civiltà dalla barbarie. Si tratta dell'opposizione che si incarna nel duello/alleanza tra Doc Holliday e Wyatt Earp. Seguiamo la scena del primo incontro tra i due personaggi. Earp, neo-sceriffo, sbarbato da poco, sta giocando a poker in un rumoroso *saloon*. Al tavolo da gioco si avvicina la sensuale e torbida Chihuahua (Linda Darnell), con atteggiamento seduttivo. L'uomo di legge – legge civile e morale, naturalmente – non si lascia irretire nella ambigua oscurità della donna, la quale, probabilmente risentita per il rifiuto, si vendica segnalando all'avversario di Earp le carte che lo sceriffo ha in mano. Da notare che l'uomo che accoglie l'illecita informazione di Chihuahua è abbigliato in modo molto elegante, con il capo coperto da un voluminoso cilindro, e dunque rappresenta bene il carattere falso e inaffidabile del formalismo ipocrita di derivazione europea. Wyatt, scoperto il tranello della donna, provvede a punirla, gettandola nel lavacro purificatorio di un abbeveratoio, che ripulisce la sua falsa sofisticatezza con la genuinità dell'acqua per gli animali. Durante lo scambio con Earp, Chihuahua ci ha informato che la stella di latta, nella città di Tombstone, non vale nulla, perché il potere appartiene a Doc Holliday – di cui, evidentemente, la donna è infatuata. Doc arriva un minuto dopo. Aggredisce e punisce teatralmente l'uomo con cilindro – è il presagio della futura alleanza con Wyatt Earp –, e poi, con gentilezza precaria, si avvia verso il bancone, dove i due leggendari personaggi si incontrano.

Il contrasto tra i due è immediatamente segnalato dall'angolo che li divide: collocati a destra e a sinistra del vertice del bancone, Earp e Holliday possono sì convergere, ma allo stesso tempo si muovono lungo due assi diversi, perpendicolari e pertanto in conflitto. E come due rette perpendicolari si incroceranno in un punto (l'alleanza nel duello contro i Clanton), ma poi proseguiranno in direzioni distinte. Sebbene solo il percorso di Wyatt Earp seguirà la direzione giusta.

L'identificazione tra le due figure è indicata chiaramente da alcuni dettagli: Wyatt e Doc si conoscono reciprocamente, per fama; rappresentano entrambi il potere; sono due uomini in perenne

¹⁶⁶ In proposito, si veda L. Anderson, *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁶⁷ Le battute di *My Darling Clementine* e degli altri film che analizzeremo sono state da me trascritte ascoltando la versione in lingua originale delle pellicole dirette da Ford e Renoir.

movimento, e dunque vivono il continuo, mai stanco divenire della nazione americana. Infine, sia Holliday che Earp divideranno il legame sentimentale con Clementine, sia pure con declinazioni diverse. A questi elementi di identificazione, tuttavia, corrispondono però chiare marche di dissociazione, che si condensano nel passaggio in cui lo sceriffo ordina del whisky, corretto poi da Holliday, che chiede champagne.

Doc è altro rispetto a Wyatt, nella misura in cui lo champagne francese, europeo, simbolo di mondanità parigina (rumorosa e disordinata come il *saloon* dove Doc impera), è distante dalla sobria schiettezza del whisky. Al riguardo, si può azzardare un parallelo con la figura del più popolare supereroe del Novecento, Superman, riferendoci anche all'analisi che ne fa Ilaria Moschini, nel suo studio sull'immaginario statunitense¹⁶⁸.

Come noto, l'eroe dei fumetti – poi di televisione e cinema –, inventato negli anni '30 da Jerry Siegel e Joe Shuster, è in realtà un alieno, spedito da Krypton sulla Terra dal padre Jor-El, per salvarlo dall'imminente distruzione del pianeta. Il riferimento, più o meno consapevole, alla fuga dei primi coloni da un'Europa sconvolta dalle guerre di religione del XVII secolo è piuttosto evidente. E altrettanto significativo è il valore simbolico della kryptonite, quel materiale, anch'esso proveniente dal pianeta d'origine di Kal-El, che, a contatto col supereroe, inibisce i poteri da lui acquisiti all'arrivo sulla Terra, riducendolo alla condizione di uomo ordinario. Se l'alieno, impattando il nostro pianeta, diviene un supereroe, i resti residui della sua antica patria vanificano, annullano, ammalano la sua superiorità. L'Atlantico sancisce dunque l'alterità tra due mondi, insieme congiunti e resi alieni da questa frontiera liquida.

Abbiamo già citato il senatore Thomas H. Benton, come esempio di retorica che fa ricorso a una simbologia spaziale, indicando la costa pacifica come meta della libera espansione statunitense, e quella atlantica, ancora invischiata con l'Europa, come inibizione della crescita naturale. Ma il discorso dello scrittore e politico del Missouri non è del tutto originale, in quanto recupera un argomento già proposto qualche decennio prima di lui da Crèvecoeur, il quale, nel definire le qualità dello spirito americano, stabilisce una radicale distinzione tra i due continenti bagnati dall'Atlantico: se la vecchia Europa è concepita come terreno ormai sterile, non più in grado di far fruttare la migliore semenza dell'uomo, è il suolo americano che potrà consentire ai «pellegrini dell'ovest» di conseguire una rigenerazione, e dare vita a una nuova umanità¹⁶⁹. Nel prossimo capitolo torneremo sul tema, e sul processo di *transplantation* che permette all'europeo di vivere la metamorfosi che lo rigenera in Superman, non trascurando quel significativo dettaglio, segnalato ancora da Moschini¹⁷⁰, che consiste nel «ribaltamento semantico» operato da Crèvecoeur nella descrizione del processo: se una millenaria tradizione iconografica aveva sempre tracciato la via del benefico pellegrinaggio come movimento da ovest a est – verso

¹⁶⁸ I. Moschini, *op. cit.*, pp. 54-56.

¹⁶⁹ J.H.St.J. de Crèvecoeur, *op. cit.*, pp. 42 sgg.

¹⁷⁰ I. Moschini, *op. cit.*, pp. 52-54.

Gerusalemme, verso il sorgere del Sole –, a partire da fine '700 il movimento rigeneratore è dato dalla fuga da un oriente buio, verso il luminoso occidente.

Una volta sancita categoricamente la dicotomia East/West, Europa/America, essa può divenire filo conduttore della grande narrazione che si distende nei successivi due secoli di storia del Stati Uniti. Nel 1839, O'Sullivan si chiederà, retoricamente, «Who will set limits to our onward march?» – la marcia del processo di rigenerazione –, consapevole che il freno è quello del vecchio feudalesimo europeo, definito dal giornalista «gate of Hell»¹⁷¹. E così anche Whitman, nella prefazione alla prima edizione di *Leaves of Grass*, invita la società americana a emanciparsi dalla costa atlantica, ancora oscurata dall'ombra della fumosa Europa, e la letteratura a divincolarsi dalle sofisticatezze e le convenzioni del passato¹⁷². Nell'ombra del Vecchio mondo, gli Stati Uniti di Theodore Roosevelt e Woodrow Wilson, nei primi decenni del XX secolo, porteranno la luce della democrazia, opponendo così alla tirannia e all'ingiustizia il proprio «international policy power»¹⁷³. E più recentemente, uno scrittore e filosofo abitualmente estraneo alla magniloquenza di una retorica stereotipata come Robert M. Pirsig, autore del celebre *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: an Inquiry into Values* (1974), nel suo secondo libro, *Lila: an Inquiry into Morals* (1991), definisce il gioco del mondo come equilibrio tra due forze, una spinta dinamica e una statica: esaminando i valori e i costumi americani, lo scrittore individua nei residui di europeità l'espressione di una qualità statica, contraddetti e dinamizzati dagli elementi autoctoni della cultura statunitense¹⁷⁴.

E così, per tornare al nostro film, il re Holliday si ubriaca di champagne europeo, e tossisce ripetutamente, consumato dalla tisi – la malattia romantica degli scrittori, dei letterati – che lo condurrà alla morte. Se dunque Earp e Doc hanno un ruolo di potere, Holliday rappresenta un potere in disfacimento, che, non a caso, si estende sulla città di Tombstone che, in apertutra di film, è presentata come luogo cupo, disorganico, una sorta di discarica dei prodotti del consumismo dell'East. La forza di Doc è ormai trascorsa, in decomposizione: più avanti l'uomo, logorato dalla malattia, in un sussulto di consapevolezza, rifiuterà la bellezza spirituale di Clementine, accettando in modo autodistruttivo la sensualità di Chihuahua. Beninteso, tra i due non si tratta di amore: accogliendola Doc dichiara con amaro entusiasmo: «The Queen is dead!». E pertanto la coppia Holliday/Chihuahua non è benedetta da Cupido, ma da Thanatos. Del resto Earp lo aveva preannunciato: durante il primo dialogo tra i due, all'angolo del bancone, dichiarava di riconoscere le tracce del passaggio di Holliday in ogni cimitero, dietro ogni simbolo di morte.

Se Doc Holliday si presenta come incarnazione della fase di decadimento e corruzione di uno spirito americano ubriacato, falsificato dallo champagne francese, è dunque Wyatt Earp che, sbarbandosi e

¹⁷¹ J. L. O'Sullivan, «The Great Nation of Futurity», in *The United States Magazines and Democratic Review*, Vol. VI, n. 23, November 1839.

¹⁷² W. Whitman, *op. cit.*, p. IV.

¹⁷³ T. Roosevelt, *The Works of Theodore Roosevelt*, National Edition, 1926, Vol. XX, p. 74.

¹⁷⁴ R. Pirsig, *Lila: an Inquiry into Morals*, Bentam Books, New York 1991.

indossando, sia pure provvisoriamente, la stella di latta, assume il ruolo di guida del processo di rigenerazione. A Chihuahua, l'uomo di legge preferisce Clementine.

Intorno al cinquantesimo minuto, la narrazione giunge a un punto ricco di interesse. Clementine sta per partire: ritorna a est, delusa e amareggiata dal rifiuto di Doc. Earp la incrocia casualmente prima della partenza. Lo scambio tra i due è pieno di reticenze e, al solito, condito dall'impaccio di Wyatt: la donna, sebbene ben educata, lo punge sottolineando la sua scarsa conoscenza delle donne. L'uomo, vestito con l'eleganza della domenica, è d'accordo. E anche noi spettatori. La disinvolta spregiudicatezza di Doc e Chihuahua si riflette capovolta nella goffa tenerezza di Earp e Clementine. Suona una campana: la prima che risuona qui a Tombstone, dove non è mai stata eretta una chiesa. Clementine, improvvisamente, chiede a Wyatt di poterlo accompagnare alla prima funzione religiosa della città. Nelle due successive inquadrature si condensano numerosi simboli dell'opposizione identità/alterità. Esaminiamoli.

L'uomo e la donna si prendono sottobraccio e si avviano, lenti e solenni, verso la chiesa. Il passo è quello di due sposi che incedono verso l'altare. Ma il matrimonio non c'è: è una parvenza di cerimonia, e dunque una linea ideale distingue il matrimonio vero (rinviato a chissà quando) da quello che si sta svolgendo adesso. Per di più, il legame tra sceriffo e maestrina è segnato da un'altra significativa espressione di alterità: Clementine è la donna di un altro, la donna di Doc. L'uomo del West, impacciato e sconosciuto alle donne, vive con la civilizzata donna dell'East un simulacro di rito matrimoniale, un matrimonio *altro*, con la consapevolezza che la donna che tiene sottobraccio non è sua, ma appartiene ancora a un altro re (sia pure prossimo all'abdicazione). La sequenza è dunque un reticolo di limitazioni, di frontiere e dissociazioni. E le scelte stilistiche confermano l'interpretazione.

Il tragitto che conduce le due anime degli USA all'altare è diviso in due inquadrature – ancora il doppio. Nella prima, Wyatt e Clementine sono ripresi di fronte, in tutta la figura, mentre si avvicinano alla cinepresa. Sulla destra dello schermo osserviamo l'edificio scuro della *boarding house*, mentre sulla sinistra, in profondità, svetta maestosa una delle solite torri di pietra, impassibile e ben illuminata, simbolo di una natura in cui ancora non riecheggiano le campane della funzione religiosa. L'inquadratura successiva è costruita in modo speculare e simmetrico. Ora i due sposi ideali sono ripresi di schiena, mentre si allontanano: il *venire da* si è ora mutato in *andare verso*. Al centro dell'inquadratura, con le stesse dimensioni della torre di pietra che dominava l'immagine precedente, si staglia ora lo scheletro del campanile in costruzione, altrettanto illuminato. Lì dove si collocava l'arida assenza di Dio – la *wilderness* descritta come *Devil's Land* dal poeta e pastore Michael Wigglesworth, a fine '600¹⁷⁵ –, si edifica ora il segno inequivocabile della presenza divina. Una presenza evidentemente veicolata dall'azione dell'uomo (il campanile è ancora in cantiere, segno del suo carattere artificiale). Una

¹⁷⁵ M. Wigglesworth, *God's Controversy with New England*, Reiner Smolinski Editor, 1872, vv. 20-27.

presenza insieme civile e religiosa: una terza inquadratura provvede a chiarirlo, presentando, accanto al campanile, due bandiere a stelle e strisce sventolate dal vento.

Un coro, in cui si mescolano motivi patriottici e toni biblici, fa da tessuto connettivo, cementando il raccordo tra le due inquadrature, simmetriche e irrimediabilmente estranee, ricordandoci che la costruzione dell'identità americana affonda dunque le radici nella frontiera, nella separazione, nella dissociazione, nell'alterità: nelle innumerevoli declinazioni che l'antichissima logica 1/0 ha assunto nel corso dei secoli. Dalla Genesi ai pixel dell'immagine digitale.

2.2. La follia del meticcio

Sebbene dalle nostre analisi sia emerso con chiarezza il ruolo costante della frontiera nel cinema di John Ford – e come sorprendersene, visto che parliamo di *Western*, – possiamo affermare che il più acclamato e popolare tra i cantori del West non è, in realtà, un uomo *di* frontiera. John Ford non è un artista del limite. Cerchiamo di chiarire le ragioni della nostra interpretazione.

Nella monografia dedicata al regista, Franco Ferrini sottolinea in più occasioni come, nelle pellicole dirette da Ford, le istanze opposte siano in realtà dinamiche, scivolino continuamente l'una nell'altra, in una sorta di continuo scambio tra bianco e nero che rende il cinema fordiano tutt'altro che monolitico, come una critica frettolosa ha invece voluto credere. La condizione semi-primitiva dei Clanton, infatti, rappresenta una spinta arcaica interna all'istituzione familiare: vi è dunque una originaria affinità Clanton/Earp, ed è solo attraverso un lavoro di progressiva civilizzazione che la ferocia del clan può mutarsi nella misurata compostezza degli Earp¹⁷⁶. L'ambiguità delle numerose figure dirette da Ford è confermata dalla profonda affinità che alcuni studiosi, già segnalati nelle pagine precedenti, individuano tra il cineasta americano e il teatro di Shakespeare, citato a più riprese nelle pellicole: il soliloquio di Amleto, declamato da Granville Thorndyke (Alan Mowbray) in *My Darling Clementine*, con il significativo apprezzamento espresso da Doc Holliday, è sintomo dell'animo shakespeariano, amletico dello stesso Ford, che disegna personaggi dai contorni sfumati, solo in apparenza definiti da nette opposizioni.

E l'ambiguità abita il regista stesso anche in merito al valore da attribuire alla legge e alle regole: se Lindsay Anderson si sorprende della compresenza di un profondo anarchismo e di un sincero rispetto della tradizione – tanto nell'uomo John Ford quanto nel cineasta¹⁷⁷ –, Fabio Troncarelli individua un positivo mescolamento di spirito patriottico e desiderio di ribellione nell'animo dei tanti *alter-ego* che il regista ha distribuito nei suoi numerosi film¹⁷⁸. Si tratta di punti di vista in parte condivisibili. Tuttavia, vi sono esempi che ci consentono di affermare che, sebbene attratto dall'ambiguità e dalle zone di

¹⁷⁶ F. Ferrini, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁷ L. Anderson, *op. cit.*, p. 205.

¹⁷⁸ F. Troncarelli, *op. cit.*, p. 138.

confine, nondimeno John Ford mostra in modo piuttosto netto una costante idiosincrasia per la figura del meticcio.

Uno dei film in cui la presenza dell'ibrido si fa più marcata è senza dubbio *The Searchers*. Abitualmente si sostiene che Ford, più anziano e irruvidito dal cambiamento dei tempi – siamo verso la fine degli anni '50, Hollywood versa in grave crisi, il regista ha circa sessant'anni –, decide in questa pellicola di confrontarsi con una realtà nuova, in cui le vecchie distinzioni e gli antichi valori sono avviati verso un inesorabile tramonto. Sua proiezione nella vicenda è Ethan Edwards (John Wayne), che per tutto il film resiste all'adattamento, respinge la trasformazione e il mescolamento – che egli vive ancora come contaminazione –, ma alla fine deve arrendersi all'evidenza di una realtà ormai mutata. E così Ford, a giudizio di alcuni critici, mantiene la sua fiducia nel progresso, celebrandone ancora il cammino, sia pur sottolineando la tormentata e personale difficoltà a tenere il passo¹⁷⁹. Espressione di questo difficile ma benefico rinnovamento è Martin (Jeffrey Hunters). Definiamo il personaggio.

Abbiamo già descritto come i Comanche, a inizio film, abbiano aggredito e sterminato la famiglia Edwards: unica superstite dell'eccidio è la piccola Debbie (Lana Wood, poi Natalie Wood), che viene rapita e diviene moglie di Scar (Henry Brandon), capo dei selvaggi. La ricerca della piccola nipote è la missione di cui si incarica Ethan, che, nel prolungato tragitto lungo sentieri selvaggi, è accompagnato da Martin, figlio adottivo del fratello ormai morto, e dunque fratellastro di Debbie. Il ragazzo non è «di razza pura»: il sangue che scorre nelle sue vene è per un quarto indiano. Il duro pistolero interpretato da Wayne gli manifesta per tutto il film una esplicita ostilità: non vuole che lo chiami zio, non lo porterebbe con sé nel viaggio, non lo considera parte della famiglia. È un meticcio.

Ecco dunque l'esempio della capacità di Ford di confrontarsi con il limite, e di valorizzarlo come carburante della storia: a conclusione della narrazione, il vecchio e stanco Ethan muta finalmente atteggiamento verso Martin, lo investe del ruolo di unico erede, in caso di sua morte, e accetta che egli entri nella stessa famiglia che ha accolto Debbie. China dunque il capo di fronte al mutamento dei tempi, e accoglie un mezzo-indiano al di qua della frontiera. Non va inoltre trascurato che la nuova famiglia che adotta Debbie e Martin porta il cognome di Jorgensen, di origine non anglosassone, dunque – come segnalato dal particolare accento del loro inglese. La comunità si è rinnovata. Eppure vi sono aspetti della questione tutt'altro che risolti.

Per tutto il film Martin replica all'ostilità respingente di Ethan, ma non lo fa affermando il valore di «quel quarto di sangue indiano» che gli scorre nelle vene, bensì riducendone il valore contaminante. «Quarter Cherokee! The rest is Welsh!», risponde fiero allo zio, che lo accusa di essere un *intruder*. Il che equivale ad affermare la propria americanità *malgrado* la piccola quantità di sangue alieno che porta con sé. Il ragazzo ha inoltre una relazione con Laurie (Vera Miles), la giovane figlia degli Jorgensen. La

¹⁷⁹ D. Pye, *Double Vision: Miscegenation and Point of View in «The Searchers»*, in *The Book of Westerns*. (Eds. I. Cameron and D. Pye), Continuum, New York 1996, p. 230.

relazione tra i due si esprime secondo *clichés* del tutto in linea con la tradizione narrativa classica: Martin, chiamato dal senso del dovere, vuole partire insieme a Ethan, mentre Laurie, imbronciata, cerca invano di trattenerlo. Quando la ragazza decide di sposare un altro uomo, Martin si lancia in una comica scazzottata con il rivale, finché alla fine riesce a riconquistarle il cuore e a stanziarsi insieme a lei.

Il personaggio, al di là delle informazioni che la narrazione ci offre su di lui, è totalmente privo di comportamenti che risultino alieni o dissonanti, se confrontati con quelli degli eroi più tradizionali dei film di Ford – o, più in generale, del cinema hollywoodiano e della letteratura *Western* ottocentesca. La sua gestualità, la prospettiva da cui osserva e interpreta i legami e la realtà non rinviano affatto a un orizzonte altro con cui fare i conti, rifiutandolo o integrandosi. Ed è dunque piuttosto facile digerire il personaggio, accogliere Martin nella grande carovana del popolo americano¹⁸⁰. Senza trascurare il dettaglio, tutt'altro che marginale, che il ruolo dell'ibrido mezzo-sangue è interpretato da Jeffrey Hunter, attore di chiare origini europee, che pochi anni dopo interpreterà il ruolo di Gesù nel *King of Kings* di Nicholas Ray (1961).

Altro passaggio della pellicola molto significativo è l'incontro che Ethan fa con un gruppo di donne, anch'esse rapite dai Comanche, e poi liberate dalla cavalleria. Wayne e Hunter entrano nella cappella del campo militare, e passano in rassegna le ragazze, alla ricerca di Debbie. Le donne sono rese folli dal trauma dell'esperienza trascorsa, vengono scrutate con attenzione, ma tra loro non vi è la sorellastra di Martin. John Ford ci mostra il confronto dialettico tra le due spinte antagoniste della storia, distinguendo nettamente l'atteggiamento di Ethan (conservatore) da quello di Martin (progressista). L'anziano zio dichiara crudelmente che le donne non sono più bianche, sono Comanche: sono ormai contaminate dal contatto sessuale con il selvaggio. Il giovane mantiene invece una posizione molto più moderna, accogliente verso l'ambiguità, e si muove con partecipazione e affetto verso le povere ragazze traumatizzate. La sequenza si conclude con un rapido carrello in avanti che ci offre il primo piano di John Wayne, che mostra tutto il suo animo oscuro, complesso, ma affascinante, mentre indirizza uno sguardo omicida alle donne ormai impure.

In realtà, quello che Ford ci presenta è un falso confronto dialettico. Lo snodo più problematico della sequenza non è rappresentato dall'antagonismo tra il conservatorismo esclusivo di Ethan e il progressismo accogliente di Martin, ma dalla follia delle donne. Prima di chiederci quale sia il comportamento più giusto da adottare, dobbiamo domandarci: perché le donne sono folli? Perché John Ford ci presenta la follia come inevitabile conseguenza della commistione con i Comanche? E ciò indipendentemente dal fatto che ad essa si scelga di rispondere con una punizione o con il perdono.

¹⁸⁰ Si legga al riguardo B. Henderson, *The Searchers: An American Dilemma*, in *Movies and Methods*, Ed. Bill Nichols, California University Press, Berkeley 1985, pp. 429-50. L'autore definisce il film come una rappresentazione del mito dell'integrazione dei nativi nella società bianca. Martin, infatti, è considerato «buono» in quanto rigetta le proprie origini, mentre Scar è mostruoso perché, al contrario, non rinnega la propria identità Comanche: è punito, quindi, ucciso e privato dello scalpo.

Tertium non datur, affermavano gli antichi. La maledizione di Parmenide, secondo cui Essere e Non-essere sono destinati a non mescolarsi, implica che qualora si resti impigliati nella crepa che si apre tra i due termini, si finisca in contraddizione, e chi abita l'inter-regno della contraddizione è destinato a perdere la ragione, a essere preda del mostruoso demone della follia, come un pellegrino che continui a navigare sulle acque dell'Atlantico, senza mai toccare il Nuovo Mondo. E così l'orrore tutto puritano per la promiscuità fatica a essere dissolto¹⁸¹.

I veri uomini della *wilderness* non sono dunque queste folli figure ambigue. I film di John Ford sono ricchissimi di esempi del rifiuto che egli oppone a questa condizione confusa, indefinita, liquida. In *Fort Apache*, Silas Meacham (Grant Withers) vive in una zona di confine, responsabile governativo della riserva Apache. I suoi modi ossequiosi verso il colonnello Thursday (Henry Fonda) nascondono un'animo da doppiogiochista, che inganna contemporaneamente Stati Uniti e nativi. Fracassato il coperchio di una delle casse del suo magazzino, su cui si trova la scritta «Bibles», i militari dell'esercito vi trovano pessimo whisky. Il Cheyenne che uccide il padre di David Brandon, in apertura di *The Iron Horse*, come abbiamo visto, assume una posizione simile: si colloca nel mondo selvaggio, ma è solo un bianco malvagio che fa il doppiogioco. La già citata Chihuahua di *My Darling Clementine* porta già nel nome i segni di una appartenenza di confine, che ne fa la figura torbida rifiutata da Earp e accettata – ma solo per autodistruzione – da Holliday.

No, non sono questi gli uomini che, collocati a cavallo del limite, rappresentano insieme il primo e l'ultimo baluardo del progresso americano. Una più profonda frontiera ideale distingue – e con nettezza – le due figure del falso e del vero uomo della *wilderness*. E tale nettezza ci impedisce di riconoscere la continuità che Ferrini individua tra l'orda dei Clanton e i civili Earp. La distinzione tra le due famiglie non è il risultato di una progressiva opera di elaborazione. C'è qualcosa in più. Così come, nella teoria creazionista, non è possibile accettare una vera continuità tra primate e uomo, in quanto all'essere umano è riconosciuta quella misteriosa qualità specifica che non può risultare da un semplice percorso di graduale evoluzione, quella unicità che, nell'ambito della dottrina cristiana, sancisce l'inconciliabile alterità uomo/animale definita col nome di *anima*¹⁸².

Nel prossimo capitolo proveremo a inquadrare l'anima di quello che abbiamo definito vero uomo della *wilderness*, quello che Ford racconta, recuperando e rielaborando la tradizione narrativa americana. Con lui, cercheremo di gettare uno sguardo di là dalla frontiera, puntando l'arma della cinepresa verso ciò che questo eroe, antichissimo e rinnovato, è in grado (o crede) di vedere.

¹⁸¹ F. Ferrini, *op. cit.* p. 64.

¹⁸² P. Omodeo, *Creazionismo ed evoluzionismo*, Laterza, Bari, 1984.

CAPITOLO IV
JOHN FORD, PARTE SECONDA

AL DI LÀ DELLA FRONTIERA

1. Le pareti del Paradiso

Scorrendo le pagine del Vangelo di Giovanni, si può trovare uno tra i dialoghi più significativi della storia della letteratura. Ponzio Pilato sta interrogando, con una certa riluttanza, l'uomo di cui le autorità ebraiche hanno chiesto la condanna. Il profeta, di nome Gesù, con tono gentile e categorico dichiara: «Il mio regno non appartiene a questo mondo. [...] Io sono nato e venuto nel mondo per essere testimone della verità»¹⁸³. L'affermazione deve aver lasciato piuttosto perplesso Pilato. Possiamo immaginarlo restare in silenzio per qualche secondo, e muovere intorno lo sguardo, alla ricerca del senso di una dichiarazione così lapidaria. Michail A. Bulgakov, nel suo splendido *Master i Margarita*, aggiunge alla scena il dettaglio di una forte emicrania che tortura il prefetto romano da inizio giornata¹⁸⁴. Ma sono solo congetture, nostre e dello scrittore russo. Giovanni, con la tipica scrittura asciutta degli evangelisti, riporta solo la replica di Pilato: «Ma che cos'è la verità?»¹⁸⁵.

1.1. L'uomo che filmò la verità

Mettiamo da parte le pagine del Vangelo, e rivolgiamoci a una situazione più ordinaria.

Durante uno dei laboratori sulla regia cinematografica che tengo occasionalmente presso l'Università di Urbino mi è capitato di mostrare agli studenti la sequenza di *The Searchers* cui abbiamo dedicato qualche pagina nel precedente capitolo: quei settanta secondi articolati in cinque inquadrature, durante i quali i *cowboy*, guidati da Ethan, ritrovano il cadavere della vacca, e così realizzano la tragicità del tranello teso loro dai Comanche.

A conclusione della breve proiezione, dopo una decina di secondi di sospensione, una delle persone presenti in aula, una ragazza, propone un'osservazione interessante. Il passaggio in cui si condensa l'intero significato della scena, ci spiega, è quello in cui John Wayne preme pesantemente il piede sulla carcassa dell'animale, appoggia poi il braccio sul ginocchio piegato, e, in questa posa confidenziale,

¹⁸³ *Vangelo di Giovanni*, 18: 36-37.

¹⁸⁴ M. A. Bulgakov, *Master i Margarita*, Moskva 1967, tr. it. *Il Maestro e Margherita*, Garzanti, Milano 2012.

¹⁸⁵ *Vangelo di Giovanni*, 18: 38.

risponde agli interrogativi dei presenti, chiarendo l'accaduto e prevedendo con sicurezza cosa accadrà presto altrove: «Stealing the cattle was just to pull us out. This here's a murder raid!». La scena successiva ci dimostra che Ethan ha ragione¹⁸⁶.

Il piede sull'animale morto. La confidenza, il dominio. E la ragione.

Il filo conduttore che attraversa l'intera produzione di John Ford è tenuto in mano dall'uomo della *wilderness*. Una figura che ha i tratti somatici di numerosi attori – Harry Carey, George O'Brian, Victor McLaglen, Henry Fonda –, ma che, nell'immaginario cinematografico collettivo, si è quasi totalmente sovrapposto al volto duro e familiare di John Wayne. L'attore stesso si è talmente immedesimato in questo personaggio-ruolo¹⁸⁷, da dare a uno dei propri figli il nome di Ethan¹⁸⁸.

L'uomo della *wilderness* tiene il piede sulla vacca morta. Sa, conosce, esprime una comprensione intuitiva, immediata di ciò che accade. Vede e prevede.

Le pellicole dirette da Ford sono affollate di inquadrature in cui qualcuno, in genere il protagonista, improvvisamente punta lo sguardo fuori campo, rivolgendosi verso qualcosa che trascende i limiti dell'immagine. Ci inganneremmo, tuttavia, se confondessimo questo sguardo con quello che Gertrud (Nina Pens Rode) nell'omonimo film di Carl T. Dreyer (1964) indirizza costantemente fuori campo; o con l'interrogazione che Monica Vitti, in tante immagini della cosiddetta *Trilogia esistenziale* di Michelangelo Antonioni¹⁸⁹, rivolge all'indefinito. Gli eroi di Ford non esprimono uno stato d'animo smarrito o disorientato (*bewildered*). La freccia conficcata nell'animale morto è un indizio univoco, chiaro. Manifesto. Lo sguardo può dunque essere addolorato, certamente, ma non disorientato. Nelle prime sequenze di *The Iron Horse* il padre di David guarda fuori campo, e immagina – o *vede* – la ferrovia che di lì a vent'anni sarà realtà. Anche il presidente Abraham Lincoln, seguendo David Brandon Senior che si allontana, punta lo sguardo fuori campo, e *vede* la concreta realizzabilità del sogno transcontinentale. Negli ultimi minuti di *Grapes of Wrath*, durante il dialogo con l'anziana madre, il tono di Tom Joad si fa improvvisamente più lirico, e allora l'uomo smette di guardare negli occhi la donna, rivolgendo lo sguardo fuori campo. E anche Ethan Edwards, dopo che gli altri *cowboy* sono corsi via, lanciandosi in una inutile cavalcata contro il destino, si appoggia al suo cavallo, e, in primo piano, lancia lo sguardo fuori dall'inquadratura, esprimendo angosciato il dolore della sua tragica consapevolezza.

La figura dell'uomo che vede la verità in modo immediato, ossia senza l'ausilio di mediazioni – argomentazioni, ragionamenti, collegamenti – è insieme antichissima e attuale. I *Veda* sono tra i più antichi testi sacri a nostra disposizione. La raccolta, che dà origine al Brahmanesimo – e, indirettamente, al Buddhismo, – condensa nel titolo una pluralità di significati di grande interesse per noi: per dirla in

¹⁸⁶ Ringrazio Silvia Corallo, insieme agli altri partecipanti al laboratorio, per aver contribuito all'analisi della sequenza con spunti e considerazioni.

¹⁸⁷ Per un approfondimento del *personaggio-ruolo* si veda A. Agostinelli, *Una filosofia del cinema americano. Individualismo e Noir*, Edizioni Ets, Pisa 2004.

¹⁸⁸ R.L. Davis, *Duke: The Life and Times of John Wayne*, University of Oklahoma Press, 2001.

¹⁸⁹ *L'avventura* (1959), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962).

sintesi, si può tradurre il termine sanscrito con «sapere», ma l'orizzonte semantico è senz'altro più ampio e suggestivo, visto che si collega direttamente al latino «video», e dunque al nostro «vedere»¹⁹⁰. Una conoscenza straordinaria, sovrumana, sacra, che si esprime attraverso il vedere. L'indovino Tiresia, secondo la descrizione che ne fa Ovidio nelle sue *Metamorfosi*, a seguito della perdita della vista – di una visione ordinaria, dunque, – acquisisce una eccezionale longevità e la facoltà della preveggenza¹⁹¹. E, più recentemente, il carattere totalitario del potere del *Big Brother*, tratteggiato da George Orwell nel suo romanzo più celebre, è dato contemporaneamente dalla sua invisibilità e da una claustrofobica onniveggenza, che si esprime nello slogan «Big Brother is watching you»¹⁹². Il cinema è il *medium* della visione per eccellenza, e non è un caso che il già citato Franco Casetti lo indichi come simbolo di un secolo, il Novecento, che ha conosciuto un iperbolico potenziamento della capacità visiva, osservativa, esplorativa dell'occhio umano, grazie alla protesi meccanica inventata dai Lumière. Negli scritti di Dziga Vertov, l'entusiasmo del cineasta sovietico per il potenziale rivoluzionario contenuto nel mezzo cinematografico si esprime attraverso la voce del cinema stesso, che solennemente dichiara: «Io sono il cineocchio [...] che vi mostrerà il mondo come solo una macchina può fare. D'ora in poi vi libererò dalla umana immobilità»¹⁹³. Visione superumana, dunque. Più ampia e profonda di quella ordinaria.

L'esaltazione di una capacità di super-visione è largamente presente nell'immaginario americano. Charles W. Webber, giornalista ed esploratore attivo nella prima metà dell'800, nel suo romanzo *Old Hicks. The Guide* (1848), offre una descrizione del selvaggio mondo del West, contribuendo alla esaltazione del suo carattere incontaminato. In un passo dell'opera, denominato «Philosophy of the Savage Life», uno dei personaggi spiega come l'uomo della natura sia in grado di conseguire il grado più elevato della conoscenza intuitivamente, immediatamente, e non dopo quel complesso, millenario lavoro di elaborazione che gli uomini ordinari – civilizzati – sono costretti ad affrontare¹⁹⁴. Visione superiore e conseguente eccezionalismo¹⁹⁵ si condensano dunque nel carattere semidivino di questa figura.

Il carrello in avanti che ci conduce fino alla prima apparizione in piano americano di Ringo, in apertura di *Stagecoach*, insiste proprio sul carattere eccezionale del personaggio, di cui si parla da dieci minuti, e che attendiamo tutti con trepidazione. Se effettuiamo un fermo-immagine della sua figura, con fucile sollevato, espressione eroica, contro lo sfondo delle aride torri di pietra che si innalzano alle sue spalle, otteniamo un quadro suggestivo e simbolico che potrebbe collocarsi in copertina di una delle *dime novels* ottocentesche dedicate alle avventure del mitico Kit Carson.

¹⁹⁰ I. Vecchiotti, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹¹ Ovidio, *Metamorfosi*, BUR, Milano 1994.

¹⁹² G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949.

¹⁹³ D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, a cura di Pietro Montani, Mimesis, Milano 2011, p. 17.

¹⁹⁴ C.W. Webber, *Old Hicks, the Guide; or, Adventures in the Camanche Country in Search of a Gold Mine*, 2 vols., New York 1855.

¹⁹⁵ I. Moschini, *op. cit.*, p. 65.

Proviamo a confrontare brevemente il carrello in avanti appena descritto con quello, molto simile, del quasi contemporaneo *Osessione* di Luchino Visconti (1943). Gino (Massimo Girotti) entra nella cucina di una locanda. Giovanna (Clara Calamai) è inizialmente distratta, poi alza lo sguardo verso lo sconosciuto. Un rapido carrello in avanti ci mostra la bella figura dell'uomo nella sua forza seduttiva. Il gesto tecnico è lo stesso, ma il significato è diverso. Visconti ci fa esperire la passione che la visione del corpo dell'uomo ha risvegliato in Giovanna – e dunque si tratta di una vera e propria soggettiva. L'inquadratura di Ford, ugualmente esaltante, non ci coinvolge nell'emozione di un personaggio, ma rinvia a una visione più ampia, collettiva. Ringo è un eroe, lo capiamo subito, e lo sguardo su John Wayne incarna una visione superumana: è lo sguardo della storia. Lo sguardo di Dio.

Quando Wyatt Earp, nei minuti conclusivi di *My Darling Clementine*, scaccia il vecchio Clanton urlandogli: «Now, get out of town!», egli compie un atto di esorcismo che chiarisce in modo indubitabile il carattere messianico del personaggio, in cui si condensano le innumerevoli incarnazioni di Cristo che, nella storia del *Western*, giungono da altrove a riportare l'ordine nel caos. Ecco perché, come anticipato nel capitolo precedente, non concordiamo pienamente con Franco Ferrini quando individua l'affinità tra i Clanton e gli Earp, vedendo nella famiglia di Wyatt il risultato di un lavoro di elaborazione del carattere brutale del clan semi-primitivo. Ford non ama la confusione, l'ambiguità, lo abbiamo già affermato: il confronto tra i due gruppi serve al cineasta per rimarcare la netta alterità che soggiace a una affinità solo apparente. Non si tratta, infatti, di una distinzione di carattere evolutivo, ma qualitativo, sostanziale. Vi è qualcosa in più, che non dipende dal lavoro di mediazione.

Al riguardo può essere utile riflettere, con Henry Nash Smith, su un elemento significativo – e in qualche misura paradossale – che egli individua esaminando uno dei romanzi di James Fenimore Cooper, *The Prairie* (1828). Lo studioso ci invita a osservare due personaggi, il Leatherstocking, uomo della *wilderness*, protagonista anche di altri racconti di Cooper, e il taglialegna Ismael Bush. Benchè entrambi siano effettivamente uomini di frontiera – i due vivono concretamente a contatto con gli aspetti più primitivi della civiltà, e dunque devono confrontarsi quotidianamente con la durezza della natura, – essi presentano un profilo caratteriale antitetico: naturalmente virtuoso il primo, rozzo e volgare il secondo. Ciò, a giudizio di Smith, dipende da quella linea di demarcazione che, contemporaneamente, fa del Leatherstocking una luminosa figura che vive in condizione di immediata comunione con la natura, e di Ismael Bush, invece, un semi-primitivo collocato sul gradino più basso dell'evoluzione della civiltà. L'apparente contraddizione, continua lo studioso, va ricondotta al conservatorismo aristocratico dell'autore, Cooper, che idealizza romanticamente l'immagine mitica dell'uomo della *wilderness*, e, a un tempo, mostra senza reticenze il suo disprezzo verso l'incivile uomo del popolo¹⁹⁶. Basta compiere un passo, dunque, varcare la frontiera, e le caratteristiche del personaggio cambiano in modo qualitativo, sostanziale. E l'uomo ordinario diviene un semidio.

¹⁹⁶ H. Nash Smith, *op. cit.*, p. 220.

Quando Walt Whitman ci fornisce una descrizione delle qualità del cittadino statunitense – qualità che egli individua nell'uomo di stato come nella gente comune –, il poeta parla di modi che comunicano un senso di composta affidabilità, fisionomia fresca e candida, noncuranza del portamento, attaccamento insopprimibile alla libertà, naturale avversione all'indecoroso e al volgare¹⁹⁷. C'è qualcosa di naturale, di non acquisito, che rende la compostezza dei costumi dell'americano estranea tanto al vuoto formalismo europeo, quanto alla grettezza del «selvaggio».

L'uomo della *wilderness* agisce, vede e conosce in modo naturale, immediato. La sincerità e la veridicità del suo sguardo hanno del miracoloso. E il miracolo è il prodotto di quell'impatto con la natura incontaminata, che Frederick J. Turner individua come radice stessa dell'americanità¹⁹⁸, che Crèvecoeur descrive come provvidenziale incontro tra il *genius* britannico e la *Virgin Land* del Nuovo mondo¹⁹⁹, e che gli autori di Superman vedono germogliare nell'amplesso tra un kryptoniano e la Terra, che trasforma magicamente l'alieno nel supereroe più popolare del Novecento²⁰⁰.

Un simile processo alchemico riporta alla memoria le fiabe antiche, in cui determinati poteri eccezionali sono conseguiti dal protagonista solo qualora egli venga in possesso di due oggetti legati insieme da un incantesimo: due anelli, due metà di un vaso, e così via. Il magico legame rinvia anche alla nozione aristotelica di sostanza (*ousia*), intesa come *sinolo*, composto di forma e materia²⁰¹: la materia priva della forma è brutalmente caotica, la forma senza materia è vuota astrazione. Azzardando un parallelo, si può dunque affermare che la natura selvaggia, priva (e prima) del seme europeo, è mero caos primitivo; la buona educazione del Vecchio Continente, lontana dalla fertilità dell'utero americano, resta vacuo intellettualismo formale.

Una delle ultime pellicole dirette da John Ford risulta particolarmente utile per una riflessione approfondita sui temi che stiamo esaminando. Si tratta di *The Man Who Shot Liberty Valance*, del 1962. Pare che i produttori abbiano manifestato una certa perplessità di fronte al progetto iniziale di un film in cui il cinquantatreenne James Stewart avrebbe interpretato il ruolo di un giovane avvocato a inizio carriera, e l'eroico John Wayne avrebbe concluso il film in una anonima cassa di legno grezzo²⁰². Anche i collaboratori del regista, secondo quanto ricorda il figlio Dan Ford, durante la lavorazione sottolinearono con malumore la mancanza della consueta energia con cui il grande cineasta aveva diretto i suoi capolavori, e la frettolosità con cui alcune scene importanti furono liquidate²⁰³. Simili espressioni di superficiale trascuratezza sono generalmente attribuite dai critici – Janey Ann Place, ad esempio – all'intensificarsi del nichilismo che ha contagiato John Ford negli ultimi due decenni di

¹⁹⁷ W. Whitman, Preface to *Leaves of Grass*, cit.

¹⁹⁸ F.J. Turner, *op. cit.*

¹⁹⁹ J.H.St.J. de Crèvecoeur, *op. cit.*

²⁰⁰ I. Moschini, *op. cit.*, pp. 54-56.

²⁰¹ Aristotele, *Metafisica*, VII, 3, 1029a 1-5.

²⁰² L. Anderson, *op. cit.*, p. 178.

²⁰³ D. Ford, *op. cit.*, p. 292.

attività, e che si riverbera nell'amarezza dei suoi personaggi e nella secchezza ruvida della regia²⁰⁴. In realtà, lo stile asciutto di un film come *Liberty Valance* non pregiudica, ma al contrario avvantaggia il nostro lavoro di analisi, in quanto rende ancora più evidenti alcuni tratti dell'immaginario fordiano che sono argomento della ricerca.

Il film si apre con l'immagine di un bel paesaggio naturale tagliato dal percorso di un treno che, muovendosi da est a ovest, conduce il senatore Ransom Stoddard (James Stewart), accompagnato dalla consorte Hallie (Vera Miles), nel piccolo villaggio di Shinbone, nel West, dove l'uomo ha intrapreso la sua carriera politica molti anni fa. Occasione di questo viaggio a ritroso è il funerale di Tom Doniphon (John Wayne), personaggio sconosciuto ai più, al quale il senatore è legato da profonda e antica amicizia. Interrogato dai giornalisti locali, Stoddard ripercorre i sentieri della memoria, e noi spettatori, in *flashback*, possiamo seguire la ricostruzione che l'uomo fa di un episodio lontano e leggendario, nella storia di Shinbone: l'uccisione del bandito Liberty Valance (Lee Marvin), evento in cui il senatore è coinvolto direttamente, insieme al misterioso Tom. Di nuovo l'immagine della natura, più oscura e minacciosa ora: ci troviamo infatti in un'epoca passata, e dunque più arcaica e pericolosa. Al posto del treno, la diligenza. L'aggressione della carrozza, da parte della banda di Liberty Valance, si conclude drammaticamente: per difendere una passeggera, Stoddard – giovane e idealista avvocato proveniente dall'East – viene pestato a sangue. Il bandito, scaraventando via i libri di Ransom, lo percuote a lungo, così da chiarirgli in cosa consista la *Western Law*; e Ford indugia con un certo compiacimento sulla violenza con cui il feroce Valance riduce l'inesperto avvocato in fin di vita. Abbandonato nel bosco, Stoddard è soccorso e curato da Tom Doniphon, che lo conduce in un'osteria, dove il giovane conosce Hallie, legata – anche se in forma non ufficiale – proprio al rude personaggio interpretato da Wayne. Tra Ransom e Hallie fiorisce un sentimento delicato, e ciò determina un virtuale contrasto con Tom, che vede la ragazza allontanarsi da lui e avvicinarsi all'istruito uomo dell'est, che cerca pazientemente di avviarla sulla strada della cultura. E così Stoddard tenta di fare con l'intero villaggio, provando a diffondere la conoscenza del diritto e la consapevolezza che alla hobbesiana legge del più forte va sostituita la convivenza civile e democratica. La situazione, tuttavia, precipita. Liberty Valance sostiene con armi e violenza alcuni spietati proprietari terrieri, decisi a impedire che nella cittadina vi siano libere elezioni, e dunque Ransom è costretto suo malgrado ad affrontare il feroce bandito in un duello, armato di una minuscola e ridicola pistola. A sorpresa, però, il giovane avvocato ha la meglio, e Liberty Valance finisce ucciso, divincolando così il paese e la civiltà dalla primitiva legge del più forte. Stoddard, tuttavia, ha commesso un omicidio, e ciò impedisce alla sua coscienza di presentarsi come candidato alle elezioni, malgrado la cittadinanza lo acclami unanimemente come *leader* della comunità. A questo punto, si fa decisivo l'intervento di Tom Doniphon: chiamato da parte Ransom, gli spiega come è davvero andato il duello tra lui e Liberty. E così a noi spettatori è dato modo di rivedere la scena una seconda

²⁰⁴ J.A. Place, *Western Films of John Ford*, Citadel Press, Secaucus 1974, p. 9.

volta, ma da un'altra angolazione, scoprendo che la morte del bandito non è dovuta al colpo esploso dalla improbabile pistola del futuro senatore, ma da quello sparato dal fucile di Tom, nascosto dietro una casa poco distante a sorvegliare l'amico/rivale dell'est. Con questa rivelazione, Doniphon consente a Stoddard di andare incontro a un avvenire di successo, e di condurre con sé la giovane Hallie; il pistolero è consapevole che ciò equivale a condannarsi volutamente alla solitudine e all'oblio.

Si conclude così il lungo *flashback*. I giornalisti ora conoscono una imbarazzante verità: il senatore non è il glorioso eroe che ha avuto la meglio sul bandito, bensì un uomo certamente coraggioso, ma debole, che deve la sua carriera al sostegno offertogli da un oscuro *cowboy* del *West*, che per di più ha sparato a Valance a tradimento. La carriera politica di Stoddard si è dunque edificata sulla menzogna. Il giornalista, tuttavia, posto di fronte alla scelta tra verità e leggenda, risponde senza alcuna reticenza: «Print the legend!». Ramsen e Hallie possono così tornare nell'East, in apparente tranquillità. Il film si chiude con l'immagine dei due coniugi, di nuovo passeggeri di un treno, ma stavolta in viaggio da ovest a est. È però evidente che una nuvola compromette la luminosità dell'atmosfera, e la donna, nel tentativo di ripulire lo sguardo opaco del marito, lo invita a osservare il paesaggio fuori dal finestrino: «Look, it was wilderness, now it's a garden». Ed è a lui che si deve il merito di aver trasformato la giungla in città. Eppure, nell'ultima inquadratura che il regista dedica loro, marito e moglie mostrano un'espressione amara e malinconica, rivolgendo lo sguardo in basso, nel vuoto, gravati dal peso di una irriducibile infelicità.

Gli ultimi due decenni della vita e della produzione di John Ford sono segnati dall'accentuarsi del carattere cupo dei suoi personaggi e della sua stessa visione della realtà, lo abbiamo già ricordato. La sua riluttanza ad adattarsi a una società in rapido mutamento lo ha indotto a rifugiarsi in un mondo mitico, in quelle regioni della memoria collettiva in cui i valori, lo dichiara lui stesso, erano più semplici e le distinzioni più chiaramente definite²⁰⁵. I *flashbacks* presenti in questo *Western* crepuscolare, girato in un bianco e nero da *film noir*, sono dunque la proposta terapeutica che il regista lancia alla modernità, invitando la società di inizio anni '60 a un viaggio a ritroso, fino alla fonte originaria del vivere civile: nei luoghi dimenticati – ma autentici – del selvaggio West. Osservato da questa prospettiva, il film assume una posizione dichiaratamente turneriana, in quanto Ford, in perfetto accordo con la filosofia della frontiera di F.J. Turner, ritiene che la società americana smarrisca il suo carattere più genuino proprio nel momento in cui perde il contatto con la *wilderness*²⁰⁶.

A conferma di questa particolare posizione, nei primi minuti del film osserviamo il senatore Stoddard chiacchierare con i giornalisti di Shinbone che gli richiedono l'intervista. L'anziano politico accetta, poi aggiunge: «To make a man talk, make him comfortable». Un minuto più tardi, sua moglie Hallie dialoga malinconicamente con l'ex-sceriffo del villaggio. La donna, con un lieve, triste sorriso,

²⁰⁵ Vedi P. Bogdanovich, *John Ford*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978, p. 100; L. Anderson, *op. cit.*, p. 168.

²⁰⁶ F.J. Turner, *op. cit.*

nota come il paesaggio sia cambiato: ora vi sono scuole, negozi, chiese, segni evidenti di civilizzazione. L'uomo accanto a lei tace, mentre l'inquadratura stringe sui due. Poi l'ex-sceriffo mestamente dichiara: «The railroad done that. Desert's still the same». La tristezza di Hallie si fa molto più evidente.

John Ford dunque ci sta accompagnando lì dove il deserto è sempre lo stesso, quel luogo certo e immutabile che si sottrae all'artificio della civiltà – un deserto intraducibile, come il verso di Whitman²⁰⁷ – il grado-zero della società e dell'uomo. E si tratta di un luogo duro e impervio, nient'affatto *comfortable*: distante quindi dalle abitudini del senatore che, come direbbe ancora Turner, non appartiene più alla schiera dei *working*, ma a quella dei *talking politicians*²⁰⁸.

Questa *tabula rasa* della storia è abitata da tre personaggi, sintesi dei tanti che ricorrono nell'immaginario filmografico di Ford. Inquadriamoli uno alla volta.

Il primo è Liberty Valance. Malgrado l'uomo irrompa nella narrazione all'interno di una selva oscura, possiamo affermare con una certa sicurezza che egli non è l'uomo della *wilderness*. Non ha alcun tratto del buon selvaggio, non ha quella naturale, congenita avversione per ciò che è volgare, che, riprendendo Whitman, abbiamo individuato come qualità essenziale dell'eroe fordiano. Tutt'altro: i primi piani dedicati a Valance sono densi di brutale grossolanità di spirito, e, come i Clanton o i Clegg, il criminale si colloca a capo di una banda-clan indubitabilmente aliena dal carattere democratico della comunità civile. Già nel suo nome, il personaggio rivela una pericolosa ambivalenza, confondendo la libertà – che fonda la *Declaration of Independence* – con la violenza. Ed è ambiguo anche nel suo comprometersi col vivere civile, coi malvagi possidenti, con gli aspetti deteriori della società, a conferma della manifesta idiosincrasia che John Ford riserva ai personaggi con una appartenenza doppia, e dunque falsa. Insomma, Liberty Valance assume un ruolo chiaramente demoniaco, figlio dunque di una *wilderness* concepita come terra assolutamente priva di Dio. È il padrone della *Devil's Land*. È la materia caotica ancora priva di ogni forma.

In geometrica antitesi con l'inviato del Diavolo si colloca Stoddard. Anch'egli non è l'uomo della *wilderness*. E come potrebbe? Viene dall'East, e per tutto il film rivela una costante estraneità alla durezza monotona e arcaica del deserto. È candidamente idealista, e dunque vive nell'Iperuranio dei principi, dei libri, di una vita irreali e ovattata. Il sottile sadismo che Ford mostra nel pestaggio che gli riserva nei primi minuti della pellicola ci chiarisce immediatamente che il personaggio interpretato da James Stewart non può essere il solido eroe che presiede la nascita della nazione. Al contrario, lungo il corso della narrazione Stoddard diviene vero e proprio oggetto di scherno – sia pur benevolo –, bersagliato dalla cinepresa impietosa del regista. Ford gli assegna ruoli femminili: lo colloca in cucina, lo fa insegnare come una maestrina, lo descrive amante delle rose, o mentre goffamente incontra difficoltà nell'apprendere l'uso della pistola. E quando finalmente il femminile uomo delle nuvole comprende che

²⁰⁷ Un verso di *Song of Myself*, contenuta nella raccolta *Leaves of Grass*, cit., recita: «I too am not a bit tamed – I too am untranslatable».

²⁰⁸ F.J. Turner, *op. cit.*, p. 58.

la vita si affronta con le armi, e non con i libri, il regista gli mette in mano una rivoltella piccola, ridicola, improbabile, segno inequivocabile di impotenza e di mancanza di virilità. Ransom è dunque l'idea senza materia, ancora bloccata nell'immaturità dell'astrazione.

Infine abbiamo Tom Doniphon. Il personaggio è in costante duello sia con la malvagia brutalità di Valance, che con l'impotente astrattezza di Ransom. Egli è dunque il risultato positivo dell'incontro di due negazioni: non ha alcuna necessità di ricorrere ai libri per distinguere il Bene dal Male – Tom è innocentemente incolto –, eppure in ogni passaggio in cui Ford gli affida le redini della narrazione il personaggio mostra una immediata, intuitiva chiarezza di visione sulla via più giusta da seguire – così come Ethan e Ringo prima di lui.

La sua figura ci consente di ribadire un'ultima volta la nostra posizione critica nei confronti dell'interpretazione che Ferrini propone, individuando una parentela tra il carattere semi-primitivo del selvaggio (i Clanton, Liberty Valance) e quello ruvido degli eroi fordiani (Earp, Doniphon, Ringo). Tom è puro nella misura in cui la sua bontà è naturale, non frutto di un percorso educativo. Non vi sono passaggi del film da cui dedurre che la sua corretta visione delle cose dipenda da un apprendistato. È pur vero che Stoddard, in alcune sequenze, lo accusa, riconoscendo forti somiglianze tra il suo modo di parlare e agire, e quello incivile di Liberty Valance. Ma l'affinità è solo esteriore. È Ferrini stesso a riconoscere che, nei film di John Ford, gli eroi positivi si travestono da cattivi per servire una moralità superiore²⁰⁹. E questo accomuna gli eroi del *Western* a molti *Good-bad Boys* della letteratura e del cinema *Noir*, figure fascinosi dai metodi decisamente poco ortodossi, che però, una volta spogliate della dura armatura che il paesaggio ostile gli impone di indossare, rivelano la purezza di un senso morale che rimane comunque integro, al di là e al di sopra dei contesti storici e culturali²¹⁰.

Anche il confronto Tom/Ransom rivela meno ambiguità di quanta alcuni critici hanno rilevato²¹¹. Al riguardo, Ford, in un'intervista, confessò la propria simpatia per entrambi i personaggi²¹². Ciò è senz'altro vero: i due nutrono la stessa profonda avversione verso l'ingiustizia congenita di Liberty Valance; sentono entrambi una limpida attrazione verso la bellezza spirituale di Hallie. In larga misura sovrapponibili, dunque, a Wyatt Earp e Doc Holliday, già esaminati nel capitolo precedente. Il regista, tuttavia, non esprime una posizione equidistante dai due personaggi. La benevolenza che riconosciamo nello sguardo con cui John Ford osserva Ransom Stoddard è riservata solo al *giovane* Ransom, non all'anziano senatore, ossia solo al ragazzo idealista – il buon seme d'Europa – che sperimenta la sua maturazione nell'impatto con la *wilderness*. Ed è qui che egli vivrà, seppur provvisoriamente, una identificazione con Tom – quello che Ford preferisce, – mettendo da parte i libri e puntando la pistola contro il Male.

²⁰⁹ F. Ferrini, *op. cit.*, p. 26.

²¹⁰ A. Agostinelli, *op. cit.*, pp. 113 sgg.

²¹¹ F. Troncarelli, *op. cit.*, p. 106.

²¹² P. Bogdanovich, *op. cit.*, p. 25.

Doniphon, dal canto suo, ci è presentato come già consapevole delle dinamiche che governano la *Western Law* – pistola e non parole –, e altrettanto consapevole delle ambigue regole che fondano la società: decide dunque di offrire il proprio aiuto al giovane avvocato, ma anche di sottrarre poi la sua bontà naturale alla maledizione della istituzionalizzazione. Per diventare senatore, bisogna infatti mentire e quindi corrompere la propria purezza: egli dunque lascia che lo faccia Stoddard. Lascia che Ransom si allontani dal benefico contatto con la *wilderness* e torni nel mondo delle convenzioni, dei formalismi, dei *talking politicians*. John Wayne resta nel West, dove il deserto è sempre lo stesso, dove la verità è sempre la stessa, sia pur obliata da una società priva di virilità.

L'appartenenza dell'uomo della *wilderness* al regno della verità è, a nostro parere, confermato – e non contraddetto – dall'aspetto più originale e interessante del film: la duplicazione delle prospettive. Raccontando in sintesi la trama, abbiamo spiegato come, una volta uscito vittorioso dal duello con Valance, Stoddard rifiuti la candidatura alle elezioni, gravato dal senso di colpa per l'assassinio commesso. Tom, però, gli racconta un'altra versione dell'accaduto, si attribuisce l'omicidio, e così lo divincola dal gogo della morale. Allo spettatore il duello è così presentato per due volte, inquadrato da due angolazioni diverse. John Ford, il più affidabile tra i registi classici, riconosce così di ritrovarsi in pieno cinema moderno – siamo nel 1962 –, e dunque aderisce al cinema dello sguardo, quello di Orson Welles, Federico Fellini, Alain Resnais, in cui è affermata con decisione la relatività della prospettiva da cui si osserva e racconta la realtà. «Non l'immagine giusta, ma giusto un'immagine»²¹³, afferma blasfemo Jean-Luc Godard nello stesso periodo.

Troncarelli sostiene, al riguardo, che la doppia presentazione dell'evento confermerebbe l'equidistanza di John Ford da Stoddard e Doniphon, e dunque da convenzione e verità. La moltiplicazione della prospettiva, contraddicendo i canoni classici, ci impedirebbe di capire come oggettivamente siano andati i fatti: entrambe le versioni sono infatti narrativamente coerenti, ci spiega ancora l'autore. Se fosse Doniphon l'unico vero autore dell'omicidio, dovremmo notare un'incongruenza cronologica, nella prima versione, tra l'esplosione dello sparo di Stoddard e la caduta di Liberty Valance. Al contrario, in entrambe le presentazioni del duello, il rapporto causale sparo-caduta è perfettamente rispettato, e dunque allo spettatore non è offerta una sicura àncora che lo salvaguardi dalla scivolosa relatività delle prospettive²¹⁴.

Ford dunque assumerebbe la medesima posizione di Akira Kurosawa che, in *Rashomon* (1950), inquadra una realtà frammentata, pirandelliana, senza centro, mostrandoci tre versioni dello stesso omicidio, senza mai chiarirci chi sia davvero l'assassino, senza spiegarci dove finisca il fatto e inizi l'interpretazione soggettiva. Senza inquadrare mai la verità.

²¹³ J-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Farrago, Tours 2000, p. 81.

²¹⁴ F. Troncarelli, *op. cit.*, pp. 106 sgg.

L'interpretazione di Troncarelli sembra tuttavia lasciare alcuni punti irrisolti. Innanzitutto, constatare il rispetto del nesso causale sparo-caduta, presente in entrambe le interpretazioni del duello, rischia di portarci fuori strada: la coerenza narrativa di ciascuna versione del fatto non è in discussione, e non risolve affatto la questione. È naturale che essa sia rispettata, altrimenti non avremmo due prospettive ma una sola, non avremmo due cornici narrative, ma una. Il nodo della questione è, invece, se John Ford riconosca o no la *veridicità* di entrambe le prospettive.

Ci sono al riguardo alcuni passaggi da esaminare. Nella prima versione del duello, Ransom uccide Liberty Valance, poi, ferito, è accompagnato nell'osteria, e lì Hallie, ormai innamorata, lo cura. Ecco che entra Tom, dopo dieci minuti di assenza dalla narrazione. Questa assenza, se provassimo a escludere la seconda versione della sparatoria – e dunque *non* collocando Doniphon dietro la casa, nascosto ad aiutare l'amico –, rappresenterebbe una lacuna piuttosto insolita, un punto debole nella costruzione narrativa: dov'era finito John Wayne, proprio mentre si svolgeva la scena madre del film? Proseguiamo.

La visione dell'idillio tra Stoddard e Hallie determina in Tom uno stato d'animo di feroce e violenta follia: ubriaco egli corre a casa e incendia l'abitazione che aveva costruito per sé e la ragazza, consapevole di essere condannato a una definitiva solitudine. Tutta la sequenza di furibonda perdita della ragione, di smarrimento, perderebbe di significato senza la motivazione che la seconda versione ci offre: si rischierebbe infatti di credere che Tom sia reso folle dalla presa di coscienza che egli ha perso, che John Wayne ha perso, che l'uomo della *wilderness* ha perso, perché un avvocato dell'est, idealista, buono, ma goffo, è stato più bravo di lui in un duello. Perché dunque John Ford ci avrebbe fatto compiere questo lungo e terapeutico percorso a ritroso nella memoria? Solo per dirci che, una volta tanto, a John Wayne è andata male, perché ha incontrato uno più forte di lui? Sarebbe piuttosto incoerente con l'intera filmografia del regista.

Ben diversa, e meglio inserita nell'economia narrativa del film, ci appare la sequenza se vi inseriamo il significato offertoci dalla seconda versione: Tom non è smarrito dall'imprevisto successo di Ransom, ma si è volontariamente immolato, ha ucciso Liberty di nascosto, ben cosciente della necessità del proprio sacrificio. È tragicamente addolorato dal ruolo stesso che egli si è assegnato perché la storia dell'America vada avanti. E questa seconda versione conferma e valorizza entrambi i personaggi nel proprio ruolo: Ransom Stoddard resta comunque un eroe, perché, malgrado l'inesperienza, ha affrontato il temibile bandito, consapevole di rischiare la morte per una giusta causa. La *wilderness* lo ha dunque trasformato, sia pur temporaneamente, in un semidio. Tom è un eroe perché, spinto dalla sua naturale bontà d'animo, e dall'innato senso etico, ha offerto il suo aiuto al suo rivale in amore, e all'intera nazione, conscio che il gesto lo avrebbe condannato a una perenne e definitiva condizione di vagabondaggio nella *wilderness* – lo stesso vagare a cui si condannano Tom Joad, Ethan Edwards e gli altri protagonisti dei film di Ford.

Non si tratta dunque di negare l'una o l'altra angolazione da cui è inquadrata la realtà: le due immagini sono entrambe ugualmente valide, ma si collocano in posizione gerarchica, in quanto la seconda riesce a inglobare anche la prima in un ordine superiore. Alla seconda versione del racconto è dunque conferito il significato di momento di rivelazione della verità, nell'accezione insieme storica (è andata come racconta Tom) e religiosa dei termini: è con il suo sacrificio che Tom-Cristo scaccia il bestiale Valance dalla Terra, e consente la rigenerazione degli uomini. In questi termini, egli è portatore di verità nel mondo.

Un'ultima osservazione. Il termine «shot» che compare nel titolo, come sappiamo, è equivoco in quanto appartiene contemporaneamente all'orizzonte semantico militare e a quello cinematografico. La traduzione italiana elimina l'equivocità, mantenendo solo il riferimento allo sparo: in Italia il film racconta semplicemente dell'uomo che uccise Liberty Valance. La doppia appartenenza del termine inglese, invece, ci permette di scoprire un altro aspetto degno di rilievo, che si fa evidente osservando l'inquadratura del duello nella sua seconda versione, ossia quando Tom si rivela come vero assassino di Valance.

Mentre nel primo caso la sparatoria è presentata con inquadrature oggettive, ossia senza la mediazione del punto di vista di un personaggio, nella seconda versione la sequenza si apre con la figura di Doniphon che sembra davvero venir fuori dall'obbiettivo, e tutto il resto della scena è ripreso in una sorta di semi-soggettiva, ossia mantenendo l'angolazione da cui l'eroe osserva di nascosto lo svolgersi dell'evento, e tenendo anche la sua figura in campo. Se la semi-soggettiva può essere intesa come un «guardare con» il personaggio, e dunque sovrapporre in modo esplicito il suo sguardo a quello del regista, l'ambivalenza del termine «shot» certifica con chiarezza l'identificazione tra John Wayne e John Ford: il cineasta, con la sobria rudezza del *cowboy*, ci dichiara di averci mostrato la verità, quella «still the same» che soggiace al di sotto del vaniloquio delle tante, mutevoli rappresentazioni.

Nel 1950, Akira Kurosawa, in *Rashomon*, inquadra da tante angolazioni l'assenza del vero oggettivo, e, a conclusione del film, filma un bambino di pochi mesi, che nasce e vive *malgrado* questa assenza. Nel 1962, John Ford recupera la tecnica narrativa del collega giapponese, ma con un'intenzione diversa, ossia quella di effettuare uno smascheramento, spogliare la menzogna, e rivelare così la dolorosa nudità di una verità perennemente rimossa.

1.2. L'immobilità delle foglie

La cinepresa di Ford e la pistola di John Wayne finiscono dunque per confondersi, scivolando l'una nell'altra, in quanto armi adoperate per puntare, decifrare, catturare la realtà, dalla giusta angolazione. Proviamo allora a sovrapporre il nostro sguardo a quello dei due personaggi, guardando con loro, in

semi-soggettiva, per definire quel che essi vedono, quel che si trova al di là della frontiera. Cerchiamo quindi di catturare la *wilderness*.

Per farlo, faremo uso di un espediente narrativo, trasformando per gioco la storia del cinema in finzione. Ritorniamo alla sera del 28 dicembre 1895, quella in cui, in un Caffè di Parigi, i Lumière, come giovani padri entusiasti, presentarono ai pochi presenti le straordinarie qualità dello strumento appena inventato. Come già ricordato nel primo capitolo, il prestigiatore Georges Méliès era presente tra il pubblico, e l'esibizione fu così suggestiva da indurlo a emulare i fratelli inventori, dando così avvio alla stirpe dei cineasti del fantastico. Proviamo però a manipolare un po' la vicenda, e immaginiamo che il celebre *Le Repas de bébé*, quel minuto di pellicola che mostra Auguste Lumière e consorte mentre imboccano il piccolo Andrée, sia stato sostituito da un misterioso sabotatore con una sequenza tratta da *The Grapes of Wrath*, quella di apertura, in cui Tom, sulla via del ritorno, incontra l'ex-pastore Casey, reso un po' picchiatello dalla crisi, e i due camminano lungo lo steccato di legno che li conduce fino a casa Joad.

L'inquadratura che precede il vero e proprio incontro traumatico con l'abitazione, violentata da pioggia, vento e crisi economica, è costituita da un carrello laterale che riprende i due personaggi mentre camminano e chiacchierano come vecchi amici. L'immagine è composta secondo un *cliché* descrittivo ricorrente nella filmografia fordiana: la parte superiore del quadro è occupata da un cielo color cenere – piuttosto statico per la verità – mentre in primo piano abbiamo le figure intere di Henry Fonda (di profilo destro) e John Carradine (più mobile e irrequieto). Dietro di loro, in secondo piano, uno steccato un po' irregolare di legno chiaro (immancabile nei quadri di Ford), e, oltre il recinto, una fila di cinque piccoli alberelli, che tagliano lo schermo da sinistra a destra; al di là dei deboli rami, si distende omogenea la massa grigio-scuro della campagna. Appoggiate ai bordi laterali dello schermo, infine, le chiome di due alberi piuttosto grandi incorniciano l'immagine come un sipario aperto.

Tom sta ascoltando con posata tenerezza l'amico, mentre racconta e mima un comico incidente capitato a Papà Joad qualche tempo prima. Il sonoro delle due voci è davvero poco disperso, e un leggero rimbombo lo rende piuttosto discordante con l'ambientazione aperta della scena: paradossalmente, la versione doppiata in italiano risulta più verosimile di quella originale. A ogni modo, Casey prosegue nel suo racconto, finché Tom non solleva lo sguardo, attirato da qualcosa che si muove in alto. Un raccordo sullo sguardo ci permette di vedere un cielo molto più cupo e dinamico di quello dell'inquadratura precedente, pieno di nuvole scure che corrono cariche, promettendo pioggia. Evidentemente non è lo stesso cielo grigio-cenere che sovrasta Tom e Casey durante il dialogo: con ogni probabilità, l'inquadratura principale è girata in studio, con fondale, mentre per il raccordo è stata scelta una vera ripresa in esterni. Il dettaglio non ci sorprende: l'eterogeneità dei materiali è stata già rilevata nell'analisi dell'inseguimento della diligenza di *Stagecoach*.

Il montaggio ci riporta ora sui due personaggi, mentre sottolineano il sollevarsi del vento; poi Tom si guarda intorno, quindi entrambi si avviano verso il bordo destro dello schermo, e una dissolvenza incrociata ci impedisce di vedere il campo lasciato vuoto dai due personaggi: siamo nella Hollywood del 1940, e i campi vuoti inquietano produttori e cineasti.

C'è un particolare della sequenza che attira la nostra attenzione. Accomodiamoci sulla poltrona accanto a Méliès – che siede tra il pubblico, lo ricordiamo – ed esaminiamolo insieme. Dopo l'immagine del cielo minaccioso, l'inquadratura è tornata su Tom e Casey. Si è alzato il vento – simbolo della violenza di una natura che aggredisce i cittadini, a cui la crisi ha tolto ogni difesa. I due personaggi prendono atto del cambiamento, e noi spettatori con loro. Come abbiamo fatto a capire che il soffio si è fatto più intenso? Semplicemente abbiamo decifrato con facilità due elementi, circoscritti con molta chiarezza dal narratore: in primo luogo l'ululato del vento si è accentuato, liberato dagli altri rumori dell'ambiente; Henry Fonda contribuisce al lavoro di decodifica del sonoro con un «Listen!» molto didascalico. E poi le fronde degli alberi hanno preso a ondeggiare in modo vistoso. Ed è qui che ci accorgiamo di un dettaglio interessante: mentre le due grosse chiome in primo piano, quelle posizionate contro i bordi dell'inquadratura, sono molto agitate dal vento, segno che l'intensità del soffio è decisamente aumentata, le foglie e i rami degli alberelli oltre il recinto restano quasi immobili. Eppure, interpretata secondo le leggi della prospettiva, la fila di piante si trova distante venti metri al massimo dai due alberi in primo piano, e dunque foglie e rami – molto esili, per giunta – dovrebbero essere agitate dallo stesso vento e con un'intensità simile. Se l'inquadratura non si chiudesse in dissolvenza incrociata, prima che Tom e Casey abbandonino il campo, la discordanza tra la mobilità del primo piano e la stasi dello sfondo salterebbe agli occhi in modo più evidente e fastidioso.

Cosa accade al nostro vicino di poltrona Georges Méliès? Con ogni probabilità niente di diverso da quello che riportano gli storici: egli è rimasto comunque sbalordito dalla eccezionale potenza espressiva del nuovo mezzo, e, nei prossimi giorni, chiederà ai Lumière l'autorizzazione all'utilizzo del *cinématographe*, ricevendo la celeberrima risposta: «il cinema è un'invenzione senza futuro». Insomma, nessun cambiamento essenziale, tranne che per un dettaglio: lo stupore per il movimento delle foglie sullo sfondo. Quel movimento imprevisto che, secondo Jacques Aumont, attirò lo sguardo di Méliès al di là dello steccato della narrazione – dietro la colazione del bimbo, che si svolge in primo piano –, nella scena di *The Grapes of Wrath* scompare, e scomparendo porta con sé anche lo stupore che esso provoca.

L'inquadratura del film di Ford è costruita per uno spettatore che aspetta informazioni relative allo svolgersi della vicenda, e che dunque non ha motivo di indirizzare l'occhio in profondità, cercando gli effetti lontani e nascosti del soffio del vento: i gesti dei personaggi, il sonoro e il movimento delle foglie in primo piano sono così evidenti e così ben integrati che l'inquadratura non lascia al pubblico alcun interrogativo irrisolto, e dunque nient'altro da cercare sullo schermo. Una simile composizione, canonizzata nell'ambito del cinema classico, e ancora largamente utilizzata in gran parte della

produzione contemporanea, è costruita secondo quella regola non scritta che gli studiosi chiamano *principio di gerarchizzazione*²¹⁵. Lo spazio nell'inquadratura classica non è totalmente omogeneo, ma è organizzato in funzione narrativa: eventi, azioni e personaggi maggiormente funzionali allo svolgimento della narrazione sono collocati in posizione centrale e chiaramente visibile. Ciò che ha minore rilevanza si colloca invece in secondo piano. Le posizioni decentrate, o in notevole profondità, sono tabù. David Bordwell riconduce la scelta estetica di Hollywood direttamente alla tradizione pittorica post-rinascimentale, che collocava al centro del quadro la figura principale, con la testa posizionata nella zona superiore della tela; sebbene, nell'ambito del cinema classico, la complessità delle composizioni dei maestri del Cinquecento risulti significativamente ridotta, e l'immagine quindi più rapidamente e agevolmente leggibile²¹⁶.

La scelta di una particolare prospettiva di osservazione della realtà – così categoricamente regolata, in ambito hollywoodiano – assume naturalmente un significato filosofico e culturale. Esaminando i mutamenti delle forme di rappresentazione dello spazio nella storia dell'arte, Erwin Panofsky chiarisce come le scelte stilistiche siano lo strumento con cui un particolare contenuto spirituale si fa segno concretamente visibile²¹⁷. La grande rivoluzione apportata da Giotto e dai suoi discepoli, a partire dal XIV secolo, ha fatto sì che, diversamente dall'arte precedente, il potere di imporre un ordine al quadro – e alla realtà, quindi – non si condensi in alcun oggetto e non si mostri in alcun modo all'interno nell'opera, ma si collochi dichiaratamente al di fuori della cornice, nel punto di vista. L'osservatore diviene dunque padrone assoluto dello spazio e della disposizione di oggetti e personaggi lungo le linee di fuga che conducono fuori dalla rappresentazione, nell'occhio del soggetto stesso. Il che rinvia a una significativa ambivalenza, che induce Panofsky a definire la prospettiva come «arma a doppio taglio»: se infatti è grazie ad essa che lo spazio si apre, si approfondisce, determinando una distanza tra l'uomo e le cose, questa stessa distanza è contemporaneamente eliminata, perché l'occhio dell'uomo riassorbe l'intero mondo che si dispiega di fronte a lui, privandolo di ogni autonomia, e riducendo i fenomeni a regole matematiche ben definite²¹⁸.

Se si vuol rappresentare geometricamente la prospettiva hollywoodiana, istituita dalla regola della inquadratura gerarchizzata, si può immaginare una piramide coricata su un fianco, con la base che poggia sullo sfondo – la zona di minore rilevanza narrativa – e il vertice posizionato al centro, ma fuori dallo schermo. In quel punto si collocano idealmente lo sguardo dello spettatore, quello del regista e, come abbiamo osservato esaminando *Liberty Valance*, quello dell'uomo della *wilderness*, che vede e conosce il mondo dalla prospettiva migliore. Il vertice certifica l'onnipotenza scopica dell'osservatore (cineasta o spettatore): è lungo le linee di fuga di questa piramide ideale che egli, contemporaneamente,

²¹⁵ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., p. 148.

²¹⁶ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.*, p. 50.

²¹⁷ E. Panofsky, *op. cit.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

proietta il proprio potere – l'inquadratura è costruita minuziosamente dal regista in funzione della sceneggiatura – e riassorbe il reale con la propria capacità conoscitiva – l'inquadratura non presenta sorprese, per lo spettatore: ricordiamo il produttore che dissuade Fritz Lang dall'utilizzo del montaggio intellettuale, perché troppo complicato da decifrare.

Le foglie che si muovono al di là della famigliola a colazione, nel breve film dei Lumière, sfuggono al potere progettuale del regista, e creano una significativa sfasatura tra l'occhio del cineasta, l'occhio meccanico della cinepresa – che agisce e registra da solo – e quello curioso dello spettatore, che se ne va in giro per lo spazio visivo in modo un po' incivile. Il movimento delle foglie compromette così l'onnipotenza degli sguardi: il regista non controlla il mondo che ha ripreso; lo spettatore può porsi domande e curiosità su ciò che nota in lontananza, ma non può darsi risposte definitive; entrambi verificano come, man mano che ci si allontana dal vertice della piramide, il potere conoscitivo e proiettivo dello sguardo si fa più opaco e limitato. Nella inquadratura di *Grapes of Wrath*, al di là dello steccato, le foglie sono immobili, in un contesto scenografico fortemente controllato: il processo di riassorbimento conoscitivo è dunque molto agevolato, perché dissuade lo spettatore dall'avventurarsi di là dal recinto, permettendogli di esperire quella illusione di onnipotenza che egli riconosce a se stesso e al regista, e che si proietta sul mondo attraverso lo vista e l'udito.

Dopo circa quindici minuti di proiezione di *My Darling Clementine*, John Ford ci mostra Wyatt Earp che dialoga tristemente con la tomba del fratello Jesse, appena seppellito. Henry Fonda si colloca nella parte sinistra dello schermo, mentre la zona destra è occupata dalla lapide bianca. Lo sfondo è riempito dall'aridità di un paesaggio duro e drammatico, e una delle solite *butte* di pietra osserva indifferente la scena toccante da lontano. La natura si integra perfettamente nella tragicità dell'inquadratura: è il simbolo di un contesto ostile e violento, che determina la morte ingiusta di un ragazzo per mano di barbari banditi.

In *Fort Apache*, John Wayne e il suo aiutante cavalcano a lungo, prima di incontrare il Capo Apache. Attraversano un territorio arido, pietroso e luminosissimo: la musica incalzante, la durata delle inquadrature e le attente panoramiche fanno sì che lo sguardo dello spettatore non si allontani troppo dallo steccato della narrazione. Alla fine della cavalcata, un'inquadratura ampia riprende il tornante di un bellissimo *canion*: per qualche istante osserviamo la *wilderness* senza personaggi che la percorrono, ma un rapido movimento di macchina riporta i due militari in campo; la successiva inquadratura in piano americano ce li mostra mentre osservano il paesaggio, poi John Wayne esclama: «It looks like Hell!». Il ricordo e l'affermazione categorica del protagonista permettono così il riassorbimento del *canion* all'interno del recinto del significato, e dunque della narrazione.

Intorno alla metà di *Grapes of Wrath*, la famiglia Joad percorre col proprio camion una strada notturna che attraversa una terra desolata e desolante. Per alcuni minuti ne vediamo l'aridità impietosa attraverso il parabrezza, su cui si riflettono anche i volti impressionati dei passeggeri che la osservano. Il

riferimento meta-linguistico allo schermo cinematografico è confermato dal rumore continuo del motore, che in questo passaggio somiglia molto a quello di un proiettore: il finestrino del camion consente la trasformazione della natura selvaggia in immagine cinematografica, e dunque assume un ruolo protettivo. Tom, infatti, precisa che in passato c'è chi l'ha percorsa a piedi, e molti non sono sopravvissuti. La scena è bella e moderna, in quanto opera in modo riflessivo. La natura oltre il parabrezza, però, anche in questo caso è ridotta a proiezione dello sguardo degli osservatori, ricondotta nell'alveo del simbolo, e dunque perfettamente omogenea e integrata col contesto della grande crisi che costringe i cittadini americani a ripercorrere il sentiero degli ebrei in fuga dall'Egitto.

La situazione non cambia in modo sostanziale anche nei passaggi in cui la funzione della *wilderness* è capovolta, ossia quando non si configura come luogo di morte, ma di emancipazione: nel finale di *Stagecoach* uno sceriffo animato da buon senso decide di liberare Ringo, piuttosto che arrestarlo. Il carro su cui fa salire il fuorilegge e la prostituta Dallas viene così lanciato con allegria oltre il recinto della frontiera, mentre il dottor Boone (Thomas Mitchell) sottolinea con invidia benevola come i due si siano finalmente divincolati dal giogo della civiltà. Nell'inquadratura successiva osserviamo i due percorrere a gran velocità un territorio del tutto simile a quello che fa da sfondo al funerale di Jesse Earp o a quello spettrale che i Joad vedono di là dal parabrezza. Tuttavia, il percorso del carro, che si muove da una porzione più cupa della *wilderness* a un'altra con cielo più chiaro e luminoso, e la musica ottimista che lo accompagna, conferiscono alla natura un significato ben diverso, ma altrettanto inequivocabile: essa è il luogo in cui i protagonisti possono sottrarsi alle costrizioni di una civiltà troppo stretta e claustrofobica.

L'esame di queste poche sequenze ci consente di effettuare due considerazioni. Per la prima possiamo prendere in prestito i termini dell'analisi che Roland Barthes conduce sull'immagine fotografica, in *La chambre claire*. Nel saggio, il semiologo francese distingue due elementi che emergono (o possono emergere) dal confronto tra osservatore e fotografia. Il primo è lo *studium* – Barthes sostiene di non trovare un termine altrettanto adeguato nella lingua francese. Con l'espressione latina egli vuole indicare quell'interesse che spinge lo spettatore a osservare un'immagine fotografica, e che affonda le radici nel suo bagaglio culturale. È un interesse, per così dire, ben educato, che permette all'emozione di passare attraverso «il *relais* razziocinante di una cultura morale e politica»²¹⁹. Nello *studium* le intenzioni del fotografo e dello spettatore coincidono armoniosamente, in una sorta di contratto culturale. L'altro elemento, quello contro cui questa felice coincidenza si va a infrangere, è il *punctum*. La superiore coscienza dello spettatore, che investe il campo dello *studium*, è ora colpita, sorpresa, maculata dalla freccia del *punctum*; e così Roland Barthes, osservando la suggestiva fotografia scattata da Koen Wessing, che ritrae il cadavere di un ragazzo ucciso in Nicaragua nel 1979, non può fare a meno di notare il lenzuolo che la madre in lacrime tiene in mano, e cercare invano il motivo per cui la donna

²¹⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 27.

porta con sé quell'oggetto, distraendo lo sguardo dall'omogeneità dell'immagine²²⁰. Che senso ha quel lenzuolo? Non lo sapremo mai.

Le foglie immobili di *Grapes of Wrath*, e tutti gli espedienti stilistici che abbiamo segnalato nelle sequenze analizzate, hanno la funzione di ridurre il rischio che la freccia selvaggia del *punctum* possa maculare la felice integrazione tra le intenzioni del cineasta e le aspettative dello spettatore, certificando la coappartenenza a un contesto culturale poco problematizzato. E ciò si rileva sia nelle scene con *location* ricostruita in studio, che in quelle girate all'aperto, solo in apparenza maggiormente esposte al rischio di incontro con l'imprevisto. Al riguardo, è condivisibile l'osservazione di Jean-Louis Leutrat che, a proposito della Monument Valley, imponente scenario di ben dieci pellicole dirette da Ford, sostiene che il luogo selvaggio si è presto trasformato in uno spazio chiuso, nel quale il cineasta significativamente riconosce di trovarsi a proprio agio nella preparazione delle scene²²¹.

Vi è un secondo aspetto che emerge dall'esame delle sequenze: in tutte le inquadrature citate, la visione della *wilderness* è sempre mediata dalla presenza di un personaggio che, per così dire, si interpone tra lo sguardo dello spettatore e la natura, come simbolo chiaro del lavoro di umanizzazione a cui essa è sottoposta.

Per chiarire il significato di questa simbolica presenza, possiamo fare riferimento alla affinità che Troncarelli individua tra l'estetica di John Ford e quella di Winslow Homer, pittore statunitense attivo tra la fine del XIX secolo e i primi anni del XX²²². Malgrado il cineasta abbia sempre evitato di riconoscerlo, l'influenza del realismo con cui Homer tratteggia le immagini di campagna, rappresentandovi lo scontro tra uomo e natura, è evidentemente presente in molte inquadrature dirette da Ford. Una tra le opere più famose del pittore di Boston è *The Woodcutter*, del 1891. Si tratta di un acquerello che ritrae un taglialegna, di schiena, in tutta la figura, mentre, dall'alto di una collina, osserva il paesaggio naturale che si colloca di fronte a lui. L'uomo poggia la mano destra su una scure, che gli fa contemporaneamente da arma e sostegno, simbolo del rapporto che egli stabilisce con la natura che ha davanti.

Il dipinto rinvia immediatamente a *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, l'opera di Caspar D. Friedrich che abbiamo citato nel primo capitolo. Vi sono evidenti differenze tra i due quadri: il paesaggio del 1818 è ben più agitato e tormentato di quello di Homer, e, in particolare, l'abbigliamento elegante del viandante di Friedrich testimonia l'appartenenza a una classe sociale indubbiamente più elevata di quella a cui rinvia il taglialegna di Homer. Eppure entrambi si interpongono tra noi e la natura, ed entrambi si collocano al di sopra di essa, dominandola con la propria posizione, e concedendo all'autore e a noi osservatori il medesimo senso di dominio.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 27 sgg.

²²¹ J.L. Leutrat, *John Ford, la prisonnière du desert. Une tapisserie navajo*, Adam Biro, Paris 1990, p. 57

²²² F. Troncarelli, *op. cit.*, pp. 34 sgg.

È dunque riconoscibile una comune appartenenza dei tanti personaggi che affollano la scena che stiamo seguendo: il borghese con bastone di Friedrich, che osserva dall'alto il sublime paesaggio nebbioso; il taglialegna di Homer, che domina con la scure le colline ancora da coltivare; il *cowboy* Ethan, che, armato di Colt ed esperienza, contempla dall'alto l'Inferno arido, e trasforma rapidamente una vacca morta in indizio utile alla *detection*; il cineasta John Ford, che colloca la macchina da presa nel ventre spettacolare e ancora rassicurante della Monument Valley; lo spettatore, che si affida ad artisti e personaggi come il piccolo apre il becco, perché la rondine vi collochi dentro il boccone parzialmente predigerito.

Agli albori del sogno americano, John Donne entusiasta canta: «O, my America [...] my kingdom, safest when with one man mann'd»²²³, alludendo a una terra resa più sicura dal dominio esercitato da un solo uomo. L'identificazione di entusiasmo, sicurezza e dominio ci accompagna lungo secoli di confronto tra lo sguardo dell'uomo (europeo) e la natura, un percorso certamente segnato da significativi cambiamenti di valutazione: dalla «waste and howling wilderness», di cui parla Michael Wigglesworth nel 1693²²⁴, si passa al mito del *Garden* e all'utopia agraria di fine Settecento²²⁵; nel 1846, tuttavia, Edwin Bryant afferma il fallimento del mito, rilevando come le terre del *West* risultino aride e inospitali, rendendo vano ogni sforzo orientato alla costituzione di una società fondata sull'agricoltura; ma a conclusione del XIX secolo, Turner rilancia il ruolo rigenerante e salvifico del confronto con la *wilderness*²²⁶.

Al di là delle importanti differenze che distinguono la raffigurazione di ciò che si trova oltre la frontiera alternativamente come Eden o come *Devil's Land*, quel che caratterizza entrambe le rappresentazioni è il comune carattere ideale, che fa della *wilderness* qualcosa di certo e conosciuto: lo spazio di proiezione di una figura dell'immaginario, insieme paradisiaca (a conclusione di *Stagecoach*) e infernale (nella sequenza di *Fort Apache*).

Sono pertanto condivisibili le considerazioni di Greg Garrard, uno degli esponenti del movimento dell'*Ecocriticism*, che riconosce le antiche radici religiose di un simile rapporto uomo/natura. La tradizione giudaico-cristiana, afferma lo studioso, combina insieme entrambe le connotazioni della *wilderness*, intesa sia come luogo di tentazione – nel Vangelo di Matteo, ad esempio, è abitata dal Diavolo²²⁷ –, che come via di liberazione – i monaci cristiani in fuga dalle persecuzioni dei Romani vi trovano la purezza di Dio²²⁸. In ogni caso, si tratta del terreno della contesa tra il Bene e il Male. Il senso profondo di una simile concezione lo si ritrova nelle prime righe del Genesi, quando il Creatore, fatto l'uomo a propria immagine, gli offre la possibilità di dare nome a cose, animali e piante della Terra: in

²²³ J. Donne, *Elegy XX. To His Mistress Going to Bed*, in *Poems of John Donne*, Lawrence & Bullen, London 1896, p. 148.

²²⁴ M. Wigglesworth, *op. cit.*

²²⁵ H. Nash Smith, *op. cit.*, pp. 123 sgg.

²²⁶ F.J. Turner, *op. cit.*

²²⁷ *Vangelo secondo Matteo*, 4:1.

²²⁸ G. Garrard, *Ecocriticism*, Routledge, London and New York 2004, pp. 59 sgg.

termini religiosi il dominio umano sulla natura riceve così una giustificazione divina; in termini antropologici, la divinità stessa diviene proiezione del desiderio di onnipotenza dell'uomo, che aspira a investirsi del ruolo di legislatore universale del cosmo. Garrard individua una linea di continuità tra la tradizione giudaico-cristiana e il pensiero scientifico moderno. Basti solo considerare l'opposizione che René Descartes, nel XVII secolo, pone tra *res cogitans* e *res extensa*: se la prima si riferisce al soggetto pensante, e dunque all'uomo, la seconda include tutto ciò che si colloca di fronte al pensiero razionale, ossia spazio, oggetti, animali, concepiti come mera estensione, e dunque interamente riducibili alle possibilità conoscitive del soggetto, fondate sulle leggi esatte della matematica²²⁹. Una simile concezione del potere totalizzante della razionalità umana è ereditato, nel secolo successivo, dal pensiero illuminista ed è riconoscibile in ogni forma di idealismo.

Nella armoniosa integrazione tra conoscenza dell'eroe *Western* e *wilderness*, confluiscono dunque le diverse anime, laica e religiosa, di un'unica, antichissima tradizione, quella che sancisce l'interazione coerente tra soggetto, mondo e Dio: l'uomo della *wilderness* è colui che conosce la legge universale posta da Dio nel cuore della natura incontaminata. È per questo che il *cowboy* si muove lungo sentieri selvaggi con destrezza e competenza. Ed è per lo stesso motivo che il cineasta può assorbire totalmente la *wilderness* all'interno del sistema razionale narrativo.

Il sistema di decifrazione del reale di cui sono in possesso Ethan Edwards, Wyatt Earp e, alle loro spalle, John Ford, allorché si sporgono oltre il recinto e rivolgono lo sguardo alla natura, non è dunque riconosciuto come relativo a uno specifico orizzonte storico e culturale – statunitense, europeo, puritano o cristiano –, ma assume carattere universale. Poco importa, quindi, che Ringo e Tom Joad siano fuorilegge, mentre Wyatt Earp indossi la stella di latta: non vi è contraddizione, in quanto è la legge civile che deve regolarsi su quella posseduta intuitivamente dall'eroe, e non viceversa. Osservato da questa prospettiva, perfino Thomas Jefferson può essere inteso come antesignano dei tanti eroi *Western* che abitano l'immaginario americano e mondiale. Il redattore della *Declaration of Independence*, infatti, dovendo giustificare di fronte alla storia la Rivoluzione dei coloni contro la Corona inglese, non si limita ad affermare la volontà degli americani di divincolarsi dalla dipendenza politica e commerciale da Londra, ma, recuperando le tesi di John Locke²³⁰, si richiama direttamente alla legge morale universale: è il re d'Inghilterra il vero sovversivo, in quanto responsabile di abusi e arbitrii intollerabili, e dunque la ribellione dei coloni va intesa come restaurazione dell'ordine naturale e divino, «the Laws of Nature and of Nature's God»²³¹. È Liberty Valance che siede sul trono inglese. L'omicidio non è pertanto un crimine, ma un atto di giustizia.

Circa un secolo dopo, nel 1867, fraintendendo (o radicalizzando?) l'universalismo jeffersoniano, Ferdinand V. Hayden, coordinatore del *Geological and Geographical Survey of the Territories*, può replicare ai

²²⁹ R. Descartes, *Meditazioni metafisiche*, in *Opere*, Laterza, Roma-Bari 1967.

²³⁰ J. Locke, *Two Treatises of Government*, Awnshawn Churchill, 1689, tr. it. *Due trattati sul governo*, BUR, Milano 2009.

²³¹ T. Jefferson, *Declaration of Independence*, Verso Books, London-New York, 2007, p. 1.

tanti disillusi del movimento *westward*, affermando con scientifica risolutezza che il lavoro dell'uomo sta già determinando un sostanziale cambiamento del clima inospitale del *West*: nel giro di quindici anni al massimo, lì dove adesso vi è arida siccità, vi saranno piogge e fertilità del suolo²³².

«Perché andare a girare in Georgia», si chiede settant'anni più tardi Zanuck, «se tutto l'essenziale possiamo ricostruirlo in studio?».

Le foglie al di là del recinto restano immobili. Il cielo è piuttosto statico. Anche il sonoro rimbomba in modo inusuale, per un'esterna. Georges Méliès si è già distratto, non si stupisce più.

2. La donna, fuori campo

I versi di John Donne citati nel paragrafo precedente, composti nel 1654, non sono in realtà dedicati alla *wilderness* americana, né allo stanziamento dei coloni avviato da pochi decenni: la conquista del nuovo continente è impiegata come metafora in uno dei poemi eroticamente più intensi del poeta inglese, dedicato alla propria donna, *Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed*²³³. La sovrapposizione tra le due figure del continente americano, ancora inesplorato, e del corpo di una donna che sta andando a letto può rappresentare un utile spunto per le ultime considerazioni che dedichiamo al cinema di John Ford.

In un'intervista concessa a *Le monde*, nel 1955, il cineasta dichiara:

Spesso mi viene rinfacciato il mio idealismo. Non lo nego. Il fatto è che io credo a un mucchio di cose che ormai si è preso l'abitudine a sbeffeggiare: l'amore, l'amicizia, la giustizia, quando è virile²³⁴.

Alcuni anni più tardi, interrogato sul proprio lavoro e sui propri interessi, Ford riconosce il gusto provato nell'assaporare il profumo onesto dell'aria aperta, mentre «il sesso, l'oscenità, la degenerazione sono cose che non mi interessano»²³⁵. Nel 1965, infine, discutendo del genere *Western*, dei divi, del rapporto tra rappresentazione e realtà, il regista replica a chi sostiene che

non abbiamo saputo fare ritratti di donne, nei *Western*, il che è più o meno vero. Le donne giocarono un ruolo poco importante nella colonizzazione del West. Alcune attrici tuttavia hanno saputo creare personaggi importanti, Claire Trevor, Jane Darwell²³⁶.

²³² F. V. Hayden, *Preliminary Report of the United States Geological Survey of Wyoming and Portions of Contiguous Territories* (1871), 42 Cong., 2 Sess. House Executive Document, N. 325, Vol. XV, pp. 6-8.

²³³ J. Donne, *op. cit.*

²³⁴ Citato in F. Ferrini, *op. cit.*, p. 2.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 3.

Sofferamoci per un istante su alcuni dei termini utilizzati da Ford, e su come essi interagiscono tra loro: l'idealismo; i sentimenti di amore, amicizia e giustizia, legati al concetto di virilità; il sesso, connesso all'oscenità e alla degenerazione; la poca rilevanza delle donne nell'ambito del genere *Western*, giustificata dall'effettiva mancanza di un ruolo nella conquista del West, momento fondativo della nazione americana.

2.1. Le due madonne

È significativo che il regista dichiari che le donne non hanno giocato un ruolo rilevante, nella conquista del West – a giustificazione dei limiti della rappresentazione cinematografica che egli ne ha offerto –, malgrado a un'osservazione della sua filmografia si fatiche a trovare una pellicola in cui un personaggio femminile non costituisca una delle colonne portanti dell'intera struttura narrativa.

La prima delle due attrici ricordate dal cineasta in una delle interviste citate è Claire Trevor, che in *Stagecoach* interpreta il ruolo di Dallas. La vicenda narrata nel film è tratta da un racconto di Ernest Haycox, *Stagecoach to Lordsburgh*, che a sua volta si ispira a *Boule de suif*, di Guy de Maupassant, opera del 1880 rielaborata in chiave *Western*. Malgrado il doppio passaggio, e i significativi cambiamenti di contesto e linguaggio, può risultare interessante un confronto tra il racconto di Maupassant e la pellicola diretta da Ford, focalizzando l'attenzione sulle figure femminili.

Abbiamo già descritto sommariamente la trama di *Stagecoach*. Aggiungiamo ora qualche informazione in più. Siamo in Arizona, nel 1880, lo ricordiamo. Gli Apache sono sul piede di guerra, comandati da Geronimo; l'interruzione delle comunicazioni via telegrafo rende poco chiara l'entità del pericolo. Una diligenza decide così di affrontare il viaggio dalla cittadina di Tonto a quella di Lordsburgh, malgrado il rischio di imbattersi nei pericolosi selvaggi. Il gruppo di passeggeri, che abbiamo già indicato come metafora della intera società statunitense in viaggio lungo la linea del progresso, è composto nel modo seguente: la prostituta Dallas Douglas, Josiah Boone (medico alcolizzato), Hatfield (giocatore d'azzardo interpretato da John Carradine), il banchiere Henry Gatewood (Berton Churchill), Samuel Peacock (Donald Meek), commerciante in liquori, lo sceriffo Charlie Wilcox e Lucy Mallory (Louise Platt), moglie di un ufficiale dell'esercito, decisa, malgrado la gravidanza, ad affrontare il pericoloso viaggio per raggiungere il marito. Poco dopo l'uscita dalla città, al gruppo si aggiunge Ringo Kid, ricercato dalla legge per evasione, anch'egli in viaggio verso Lordsburgh, dove intende affrontare i fratelli Plummer, per vendicare la morte del padre e del fratello.

Nel gruppo vi sono dunque due donne. Lucy Mallory viene presentata immediatamente con le qualità della donna dell'est, simbolo di civiltà: è la moglie di un ufficiale, ha portamento e abbigliamento da signora, non appena giunta in città incontra un'elegante amica che la invita a prendere un tè (bevanda e rituale inglese), e per tutto il viaggio i membri del gruppo le si rivolgono con modi

ossequiosi e protettivi, tenendo nella dovuta considerazione la sua posizione sociale e lo stato di gravidanza.

L'altro personaggio femminile è Dallas. La donna compare nella narrazione scortata da un gruppo di spiacevoli esponenti della *Lega per la moralità* che ne reclamano l'espulsione. L'accompagnamento di una musica delicata, però, chiarisce immediatamente l'opinione del regista: la ragazza è vittima di un'ingiustizia sociale. I passeggeri, in linea con l'orientamento puritano dell'etica cittadina, le riservano rapide occhiate sprezzanti o la trascurano del tutto. Solo due personaggi contraddicono il moralismo che pervade la comunità: il medico ubriaco – anche lui desta scandalo in quanto alcolizzato e squattrinato – e il fuorilegge Ringo. Il primo la accompagna alla carrozza come un padre conduce la figlia all'altare; il secondo sorprende in più di un'occasione gli altri passeggeri – e Dallas stessa – rivolgendosi alla prostituta come a una signora.

Nick Browne, analizzando il film, rileva un conflitto tra lo stile di regia scelto da Ford e l'orientamento della narrazione: se da un lato riconosciamo con chiarezza la partecipazione del regista al dolore di Dallas, ingiustamente condannata dall'ipocrisia moralista, d'altro canto i movimenti di macchina andrebbero in direzione diversa, giacché le soggettive (e dunque l'identificazione dello sguardo) sono riservate alla sola Lucy, mentre Miss Douglas è inquadrata sempre con oggettive, e pertanto mai interpretata come soggetto²³⁷. Spiegheremo perché, a nostro parere, la contraddizione è solo apparente.

Esaminando la relazione tra queste due donne, va innanzitutto segnalato come il cineasta tenga a distinguere la sobria eleganza di Lucy dal vuoto formalismo delle donne della Lega. È pur vero che la moglie dell'ufficiale, in più di un'occasione, si avvicina pericolosamente al regno delle vuote convenzioni, con i suoi comportamenti a volte troppo misurati e rigidi; eppure vi sono chiari segnali di distinzione: uno fra tutti proprio le soggettive di Lucy su Dallas, a segnalare che, a differenza degli altri ipocriti passeggeri, la donna civilizzata osserva la prostituta, e, malgrado l'evidente diffidenza iniziale, avverte una curiosità partecipativa che, lungo il corso della narrazione, si trasformerà in sincera accettazione. Ogni dubbio sull'autenticità del valore di Lucy viene a cadere nel momento in cui la donna scambia uno sguardo a distanza con Hatfield, il quale, commentando il bel primo piano, la definisce come un angelo in una giungla. Lucy è dunque un angelo che porta in grembo il figlio di un guerriero venuto a combattere nel West; affronta un viaggio terribile per stare vicino al marito; durante il viaggio partorirà in condizioni estreme. Lucy Mallory è una incarnazione moderna della Madonna.

Dallas, secondo le false regole del moralismo di Tonto, sembrerebbe collocarsi in perfetta antitesi con la donna dell'est. Abbiamo però già rilevato come John Ford ci chiarisca che il punto di vista della Lega per la moralità vada fermamente rigettato. I bei primi piani sul volto tristemente pensoso della ragazza sono ben diversi dalle inquadrature con cui il regista condanna la torbida sensualità di

²³⁷ N. Browne, *The Rethoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 58.

Chihuahua, in *My Darling Clementine*. Dallas, per tutto il film, non presenta mai sensualità né tantomeno malizia. Durante il viaggio, poi, la donna, dialogando con Ringo, ci rivela che nel suo passato si è verificato qualcosa di traumatico, ed è alla traccia di quel trauma che dobbiamo ricondurre la condizione degradante in cui la donna è costretta a vivere. Anche Dallas è dunque un angelo caduto.

Dopo circa tre quarti d'ora di narrazione, la diligenza fa una lunga sosta, durante la quale Lucy partorisce. Circa dieci minuti sono dedicati alla importante sequenza, in cui si definiscono elementi e simboli della narrazione densi di significato. Il travaglio è portato avanti da Boone, il medico ubriaccone che, per l'occasione, rinuncia giudiziosamente a bere, recuperando la genuinità del suo ruolo, indispensabile alla prosecuzione della specie. Dopo un intervallo piuttosto lungo, in cui un totale ci mostra la comitiva al chiuso, in attesa dell'esito del parto, sullo sfondo, contro una parete spoglia, compare un'ombra di donna con bambino in braccio. È Dallas. La prostituta mostra alla comunità la bambina appena nata: il volto della donna è ora finalmente illuminato dal sorriso che per tutto il viaggio era rimasto inibito. John Ford si attarda emozionato sull'immagine di Miss Douglas con la bimba in braccio, e l'emozione del regista si riflette nell'espressione rapita del suo *alter ego* Ringo, che contempla con intensità l'immagine della prostituta ora trasformata in Madonna. Un silenzioso scambio di primissimi piani tra i due prelude al dialogo che si svolgerà di lì a poco, quello già esaminato nelle scorse pagine, in cui il fuorilegge, avvolto nella notte, propone alla ragazza perduta di andare a vivere in una fattoria, e quindi di formare una famiglia. Ma Dallas non è ancora pronta ad accogliere la felicità.

Nei minuti successivi, la donna, turbata dalla proposta e da un'identità incerta, si prende cura di Lucy Mallory, la quale, tuttavia, reagisce ancora con fredda rigidità: l'educazione maturata nell'est le fa avvertire come dissonanza il contatto tra la prostituzione e la maternità. Dallas evidentemente ne soffre, e, in un corridoio spoglio, chiede a Boone se per una donna come lei sia possibile amare ed essere ricambiata. Il medico, emarginato ma saggio, le risponde che sarà dura, che dovrà soffrire, un ammonimento che ha ancora il sapore di un riferimento chiaro alla Bibbia.

A conclusione del viaggio, tuttavia, in una città che porta un nome esplicitamente religioso, Lordsburgh, Lucy e Dallas troveranno il punto di conciliazione: Mrs Mallory, resa più consapevole dal viaggio nelle *wilderness*, osserverà benevolmente la ex-prostituta con in braccio la bambina, e le rivolgerà parole affettuose. Dallas, dal canto suo, le offrirà il proprio soprabito per coprirsi, e Lucy accetterà di scaldarsi vestendo panni appartenuti a una prostituta.

Il viaggio attraverso l'Inferno è dunque il travaglio che entrambe le donne devono vivere per conseguire una femminilità più alta, di cui entrambe rappresentano solo una configurazione parziale. Di primo acchito si potrebbe ritenere che il vero percorso di maturazione sia quello effettuato da Lucy: se, all'inizio del film, la donna dell'est è solo l'immagine ideale della Madonna – la solita forma europea ancora priva di materia –, a conclusione della storia, secondo la consueta visione turneriana, a contatto con il mondo selvaggio l'idea astratta si trasforma in sostanza, e dunque Mrs Mallory si reintegra con la

parte più autentica della società e della propria femminilità. Dallas, dal canto suo, sembrerebbe esente da un percorso di vera maturazione, perché la sua luminosità è già chiara sin dalle prime battute: è semplicemente nascosta, e non è dunque il risultato di una reale crescita interiore. È piuttosto la comunità (Lucy) ad averla esclusa, ed è ancora la comunità, alla fine del film, che ne comprende il valore e dunque torna ad accettarla. Dallas deve solo recuperare l'abitudine a essere integrata nel mondo civile. La bambina che il viaggio permette di generare è simbolo di una nuova femminilità che coniuga entrambe in una nuova figura di donna, non più dissociata.

A uno sguardo più attento, però, la dissociazione tra Lucy e Dallas risulta solo apparente: l'ombra proiettata dalla prostituta sulla parete, mentre tiene in braccio la bambina appena nata, ne sottolinea con chiarezza il carattere di riflesso oscuro della Madonna, di Madonna nera, privata da una società ingiusta, sia pur temporaneamente, della sua qualità essenziale: la maternità. Le due figure, dunque, si risolvono in una sola: la donna concepita come madre e moglie del guerriero. Il pistolero Ringo e l'ufficiale, marito di Lucy, visti da questa prospettiva, sono infatti del tutto sovrapponibili, a conferma del carattere solo apparente della opposizione.

È per questo che riteniamo che la contraddizione che Browne individua tra stile di regia e narrazione non sia reale. Lo studioso, lo ricordiamo, osserva come Ford assegni sin da subito valore positivo al personaggio di Dallas. La sua regia, tuttavia, si muoverebbe in direzione diversa: è solo allo sguardo di Lucy che il cineasta riserva le soggettive – il «guardare con» –, mentre alla prostituta solo oggettive, e quindi uno statuto inferiore. Riflettiamo però con attenzione su un dettaglio: in cosa consiste il valore che il regista assegna a Dallas? Lo abbiamo già osservato: nel configurarsi come ombra della Madonna, e dunque madre e moglie ancora in stato potenziale. La prostituta è quindi il riflesso alienato della brava donna – donna di famiglia –, e dunque la sua figura non può che essere oggetto del punto di vista altrui²³⁸. Noi spettatori vediamo Dallas dalla prospettiva della Madonna che, collocata al di qua dello steccato cittadino, proietta il suo sguardo su di lei e poi, al termine del travagliato viaggio, la riassorbe, riammettendola in città. La riabilitazione della prostituta, dunque, corrisponde alla sua adesione al modello civile-religioso della Madonna che porta in braccio il bambino.

Scorriamo ora le pagine del racconto di Maupassant²³⁹. La trama presenta significative differenze rispetto alla trasposizione cinematografica. Le più evidenti sono quelle di ambientazione: la storia si svolge durante la guerra franco-prussiana del 1870-71, e la carrozza, in fuga da Rouen, occupata dagli invasori, è diretta verso la più tranquilla Dieppe. Altra differenza tra film e racconto è nella composizione del gruppo di passeggeri. Si tratta di dieci personaggi, anche in questo caso esplicito riferimento alla fisionomia della società francese del secondo '800; il paesaggio umano è però più

²³⁸ Non siamo lontani dalla critica che la *Feminist Film Theory* rivolge al cinema classico, e al suo sguardo reificante e dominatore, che impone alla donna il solo ruolo di oggetto della visione e del desiderio altrui. Vedi al riguardo L. Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in *Screen*, autunno 1975, ora in Id., *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

²³⁹ G. de Maupassant, *Boule de Suif*, in *Contes et Nouvelles*, Albin Michel, Paris 1956, pp. 114 sgg.

variegato di quello rappresentato in *Stagecoach*: vi sono commercianti, nobili, due suore, un pericoloso democratico; e anche questa volta tra i viaggiatori è presente una prostituta, la Boule de Suif che dà il titolo al racconto.

Vale la pena qui soffermarsi su un primo dettaglio. La descrizione della ragazza, la protagonista, è densissima di riferimenti alla sua fisicità florida e vitale: Maupassant *zooma* sul suo seno enorme che gonfia il vestito e sui magnifici occhi neri, sulla freschezza piacevole e su una bella bocca umida, da baci. Nella descrizione, i particolari esplicitamente carnali sono privi di connotazione morale: la freschezza della ragazza è appetitosa e desiderabile²⁴⁰, senza che in ciò l'autore individui alcunché di riprovevole o peccaminoso. Proseguiamo.

Malgrado l'evidente scandalo che la presenza della prostituta provoca nella comitiva di persone perbene, i passeggeri sono costretti in due occasioni a integrare provvisoriamente la ragazza nel gruppo. Nel primo caso perché Boule de Suif, ben più previdente di nobiltà, borghesia, clero e rivoluzionari, ha portato con sé cibo in abbondanza per il viaggio, e i viaggiatori dunque, messa da parte la morale, attingono alle scorte che la ragazza generosamente mette loro a disposizione. Più avanti, poi, durante una sosta, un ufficiale prussiano impedisce alla carrozza di ripartire, proponendo una transazione piuttosto triviale: una notte d'amore con la prostituta in cambio dell'autorizzazione a proseguire il viaggio. Boule de Suif inizialmente rifiuta sdegnata, ma l'insistenza degli ipocriti compagni di viaggio la induce ad accettare dolorosamente il sacrificio. La carrozza così può ripartire. La ragazza, nelle ultime righe, torna a essere trascurata dagli altri membri della società, come un passeggero assente. Uno dei viaggiatori, il democratico Cornudet, fischiotta *La Marsigliese*.

La fisionomia del gruppo di *Boule de Suif* è ben diversa da quella dei viaggiatori di *Stagecoach*. Al di là del numero di personaggi, nel film di Ford vi è una chiara differenziazione all'interno della micro-società: il medico ubriacone, Ringo, lo sceriffo Wilcox e Mrs. Mallory – sebbene quest'ultima solo al termine del lungo travaglio – rappresentano l'aspetto migliore della civiltà, quello per cui vale la pena proseguire lungo la via del progresso; l'unica vera figura negativa è il banchiere Gatewood, simbolo di un Capitalismo condotto fino alla sua egoistica esasperazione. Il giudizio negativo di Maupassant si estende invece all'intera società in viaggio. Lo stesso personaggio del democratico Cornudet, alla cui figura in qualche modo rimanda quella del fuorilegge Ringo, malgrado la sua aggressività verbale anti-borghese, partecipa ben integrato al processo di rimozione operato dal gruppo: anch'egli attinge ampiamente alle provviste di Boule de Suif; di nascosto poi, e con pudore infantile, cerca goffamente di approfittare della sua bellezza; infine, anche il barbuto rivoluzionario acconsente a che la ragazza sia offerta al nemico, per proseguire il viaggio verso la tranquillità. L'intero edificio della civiltà, con tutto il bagaglio di valori e regole morali, riposa sulla rimozione della vitalità dei bisogni primari: cibo e desiderio sessuale. E dunque sulla rimozione del corpo.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

Di questo lavoro di negazione partecipa, più o meno consapevolmente, anche John Ford, dal momento che la valorizzazione della prostituta Dallas dipende dal riassorbimento della sua femminilità nella figura della Madonna-madre, e dunque da una corporalità concepita in modo ben diverso dalla vitalità erotica del corpo di Boule de Suif; l'eros di Dallas è così addomesticato, normalizzato, reintegrato nel sistema: inteso in funzione procreativa, il desiderio della donna diviene elemento essenziale del processo di costruzione della famiglia e della società, e dunque ripulito del suo carattere più perturbante²⁴¹.

Vi sono altre due sequenze, tratte da altrettanti film, che a nostro parere confermano questa nostra interpretazione della donna secondo John Ford. La prima è una delle scene centrali di *They Were Expendable* (1945), prima pellicola diretta dal regista dopo la lunga pausa causata dal conflitto mondiale. Si tratta di un film di guerra, ambientato nel 1941, nelle Filippine, nell'ambito della prolungata battaglia ingaggiata dagli Stati Uniti contro il Giappone. L'opera ha suscitato pareri contrastanti: generalmente giudicata da molti al di sotto degli standard di John Ford – il regista stesso non si riteneva pienamente soddisfatto del risultato finale²⁴² –, è stata rivalutata da alcuni critici, Lindsay Anderson, ad esempio, che vi ritrovarono gli stessi valori di lealtà e fratellanza celebrati in *Grapes of Wrath*²⁴³.

Durante uno dei momenti di tregua dalle operazioni militari, la narrazione si concede una parentesi sentimentale che ha per protagonisti Rusty Ryan (John Wayne) e Sandy Davy (Donna Reed), ufficiale il primo, infermiera la seconda. La sequenza si apre con l'alternarsi dei due primi piani dell'uomo e della donna: Sandy è impegnata in una difficile operazione di soccorso di un soldato ferito; Rusty la osserva intensamente. Per manifestare il fiorire prepotente del sentimento, John Wayne ricorre alla stessa espressione che aveva Ringo, folgorato dall'immagine di Dallas col bambino in braccio. Questa volta, però, l'oggetto del suo sguardo innamorato non rinvia alla maternità: Sandy ha indumenti militari, e i suoi capelli lunghi sono raccolti all'interno del berretto, cosicché la figura della donna assume uno spiccato carattere mascolino, contraddetto solo dalla femminilità dei bei lineamenti.

Pochi minuti dopo, la tensione si allenta nel ballo serale organizzato all'interno della caserma, un momento di serenità – sebbene transitoria e apparente – offerto a una piccola comunità circondata dalla violenza e dalle miserie di un mondo in conflitto. John Wayne e Donna Reed stanno danzando, e l'intensità emozionale della scena cresce: il ballo è simbolo di contatto erotico tra i corpi, e dunque la rigidità e la tensione della guerra può ora mutarsi in sensualità musicale. Come prevedibile, i due si allontanano dal gruppo, appartandosi in una zona meno illuminata del porticato della caserma. La

²⁴¹ Utilizziamo il termine riferendoci al tedesco *un-beimliche* – negazione di *heimliche*, familiare, confortevole – con cui Sigmund Freud designa qualcosa che turba il soggetto per il suo carattere di estraneità. L'autore, nel saggio dedicato al perturbante, segnala tuttavia che il termine *heimliche* può anche indicare qualcosa che è «nascosto in casa». I due termini, pertanto, non sono poi così antitetici: la condizione di perturbamento rinvia proprio a un dualismo affettivo, provocato da qualcosa che il soggetto percepisce contemporaneamente come familiare ed estraneo. Vedi S. Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke* 9, S. Fischer Verlag, Frankfurt, Imago Publishing Co., London 1940.

²⁴² L. Anderson, *op. cit.*, p. 20.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 73-74.

macchina da presa li segue, e con sguardo discreto Ford e noi spettatori spiamo un contatto che si fa sempre più intimo. L'uomo e la donna sono ora due *silhouettes* complementari, e la passione pare pronta a esplodere. Rusty e Sandy decidono invece di sedersi sull'amaca che dondola lì accanto a loro, e il porticato della caserma si trasforma idealmente in quello di una fattoria: i due, guardando malinconici fuori campo, immaginano un caminetto, il campo coltivato e il bestiame, insieme ad altri simboli di serenità familiare. Ci eravamo illusi di spiare con John Ford l'incontro appassionato tra due amanti, ma il regista ha preferito la prospettiva del bambino che, nella tenerezza di un dopocena estivo, sorprende i genitori stretti dolcemente l'uno accanto all'altra, a fare progetti per il futuro della famiglia.

Qualcosa di analogo accade anche in un'altra scena di ballo, quello descritto nell'ultima parte di *Grapes of Wrath*, quando Tom Joad, guida del gruppo familiare nel lungo percorso verso un futuro più luminoso, si concede finalmente un giro di danza nell'ambito di una festa allegra e spensierata. Tom, tuttavia, a differenza degli altri membri della comunità, sceglie come *partner* sua madre, e i due ballano a lungo, mentre il figlio canticchia teneramente una canzoncina popolare all'orecchio di Må Joad – interpretata da Jane Darwell che, lo ricordiamo, è una delle due attrici a cui John Ford riconosce di aver creato personaggi femminili importanti.

Ancora una volta un ballo potenzialmente erotico, e ancora una volta l'eros è sublimato in tenerezza familiare e filiale. Il meccanismo, evidentemente ricorrente in John Ford, rinvia a quello analogo, mostrato, con ben altri intenti, nella sequenza del giardino di uno dei film manifesto del Surrealismo cinematografico, *L'âge d'or* (1930) di Luis Buñuel. Anche qui abbiamo musica e ballo, anche stavolta i due amanti si appartano, e anche in questo caso l'unione erotica sembra finalmente sbocciare in un rapporto sessuale liberatorio. Tuttavia, improvvisamente, il volto sensuale della giovane donna (Lya Lys), grazie a una dissolvenza incrociata, si trasforma in quello di un'anziana signora in posa materna, e l'uomo (Gaston Modot), non più eccitato ora, le si getta ai piedi e ne abbraccia le gambe con espressione di lirica commozione. È evidente che il regista andaluso, come osserva Paolo Bertetto²⁴⁴, sta dichiaratamente e aggressivamente rivolgendo un'accusa ai freni inibitori imposti alla sessualità dall'ideologia borghese, laddove John Ford non ha alcun intento polemico (celebrativo, piuttosto), né tantomeno esplicita il meccanismo psichico che sublima il desiderio erotico in tenerezza materna e filiale: se lo facesse, la scena del ballo tra Tom e la madre sarebbe tutt'altro che rasserenante, assumendo il significato profondamente antisociale della violazione del tabù dell'incesto.

La donna dunque è de-erotizzata, e ricondotta alle figure caste e familiari della Madonna-madre e della Madonna-moglie. Rientra così docilmente nelle pareti rassicuranti del *tame* (civilizzato), in perenne relazione di attrazione/conflitto col *wilde* (selvaggio), in una opposizione che fonda sia l'immaginario

²⁴⁴ P. Bertetto, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un chien andalou, L'âge d'or*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 146 sgg.

cinematografico hollywoodiano – come affermano Alonge e Carluccio nello studio sul cinema classico²⁴⁵ – sia la concezione dialettica del progredire della civiltà.

Non va inoltre trascurato che il desiderio, appena prima della censura che ne determina la sublimazione in affettuosa tenerezza, raggiunge il massimo grado di emersione nello sguardo che John Wayne rivolge a Donna Reed, mentre la ragazza indossa una divisa militare. L'eros dunque diviene desiderio scopico – si esprime attraverso lo sguardo, la contemplazione –, rivolto a una figura di donna-soldato, e dunque di donna-uomo.

I personaggi femminili descritti dagli scrittori *Western* ottocenteschi – Hurricane Nell di Edward L. Wheeler, ad esempio, nel romanzo omonimo del 1878²⁴⁶ – sono spesso innalzate al grado di eroine allorché, a seguito di una violenza subita in modo diretto o indiretto, inibiscono le proprie qualità femminili e acquisiscono quelle maschili²⁴⁷. Si tratta di una soluzione narrativa ancora largamente presente nel cinema popolare contemporaneo, in cui frequentemente la donna vive una dolorosa quanto benefica rigenerazione nel conflitto con la violenza omicida del mondo selvaggio, trasformandosi da ragazza debole in personaggio rude e aggressivo, con gestualità, linguaggio e abbigliamento da guerriero²⁴⁸. Questo percorso di «mascolinizzazione» del femminile si oppone (idealmente completandolo e confermandolo) a quello di «femminilizzazione» del maschile: secondo un'ottica palesemente sessista, che si nutre di uno stereotipo antico e tuttora ben presente nell'immaginario culturale, il primo è percepito come positivo, il secondo come negativo. Se la donna diviene uomo, nel confronto rigenerante con la dura realtà della *wilderness* (la donna-soldato Sandy), l'uomo è al contrario reso ridicolo e femminile nel suo progressivo assorbimento nel mondo convenzionale dell'East (la piccola e impotente pistola di Ransom Stoddard).

Perché possa collaborare al processo di costruzione della nazione, la donna deve dunque essere privata del suo carattere erotico, potenzialmente pericoloso per il procedere regolare del treno, in quanto eccedente dai limiti del controllo maschile. La sensualità di Chihuahua è pertanto totalmente rimossa dallo sguardo (Wyatt Earp inizialmente non la vede nemmeno) o condannata e giustamente punita col disprezzo (il bagno forzato nell'acqua per gli animali), in quanto strettamente legata all'inganno e all'ambiguità.

L'eroe resta così legato alla sola Clementine, vestita dal mento alle caviglie, e con le braccia incrociate davanti al ventre. A questa figura eterea e spirituale Wyatt Earp si limita a dare il bacio casto che si

²⁴⁵ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 66-76.

²⁴⁶ E.L. Wheeler, *Hurricane Nell, the Girl Dead-Shot, or The Queen of the Saddle and Lasso*, Reprint Bob Woolf: *the Border Ruffian, or The Girl Dead-Shot*, Beadle & Adams, New York 1878.

²⁴⁷ H. Nash Smith, *op. cit.*, pp. 112 sgg.

²⁴⁸ Da *Terminator I e II* (Cameron, 1985, 1991) a *Cold Mountain* (Minghella, 2003), le protagoniste femminili di molte tra le recenti pellicole prodotte negli USA vivono un percorso di «maturazione», in cui perdono progressivamente i caratteri più marcatamente femminili – implicitamente presentati come inadeguati a fronteggiare un contesto ostile e violento –, e vivono una benefica «mascolinizzazione», riscontrabile in particolare nel linguaggio e nell'acquisizione della competenza nell'utilizzo delle armi.

riserva alla madre. Ma poi lascia anche lei, e si avvia verso un'altra figura femminile, la torre di pietra che, arida e anaffettiva, governa indifferente la *wilderness* inospitale; una natura matrigna che, possiamo immaginare, non riuscirà mai a raggiungere e conquistare. La storia dell'eroe si dispiega nell'intervallo di questa doppia assenza. Di questa doppia rinuncia.

2.2. La donna dell'Altro

La condizione dell'uomo della *wilderness*, condannatosi volontariamente a vagabondare nel territorio inospitale della censura, è tutt'altro che equilibrata e pacifica. E come potrebbe essere altrimenti, se la filmografia *Western*, l'intera cultura cinematografica americana, e, purtroppo, la storia reale degli Stati Uniti d'America, risuonano del clamore assordante di duelli, sparatorie e battaglie?

La normalizzazione della donna nelle figure stereotipate della custode del focolare domestico o della ingannevole ancella della perdizione non risolve, evidentemente, le dissociazioni interne che dilanano l'eroe, il cineasta e l'intera cultura a cui essi appartengono. Le aggrava, forse. Al riguardo, può essere utile ritornare su una delle pellicole già analizzate nei paragrafi precedenti, *The Searchers*, un'opera in cui, nostro parere, il rapporto conflittuale e violento tra uomo e donna raggiunge il massimo grado di espressione. Esaminiamo quindi il modo in cui i personaggi maschili del film (John Ford compreso) si relazionano a quelli femminili.

Il lettore ricorderà che la prima sequenza della pellicola è dedicata al ritorno di Ethan Edwards presso la casa del fratello Aaron. Il primo nodo nevralgico della vicenda è la complicata relazione tra i due fratelli e Martha: la donna, moglie di Aaron, è legata a Ethan da un amore illecito (benché casto) e dunque irrealizzabile. Il personaggio interpretato da Dorothy Jordan non ha ambiguità: ella custodisce silenziosamente un sentimento profondo, ma contemporaneamente mantiene un dignitoso rispetto per il sacro valore della famiglia; il suo desiderio si limita a esprimersi in piccoli gesti (ripiega con cura gli indumenti di Ethan, come una mamma) e in sguardi fortemente espressivi, ma discreti. Ben altro carattere ha il marito Aaron. All'uomo sono immediatamente assegnati i tratti negativi della venalità (accetta dal fratello denaro per il soggiorno in casa propria) e della debolezza: non c'è alcun dubbio, infatti, che la difesa che egli tenta di opporre all'attacco Comanche sia destinata al fallimento. A conferma della pessima opinione che John Ford ha del fratello di Ethan, allorché quest'ultimo giunge nella fattoria devastata dalla ferocia dei selvaggi, nessuna inquadratura e nessuna battuta sono spese per la morte di Aaron.

Al contrario, il cineasta indugia lungamente sullo stupro a cui è stata sottoposta Martha, prima di essere spietatamente uccisa. I resti del suo abito e l'espressione di Ethan dopo la visione del corpo straziato della donna – visione a noi negata, invece – rendono ancora più intenso l'orrore per la

violenza sessuale. A questa interessante compresenza di orrore e desiderio va aggiunto un dettaglio significativo: nelle poche inquadrature dedicate all'attacco indiano, abbiamo scorto una lapide, poco distante dalla casa. La pietra è conficcata nel terreno in cui giace il corpo della madre di Ethan, e una scritta ci informa che la donna, «a good wife and a good mother», è stata anche lei uccisa – e violentata, si suppone – dai Comanche, all'età di quarantun'anni. Su quella lapide cerca inutile rifugio la piccola Debbie, prima di essere rapita dai selvaggi che la tratterranno per molti anni.

La linea femminile della famiglia Edwards – madre, moglie e figlia – è dunque segnata da una terribile predestinazione: legate per dovere a uomini deboli, e che non amano, le donne finiscono inevitabilmente violentate. In ogni caso, che si tratti dell'uomo-bestia Comanche o di un uomo «addomesticato», due aspetti della questione ci risultano evidenti: la relazione con il corpo della donna è sempre un rapporto di proprietà – di appropriazione, per la precisione –, e tale proprietà è comunque negata al protagonista e concessa a un altro.

Come sappiamo, la narrazione di *The Searchers* prende avvio proprio dalla drammatica appartenenza della piccola Debbie al lignaggio delle donne altrui; e così lo zio Ethan e il fratellastro Martin si incammineranno lungo sentieri selvaggi, ossessionati – ma anche animati – dall'orrore dello stupro che anche la bambina sta certamente subendo, durante il prolungato e forzato soggiorno presso i selvaggi. La trama recupera così un *topos* narrativo diffusissimo nella letteratura popolare americana dell'Ottocento: le vicende di donne sequestrate o uccise da feroci nativi, e la descrizione delle successive operazioni di caccia, salvifica o vendicativa, effettuate da prodi *cowboy*, riempiono le pagine delle *dime novels*, e lo stesso Buffalo Bill presenta un *curriculum* ricchissimo di aggressioni e omicidi compiuti per soccorrere fanciulle rapite²⁴⁹.

Sofferamoci ora sulla seconda figura femminile importante del film: la bambina-donna Debbie, un personaggio, si badi bene, la cui ricerca è motore della narrazione, ma alla cui immagine sono dedicati meno di dieci minuti di film. Abbiamo già visto come la orribile compromissione fisica della piccola con i Comanche provochi due reazioni diverse in Ethan e in Martin: il primo, conservatore, vuole ritrovarla per ucciderla – e dunque intende virtualmente punire con la morte anche la propria madre e l'amata Martha, che hanno vissuto la stessa contaminazione. Il ragazzo, progressista, è intenzionato a impedire l'omicidio, e vuole dunque accogliere la ragazza in una famiglia rinnovata e più tollerante. A conclusione della storia, il vecchio John Wayne, ritrovata la nipote, si lancia all'inseguimento della piccola – ormai drammaticamente resa donna dai selvaggi, – e la sequenza è resa incalzante e ritmica dalla tensione che lo spettatore avverte nel vedere la ragazza esposta alla furia vendicatrice del rude zio. La vicenda, tuttavia, giunge a un lieto fine: invece di uccidere Debbie, contaminata da una sessualità

²⁴⁹ Il *plot* di *The Searchers* riprende il *cliché* narrativo tipico del genere *Indian Captivity Narrative* ottocentesco: ricerca e liberazione di donne bianche rapite e violentate da feroci nativi. Nel XIX secolo, vale la pena ricordarlo, l'*Indian* era ancora interpretato come figura sospesa tra l'umano e il bestiale. Al riguardo si veda M.A. Samyn, *Captivity Narrative*, Ohio State University, 1999.

selvaggia, Ethan la solleva come una sposa, e così la riporta a casa, in una sequenza che da circa sessant'anni intenerisce l'intero mondo della critica cinematografica²⁵⁰.

Vi sono alcuni aspetti della questione senza dubbio molto rilevanti. In primo luogo, il finale emozionante della narrazione, al di là della partecipazione commossa dei tanti critici, non rappresenta un reale mutamento della prospettiva di Ethan-Ford: la Debbie sollevata e condotta in braccio alla soglia dallo zio è del tutto analoga a quella di Dallas, la cui orribile impurità sessuale è riassorbita e redenta nella figura della donna-sposa, e dunque elaborata per assimilazione. Su questo tema ci siamo già dilungati nel paragrafo precedente, quindi non ci soffermeremo oltre.

In secondo luogo, vi è una modifica significativa che il regista ha apportato alla storia raccontata da Alan LeMay, l'autore del romanzo che ha ispirato il film²⁵¹. Mentre il protagonista del ritrovamento e del recupero di Debbie, nell'interpretazione di John Ford, è il personaggio interpretato da John Wayne, nel racconto di LeMay l'anziano zio finisce assassinato, e la storia si conclude con un abbraccio tra Martin e la ragazza, indubbiamente di significato diverso: il contatto fisico tra i due fratellastri ha qualcosa di incestuoso e, allo stesso tempo, rende il racconto maggiormente disposto ad aprirsi a una visione nuova, più complessa dell'eros e dei legami affettivi. Sostituire l'abbraccio del fratellastro con quello dello zio ha per lo meno due conseguenze simboliche: innanzitutto è evidente come John Ford, per la risoluzione dei drammi moderni, proponga il recupero – piuttosto ostinato, per la verità – dei valori del passato, una posizione già sottolineata nell'analisi di *Liberty Valance*. L'abbraccio tra zio e nipote, inoltre, ridimensiona (censura, si può dire) in modo deciso il carattere erotico del contatto: ancora una volta, l'ossessione dell'attrazione sessuale, che evidentemente pervade tutto il film, è rimossa attraverso il suo riassorbimento nelle dinamiche rassicuranti che governano i legami familiari, si tratti pure di una famiglia con fisionomia rinnovata e maggiormente aperta alla «contaminazione».

In ogni caso, Ethan deciderà di allontanarsi malinconicamente anche da questo nuovo nucleo familiare, lasciando che Debbie, come sua madre e sua nonna prima di lei, restino donne altrui. È la medesima malinconia che abbiamo visto oscurare il finale di *The Man Who Shot Liberty Valance*: Tom ha lasciato che la donna che amava fosse portata via dall'infiacchito uomo dell'est; il senatore viaggia accanto a una donna innamorata di un altro; Hallie, sposa di un uomo che non ama più, cerca fuori campo il ricordo di un pistolero ormai morto.

²⁵⁰ In un articolo comparso recentemente su L'Unità, Alberto Crespi scrive: «Noi amiamo appassionatamente John Wayne quando prende in braccio Natalie Wood alla fine di *Sentieri selvaggi*». A giudizio dell'autore, si tratta del medesimo sentimento che tocca Jean-Luc Godard quando (retoricamente) si chiede: «Perché odio John Wayne quando fa *I berretti verdi* e lo amo quando prende in braccio Natalie Wood alla fine di *Sentieri selvaggi?*». Vedi A. Crespi, «John Wayne, è di destra ma lo amo», in *L'Unità*, 29 maggio 2007.

²⁵¹ A. LeMay, *The Searchers*, Pinnacle, New York 2013.

2.3. Il fantasma della libertà

Restando sul confronto tra la versione letteraria e quella cinematografica di *The Searchers*, al giovane Martin, vero protagonista del romanzo di LeMay, sono concessi da Ford solo due momenti di incontro con la sorellastra Debbie, meno risolutivi di quello tra zio e nipote, ma altrettanto significativi ai fini della nostra ricerca²⁵². Accampato insieme a Ethan nei pressi di un fiume che attraversa il deserto, il ragazzo è richiamato dalla sorellastra, e i due scambiano un breve dialogo sul simbolico ponte di sabbia che unisce le due sponde. In campo e controcampo osserviamo Debbie che inizialmente tenta di dissimulare la propria vera identità dietro un'espressione rigida e innaturale, con cui pronuncia alcune improbabili battute in lingua Comanche. Martin allora le riporta alla mente una serie di immagini della fanciullezza dai due condivisa, e così la ragazza si scioglie, riprende a parlare inglese e spiega al ragazzo come non lo abbia mai dimenticato, aspettando costantemente che egli venisse a salvarla. Ma non è ancora tempo per il ritorno: Debbie, impaurita, lo invita ad andarsene e afferma: «These are my people». La musica diviene ora drammatica e dissonante. Ethan sfodera la pistola e vuole uccidere la nipote.

Alcuni minuti più tardi, Martin penetra nel campo Comanche, in una notte ricostruita in studio, e sveglia la ragazza. Questa volta Debbie non oppone la stessa resistenza (peraltro molto debole) del precedente incontro: abbraccia il fratellastro e gli chiede teneramente di portarla via, ricondurla a casa. La sequenza che segue, descrive la sanguinosa battaglia tra bianchi e selvaggi con cui la narrazione si avvia al suo rassereneante epilogo.

La vicenda narrata da John Ford e Alan LeMay non è originale: come affermano spesso le voci impostate dei *trailers* di presentazione dei film in uscita, *The Searchers* è tratto da una storia vera²⁵³. Nel maggio del 1836, una nutrita schiera di Comanche attaccò e sterminò la famiglia di Cynthia Ann Parker, nella contea di Crawford, in Illinois. La bambina, dell'età di undici anni, fu rapita dalla tribù nativa e, nel corso dei successivi ventiquattro anni, fu dapprima allevata da una coppia, che le diede il nome di Na'ura, quindi sposò un capo tribù di nome Peta Nocona, dal quale ebbe tre figli. Jo Ella Powell Exley e Margaret Schmidt Hacker, che hanno dedicato approfonditi studi alla vicenda di Cynthia-Na'ura, affermano che la ragazza ha progressivamente dimenticato le proprie origini, pienamente integrata nella tribù Comanche²⁵⁴.

Nel 1860, tuttavia, un gruppo di Rangers ingaggiò una battaglia coi nativi, uccise (probabilmente) Nocona, e ricondusse la donna presso la propria famiglia di origine. Cynthia si stabilì nei pressi della città di Birdville, divenendo presto un'icona dell'immaginario americano, emblema della rivolta di quei bianchi a cui i feroci «indiani» avevano procurato lutti e dolore. Pare, tuttavia, che la donna abbia

²⁵² F. Troncarelli, *op. cit.*, p. 88.

²⁵³ Le informazioni che seguono sono tratte dai testi di M. Schmidt Hacker, *Cynthia Ann Parker: The Life and the Legend*. Texas Western, 1990; J. E. Powell Exley, *Frontier Blood: Saga of the Parker Family*, Texas A&M University Press, 2001.

²⁵⁴ *Ibid.*

opposto una netta resistenza alla reintegrazione nella comunità originaria: i ventiquattro anni trascorsi tra i Comanche, il matrimonio e i tre figli rappresentarono motivi di incolmabile distanza tra Na'ura e la cultura statunitense. Alcune testimonianze raccontano della difficoltà che la donna incontrava nel riconoscersi nell'icona che le narrazioni popolari volevano cucirle addosso: tentò di fuggire per far ritorno nella tribù dei nativi, ma fu nuovamente ricondotta presso la famiglia Parker. Nel 1864, Topusana, l'unica figlia con cui Cynthia-Na'ura aveva mantenuto un contatto, morì per influenza. Nei successivi anni, la donna si chiuse in un atteggiamento solitario e depressivo. Morì nel marzo 1871, dopo aver volontariamente rinunciato ad alimentarsi.

Al cinema, come all'arte in generale, non si richiede una riproduzione trasparente della realtà. Le opere più pregevoli sono quelle che esplicitano il lavoro di distorsione effettuato dal *medium* che si sta utilizzando. Non è dunque per segnalare un limite nella storicità dei fatti narrati che abbiamo riportato la triste vicenda di Na'ura. Il sintetico resoconto della storia di Cynthia Ann Parker ci permette piuttosto di porci un interrogativo, in merito al film diretto da John Ford: qual è il punto di maggior discordanza tra le due versioni della vicenda?

Con ogni probabilità, la ricostruzione effettuata da Exley e Schmidt Hacker si distingue maggiormente da *The Searchers* soprattutto per quel che riguarda l'identità della ragazza rapita, e dunque la sua appartenenza. Chi è la vera protagonista della vicenda? Qual è il suo vero nome, Cynthia o Na'ura? La resistenza della donna a riconoscersi nell'immagine univoca che la cultura popolare ha diffuso di lei testimonia il carattere problematico del concetto di identità, e l'impossibilità di rinchiudere nelle rassicuranti pareti di un'inquadratura totalizzante un soggetto che scivola continuamente fuori campo.

Esaminando il grado di ambiguità che Debbie presenta a Martin durante il primo incontro sul ponte di sabbia, osserviamo invece come nel film la resistenza che la ragazza oppone a un'identificazione univoca si risolva nelle poche battute pronunciate in lingua nativa e nell'affermazione «These are my people». Si tratta però, lo abbiamo già detto, di una resistenza piuttosto debole. Perdipiù, l'espressione contratta mostrata da Natalie Wood nel pronunciare la battuta – espressione che muta profondamente allorché Martin le riporta alla mente l'infanzia – e l'emozione viva con cui la ragazza abbraccia il fratellastro, durante il secondo incontro, chiedendogli di essere ricondotta a casa, ridefiniscono l'ambiguità e la resistenza iniziali come mere parentesi innaturali: si tratta del transitorio momento di alienazione di un'identità che rimane comunque univoca.

Come già affermato nel capitolo precedente a proposito del personaggio di Martin, Debbie, a differenza di Na'ura-Cynthia, non introduce nel film un punto di vista nuovo, una nuova angolazione da cui osservare i rapporti tra le culture, ma rientra senza difficoltà nella prospettiva che accomuna fratellastro e zio. La ragazza contraddice Ethan solo in apparenza, in quanto, come accade nel rapporto di alleanza/confitto tra un eroe e il suo antagonista, ella rappresenta solo il necessario termine di

confronto grazie al quale la storia può procedere nel suo percorso dialettico: è ancora la concezione tragica della storia che John Ford condivide con Churchill e De Gaulle, come ci spiega Burget²⁵⁵.

Questa assimilazione del punto di vista femminile a quello maschile non appartiene, tra l'altro, solo al regista di *The Searchers*, né tramonta con il periodo d'oro di Hollywood. Un *Western* recente come *American Sniper*, di Clint Eastwood (2014), in cui nativi e *wilderness* hanno assunto i tratti dei terroristi di Al-Qā'ida, mantiene il medesimo *cliché* interpretativo nel definire il confronto tra uomo e donna: il contrasto fra Taya (Sienna Miller) e il marito militare Chris (Bradley Cooper), infallibile cechino e fedele servitore della giustizia, non è dato da una differente visione dell'Iraq, dell'Islam, della guerra, dell'identità culturale; la donna è solo preoccupata che il marito, animato da un esasperato senso etico – mai messo in discussione, però –, trascuri la famiglia e rischi la propria incolumità, come una mamma allarmata perché il figlio rischia di sudare. Il rapporto/opposizione uomo/donna si risolve ancora in quello *nilde/tame* di cui parlano Alonge e Carluccio²⁵⁶: la donna è custode della civiltà che l'uomo guerriero va a difendere; e così anche il cechino Chris, in alcune delle scene dirette da Clint Eastwood, tiene tra le braccia la moglie Taya, per difenderla dalla possibile aggressione dei Comanche di Al-Qā'ida.

La figura ambigua di Cynthia-Na'ura è sostituita con quella molto meglio integrata di Debbie. Il volto europeo di Natalie Wood si interpone tra lo sguardo della cinepresa e il volto meticcio di una donna di confine. Come una maschera posta su un volto assente.

Sottoposta a un simile lavoro di rimozione, la figura femminile diviene il termine in cui si condensano anche gli altri personaggi oscurati dalla luce proiettiva del cinema di John Ford: la *wilderness* e le genti che la abitano. Abbiamo già osservato nelle scorse pagine come la natura selvaggia sia addomesticata attraverso il ritmo del montaggio narrativo e la composizione gerarchica dell'inquadratura. Per quel che riguarda i pericolosi *Indians*, invece, un esame approfondito ed esaustivo del lavoro di mascheramento falsificante, di cui per decenni sono state vittime le popolazioni autoctone del continente nordamericano, nell'ambito della storia del cinema, richiederebbe uno studio specifico ben più ampio delle poche riflessioni che possiamo dedicare in questa sede a un tema così ampio e interessante.

Vale però la pena segnalare alcune questioni utili per la nostra indagine. Come afferma John C. Ewars, in un saggio significativamente intitolato *The Static Images*, molte degli stereotipi legati alla rappresentazione degli «Indiani» nell'immaginario *Western* raccontano solo una minima parte del variegato e sterminato universo culturale che si dispiegava al di là della frontiera, composto di molteplici popolazioni, che parlavano cinquantasei famiglie di lingue diverse e circa duemila dialetti²⁵⁷. In alcuni casi, si tratta di stereotipi inventati di sana pianta, diffusi probabilmente dallo spettacolo itinerante che,

²⁵⁵ J.L. Burget, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁶ G. Alonge, G. Carluccio, *op. cit.*

²⁵⁷ J.C. Ewars, *The Static Images*, in G.M. Bataille, C.L.P. Silet, *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*, The Iowa State University Press, Iowa City 1981, pp. 16-21.

sul finire dell'Ottocento, Buffalo Bill portò in giro per l'Europa. Per citare solo un esempio molto significativo, il personaggio a cavallo, con cappello di piume, arco e frecce, che abita il nostro immaginario cinematografico – un abbigliamento utilizzato solo da alcune tra le numerose tribù native – è diventato rappresentativo dell'intera cultura autoctona nordamericana perché utilizzato dagli attori nativi che si esibivano negli spettacoli pubblici *per imitare l'indianità*, ossia per conformarsi all'immagine che i bianchi avevano di loro²⁵⁸. Si tratta dunque di un processo di semplificazione che rende più digeribile la complessità.

Nell'ambito dell'industria cinematografica, la scelta di mascherare l'alterità è antica quanto il cinema narrativo. Molti ricordano i volti di attori bianchi, truccati di nero, che fanno smorfie mostruose per interpretare l'immagine dei brutali afroamericani, nel già citato *The Birth of a Nation*. Una volta riabilitati gli uomini di colore, Hollywood ha trascurato per decenni l'impiego di veri nativi per il ruolo degli *Indians*. Nel 1947, Cecil De Mille chiede addirittura all'inglese Boris Karloff – il protagonista di *Frankenstein* (1931) e *The Mummy* (1932) – di interpretare il capo tribù: l'utilizzo del medesimo attore permette così l'identificazione irrazionale tra il mostruoso protagonista di un *Horror* e il capo dei selvaggi²⁵⁹. E così, in modo indubbiamente meno grossolano e clamoroso, John Ford propone a Jeffrey Hunter, dai seducenti occhi azzurri, di interpretare il mezzo-indiano Martin; al tedesco Heinrich Von Kleinschmidt di vestire i panni del Capo Comanche, ancora in *The Searchers*; al messicano Miguel Inclán di prestare il volto a Cochise, Capo Apache, in *Fort Apache*.

John Price, al riguardo, motiva la scelta affermando che, indubbiamente, i veri nativi non avrebbero mai recitato secondo lo stereotipo del selvaggio²⁶⁰. La considerazione è chiara, semplice e condivisibile, e rinvia a qualcosa di ben più profondo della semplice scelta di un attore al posto di un altro. Cerchiamo di calarci in questa profondità – almeno per qualche metro.

A proposito di *Cheyenne Autumn* (1964), il film in cui John Ford racconta il lungo e tormentato viaggio che una tribù di nativi compie per raggiungere la terra d'origine, il cineasta spiegò come, dopo decenni di scene di battaglie e duelli, in cui agli Indiani era assegnato solo il ruolo di comparse selvagge in una interminabile sparatoria, il suo intento fosse quello di assumere il punto di vista dei Cheyenne, spiegare le loro ragioni. «Io volevo mostrare gli Indiani come sono», continua il regista. «Ho molto affetto per loro. È un popolo molto morale. Hanno una letteratura. Amano i bambini e gli animali»²⁶¹.

Come si verifica il mutamento di prospettiva? Come fa John Ford ad assumere il punto di vista Cheyenne? Il cineasta filma il popolo nativo mentre compie un travagliato viaggio verso la Terra Promessa. Come accade ai Joad di *Grapes of Wrath*, ai passeggeri di *Stagecoach*, ai mormoni di *Wagonmaster*, alla ferrovia di *The Iron Horse*. Come accade al popolo eletto da Dio, nell'Antico

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Il film è *The Unconquered* (De Mille, 1947).

²⁶⁰ J. Price, *The Stereotyping of North American Indians in Motion Pictures*, in G.M. Bataille, C.L.P. Silet, *op. cit.*, p. 85.

²⁶¹ F. Ferrini, *op. cit.*, p. 4.

Testamento. La valorizzazione della prospettiva altra avviene ancora una volta per assimilazione, e ciò è confermato dall'elenco di qualità positive che il cineasta riconosce nel popolo nativo: il senso morale, la presenza di una letteratura, l'amore per i figli, tratti caratteriali in cui possono rispecchiarsi i tanti protagonisti dei film diretti da Ford. Non è un caso che, al termine del lungo percorso raccontato dal film, giunta finalmente nella propria terra, la bambina Cheyenne tracci in terra la parola «Home». E scriva in inglese.

Anche in questo caso, va osservato che questa tendenza assimilazionista non è caratteristica solo del regista di *Cheyenne Autumn*, né si può dire scomparsa, nel cinema contemporaneo. Ha piuttosto vissuto una trasformazione, come ogni fenomeno. Un film recente come *Amistad* (1997), con cui Steven Spielberg recita il *mea culpa* per la tragica *Shoah* vissuta dagli afro-americani negli Stati Uniti, è, al riguardo, davvero esemplare. Lo schiavo Cinqué (Djimon Hounsou) non è certamente interpretato da un bianco truccato, eppure, sin dai primi minuti, è dichiaratamente raffigurato come moderno Cristo. La sua giovane moglie, inoltre, prima di suicidarsi lanciandosi dalla nave con il figlio di pochi mesi, è ripresa in mezza figura con il bimbo in braccio, mentre una musica densa di richiami religiosi indirizza con decisione l'emozione dello spettatore. La valorizzazione dell'altro, anche in questo caso, è effettuata attraverso un riferimento forte, netto, alle figure sacre della cultura occidentale, il Cristo e la Madonna con il bambino. Ancora una volta, dunque, tra l'occhio dell'osservatore e il volto dell'altro si interpone una figura, un'icona agevolmente riconoscibile. Un'immagine interposta. O uno schermo trasparente.

In un passo di *Le séminaire. Livre X*, Jacques Lacan spiega la sua teoria del *fantasme* attraverso una metafora molto efficace. Lo psicoanalista francese ci invita a immaginare un quadro che sia posto davanti a una finestra. Indipendentemente da cosa è rappresentato sulla tela, e se la composizione sia bella, brutta, spaventevole, coinvolgente, la funzione del quadro è quella di non vedere ciò che si trova oltre la finestra, nascondere ciò che Lacan, recuperando un termine freudiano, definisce *Unheimliche*, qualcosa che genera angoscia nell'osservatore²⁶².

La teoria del *fantasme* lacaniano è stata ripresa da molti studiosi che vi hanno riconosciuto uno strumento utilissimo alla decifrazione del funzionamento del dispositivo cinematografico. Un saggio di Antonio Bellavita, comparso alcuni anni fa, illustra con chiarezza alcuni aspetti della questione²⁶³. Partendo dall'assunto che il reale, ciò che si trova fuori dalla finestra, è di per sé irrepresentabile, in quanto troppo sfuggente e caotico – è la realtà in costante divenire di fronte all'occhio –, il *fantasme* può essere in qualche modo definito come punto di negoziazione con questo angoscioso caos²⁶⁴: collocandolo tra me e il divenire, io mi difendo dall'angoscia che quest'ultimo mi provoca, e allo stesso tempo lo rendo leggibile. Riadattando i termini lacaniani al linguaggio cinematografico, si può così

²⁶² J. Lacan, *op. cit.* Vedi anche *supra* nota 241.

²⁶³ A. Bellavita, «Il *fantasme* cinematografico: un quadro sulla finestra del reale», in *La Valle dell'Eden: quadrimestrale di cinema e audiovisivi*, VII, n. 15, Lug-Dic 2005, pp. 60-79.

²⁶⁴ J. Lacan, *op. cit.*, p. 89.

affermare che, attraverso il ricorso al simbolico (l'immagine sul rettangolo dello schermo), l'irrapresentabilità del reale viene inquadrata, incorniciata in una configurazione maggiormente tranquillizzante, perché definita e definibile. Questa soglia di decifrabilità, questo punto di condensazione, in cui il caos si fa immagine, e dunque si rende riconoscibile, si presenta anche come bivio che può condurre in due direzioni diverse e, in qualche misura, antitetiche: l'immagine posta davanti alla finestra può essere costruita in modo da consentire una sorta di esondazione del reale – cogliere in controluce l'angoscia dietro il quadro –, oppure cercare di riassorbire totalmente il caos, offrendo allo sguardo una sorta di illusione di completezza che censuri in modo definitivo il contatto con l'angoscia. Un movimento centrifugo o uno centripeto.

Uno dei metodi più efficaci che la psiche è in grado di adottare – e che Bellavita riconosce soprattutto nell'ambito del cinema contemporaneo²⁶⁵ – è quello di porre davanti al caos un'immagine del caos stesso. Il fantasma dell'orrore difende dunque da un orrore infinitamente più spaventoso: vedo King Kong muoversi sullo schermo, e la gigantesca minaccia della natura si fa digeribile. È il meccanismo che tutti noi inconsapevolmente adoperiamo quando, dopo una contusione che ci ha procurato un livido, continuiamo ossessivamente a toccare la zona dolorante, illudendoci così di esercitare un controllo sul dolore, sottraendoci alla sua imprevedibilità.

L'immagine di Debbie, una ragazza rapita dai selvaggi che implora di essere ricondotta a casa, difende da Cynthia-Na'ura, e dalla sua identità sfuggente e indefinibile. La figura riprovevole della prostituta, così come quella tranquillizzante della Madonna caduta nel fango dal cielo, allontana e protegge dal corpo di una ragazza desiderabile e sensuale. Davanti al suo stesso desiderio erotico, il soggetto pone quello di un altro che è in grado di venire in contatto con il corpo della donna, ma solo per opportunismo (l'uomo dell'est) o per stupro (il selvaggio). Le tradizionali immagini dell'Eden o del Deserto proteggono da un territorio ancora inesplorato e pertanto indefinito.

L'immagine difende dalla imprevedibilità dell'Altro. E in essa si coagula la paura che l'altro diventi reale, che il contatto fisico si verifichi davvero, che la visione della *wilderness* divenga esperienza viva.

Nell'estate del 1990, Timothy Treadwell, giovane ambientalista americano, decide di trascorrere alcuni mesi nel Parco Nazionale di Katmai, in Alaska, a stretto contatto con i *grizzly*. Da allora, fino al 2003, Timothy vive tre mesi l'anno insieme agli orsi, osservandoli, dialogando con loro, e, a quanto lui stesso dichiara, difendendoli dai bracconieri. A partire dal 2000, il giovane porta con sé una videocamera, e riprende gli animali e se stesso, durante il soggiorno nel parco, spiegando a uno spettatore ideale le ragioni della sua scelta, manifestando apertamente la sua forte repulsione per il mondo degli uomini e la particolare attrazione per una vita vissuta in modo naturale, brado. In più di un'occasione, Timothy mostra una tale identificazione con i *grizzly*, da ritenere di essere in procinto di trasformarsi in uno di loro. Le riprese sono state realizzate con l'intenzione di preparare un programma

²⁶⁵ A. Bellavita, *op. cit.*, pp. 74 sgg.

televisivo che il giovane ambientalista aveva da tempo progettato. Nel 2005, tutto il materiale – si tratta di circa cento ore di girato – è stato consegnato al regista Werner Herzog, che lo ha selezionato e montato, realizzando il bellissimo documentario *Grizzly Man* (2006).

Intorno alla metà del film, il cineasta tedesco dedica alcuni minuti a qualche considerazione su Amy Huguenard, la compagna di Timothy che, nel corso delle ultime tre estati, aveva condiviso con lui il soggiorno tra gli orsi. Pare che la ragazza avesse terrore dei *grizzly*. In particolare, Herzog, che commenta con la sua voce numerosi passaggi della narrazione, sottolinea il fatto davvero singolare che Amy non compaia mai nelle riprese: in cento ore di girato, la donna risulta del tutto assente. La ragione della sua assenza è spiegata direttamente da Timothy in un dialogo con il pilota di aereo che accompagnava lui e la compagna nel parco: l'immagine di sé che egli intendeva offrire allo spettatore era quella di un uomo che trascorreva il soggiorno in totale solitudine, isolato, libero; tre mesi di piena metamorfosi in animale. Un orso tra gli orsi. Cercando tra le riprese, tuttavia, Herzog individua una inquadratura che testimonia involontariamente – ma inequivocabilmente – la presenza di Amy: Timothy sta camminando sui sassi scuri che punteggiano il fiume, mentre un orso, a pochi metri da lui, beve e cerca con la zampa qualcosa sotto la roccia; la videocamera che li riprende compie una breve panoramica a sinistra, e intanto, incerta, trema visibilmente. Evidentemente c'è qualcuno dietro la macchina che osserva l'uomo-*grizzly*.

Nell'ottobre del 2003, uno degli orsi, un grosso esemplare mai incontrato negli anni precedenti, un animale sconosciuto e affamato, con ogni probabilità proveniente dalle zone più interne del parco, aggredisce Timothy ed Amy, li uccide e li divora entrambi. La terribile sequenza dell'aggressione, la prolungata lotta disperata tra i due essere umani e l'animale, e il successivo pasto che il *grizzly* ha consumato, preparandosi come ogni autunno all'arrivo dell'inverno, non compaiono nel documentario.

JEAN RENOIR

MOVIMENTO CENTRIFUGO

CAPITOLO V

JEAN RENOIR, PARTE PRIMA

LE MURA DELLA CITTÀ

1. Apollo e Dioniso che giocano alla guerra

Nell'aprile del 1915, durante una battaglia combattuta in Alsazia, un buon tiratore tedesco ferì Jean Renoir a una gamba – «mi regalò una pallottola»²⁶⁶, ricorda il cineasta – procurandogli la zoppia che lo avrebbe accompagnato per il resto della vita.

Durante la degenza nell'ospedale di Parigi, il giovane Jean ottiene il permesso di trascorrere alcune ore a casa del padre, il pittore Pierre-Auguste, rimasto vedovo da poco tempo. Il maestro dell'Impressionismo detestava la stupidità della guerra, e pare si divertisse molto ad ascoltare il figlio raccontare quegli episodi in cui la grottesca ottusità del conflitto si faceva più evidente. Dal canto suo, il giovane Renoir viveva in quei mesi di trincea il doloroso disincanto che vent'anni più tardi avrebbe fatto da sfondo a *La grande illusione* (1937). Nella sua autobiografia, il cineasta spiega come l'esperienza della Grande Guerra abbia determinato in lui l'abbandono dei miti adolescenziali del «moschettiere» e del «soldato imperiale», costringendolo a prendere atto che i valori della patria e dell'onore nazionale «per quello che se ne sta acquattato in fondo a una trincea non valgono quanto un paio di scarpe asciutte»²⁶⁷. Sono già visibili in controtuce lo spirito del realismo francese degli anni '30, e quello del neorealismo italiano, che ne raccoglierà l'eredità dieci anni dopo.

A ogni modo, durante uno degli incontri domestici tra i due Renoir, Jean descrive al padre un episodio accaduto nei dintorni di Arras, pochi mesi prima. Inviato in ricognizione con altri sei commilitoni a cavallo, il giovane dragone francese vede comparire poco distante una pattuglia di sette soldati tedeschi, anch'essi in sella. Obbedendo silenziosamente alle regole coreografiche della guerra, i cavalieri si dispongono in due file ordinate, imbracciando la lancia, puntandola in avanti, e avviandosi gli uni contro gli altri con minacciosa fermezza. Le poche centinaia di metri che dividono le due squadre sono percorsi con accelerazione uniforme: dapprima i cavalieri si muovono al passo, poi al trotto, infine al galoppo. Jean descrive al padre la sua eroica determinazione a infilzare il cavaliere che, di fronte a lui, si fa sempre più vicino. A poche decine di metri dall'impatto, però, i cavalli, «che non

²⁶⁶ J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Librairie Hachette, 1962, tr. it. *Renoir, mio padre*, Adelphi, Milano 2015, p. 11.

²⁶⁷ Id., *La mia vita, i miei film*, cit., p. 37.

avevano nessuna voglia di farsi infilzare»²⁶⁸, scartano di lato, evitando le lance. Le due file di cavalieri si incrociano senza toccarsi. Renoir ricorda di aver soffermato per qualche istante lo sguardo su un pacifico gregge di pecore che parevano osservare, un po' sorprese, la singolare e insensata danza che cavalli e uomini improvvisavano nella campagna alsaziana. I soldati francesi decidono di ritirarsi. E così quelli tedeschi. I due Renoir ridono²⁶⁹.

Alcuni elementi della divertente descrizione fatta da Jean al padre Pierre-Auguste possono esserci utili per avviare il nostro percorso di avvicinamento allo sguardo del regista Renoir: la traiettoria lineare della guerra, la deviazione improvvisa, sollecitata dagli animali, che preferiscono decisamente la vita alla gloria; il tramonto dei miti; un possibile esempio di eroismo che naufraga in aneddoto comico.

1.1. Un artigiano dilettante

Lungo il corso della nostra ricerca, abbiamo finora incontrato Jean Renoir in due occasioni, e in entrambi i casi abbiamo osservato questo claudicante anti-eroe francese mentre fa i conti con la tragedia della guerra: il primo conflitto mondiale fa da sfondo all'aneddoto appena riportato; l'invasione nazista determina il trasferimento di Renoir e famiglia negli Stati Uniti, come abbiamo ricordato in apertura del primo capitolo.

Avevamo dunque provvisoriamente lasciato il nostro cineasta alle prese con la logica produttiva hollywoodiana: la divergenza di opinioni tra Renoir e il vicepresidente della 20th Century Fox Darryl F. Zanuck, sull'opportunità di girare *Swamp Water* in studio o nelle paludi georgiane, è stata la prima delle opposizioni esaminate nella nostra indagine sull'immagine sfocata del cinema. Da questo scontro Jean esce vincitore: il primo dei sei film diretti dal maestro francese in America è girato in *locations* reali, nel contesto della natura dura e primitiva che incuriosiva l'europeo appena sbarcato, e che la sceneggiatura di Dudley Nichols non poteva restituire pienamente.

La frizione tra le abitudini produttive di Jean Renoir e quelle degli *Studios* hollywoodiani può fare ancora una volta da spunto per la nostra ricerca: se nella prima occasione ci ha indirizzato verso una riflessione sulla intrinseca dualità interna alla macchina da presa, in questo caso ci offre l'opportunità di ritornare su un aspetto della questione che, in qualche modo, abbiamo già toccato esaminando il cinema di John Ford: il confronto/conflitto tra Stati Uniti ed Europa, osservato questa volta da una nuova angolazione. Gli studiosi che ci hanno accompagnato lungo l'indagine condotta sull'immaginario americano ci hanno permesso di individuare le profonde radici europee dell'*American Dream*, una distanza tra le due sponde dell'Atlantico talmente ridotta da indurre gli Stati Uniti a fondare la propria stessa identità sull'affannoso movimento di fuga dall'abbraccio soffocante della madre Europa. Può

²⁶⁸ Id., *Renoir, mio padre*, cit., p. 13.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

essere pertanto utile osservare questo legame di dipendenza/conflitto dalla prospettiva di un europeo che sbarca nel Nuovo Mondo, ma non riesce a integrarvisi pienamente, faticando a partecipare al grande processo alchemico che trasforma la variegata composizione dei flussi migratori nell'identità omogenea del *melting pot* statunitense.

Gli obiettivi dei proprietari della 20th Century Fox nella stipula del contratto con Renoir non sono difficili da indovinare. Con ogni probabilità Zanuck e soci hanno fatto affidamento su una supposta affinità tra il cinema francese e quello americano degli anni '30: un certo «umanesimo rurale» è presente in entrambe le scuole; nel cupo disadattamento dei protagonisti del cosiddetto «realismo poetico francese» – il Jean Gabin diretto da Marcel Carné ne è l'esempio più calzante²⁷⁰ – si è letta una filosofia compatibile con l'individualismo che pervade le narrazioni hollywoodiane; l'impiego di immigrati come personaggi e interpreti di un film, inaugurato dallo stesso Renoir in *Toni* (1934), era stato ripreso con successo da King Vidor in *The Wedding Night* (1935)²⁷¹.

Nel proporre al regista francese la realizzazione di *Swamp Water*, inoltre, la produzione ha evidentemente puntato su due ingredienti di indubbia qualità: il cinema di John Ford e quello di Jean Renoir, ritenendo così che la preparazione di un prodotto di successo fosse semplice e assicurata. La sceneggiatura, scritta da Dudley Nichols – autore di *Stagecoach* e *The Informer* –, attinge direttamente all'immaginario fordiano, muovendosi sulla linea che distingue il mondo civile dalla natura selvaggia. Nella pellicola, lo abbiamo già ricordato, vi sono numerosi uomini di fiducia di Ford: Ward Bond, John Carradine, Russel Simpson. La vicenda stessa, ambientata in un mondo rurale, statico e torbido come una palude, rispecchia bene la recente crisi agricola inflitta agli Stati Uniti dalla Grande Depressione. Evidentemente la 20th Century prevedeva con una certa dose di sicurezza di poter bissare il successo ottenuto da *The Grapes of Wrath* appena un anno prima²⁷².

Tuttavia, preparandosi alla collaborazione con il regista francese, nella stesura del soggetto Nichols e Zanuck commisero un errore clamoroso, impegnandosi a ricreare, con scenari, vicende e attori americani, le atmosfere care al Renoir degli anni '30²⁷³: la campagna, la natura, la vita rurale sono i temi prediletti dal cineasta di *Toni* e *Partie de Campagne* (1936) – nonché figlio di uno dei più grandi interpreti della pittura *en plein air*. L'inatteso insuccesso del film mostrerà con chiarezza quanta ingenuità vi fosse nel progetto approntato dai dirigenti della 20th Century Fox, e rende bene la misura della distanza tra la professionalità e l'arte.

Leggiamo la trama del film.

La storia si svolge nella zona delle paludi dell'Okefenokee, tra la Georgia e la Florida. Alcuni abitanti della vicina cittadina, lo sceriffo (Eugene Pallette), Ben Ragan (Dana Andrews), Thursday Ragan

²⁷⁰ Si veda al riguardo A. Masecchia, *Le jour se lève* (M. Carné, 1939), in G. Tinazzi, *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci, Roma 2011.

²⁷¹ R. Durnat, *op. cit.*, p. 224.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ C. F. Venegoni, *Jean Renoir*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 84.

(Walter Huston), Jesse Wick (John Carradine) e i fratelli Dorson (Ward Bond e Guinn Williams), si muovono sulle acque malsane della palude, alla ricerca di due cacciatori scomparsi. Il paesaggio è suggestivo e ricco di inquietanti presenze: in più di un'occasione i cocodrilli si avvicinano pericolosamente alle barche del gruppo di uomini in esplorazione. Durante la ricerca, il cane di Ben sfugge al suo padrone, il quale, il giorno seguente, è costretto a tornare da solo a cercarlo in quella zona cupa e selvatica che spaventa gli abitanti della città. Il giovane ritrova il fedele compagno, ma incontra anche Tom Keefer (Walter Brennan), un vecchio abitante del villaggio, fuggito nella palude dopo una ingiusta accusa di omicidio, e costretto così a vivere per anni a diretto contatto con la durezza inospitale del luogo. L'uomo tuttavia ha presto appreso dai nativi le tecniche per sopravvivere in una regione così primitiva, riuscendo anche a cogliere il significato profondo di un contatto arcaico con la natura. I due fanno amicizia, e decidono di avviare insieme una particolare forma di commercio: Tom sfrutterà la sua abilità nel catturare animali, mentre Ben ne venderà le pelli in città; il ricavato sarà diviso con Julie (Anne Baxter), la figlia di Keefer, ragazza dal temperamento scontroso e selvatico, rimasta a vivere in paese dopo la fuga del padre. Lungo il corso della narrazione, Ben si affeziona sempre di più alla ruvida e dolce Julie, e, nel frattempo, scoprirà che la condanna per omicidio che grava su Tom è dovuta alla sola testimonianza di Jesse; questi, tuttavia, gli confessa di aver mentito per coprire i Dorson, veri colpevoli del delitto. Deciso a scagionare l'amico, Ben si reca nella palude per convincerlo a fare ritorno in città, ma i due fratelli criminali lo seguono e tentano di ucciderlo insieme a Keefer. L'epilogo della storia è tuttavia lieto: Bud Dorson viene inghiottito dalle sabbie mobili, mentre Jim è costretto da Ben a fuggire, condannato a vagare nella palude, come accaduto a Tom per anni. L'uomo selvatico può così finalmente rientrare in città.

La sceneggiatura è molto più vicina all'universo fordiano che a quello di Renoir. I personaggi sono troppo nettamente caratterizzati – i due fratelli Dorson sono inequivocabilmente negativi –, e la natura che divora i malvagi, nelle ultime battute del film, è chiaramente interpretata come strumento della giustizia divina, secondo una filosofia giusnaturalista che, come vedremo più avanti, è del tutto assente nella precedente filmografia del cineasta francese. D'altronde, Renoir stesso definisce il film come il compromesso finale raggiunto dopo un lungo e impegnativo lavoro di contrattazione²⁷⁴.

Già nei mesi precedenti alla scelta del soggetto, infatti, la divergenza di punti di vista si era fatta evidente allorché i produttori si erano mostrati convinti di valorizzare le qualità di Jean Renoir proponendogli storie francesi. Dal canto suo, il cineasta manifestava intenzioni del tutto contrarie. «Mi faceva rabbrivire l'idea di dirigere scene con gendarmi coi baffi, signori in tight e col pizzo su uno sfondo da falso Monmartre o falsi bar all'aperto»²⁷⁵. L'artista europeo si proponeva di esplorare l'America. Centocinquanta anni dopo de Crèvecoeur, un altro francese sbarcava nel Nuovo Mondo con

²⁷⁴ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 166.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

un proposito interrogativo: «cos'è l'America?», si chiedeva la macchina da presa di Renoir. L'incontro con Hollywood ha rappresentato il primo ostacolo, nella ricerca di una possibile risposta alla domanda.

La difficile integrazione tra Renoir e gli *Studios* si esprime anche nel corso della successiva lavorazione del film. Il regista racconta della ingombrante presenza di Zanuck durante le riprese. E si tratta di una presenza che, a distanza di più di settant'anni, risulta evidente anche al pubblico odierno che segue la proiezione di *Swamp Water*. Si prenda, ad esempio, una delle sequenze di apertura della pellicola. Ben si trova in casa insieme al padre Thursday e alla giovane matrigna Mary (Mary Howard). Il giovane ha intenzione di tornare nella palude per ricercare il cane smarrito, ma il padre vuole impedirglielo con categorica risolutezza. La donna media affettuosamente tra i due. Nei suoi appunti sulla lavorazione, Renoir spiega come la propria intenzione fosse quella di risolvere l'intera sequenza in un'unica inquadratura, secondo lo stile con cui aveva diretto *La grande illusione* e *La règle du jeu* (1939)²⁷⁶, un'estetica che avrebbe spinto André Bazin, qualche anno dopo, a indicarlo come padre spirituale del cinema moderno, proprio in virtù dell'utilizzo massiccio di piano-sequenza e profondità di campo²⁷⁷. Nel commentare il suo proposito di riprendere la scena da una sola angolazione, Renoir cita i *long-take* di *Citizen Kane* (Welles, 1941), ed effettivamente la compresenza di più piani narrativi nell'unica inquadratura – Ben sullo sfondo, il padre ostile in primo piano, Mary tra i due, in posizione di mediatrice – ricordano molto alcuni passaggi del capolavoro del giovane cineasta americano. «Ma Orson Welles era ben lungi da fare scuola»²⁷⁸.

Una *Major* hollywoodiana, infatti, avrebbe difficilmente accettato che una scena drammaticamente significativa fosse girata senza nemmeno un primo piano, e pertanto impose a Renoir la tradizionale ripartizione delle inquadrature: il totale della stanza è così corredato da alcuni tagli più stretti, a sottolineare l'espressione e definire la psicologia dei personaggi²⁷⁹. Il risultato è disomogeneo, in quanto frutto di un improbabile tentativo di conciliare il *découpage classico* con quello che Bazin avrebbe indicato col nome di *montaggio proibito*, ossia una riduzione massima del numero di inquadrature per salvaguardare e valorizzare l'ambiguità del reale²⁸⁰.

In merito al montaggio, Jean Renoir esprime la medesima perplessità mostrata riguardo le riprese. «Nella sala di montaggio mi si tollerava appena»²⁸¹, lamenta il regista. Il che non pregiudica il valore professionale del risultato finale: il cineasta stesso riconosce come il *découpage* sia stato eseguito in modo eccellente, mostrando un'abilità senza dubbio superiore a quanta ne avesse lui stesso. «Ma non era il mio montaggio»²⁸².

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁷⁷ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., p. 82.

²⁷⁸ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 172.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ A. Bazin *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., pp. 63 sgg.

²⁸¹ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 172.

²⁸² *Ibid.*

Malgrado le correzioni operate dalla produzione, e il meticoloso sguardo protettivo di Zanuck, il film ebbe scarso successo. È pur vero che *Swamp Water* non registrò un totale fiasco al botteghino, ottenendo qualche buon incasso, in particolare negli stati del sud. Ciò nonostante, l'esperimento di mescolare l'estetica di John Ford e quella di Jean Renoir risultò fallimentare. La critica americana si espresse in modo nettamente sfavorevole: al regista manca la capacità di enfatizzare i passaggi drammaticamente più intensi, sostennero gli esperti; al contrario, si coglie un costante tentativo di smussare, ammorbidire, attutire l'enfasi. Le riprese abbondano in piani medi o lunghi, con una inusuale riduzione di primi piani e dettagli, che avrebbero potuto alimentare la tensione e la forza drammatica dell'immagine. In termini fotografici, poi, i critici lamentarono l'incapacità di Renoir di mettere in rilievo la figura in primo piano: nelle scene girate all'aperto, i personaggi finiscono per confondersi con lo sfondo naturale, con un conseguente calo di definizione e caratterizzazione dell'azione; la stessa «piattezza» che si ritroverà, alcuni anni dopo, nei film neorealisti di Visconti e De Sica. La giornalista Dilys Powell condanna il film come miscuglio poco credibile, ed estende la critica all'intera produzione di Renoir, includendo nella bocciatura anche il recente, e sopravvalutato, *La grande illusione*²⁸³.

Insomma, il regista francese fallisce. Chiamato a raccontare in immagini un dramma coinvolgente, Jean Renoir mostra tutti i limiti di una regia anti-drammatica: proprio quando sembra puntare l'obiettivo verso il mito, finisce per deragliare nell'insipido ordinario. Segno inequivocabile di diletterantismo.

Il caso di *Swamp Water* non è il primo né l'ultimo esempio di difficoltà di integrazione di un cineasta europeo con lo *Studio System*. Sedici anni prima dell'esordio americano di Renoir, l'austriaco Eric Von Stroheim dirige con la Metro-Goldwyn-Mayer uno dei capolavori della storia del cinema, *Greed* (1924). Con minuziosità dittatoriale, il regista impone alla *troupe* nove mesi di lavorazione eccezionalmente impegnativa: la sequenza finale del film è girata nella *Death Valley*, con temperature e condizioni estreme, che rendono le riprese pressoché insostenibili per attori e tecnici. Il risultato è un film magnifico e complesso, in cui Stroheim compone immagini elaboratissime, lavorando sulla compresenza di più piani narrativi, e su quello che Ejzenštejn definirà *montaggio nell'inquadratura*²⁸⁴. La produzione giudica il film poco commerciale, e opera una serie di tagli, riducendo addirittura la pellicola a un settimo della sua durata originale. Negli anni successivi, Eric Von Stroheim deciderà di rinunciare al proprio lavoro di regista, dedicandosi alla sola professione di attore²⁸⁵.

Circa mezzo secolo più tardi, Michelangelo Antonioni dirige negli Stati Uniti *Zabriskie Point* (1970), negli stessi luoghi in cui Stroheim ha ambientato la conclusione (censurata) del suo *Greed*. Il film è uno dei più folgoranti poemi visivi che Antonioni dedica alla distinzione tra luogo e spazio, tra la

²⁸³ D. Powell, «The Man Who Came Back», in *Sunday Times*, 31 ottobre 1942.

²⁸⁴ S. M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v sest' tomach*, cit.

²⁸⁵ L. Gandini, *La regia cinematografica*, Carocci, Roma 1998, pp. 33 sgg.

«concezione ludica e quella utilitaria della vita»²⁸⁶, come affermò Moravia nel commento all'opera. La critica americana si scagliò ferocemente contro la pellicola, giudicandola inconsistente, poco credibile, disomogenea, involontariamente comica²⁸⁷. La rivista *Rolling Stone* definì il film come uno dei più grandi disastri della storia del cinema moderno²⁸⁸.

In una scena del suo *The End of Violence* (1997), diretto dal tedesco Wim Wenders negli Stati Uniti, il cineasta europeo ironizza sulla questione in modo divertente. Udo Kier (Zoltan Tibor), regista tedesco, sta preparando l'inquadratura di un film di produzione americana. Un detective (Loren Dean) gli si avvicina sorridente e gli chiede se nella pellicola vi sarà una di quelle scene in cui, mentre il poliziotto va a fare pipì, il maniaco uccide la ragazza lasciata sola. Il regista non risponde. Poi, tra sé e sé, sospira: «Why I came to direct films in America?».

Con ogni probabilità, la descrizione più puntuale dello smarrimento vissuto da un cineasta straniero nell'incontro con lo *Studio System* è quella offerta dal regista belga, naturalizzato francese, Jacques Feyder, che, nell'autobiografia *Le cinéma notre métier*, dedica alcune gustosissime pagine alla sua esperienza hollywoodiana, vissuta sul finire degli anni '30.

Gli americani hanno tutto quel che serve per un film: il materiale e il personale. Di tanto in tanto però si accorgono di trovarsi come in una palude, di rischiare di sprofondare nelle sabbie della produzione in serie, [...] e decidono di procurarsi qualche lievito dall'esterno²⁸⁹.

Reduce dal successo ottenuto alla Mostra di Venezia con *La kermesse héroïque* (1937), Feyder viene dunque convocato a Hollywood. E qui, secondo la sua divertente cronaca, dopo le innumerevoli manifestazioni di cordialità e amicizia, viene coinvolto in una interminabile serie di incontri e discussioni – alle volte lunghe settimane o mesi –, per cercare il soggetto adatto, e definire tutti gli aspetti della imminente lavorazione. «Un bel giorno si stabilisce un certo valore intermedio tra le varie opinioni. Ognuno ha ceduto un po'. Il regista, soprattutto»²⁹⁰. Si inizia quindi a girare, e Feyder riconosce la straordinaria professionalità del piccolo esercito di collaudati tecnici messi a disposizione dalla produzione. «Tutto scorre sul velluto. Un paradiso, per il regista abituato ai pastrocchi europei»²⁹¹. Al termine della lavorazione, si visiona il film. E lì, spiega Feyder, malgrado il risultato senza dubbio brillante, emerge una sottile amarezza: sì perché, a furia di cedere, la sensazione è che il risultato sia il solito film americano in serie. E anche la produzione storce un po' il naso: perché abbiamo fatto venire

²⁸⁶ A. Moravia, «Zabriskie Point», in *L'Espresso*, 25 maggio 1970.

²⁸⁷ V. Canby, «Screen: Antonioni's "Zabriskie Point"», in *The New York Times*, 10 febbraio 1970.

²⁸⁸ <http://www.phinnweb.org/links/cinema/directors/antonioni/zabriskie/> consultato il 28.8.2016.

²⁸⁹ Citato in G. Ardolino (a cura di) *Una sedia da regista*, in *Cinéma mon amour*, vol. V, Piccola Biblioteca Millelire, Torino 1995, p. 10.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

un regista dall'Europa, per fargli dirigere un film che qualsiasi americano avrebbe potuto realizzare?²⁹² Con la sua elegante ironia, Jacques Feyder individua alcuni elementi essenziali della difficoltà di integrazione tra lo straniero e il sistema hollywoodiano: il *controllo* minuzioso sul progetto; l'estrema *fluidità* della lavorazione, dovuta alla grande *professionalità* dei tecnici; la *mancaza d'identità* del risultato finale. A ben vedere, si tratta dei medesimi punti nevralgici che hanno segnato la produzione di *Swamp Water*: eccezionale professionalità della *troupe* e contemporanea presenza ingombrante di una produzione che si propone di assorbire totalmente il cineasta nel proprio sistema di lavorazione, sottraendogli così l'identità stilistica – l'imposizione dei primi piani nella sequenza della lite tra padre e figlio è esemplare, al riguardo.

C'è tuttavia una significativa differenza tra il resoconto di Feyder e l'esperienza di Renoir: *Swamp Water* non è un «risultato brillante», ma un miscuglio indefinito, come sostiene Dilys Powell. E la distinzione è dato dal fatto che l'integrazione del regista nel sistema hollywoodiano non può dirsi completa; Jean Renoir resiste all'assimilazione nella fluida logica hollywoodiana, ed è proprio questa sua resistenza che, in fin dei conti, lascia tutti scontenti: gli ammiratori europei del regista di *La règle du jeu* vedono dissolversi l'identità di un artista che avrebbe filmato la scena della lite in un'unica inquadratura; i critici americani si chiedono perché una storia così ben caratterizzata risulti povera di enfasi e di passaggi drammaticamente intensi. Renoir è partito dall'Europa, ma non è riuscito a sbarcare in America, restando sospeso in una scivolosa, acquosa mancanza di identità.

È proprio in questa crepa, in questa imprecisione approssimativa, in questo scarto, che cercheremo di penetrare: lì dove il mito viene meno. Chissà che non sia proprio l'impossibilità di sbarcare nel regno del mito a permettere di scoprire le tracce imprevedute della realtà ordinaria.

Seguiamo dunque nel dettaglio una delle sequenze di apertura del film, quella successiva alla lite domestica tra Ben e suo padre.

Ora il giovane naviga sul pelo dell'acqua paludosa, alla ricerca del suo cane smarrito. Già la seconda inquadratura è una panoramica piuttosto prolungata in cui, da un punto di vista narrativo, non accade niente di rilevante: Ben affonda il remo in acqua ed esplora i dintorni con lo sguardo; è ripreso in campo lungo, e per di più i rami lo coprono per gran parte del tempo. Il ritmo non cambia nella inquadratura successiva: si tratta di un campo lungo senza raccordi in asse, e quindi senza avvicinamento, con il protagonista che, continuando a remare, ha il volto oscurato dall'ombra di uno dei grossi tronchi in primo piano. È pur vero che la musica, già da inizio sequenza, accompagna sinistra le immagini troppo distese, conferendo alla lunghezza della scena un significato di attesa che mira a riassorbirla nella narrazione. Ma la funzione della colonna sonora risulta inefficace, alle volte addirittura posticcia: in uno dei passaggi, ad esempio, un animale (poco definito) si tuffa proprio davanti alla prua della canoa; la musica si fa subito più inquieta e tesa, ma un istante dopo lo stacco su un'altra

²⁹² *Ibid.*, p. 12.

inquadratura lascia sospesa e del tutto priva di significato l'apparizione: Ben si è accorto dell'animale? Si trattava di un pericolo reale? Non è chiaro. I successivi carrelli accentuano ulteriormente questo senso di dilatazione e vaghezza: un movimento laterale della macchina segue l'uomo mentre naviga, e la seguente soggettiva ci mostra la palude dal suo punto di vista mobile. Entrambe le inquadrature risultano però eccessivamente ondegianti: la prima, quella su Ben, sembra lo sguardo di qualcuno che lo sta spiando; la seconda, la sua soggettiva, non è rivolta ad alcun oggetto in particolare, ma all'intero paesaggio in movimento, e dunque viola la regola classica del raccordo sullo sguardo, che, mettendo in chiara relazione un soggetto con un oggetto, consente allo spettatore di comprendere la direzione e le intenzioni del protagonista: a uno sguardo senza soggetto *su* Ben, segue quindi uno sguardo senza oggetto *di* Ben.

L'ultima inquadratura della sequenza è la più esemplare: un minuto di ripresa, in cui la camera continua a seguire il protagonista – non più in canoa ma a piedi –, mentre si muove tra rami e foglie. L'uomo è quasi del tutto nascosto, confuso con le sfumature grigie della natura, e dunque la macchina sembra davvero cercarlo attraverso gli ostacoli che si frappongono tra obiettivo e personaggio. Lo sguardo del regista risulta tutt'altro che invisibile: scollegato da Ben e dai suoi gesti, si muove in autonomia, spiandolo, cercandolo a distanza, e manifestando un alto livello di insicurezza. L'inquadratura – e l'intera sequenza – si conclude con una panoramica del tutto irregolare: la cinepresa si muove verso destra (alla ricerca di Ben), poi si arresta, resta indecisa sulla direzione da prendere, traballa un po', quindi riparte con una panoramica più rapida. L'uomo infine si allontana verso il fondo.

Proviamo a osservare la sequenza da una prospettiva hollywoodiana, e cerchiamo di individuarne i limiti.

In primo luogo, va sottolineato che la prolungata fase di ricerca non approda a nulla: Ben è solo riuscito a sentire il suo cane abbaiare, ma non a trovarlo. Dodici inquadrature e quattro minuti di narrazione sono troppi, per raccontare di un obiettivo mancato. La lunga sequenza, inoltre, non presenta alcun colpo di scena, e il tentativo di rimediare al vuoto narrativo con una musica inquietante risulta del tutto insufficiente: i critici hanno avuto dunque buon gioco a sottolineare la lentezza, la mancanza di enfasi e l'incapacità di Renoir di mantenere vivo il ritmo del dramma; insufficienza aggravata dall'abbondanza di campi lunghi e dalle scelte fotografiche che disperdono lo sguardo, piuttosto che concentrarlo sul protagonista e sulle sue azioni. Accanto a questa narrazione inutilmente diluita, un grave limite stilistico è costituito dall'eccesso di visibilità della macchina da presa: in barba al comandamento hollywoodiano di invisibilità del montaggio e della regia – ricordiamo le affermazioni di Frank Capra –, la cinepresa in molte occasioni studia il campo, perde il protagonista, mostra con troppa evidenza la sua incertezza, e dunque pone, involontariamente, una incolmabile distanza tra lo sguardo e l'oggetto del suo guardare. Il regista mostra senza pudore la sua impotenza al cospetto degli eventi, e

rende visibili e tangibili i limiti dello strumento che sta adoperando, come un falegname che lasci le tracce del proprio scalpello sul legno che ha lavorato.

Ritmo insufficiente, narrazione smarrita, regia artigianale. Generale mancanza di professionalità. Se nel precedente capitolo, esaminando la sequenza dell'inseguimento della diligenza in *Stagecoach*, abbiamo lodato la grande abilità di John Ford di amalgamare un materiale eterogeneo, e ridurlo così a unità, il montaggio di *Swamp Water*, realizzato con la supervisione del produttore – «il montaggio finale era opera di Zanuck»²⁹³ –, non riesce invece a riassorbire fratture e frammentazione della sequenza – una sequenza per di più tratta da un passaggio di sceneggiatura breve, ben definito, omogeneo. La professionalità del montatore non riesce a mascherare il dilettantismo di Renoir.

L'antidrammaticità e l'approccio artigianale alla lavorazione sono probabilmente i punti in cui si fa più viva la frizione tra la visione del cinema di Jean Renoir e quella degli *Studios*; non a caso, critici come Venegoni accusano il cineasta francese di aver commesso l'errore di aver rinunciato a «saltare a piè pari nel professionismo»²⁹⁴, una volta sbarcato nel Nuovo Mondo, cercando così di conservare (vanamente) la propria identità stilistica; una scelta ben diversa – e molto meno conveniente – di quella fatta da tanti colleghi cineasti, che, una volta attraversato l'Atlantico, hanno dismesso i vecchi panni, accettando di indossare la nuova identità hollywoodiana.

Ma chi è Jean Renoir? Qual è l'identità che egli non riesce – o non vuole – camuffare dietro un trucco mal riuscito?

Tra i numerosi e importanti spunti che Ilaria Moschini ci ha offerto per l'analisi dell'immaginario statunitense, vi è la segnalazione di quel *ribaltamento semantico* del rapporto est/ovest che, secondo la studiosa, si verifica nell'iconografia intorno alla fine del XVIII secolo: se la tradizione giudaico-cristiana ha da sempre interpretato il movimento simbolico di redenzione come pellegrinaggio da ovest a est – il viaggio verso Gerusalemme, verso la Terra Santa –, a partire dagli ultimi anni del Settecento, il percorso di emancipazione del popolo americano, sia pur mantenendo il medesimo valore escatologico, cambia direzione, dirigendosi dal caotico e opprimente East verso il libero territorio del West²⁹⁵. Provando a cercare le origini dell'identità stilistica di Jean Renoir, che battibecca con Hollywood, dobbiamo dunque percorrere a ritroso la traiettoria dell'emancipazione, attraversare l'Atlantico dalla costa americana a quella europea, e penetrare nel regno del caos, varcando quello che John O'Sullivan indica come «Gate of Hell», e che Jacques Feyder, con tono meno solenne, definisce «pastrocchio europeo».

²⁹³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 173.

²⁹⁴ C.F. Venegoni, *op. cit.*, p. 84.

²⁹⁵ I. Moschini, *op. cit.*, pp. 52 sgg.

1.2. Un pastrocchio francese

I detrattori di Hollywood immaginano che l'errore dell'industria sia quello di voler fare denaro a tutti i costi. [...] Il vero pericolo, a mio parere, risiede in un amore cieco per la perfezione. [...] Un grande film a Hollywood viene servito come un melone, a fette separate²⁹⁶.

Queste le considerazioni di Jean Renoir sull'esperienza hollywoodiana. Beninteso, l'orizzonte di riferimento non è solo il sistema di produzione e distribuzione statunitense: in altre occasioni il cineasta dichiara che «la storia del cinema in Francia è quella della lotta tra individuo e industria»²⁹⁷. Il campo di battaglia tra personalità stilistica e industria non è quindi limitato agli *Studios* californiani, ma assume un valore estetico e filosofico ben più esteso, che finisce col travalicare i limiti della storia del cinema; e la stessa accezione dei termini individuo e industria non si risolve nel semplice bisticcio tra la professionalità dei tecnici della 20th Century Fox e l'approssimativo disadattamento di un artista francese. L'industria è quella che definisce con esattezza le dimensioni delle fette di melone che vanno servite al pubblico, ma è anche il grande e compatto sistema culturale cui si riferiscono Adorno e Horkheimer nel loro *Dialektik der Aufklärung*, che mira alla costituzione di un pubblico di consumatori, il più omologati possibile, da cui siano rimosse le difformità²⁹⁸.

Per accostarci al significato di questa antica e attualissima battaglia, possiamo trarre spunto da un altro divertente passaggio del libro dedicato da Jean Renoir al padre pittore. Pare che la famiglia di Pierre-Auguste bambino, domiciliata a Parigi in boulevard Rochechouart, ricevesse spesso a cena la visita del vicino di casa. L'uomo aveva più di ottant'anni, e, da ragazzo, era stato aiutante del celebre boia Sanson, durante il Terrore: aveva dunque collaborato al taglio delle teste di Luigi XVI e Maria Antonietta. L'anziano reduce di un'epoca così remota andava molto d'accordo con Léonard Renoir, sarto e padre di Pierre-Auguste: «erano entrambi bravi artigiani: l'uno tagliava la stoffa; l'altro, in modo altrettanto coscienzioso, aveva tagliato le teste»²⁹⁹. Entrambi, inoltre, condividevano il biasimo nei confronti dei nuovi tempi, in cui il valore dell'artigianato andava perdendosi, e nuovi dispositivi meccanici rendevano il lavoro troppo facile: l'invenzione del dottor Guillotin aveva permesso di dimenticare che prima della ghigliottina, per staccare teste, ci voleva mestiere, mano ferma, colpo d'occhio. «Che merito c'è, invece, nell'azionare un meccanismo che fa tutto da sé?»³⁰⁰.

²⁹⁶ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 173.

²⁹⁷ Citato in G. De Vincenti, *Renoir, la vita, i film*, cit., p. 4.

²⁹⁸ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, tr. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.

²⁹⁹ J. Renoir, *Renoir, mio padre*, cit., p. 39.

³⁰⁰ *Ibid.*

Pierre-Auguste Renoir si dice d'accordo con le affermazioni del boia della Rivoluzione e del sarto coscienzioso: anche il pittore impressionista, infatti, dichiara di amare un oggetto solo se esso è espressione dell'artigiano che ci ha lavorato; quando l'autore diviene una folla, l'interesse, per forza di cosa, viene a cadere, perché l'oggetto diviene anonimo – figlio di troppi padri³⁰¹.

Le cene si svolgevano nella Francia di metà Ottocento. Di lì a pochissimi anni, dopo il rapido e vano bagliore dei moti del 1848, il trionfo della classe borghese, che già con Luigi Filippo aveva ottenuto il suo re negli anni '30, diverrà concreto e prepotente con la nascita del Secondo Impero di Luigi Napoleone Bonaparte, che avvierà anche in territorio francese la Rivoluzione industriale, con qualche decennio di ritardo su altri paesi europei – Inghilterra innanzitutto. Così, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, la solida alleanza tra stato e borghesia determina un profondo mutamento della fisionomia e della società francese, così come, in tempi e momenti diversi, accade nel resto d'Europa.

Mentre le ramificazioni della rete ferroviaria invadono il territorio nazionale, i centri urbani si ampliano, le campagne intraprendono un percorso di spopolamento che durerà circa un secolo; in alcune regioni – la Languedoc, ad esempio – la tradizionale varietà di colture è abbandonata, e si predilige l'uniformità di un unico prodotto agricolo, secondo le leggi di una razionale convenienza. Il paesaggio rurale, così, cambia progressivamente di aspetto. Nasce e si rinforza anche in Francia l'industria metallurgica, sostenuta dalle grandi banche e dalle agevolazioni statali. Il Grande Magazzino, deriso ferocemente da Émile Zola nel suo *Au bonheur des dames*, ripulisce pian piano le vie cittadine da ambulanti e piccoli commercianti³⁰².

Si impongono presto e potentemente i valori del progresso, del dominio tecnologico e razionale sulla natura. Il filosofo francese Auguste Comte, padre del Positivismo, può affermare nei suoi scritti che l'umanità, raccogliendo l'eredità di Bacon, Descartes e Galilei, ha finalmente raggiunto l'*età positiva*, quella in cui si esprime pienamente una virile intelligenza³⁰³. Nel suo *Discours sur l'esprit positif*, egli fornisce al lettore un interessante ventaglio di accezioni del termine «positivo»: reale, utile, certo, preciso, costruttivo³⁰⁴. Nella seconda metà del secolo, il padre della scienza sociologica passerà al cosiddetto *Secondo Positivismo*, in cui propone quella visione del rapporto uomo-natura che i critici definiscono *scientismo*, o «religione della scienza»³⁰⁵. Malgrado le tante riserve e le numerose critiche espresse dagli studiosi su quest'ultima fase del pensiero comtiano³⁰⁶, la sua fede religiosa nelle smisurate possibilità offerte all'uomo dall'attività scientifica è un fenomeno tutt'altro che isolato: ne *L'Avenir de la*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² É. Zola, *Au bonheur des dames*, Flammarion, Paris 1971.

³⁰³ A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, Arbusse-Bastide, Paris 1963, tr. it. *Discorso sullo spirito positivo*, Laterza, Roma-Bari 2003.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ A. Negri, *Introduzione a Comte*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 147 sgg.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 160. Antimo Negri, ad esempio, individua alcune evidenti contraddizioni nell'ultima fase dell'evoluzione del pensiero comteano, fino a derive paradossali. In particolare vi è una contraddittoria compresenza di esaltato sentimento religioso e lucida oggettività scientifica.

Science, pubblicato nel 1890, ma redatto già alla fine degli anni '40, il filosofo e storico delle religioni Ernest Renan sosterrà che la scienza è una religione in grado di dare ogni spiegazione dei fenomeni naturali³⁰⁷. È in un clima simile che, sul finire del secolo borghese, i Lumière organizzeranno a Parigi la prima proiezione cinematografica della storia.

Questo sistema socio-culturale, tuttavia, nonostante i propositi totalizzanti, è tutt'altro che compatto. La Francia, malgrado la posizione di dominio raggiunta dalla classe borghese nel corso del XIX secolo, conserva comunque un carattere eterogeneo e internamente conflittuale. Accanto alla certezza, alla precisione, all'utilità positiva celebrate da Comte, vi è un'eccedenza, una resistenza. Un'impresione. La si può leggere nel tagliente sarcasmo che Zola rivolge alla falsa libertà offerta dal Grande Magazzino; nella caustica ironia con cui Maupassant descrive la gita domenicale del borghese parigino soddissatto³⁰⁸; ed è il medesimo spirito entusiasta e disadattato che si esprimerà, alcuni decenni più tardi, nelle lettere del poeta Henri Focillon, quando scrive a Jean Epstein che l'arte si rinnova nella violenza, non nella pace³⁰⁹, lungo una linea articolata in rotture e scoperte, e dunque in una condizione virtualmente anti-sociale: un'estetica che, come afferma lo storico dell'arte Francois Mathey, spaventa la società, la scandalizza³¹⁰.

Si consideri, ad esempio, la vicenda del movimento impressionista, così strettamente legato alla formazione di Jean Renoir. Di consueto si indica come anno di nascita dell'Impressionismo il 1863. Cosa accade in quell'anno? Va premesso che l'esposizione biennale del *Salon*, allestita al Louvre già da circa due secoli, rappresentava uno dei momenti di maggiore importanza, nell'ambito della vita parigina, e dunque assumeva un significato ben più ampio di quello meramente artistico. È ancora Mathey a rilevare quanto stretto fosse il rapporto tra il governo del Secondo Impero e le scelte degli organizzatori del *Salon*:

In questa metà del secolo, assistiamo a una trasformazione della civiltà materiale tale che non può non toccare le arti attraverso nuove condizioni economiche. Profitto, potenza, agiatezza sono le parole d'ordine della classe dominante. L'ordine nuovo doveva necessariamente respingere gli artisti inadatti a una società mercantile e soddisfatta³¹¹.

E così i criteri di selezione del *Salon* si fanno più rigidi proprio a partire dalla fine degli anni '40, finché, proprio nel 1863, ben tremila artisti vengono rifiutati dalla più prestigiosa mostra di arte francese. Il numero è così elevato da indurre lo stesso Napoleone III ad autorizzare l'allestimento del

³⁰⁷ E. Renan, *L'Avenir de la Science*, Flammarion, Paris 2014.

³⁰⁸ G. de Maupassant, *Une partie de campagne*, in *Contes et Nouvelles*, Albin Michel, Paris 1956, pp. 371 sgg.

³⁰⁹ F. Mathey, *Les Impressionistes et leur temps*, Fernand Hazard Editeur, Paris 1959, tr. It. *Gli impressionisti e il loro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 15.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 34.

famoso *Salon des Refusés*, all'interno del *Palais de l'Industrie* – con un accostamento di termini involontariamente simbolico. Tra le innumerevoli critiche, le polemiche e la derisione dei presenti – la partecipazione a una simile mostra non poteva certo rappresentare motivo di orgoglio per un artista –, il trionfatore dell'esposizione è Édouard Manet, col suo celebre e scandaloso *Le déjeuner sur l'herbe*, un dipinto che inaugura uno tra i movimenti pittorici più rilevanti dell'intera storia dell'arte. È proprio nel *Palais de l'Industrie*, dunque, che l'arte degli esclusi traccia una crepa in un sistema politico-culturale con ambizioni totalitarie: «più che una tecnica o uno stile, fu un nuovo stato d'animo. [...] Un nuovo atteggiamento dell'artista di fronte alla natura»³¹². Sono infatti gli impressionisti ad aprire le porte degli *ateliers*, e muoversi verso la pittura *en plein air*.

Sia ben chiaro, non si vuole qui affermare che la linea degli artisti esclusi e inattuali sia incompatibile con il progresso scientifico: la contrapposizione tra l'ottimismo borghese della Francia del Secondo Impero e lo spirito impressionista non si gioca su un nostalgico primitivismo o sul secco rifiuto delle innovazioni tecnologiche. Tutt'altro. Manet, Renoir, Monet destano scandalo proprio in quanto fanno tesoro delle recenti scoperte scientifiche – gli studi dei fisici sulla luce, ad esempio –, e tracciano sulla tela l'impronta artistica di una nuova comprensione della realtà³¹³. E così anche la recente invenzione della fotografia si integra perfettamente con lo spirito che pervade il grande salone dei rifiutati: le splendide composizioni fotografiche di Adolphe Braun, intorno al 1860, che raffigurano paesaggi naturali, mostrano clamorosamente quanta ricchezza di sfumature abbia la luce catturata dalla macchina fotografica, e quanta varietà di toni vada perduta nella riproduzione seriale operata dai pittori più blasonati, nel chiuso dei loro *ateliers*. Gli impressionisti accolgono e rielaborano le informazioni che silenziosamente il nuovo dispositivo fornisce loro sulla sfuggente ricchezza della natura, e sperimentano nuove tecniche di composizione pittorica. E avverrà così anche mezzo secolo più tardi, quando Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance, Fernand Léger, Luis Buñuel, esponenti dell'avanguardia cinematografica francese degli anni Venti del XX secolo, con la medesima urgenza sperimentale, faranno largo uso del *ralenti*, della sovrainpressione e di altri effetti speciali, per offrire una rappresentazione della soggettività dello sguardo o dell'illogicità dell'universo onirico³¹⁴.

Jean Renoir affonda le radici in questo terreno culturale. La lotta che, a suo parere, l'artista ingaggia con l'industria assume dunque una doppia accezione: è l'esigenza dell'individuo di collocarsi nelle zone marginali del sistema socio-culturale in cui opera, e dunque assumere una prospettiva critica nei confronti dei valori vigenti, dei canoni estetici e culturali. Ma significa anche interpretare il lavoro dell'artista come sperimentazione continua:

³¹² *Ibid.*, p. 15.

³¹³ «Sono i colori in tubetti facilmente trasportabili che ci hanno consentito di dipingere all'aperto in maniera completa. Senza colori in tubetti, niente Cézanne, niente Monet, niente Sisley, né Pissarro». J. Renoir. *Renoir, mio padre*, cit., p. 76.

³¹⁴ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., pp. 94 sgg.

Io non trovo il senso di una scena, di una recitazione, di una parola, se non quando queste si sono materializzate, quando esistono. [...] Come direbbe Sartre, io credo che l'essenza venga dopo l'esistenza. Quello che è importante è non partire credendo di conoscere il senso della scena [...]. Ogni scena deve essere un'esplorazione³¹⁵.

È quindi necessario che l'artista lotti contro la materia: l'eccesso di fluidità descritto da Jacques Feyder, il velluto su cui naviga il cineasta, grazie all'esercito di tecnici collaudati messi a disposizione dagli *Studios*, ha lo stesso effetto della ghigliottina dell'artigiano-boia, limita infatti quel che di specifico risiede nel lavoro di artista, la battaglia contro una materia che resiste. Prendendo in prestito i termini della filosofia di Friedrich Nietzsche, se l'opera d'arte è concepita come danza e conflitto tra il caotico Dioniso e l'armonico Apollo³¹⁶ – la materia informe che diviene figura –, il passaggio dall'artigianato all'industria contribuisce a una significativa limitazione della lotta tra uomo e materia, determinando un assorbimento del dionisiaco nella produzione meccanica di figure apollinee in serie.

In questi termini, nel confronto tra Jean Renoir e John Ford è possibile individuare un significativo elemento di asimmetria. Il maestro americano è stato giustamente ritenuto tra i più affidabili cineasti hollywoodiani, e ha manifestato una straordinaria intesa con il punto di vista estetico del produttore Darryl F. Zanuck: «Finite le riprese potevo andarmene a pescare e lasciare tutto a lui. Con fiducia»³¹⁷. È pertanto condivisibile la scelta di Sandro Bernardi di indicarlo come esempio più limpido di integrazione tra stile personale e sistema³¹⁸. Anche nel confronto col contesto socio-culturale statunitense, come già ampiamente mostrato nei precedenti capitoli, i film di Ford confermano e raramente contraddicono i valori fondanti l'identità americana: «Il *Western* è stato uno dei maggiori elementi di unificazione del paese»³¹⁹. Non a caso, *The Grapes of Wrath* era la pellicola prediletta di Frank D. Roosevelt, lo ricordiamo.

Il quadro risulta ben diverso se si esamina il cinema di Jean Renoir: malgrado il cineasta sia stato indicato da colleghi del calibro di François Truffaut e Charles Chaplin come «il più grande regista al mondo»³²⁰ – non si tratta quindi di una figura marginale, nell'ambito della storia del cinema –, il suo rapporto con l'industria cinematografica francese, senza dubbio molto meno compatta di quella statunitense, è stato sempre tutt'altro che idilliaco: per anni Renoir è stato considerato un regista poco professionale³²¹ – il medesimo giudizio con cui lo congederà Hollywood –, e molti suoi capolavori hanno registrato scarsissimi incassi. In termini socio-culturali, poi, il cinema di Renoir si è sempre collocato in posizione decentrata e critica rispetto al sistema: se si eccettua la breve parentesi del *Front*

³¹⁵ J. Narboni (a cura di), *Jean Renoir, Entretiens et propos*, Ramsay-Poche, Paris 1986, p. 114.

³¹⁶ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, tr. it. *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977.

³¹⁷ L. Anderson, *op. cit.*, p. 188. Traduzione mia.

³¹⁸ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., pp. 174 sgg.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ A. Bazin, *Jean Renoir*, cit., p. 67.

³²¹ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 36.

Populaire, di cui parleremo tra breve, i capolavori diretti dal cineasta francese sono quasi sempre stati selezionati per essere esposti nel Salone degli esclusi. Sul piano estetico-stilistico, su quello tematico e su quello produttivo, dunque, il *fil rouge* che percorre la filmografia di Jean Renoir è l'elemento della disintegrazione.

Al riguardo, può essere utile soffermarsi su due pellicole dirette dal regista nel 1936, *La vie est à nous* e *Partie de campagne*, due opere profondamente diverse, nella fisionomia del progetto iniziale, nel carattere della lavorazione e nel risultato conclusivo; due film che, tuttavia, presentano importanti punti di contatto, utili al nostro percorso di indagine.

Ci concentreremo più a lungo su *Partie de campagne* nel prossimo capitolo, seguendo alcuni passaggi della narrazione e focalizzando l'attenzione sulle scelte di regia. Nelle poche righe che qui dedichiamo alla più breve tra le pellicole di Renoir, esamineremo solo un aspetto del film ricchissimo di interesse, quello produttivo. L'opera è definita da alcuni «un intermezzo»³²², per le sue dimensioni – poco più di quaranta minuti: né corto né lungometraggio –, e perché realizzata nelle pause di lavorazione a un film con una produzione più regolare come *Les Bas-fonds*. Renoir voleva già da tempo trasporre in immagini l'omonimo racconto di Guy de Maupassant, del 1881, in cui si descrive la gita domenicale fuori porta di un commerciante parigino e della sua famigliola. Il regista prepara personalmente la sceneggiatura, quindi si stabilisce con la sua *troupe* – composta tra gli altri da Henri Cartier-Bresson e Luchino Visconti – sulle rive del fiume Loing, nella Francia centrale. Il progetto prevede inquadrature inondate dal sole, ma durante le riprese cambia il vento, e il personaggio più rilevante del film finisce con l'essere una pioggia battente: «La storia mi piaceva troppo: cambiai la sceneggiatura»³²³. La concomitante lavorazione a *Les Bas-fonds* causa ripetuti momenti di assenza di Renoir, ma non compromette affatto la qualità del girato: pare che il produttore Braubenger, visionate le riprese, abbia proposto con entusiasmo al cineasta di effettuare alcune aggiunte per raggiungere la lunghezza canonica di un lungometraggio. Renoir si oppone, per non compromettere la vicinanza allo spirito del racconto di Maupassant. La scelta, tuttavia, rimane in sospeso a lungo, e così il girato. Con la partenza di Jean per l'America, nel '40, l'interruzione della lavorazione si prolunga ulteriormente. Durante l'occupazione nazista, poi, i tedeschi, che nutrivano una forte avversione per l'anti-militarista Renoir, distruggono la prima, provvisoria versione del montaggio che era stata realizzata a conclusione delle riprese. Fortunatamente, Henri Langlois, il fondatore della Cinémathèque Française, aveva conservato una copia del girato.

Malgrado Braubenger non abbia mai abbandonato del tutto l'idea di fare di *Partie de campagne* un lungometraggio, il protrarsi del soggiorno del regista negli Stati Uniti impedì che dal film fosse eliminato quel carattere frammentario, che lo colloca nell'intervallo che separa il corto dal

³²² C.F. Venegoni, *op. cit.*, p. 52.

³²³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 109.

lungometraggio – una parzialità che, d’altro canto, il regista desiderava mantenere. Marguerite Renoir effettua così il montaggio con il girato a disposizione, e così, dopo circa dieci anni di una lavorazione disseminata di falle e lacune, il film può essere proiettato pubblicamente nel maggio del 1946, con l’aggiunta di alcune didascalie che cercano vanamente di colmare la vistosa frammentarietà narrativa provocata da una produzione così accidentata.

Circa sessant’anni dopo, in occasione del centenario della nascita di Jean Renoir, presso la Cinémathèque Française viene casualmente rinvenuta una cassa abbandonata da decenni, contenente tutto il materiale scartato da Marguerite Renoir, durante il lavoro di post-produzione. I tanti metri di pellicola sono consegnati ad Alain Fleischer, regista e fotografo francese, con l’obiettivo di realizzarne un documentario. Commentando la visione del materiale di scarto, Fleischer constata stupefatto l’altissima qualità del girato rimasto inutilizzato: il confronto tra il film ultimato e i tagli messi da parte, spiega il fotografo, è uno straordinario esempio di come, durante il montaggio, la scelta di un’inquadratura al posto di un’altra non risponda affatto a criteri selettivi assoluti: «scoprii che nei ciak scartati di ogni sequenza c’erano delle cose straordinarie»³²⁴. Ed è proprio osservando la ricchezza di questo materiale eccedente, i profondi cambiamenti apportati alla scena dal regista tra un *ciak* e un altro, l’esplorazione che la macchina da presa effettua del volto degli attori, che è possibile riconoscere come Jean Renoir abbia lavorato cercando il senso di ogni immagine *girando*, senza un’idea predeterminata che si inveri nel lavoro di *tournage*³²⁵.

Il film risulta dunque un capolavoro di debolezza: la produzione è tutt’altro che solida; il produttore Braubenger non riesce a imporsi sui capricci di un cineasta che preferisce la fedeltà allo spirito di Maupassant alla vendibilità del prodotto; la sceneggiatura è così fragile da essere subordinata ai cambiamenti di direzione del vento; la compattezza narrativa è gravemente compromessa dalla discontinuità della lavorazione; il montaggio è realizzato senza un’idea chiaramente definita, e pregevoli esempi di regia sono riposti in una cassa, dove restano dimenticati per decenni. La critica all’ottimismo utilitarista del borghese parigino non si esprime dunque solo nella fedeltà alla salata ironia delle descrizioni di Maupassant, ma anche nella valorizzazione di un lavoro artistico che non nasconde la parzialità, il limite, il disordine; una produzione artigianale e centrifuga che rinuncia ad affidarsi a rassicuranti *clichés* predeterminati, e mostra senza pudore le tracce della battaglia tra Apollo e Dioniso che fa da sfondo alla realizzazione di ogni opera d’arte.

³²⁴ Intervista realizzata da S. Toffetti, pubblicata in *Catalogo della XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, 2002, pp. 181-182.

³²⁵ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 168.

1.3. Il bambino sullo sfondo

Passiamo al secondo esempio di fedeltà di Jean Renoir allo spirito impressionista, ed esaminiamo la sequenza iniziale di *La vie est à nous*, anch'esso del 1936. Il film ha una vicenda produttiva senza dubbio molto diversa da quella di *Partie de campagne*, ed è molto più direttamente legato agli avvenimenti socio-politici della Francia degli anni '30.

Come accade in gran parte dei paesi europei, anche l'economia francese risente drammaticamente della crisi statunitense del '29: è pur vero che il ridotto sviluppo industriale del paese consente alla Francia di avvertire più tardi le conseguenze della grave crisi; ma in ogni caso, la cupa eco del crollo di Wall Street aggrava seriamente i limiti già presenti nel sistema economico nazionale: la disoccupazione aumenta vertiginosamente, si amplifica l'inflazione, la piccola industria e i piccoli commercianti sono duramente colpiti³²⁶. Lo scenario, che va aggravandosi a partire dal 1932, ha inevitabili ripercussioni sul clima politico: nascono e guadagnano consenso gruppi di estrema destra – l'*Action française* è l'esempio più rappresentativo di questa tendenza –, nei cui slogan populistici e aggressivi si condensa la violenta confusione che pervade l'Europa avviata verso la catastrofe della Seconda guerra mondiale. Simpatia verso il Fascismo italiano, esaltazione di un *État fort*, demagogia corporativistica, deliri nazionalisti e guerrafondai sono alla base del tentativo fallito di colpo di stato messo in atto il 6 febbraio 1934, quando una folla di manifestanti si avvia minacciosa verso il Palazzo del Governo, esponendo seriamente la Francia al rischio di una drammatica riedizione della Marcia su Roma di dodici anni prima³²⁷. In un clima così pericolosamente affine a quello che in Italia e Germania aveva permesso l'ascesa di camicie nere e SS, si forma la coalizione del Fronte Popolare: i partiti di sinistra (SFIO, *Parti radical-socialiste*, *Parti communiste*) si alleano per contrastare l'avanzata delle destre, chiamando a raccolta anche gruppi e movimenti intellettuali anti-fascisti. Nel maggio del 1936, il Fronte Popolare vince le elezioni politiche, e il socialista Léon Blum può formare un governo che avrà una durata di circa due anni³²⁸.

Durante la campagna elettorale che precede il voto, esponenti del Partito comunista a cui Jean Renoir si è avvicinato propongono al regista di coordinare un film documentario di propaganda, finanziato grazie ai fondi ricavati durante le assemblee del partito. Il regista accetta, sia perché da più parti gli è suggerito che la committenza può permettergli di scrollarsi di dosso quell'aura di dilettantismo che, malgrado i dodici anni di professione alle spalle, aleggia ancora su di lui³²⁹, sia perché il progetto consente a Renoir, appartenente alla classe borghese – sia pure all'area più illuminata della borghesia – di avvicinarsi a quella operaia: «Io credevo e credo tutt'ora nella classe operaia. Vedevo nel

³²⁶ J.F. Sirinelli, R. Vandebussche, J.V. Vavasseur-Desperriers, *La France de 1914 à nos jours*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, pp. 87 sgg.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 108.

suo possibile accesso al potere un antidoto al nostro egoismo distruttore»³³⁰. Jean accetta, ma a patto che gli sia concesso di mantenere un buon livello di libertà. E infatti il film non rispetta appieno le indicazioni dei committenti: l'estetica tendenzialmente anarchica del cineasta difficilmente poteva integrarsi in modo completo e acritico con gli obiettivi propagandistici e con la rigida ideologia che fondava il progetto.

La vie est à nous è film costruito sulla discontinuità. Ciò è in parte dovuto alla compresenza – spesso dissonante – del tono categorico dell'ideologia marxista e del carattere interrogativo dell'umanesimo renoiriano³³¹. Ma l'eterogeneità è anche, e più positivamente, dovuta alla volontà di far convivere le varie anime del Fronte Popolare all'interno di un lavoro autenticamente collettivo e polifonico. «Film d'équipe, donc, mais aussi film d'auteur»³³². Renoir coordina dunque un progetto a cui partecipano Jean-Paul Le Chanois, Henri Cartier-Bresson, Jacques Becker, André Zwobada, un film che alterna lo stile documentaristico a quello finzionale, in cui sequenze dirette con stile crudamente realista seguono a momenti di montaggio alla sovietica; in cui materiale di repertorio e brani di cinegiornali sono montati insieme a scene girate in studio, con attori professionisti. Di quest'opera, non priva di debolezze, ma elaborata con spirito autenticamente anti-fascista, scegliamo di esaminare la prima sequenza, della durata di circa sei minuti, frutto della collaborazione tra Renoir e l'esordiente cineasta Jean-Paul Le Chanois.

Il film si apre con una serie di rapide inquadrature di carattere documentaristico, che propongono un'immagine la più completa e convincente possibile della Francia contemporanea. Una *voice over* maschile chiarisce e accentua il tono celebrativo della sequenza: è evidente la volontà di esaltare l'industriosità dei francesi, la ricchezza e la varietà del paesaggio, la produzione e l'esportazione di prodotti agricoli, di vino, di olio, la rapida crescita dell'industria idroelettrica – la più potente al mondo – e di quella automobilistica, sottolineando la superiorità dei risultati raggiunti da alcuni settori della produzione rispetto a quelli conseguiti da inglesi e tedeschi. Voce e immagini si integrano felicemente: si susseguono dettagli di terra dissodata da un aratro meccanico, spettacolari paesaggi marini, e poi inquadrature strette sugli ingranaggi dei macchinari, sulle veloci catene di montaggio, mentre la voce continua a ripetere con enfasi «La France!». Ciascuna inquadratura non dura più di un secondo e mezzo³³³.

Dopo circa un minuto di ritmo incalzante, lo spettatore incontra il primo passaggio spiazzante. Quello a cui stiamo assistendo non è l'*incipit* di un documentario: la voce che ascoltavamo sciorinare numeri, statistiche e percentuali non è la *voice over* di uno *speaker*, ma è quella di un maestro di scuola

³³⁰ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 106.

³³¹ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 110.

³³² R. Prédal, *La société française a travers le cinéma*, Armand Colin, Paris 1972, p. 222.

³³³ Nella celebrazione della potenza industriale francese proposta nella sequenza di apertura del film, Raymond Durnat legge un chiaro riferimento all'ortodossia finanziaria degli anni Trenta, che accomuna tanto il *New Deal* di Roosevelt, quanto il *Neuordnung* di Hitler. R. Durnat, *op. cit.*, p. 128.

elementare (Jean Dasté) che sta tenendo una lezione in un'aula, di fronte a una ventina di bambini attenti. La sequenza di immagini che abbiamo appena visto può dunque essere intesa come illustrazione in movimento della descrizione che l'insegnante sta facendo a proposito della grandezza della Francia.

Il montaggio riprende dinamico. Dopo la celebrazione di industria e agricoltura, il maestro, confortato dalla pioggia di immagini ideali, elenca ai bambini gli innumerevoli esempi della ricchezza culturale francese: e così a noi spettatori sono offerti geometrici carrelli laterali che mostrano la bellezza di Notre Dame, particolari sulla pregevolezza delle statue, panoramiche rapide su Versailles; e ancora totali sulle strade pullulanti di Parigi, studiate inquadrature in movimento sulle vetrine dei negozi in cui si specchia l'elegante borghesia parigina. Dopo tre minuti e mezzo, ecco il secondo momento di irregolarità: mentre la voce del maestro continua l'elenco di successi e meraviglie, la macchina da presa si sofferma sui bambini in ascolto. L'immagine di questi ordinari figli della Francia degli anni '30 non si integra affatto con il tono dell'insegnante, né con quello della sequenza di inquadrature; la distonia riguarda soprattutto il ritmo: i bambini compiono inavvertiti, normalissimi movimenti, naturali e disordinati, si distraggono, qualcuno guarda in macchina. La narrazione perde colpi, in questo passaggio.

Il maestro ora guarda l'orologio: la lezione è terminata. L'uomo estrae dalla tasca un fischietto e ci soffia dentro più volte; rispondendo automaticamente al segnale, gli alunni si alzano e si avviano verso l'uscita, in fila ordinata. L'entusiasmo per la grandezza della Francia si riverbera nelle osservazioni che i bambini fanno, congedandosi dal maestro e uscendo fuori dall'aula. E qui la sequenza cambia drasticamente, in particolare in termini stilistici.

Siamo in esterni: il gruppetto di alunni cammina nelle strade periferiche della città, sulla via del ritorno a casa. Nella seconda inquadratura gli alunni sono ripresi frontalmente, mentre chiacchierano, fischiettano ed escono fuori campo: l'immagine, però, non si chiude immediatamente dopo l'uscita dei personaggi, ma resta sospesa ancora per qualche istante, consentendo allo spettatore di posare lo sguardo sui passanti e sui cinque operai che stanno lavorando sullo sfondo. Subito dopo abbiamo un lungo carrello laterale che accompagna i bambini mentre, muovendosi lungo un muro scorticato e semidiroccato, continuano ad elencare le eccezionali qualità della nazione francese.

L'inquadratura seguente è molto significativa: il campo è inizialmente vuoto, e la macchina da presa filma una casa abbandonata, grigia e spoglia; con l'ingresso in campo dei bambini, la cinepresa compie un movimento di assestamento, e li inquadra mentre si appoggiano provvisoriamente a un muretto; centrati i bambini, però, la camera non resta ferma, ma compie due movimenti contemporanei: un carrello verso destra e una panoramica verso sinistra. Perché questo movimento così vistoso e singolare? Non vi è una necessità narrativa chiara: i bambini non hanno cambiato disposizione, e dall'inizio alla fine dell'inquadratura restano comunque al centro del quadro. È però mutato lo sfondo: il movimento di macchina, pur mantenendo in primo piano il gruppo di alunni, consente al nostro

sguardo di muoversi dalla casa abbandonata di inizio immagine a un'altra abitazione, altrettanto disabitata e diroccata, circondata da una rete metallica precaria.

L'ultimo carrello della sequenza filma i ragazzini mentre avanzano costeggiando i muri esterni di abitazioni basse, in cui si aprono gli ingressi dei tanti negozi chiusi per fallimento. Nei loro discorsi, i bambini rilevano candidamente la discordanza tra quanto affermato dal maestro e le condizioni effettive in cui versano le loro famiglie, i padri disoccupati e le madri che non riescono ad acquistare nemmeno uno dei milioni di polli che l'industria alimentare francese produce ogni anno. Tuttavia, quel che a nostro parere colpisce con più forza, in quest'ultima inquadratura, non è la fin troppo evidente dissonanza tra la lezione entusiasta del maestro e le descrizioni di bambini costretti a vivere in povertà; l'impatto più forte e comunicativo è quello che vive il nostro sguardo sbattendo contro lo sfondo del quadro: alle loro spalle, dietro il muretto dove siedono per riposarsi, vediamo un campo in terra battuta, cumuli di pietre e mattoni abbandonati, una fila di panni stesi al vento, e, in lontananza, un disordinato insieme di case popolari che mostrano un cronico stato di povertà. In mezzo al campo in terra, a una quindicina di metri dagli alunni, leggermente decentrata sulla sinistra, si colloca la figura silenziosa di un bambino di otto anni al massimo. Immobile, dritto in piedi, vestito con abiti sporchi, il piccolo guarda in macchina, forse incuriosito dalle riprese, forse attratto dal gruppetto di coetanei. Non ha una vera funzione narrativa – scompare prestissimo, tra l'altro, coperto dalle teste dei ragazzi in primo piano. Eppure è straordinariamente presente: rappresenta forse il punto di maggiore condensazione della espressività dell'intera sequenza. Perché? Proviamo a interpretare insieme questa fugace apparizione nell'orizzonte dei sei minuti che aprono il film.

Il significato della sequenza risulta estremamente chiaro, didascalico perfino: l'immagine di facciata di una Francia che procede con passo marziale lungo la linea del progresso industriale, culturale, sociale è drammaticamente contraddetta dalla tangibile povertà che ammorba le strade e le famiglie dei bambini. L'intenzione di Renoir e *Le Chanois* è dunque quella di costringere lo spettatore a compiere un percorso di discesa a terra: dal sogno pomposo del primato francese, alla durezza drammatica della vita ordinaria. Così come, durante la Grande Guerra, la vita di trincea aveva dissolto i sogni del giovane Jean, affollati di moschettieri e cavalieri. Si tratta di una prospettiva realistica e domestica che, come afferma Raymond Durnat, si propone di disintossicare lo sguardo dello spettatore³³⁴.

Per procedere a questo lavoro di disincanto, si ricorre a precise scelte stilistiche, dividendo in primo luogo la sequenza in due parti, entrambe caratterizzate con nettezza: una prima fase si svolge nel chiuso dell'aula scolastica, la seconda all'aperto. Il documentario sulla Francia è costruito secondo le leggi del *découpage classico*: ogni inquadratura è composta gerarchicamente – ciò che è rilevante è ben visibile in primo piano –, non dura più del tempo necessario a che il concetto sia chiaro allo spettatore, ed è perfettamente integrata con il sonoro – la voce del maestro che commenta. Il ritmo di montaggio è

³³⁴ R. Durnat, *op. cit.*, p. 224.

condotto senza alcuna sbavatura; grazie a questa sapiente composizione, l'eterogeneità del girato – ai campi lunghi girati in Costa Azzurra seguono i dettagli stretti di una filiera, e poi un carrello su una via centrale di Parigi – è perfettamente amalgamata in unità: è tutto espressione della ricchezza socio-culturale francese.

Il suono del fischiotto con cui il maestro interrompe la lezione ci permette di comprendere la molteplicità di simboli che si condensano nella sequenza: nel chiuso dell'aula si sancisce una perniciosa alleanza tra educazione, ordine militaresco e progresso industriale. L'insegnamento è presentato come strumento di affermazione della classe borghese – in linea con un antico proposito di utilizzare la scuola come palestra della futura classe dirigente³³⁵. All'irreggimentazione ideologica dei bambini – il suono del fischiotto ne è simbolo esplicito – corrisponde quella della realtà rappresentata sullo schermo: l'assorbimento della molteplicità e della complessità delle riprese nell'unità monolitica di un montaggio che marcia con ritmo coerente occulta l'ambiguità intrinseca dell'immagine. È un invito implicito a mantenere in superficie lo sguardo, come spiega Zavattini, impedendo che un cambio del tempo di marcia consenta l'affiorare di elementi contraddittori³³⁶. L'unica sbavatura di questa prima parte della sequenza è rappresentata dalla gestualità degli alunni, tendenzialmente caotica, e dunque, in qualche misura, eccedente dal ritmo della narrazione.

A partire dall'uscita di scuola dei bambini, lo stile di regia si trasforma radicalmente. Il montaggio rallenta e si fa più discontinuo: in due minuti circa di proiezione scorrono solo sei inquadrature, con conseguente prevalenza di piani-sequenza. La gerarchizzazione interna all'immagine si attenua notevolmente: nello schermo, tutto diviene ugualmente importante, e i luoghi che i ragazzini attraversano divengono personaggi, protagonisti della scena al pari dei piccoli attori; l'inquadratura guadagna quindi in complessità, e spesso si fa internamente contraddittoria, come nel caso in cui l'entusiasmo degli alunni in primo piano è contraddetto dall'eloquenza della povertà che riempie lo sfondo. In alcune occasioni la gerarchia finisce addirittura per capovolgersi, e il contesto diviene molto più rilevante delle azioni e dei dialoghi in primo piano.

Se inoltre la sequenza del documentario è diretta seguendo il comandamento hollywoodiano della *regia invisibile*, nelle scene girate in esterni i movimenti di macchina guadagnano molto in visibilità: nel passaggio che abbiamo sottolineato qualche riga sopra, in cui si sommano carrello e panoramica, a noi spettatori è mostrata esplicitamente una cinepresa che muove intorno lo sguardo per osservare il contesto in cui si muovono i bambini, ed è dunque palesemente esibito l'atto stesso del guardare, secondo un'estetica che sarà alla base dell'intero cinema moderno³³⁷.

³³⁵ G. Duby, R. Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, Max Lecter et Cie., Paris 1958, tr. it. *Storia della civiltà francese*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 476 sgg.

³³⁶ C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, cit., p. 63.

³³⁷ Si veda al riguardo il saggio di G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, cit.

Nella composizione conflittuale delle due metà della sequenza, è estremamente significativo il capovolgimento operato dagli autori: la prima parte mantiene lo stile del documentario, e dunque si presenta con ambizioni di oggettività; la seconda parte è invece dichiaratamente finzionale – ci sono attori, dialoghi, una sceneggiatura –, e l'istanza narrante (la macchina da presa) è vistosamente presente. Eppure, è proprio lì dove l'atto del raccontare mostra sé stesso che la rappresentazione delle reali condizioni in cui versa la Francia può farsi più tangibile; il documentario, al contrario, rivela presto il suo carattere artefatto, in quanto illustrazione delirante di una celebrazione pomposa e altisonante, confezionata appositamente per occultare la miseria reale. Non è un caso che la lezione e la proiezione virtuale del documentario si svolgano all'interno di un'aula, nel chiuso di una visione autoreferenziale e narcisistica, tipica di una classe borghese in crisi.

Tutto questo trova un punto di condensazione nella figura del bambino che fugacemente compare sullo sfondo, a conclusione della sequenza. Il piccolo è collocato in secondo piano, e la sua apparizione dura solo pochi istanti, risultando dunque *al limite* dalla narrazione; come tutto quel che di superfluo entra all'interno di un'inquadratura, però, il bimbo attira lo sguardo, lo distrae, invitando lo spettatore a un allargamento dell'orizzonte visuale. Risulta inoltre poco chiaro se il bambino sia un attore o un piccolo passante involontariamente incluso nelle riprese. Perché guarda in macchina? E perché poi rimane così immobile? Segue le indicazioni del regista? È lì per caso? È attratto dalla *troupe* e dalle riprese? Il significato del piccolo personaggio resta ambiguo, opaco, interrogativo. *Ottuso*. E per di più, guardando verso l'obbiettivo, egli esplicita questa sua ottusità come mera rappresentazione cinematografica.

I bambini, divincolandosi dalla forza centripeta che li vuole irreggimentare nell'ordine regolare di una narrazione compatta, uscendo da scuola – dal simbolo dell'istituzione educativa – divengono l'elemento centrifugo, frammentario, esplosivo della sequenza. E assumono dunque un valore profondamente liberatorio per lo sguardo dello spettatore, costringendolo a un allargamento virtualmente indefinito del campo visuale, e al confronto inquietante con l'ambiguità.

Più di vent'anni dopo, sul finire degli anni '50, in un'era in cui lo sviluppo industriale e tecnologico raggiungerà picchi di crescita ben più elevati di quelli della Francia degli anni '30, Jean Renoir si pronuncerà con una efficace metafora sul rapporto tra ordine totalizzante e caos:

Se Hitler tornasse adesso e potesse controllare le nascite in modo artificiale, fabbricherebbe bambini super intelligenti, ma che non si divertono più³³⁸.

³³⁸ J. Renoir, *U.R.C.J. Informations*, 1959, citato in R. Viry-Babel, *Jean Renoir. Le jeu et la règle*, Denoël, Paris 1986, p. 165.

2. L'illusione delle frontiere

Esterno/Giorno. Una panoramica orizzontale studia la regione di confine tra Germania e Svizzera. Il paesaggio è ricco e suggestivo: in alto, un cielo piuttosto sereno oltre il profilo tagliente dei monti innevati; nella zona sinistra dello schermo si distende una porzione di pianura bianca, omogenea e abbagliante; poi, lentamente, la cinepresa ruota, mostrando la vegetazione cupa e fitta tipica dell'alta montagna. Mentre il movimento dell'inquadratura cambia direzione, muovendosi in verticale verso il basso, ascoltiamo due voci maschili discutere sul da farsi, se sia il caso di proseguire o aspettare la notte. Si decide di procedere.

Ora i due uomini, inquadrati frontalmente, sbucano fuori da un canale semicoperto di neve, facendosi largo tra i rami. Sono il Tenente Maréchal (Jean Gabin) e il Tenente Rosenthal (Marcel Dalio), militari francesi in fuga dalla fortezza di Winterborn, in Alsazia, dove hanno soggiornato come prigionieri dell'esercito tedesco, durante le operazioni di guerra del 1916. Maréchal indica qualcosa fuori campo, poi chiede all'amico: «Eh! Dis donc, t'es sûr que c'est la Suisse là-bas en face, hein?». Rosenthal ne è sicuro. Maréchal però è ancora incerto: «Ça se ressemble tellement, mon vieux!». «Ah! Qu'est-ce que tu veux. Une frontière, ça se voit pas, c'est une invention des hommes», replica Rosenthal. «La nature s'en fout». Si tratta della sequenza conclusiva di *La grande illusion*, del 1937.

2.1. «La nature s'en fout»

Nei capitoli precedenti abbiamo osservato quanta rilevanza abbia il concetto di frontiera nell'ambito del cinema di John Ford, e, più in generale, nel processo di costruzione dell'identità statunitense. Una netta linea di demarcazione distingue la civiltà dalla *wilderness*; una sterminata distesa liquida difende il cittadino americano rigenerato dalle insidie della vecchia Europa, ancora invischiata nel feudalesimo; una frontiera ideale separa le città dell'East dal territorio inospitale, ma autentico, del West; e così restano ben distinte le personalità dell'uomo civilizzato e del *cowboy*, che vaga solitario nella *wilderness*.

In più occasioni ci siamo quindi riferiti alla interpretazione che Frederick J. Turner, sul finire del XIX secolo, propone in merito alla storia, al progresso e all'identità americana: nella filosofia della frontiera turneriana si esprime nel modo più esemplare quella visione tipicamente statunitense del conflitto tra cultura e natura, che fa da sfondo a gran parte delle rappresentazioni letterarie, cinematografiche, filosofiche del Nuovo Mondo.

Ritorniamo brevemente a quel significativo passaggio del discorso pronunciato da Turner a Chicago, il 12 luglio del 1893. Il concetto di frontiera assume un significato diverso nel continente americano e in quello europeo, ci spiega lo storico: la linea di confine nordamericana distingue il territorio già civilizzato da una sterminata *free land*. È pertanto una frontiera mobile, in perenne progresso, in quanto segna il limite, sempre rivedibile, dell'avanzata della civiltà e dell'arretramento del mondo selvaggio. Il

sangue di questa interminabile battaglia tra *civilization* e *wilderness* rappresenta il primo e più importante nutrimento per l'identità americana. La frontiera europea è concepita in modo radicalmente diverso: nel Vecchio Mondo essa è semplicemente una linea di confine che tiene separati due territori civilizzati. Al di là del limite della cultura non vi è il *Desert*, né l'*Eden*: né il grado zero della storia, «always the same», né il fine ultimo del cammino dell'uomo. C'è solo un'altra cultura.

La frontiera europea descritta da Turner ha dunque un valore molto meno solenne, e perde senza alcun dubbio quel carattere assoluto che ne fa il fondamento dell'identità del popolo americano. Questa riduzione di valore, questa attenuazione di enfasi si fa già evidente considerando che negli Stati Uniti parliamo di frontiera, al singolare, mentre al di qua dell'Atlantico il termine si disperde nella pluralità, in una molteplicità potenzialmente caotica: l'Europa è percorsa da un reticolo di frontiere.

Abbiamo già osservato come il cinema di Jean Renoir, nel periodo americano, abbia registrato scarso successo di pubblico e critica proprio per una generale mancanza di nettezza, e per la rinuncia a definire in modo deciso i contorni dei suoi personaggi. Se una delle regole non scritte dello stile hollywoodiano è quella della *drammatizzazione*, ossia una elaborazione degli elementi formali – luce, inquadratura, azioni, contrasti – che permetta allo spettatore di distinguere senza equivoci il bene dal male³³⁹, il cineasta francese, come sottolinea Raymond Durgnat, non offre al pubblico questa caratterizzazione netta di personaggi e azioni, e dunque il profilo dell'eroe e quello dell'antagonista finiscono per diluirsi, confondersi, annacquare, e la forza suggestiva del film si attenua³⁴⁰.

D'altro canto, lo stesso Renoir, riflettendo sul proprio cinema e sul personale approccio alla realtà, individua molto indietro nel tempo le radici di questa particolare estetica. Nei giorni in cui il XIX secolo volgeva al termine, la balia Gabrielle accompagnava il piccolo Jean ad assistere agli spettacoli del teatro di burattini, alle Tuileries. Pare che la passione per il cinema sia nata proprio in quelle occasioni. Riportandole alla memoria, Renoir commenta: «Il teatro dei burattini ha certamente contribuito alla formazione del mio senso della plasticità, [e] mi ha trasmesso il timore dei contrasti bruschi»³⁴¹. Il cineasta si è dunque nutrito dei contorni indefiniti della pittura francese del secondo Ottocento, della plasticità giocosa dei burattini delle Tuileries; ma è anche figlio diretto dell'avanguardia francese degli anni '20, l'Impressionismo cinematografico di Dulac, L'Herbier, Epstein. Mentre nel mondo tedesco, il contemporaneo movimento espressionista di Murnau, Wiene, Pabst, Lang, faceva dell'irrisolvibile conflitto tra luce e ombra la sua cifra stilistica più caratteristica – una scelta che vent'anni più tardi verrà recuperata con successo dai cineasti *Noir*, negli Stati Uniti –, osservando un semplice fermo-immagine tratto da *La chute de la Maison Usher* (Epstein, 1928), non possiamo che concordare con Gilles Deleuze,

³³⁹ S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, cit., p. 148.

³⁴⁰ R. Durgnat, *op. cit.*

³⁴¹ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 29.

che individua nella fotografia dei film impressionisti francesi la presenza simultanea di tutte le sfumature del grigio³⁴².

Ritorniamo a *La grande illusion*. L'idea di dirigere un film ambientato durante la Grande Guerra viene a Renoir durante un casuale incontro con un vecchio commilitone, divenuto poi generale, a metà degli anni '30. I ricordi dei momenti condivisi durante il conflitto, e i racconti del vecchio compagno d'armi – in particolare le ben sette evasioni da questi compiute durante la prigionia – indussero il regista a proporre a Charles Spaak la stesura di una sceneggiatura³⁴³. Il film rappresenta, a nostro parere, il miglior esempio di anti-militarismo della storia del cinema; se non altro perché, malgrado la storia si svolga durante il primo conflitto mondiale, per tutta la durata della narrazione si sparano solo due colpi d'arma da fuoco. Si tratta inoltre dell'opera di maggior successo, nella filmografia di Renoir, in termini di pubblico e critica, probabilmente a causa della particolare incidenza tra il tema trattato e il contesto socio-politico dell'epoca: realizzato solo due anni prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, mentre la Francia – come già ricordato – fatica a governare il dilagare di idee nazionaliste e militariste, il film incontra la resistenza violenta di Fascismo e Nazismo, e la simpatia della nutrita schiera di intellettuali antifascisti. Presentato in concorso alla Mostra di Venezia, *La grande illusion* non ottiene il primo premio per le forti pressioni esercitate dal governo di Mussolini³⁴⁴. E quando Adolf Hitler procede all'invasione dell'Austria, un anno più tardi, nelle sale di Vienna è in programmazione proprio il capolavoro di Renoir, la cui proiezione è immediatamente interrotta³⁴⁵.

Descriviamo in sintesi la trama della pellicola.

Fronte francese, 1916. Il Tenente Maréchal (Jean Gabin), ex-meccanico, e il capitano De Boëldieu (Pierre Fresnay), di origini nobiliari, sono colpiti durante un volo dai tedeschi, e sono fatti prigionieri dal capitano von Rauffenstein (Eric Von Stroheim). Quest'ultimo e De Boëldieu si riconoscono immediatamente come appartenenti alla medesima classe sociale, e mantengono dunque un comportamento di reciproco rispetto e intesa, pur militando in due eserciti nemici. Trasferiti nel campo di Hallbach, i due francesi condividono la prigionia con un gruppo piuttosto vario di soldati, appartenenti a diverse categorie sociali: un attore, un colto insegnante, un impiegato; spicca tra gli altri il personaggio di Rosenthal (Marcel Dalio), di origine ebraica, sarto e appartenente a una famiglia di banchieri, che gli invia frequentemente pacchi ricchi di viveri che egli condivide con i compagni. Durante la permanenza nel campo, il gruppo organizza una rappresentazione teatrale – che intrattiene tanto i prigionieri francesi quanto i militari tedeschi –, ma anche, più silenziosamente, un tentativo di evasione attraverso un tunnel scavato sotto il pavimento della cella. L'improvviso trasferimento in un

³⁴² G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, cit., p. 61. L'autore estende all'intera scuola francese una definizione di Noël Burch, relativa alle scelte fotografiche di Marcel L'Herbier. Vedi N. Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, Paris 1973, p. 139.

³⁴³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 129.

³⁴⁴ D. Dottorini, *Jean Renoir. L'inquietudine del reale*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2007, p. 22.

³⁴⁵ J. Renoir, *Écrits 1926-1971*, (a cura di C. Gauteur), Belfond, Paris 1974, tr. it. *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, Longanesi, Milano 1978, pp. 326-327.

altro campo rende però vano il lungo lavoro di scavo. Cercando, inoltre, di informare uno dei nuovi prigionieri a proposito del tunnel già quasi pronto sotto i loro piedi, il personaggio interpretato da Gabin sbatte contro il muro dei confini linguistici: sebbene alleato nel conflitto, il militare è infatti un suddito di Sua Maestà Britannica, e Maréchal non conosce una parola di inglese.

Dopo molti mesi di prigionia, trasferimenti e ripetuti tentativi di evasione, Rosenthal, De Boëldieu e Maréchal giungono nella fortezza di Wintesborn (il castello alsaziano di Haut-Koenigsbourg), dove ritrovano Von Rauffenstein, nominato capo del carcere militare a seguito di una grave ferita alla spina dorsale, che lo costringe a indossare un busto di ferro e cuoio. I due nobili, De Boëldieu e Von Rauffenstein, riprendono a seguire gli eleganti rituali propri della classe di appartenenza, sebbene i due aristocratici siano ormai consapevoli dell'imminente tramonto di quell'antico mondo di eroi – immaginario, forse – da cui entrambi provengono. Boëldieu, forse più fortunato del collega ufficiale tedesco costretto a prolungare una vita vuota – è simbolicamente mantenuto in piedi da un involucro di metallo –, decide di morire da eroe. Per consentire a Maréchal e Rosenthal la fuga dalla fortezza, propone di distrarre le guardie del carcere, preparando un falso tentativo di fuga. Durante la messinscena, il dialogo tra De Boëldieu e Von Rauffenstein, che lo implora di rientrare in cella, per evitare che le guardie aprano il fuoco, si svolge in inglese, lingua che, per i due nobili, testimonia la comune origine aristocratica. Sia pure contro voglia, l'ufficiale tedesco è però costretto a sparare, e a Boëldieu è così concessa la gloria di una morte eroica, mentre i due compagni riescono a calarsi lungo il muro della fortezza. Durante la successiva, estenuante fuga a piedi verso la Svizzera, Rosenthal e Maréchal sono ospitati da Elsa (Dita Parlo), una donna tedesca rimasta vedova a causa del conflitto. Elsa non parla francese, Maréchal non parla tedesco. Eppure, al di là dei confini di guerra e lingua, tra i due nasce un sentimento profondo. La relazione è però destinata a interrompersi: i due militari devono superare il confine con la Svizzera, e cercare la via del ritorno in Francia. Finalmente, in un campo interamente coperto di neve soffice, i due amici varcano la linea invisibile che separa la Germania dalla neutrale Svizzera. Un gruppo di soldati tedeschi li scorge da lontano. Uno di loro spara un colpo, ma un compagno interviene immediatamente: «Nicht schießen! Sie sind in der Schweiz!». «Gut für sie», risponde con invidia il primo.

Il film è stato a lungo considerato tra i migliori esempi dell'estetica realista di Renoir, giudizio che tuttavia trascura la continua problematizzazione del realismo stesso presente nell'intera filmografia renoiriana, e dunque anche ne *La grande illusione*. Giorgio De Vincenti definisce la pellicola come opera di evasioni, steccati, confini, barriere, che mostra l'illusorietà del limite, ma anche la contemporanea – e contraddittoria – esigenza di superamento del limite stesso³⁴⁶. Una complessità illusoria che induce altri studiosi a guardare al film come a «una articolata fenomenologia del falso»³⁴⁷.

³⁴⁶ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 124

³⁴⁷ D. Dottorini, *op. cit.*, p. 81.

Effettivamente, la pellicola è costituita di un reticolo di limiti e frontiere, affermati e negati contemporaneamente: eserciti contrapposti, differenze di classe, lingue, difficoltà di comunicazione, confini geografici impalpabili, rituali, finestre, coreografie militari, tradizioni al tramonto, nuove mode. La guerra, come sostiene lo stesso Renoir, si propone di semplificare questa complessa architettura di maschere, provando a imporre una coscienza nazionale unica e uniforme³⁴⁸. Ma il film ci mostra quanto vano sia questo grossolano tentativo di semplificazione. Ed è probabilmente questa la ragione per cui *La grande illusion* determinò un forte sentimento di avversione condiviso dai fascisti italiani, tedeschi e francesi, avviati con passo marziale verso la tragedia di un nuovo conflitto mondiale. La forza aggregatrice della guerra è messa in discussione lungo il corso dell'intera pellicola. Ridicolizzata, in alcuni casi.

Molto significativo, al riguardo, il personaggio di Rosenthal, interpretato dallo straordinario Marcel Dalio, uno tra gli attori preferiti da Jean Renoir. In primo luogo, va sottolineato che il personaggio è di origine ebraica, e non va trascurato che, con trent'anni di anticipo sulle posizioni razziste del *Mein Kampf* di Hitler, la Francia è stata lo scenario in cui si è svolto l'*Affaire Dreyfus*, tra il 1894 e il 1906. Nei primi anni del XX secolo, inoltre, il già ricordato movimento dell'*Action Française*, protagonista del nazionalismo francese degli anni '30, aveva contribuito al rilancio dell'antisemitismo: nel giugno 1908, il gruppo polemizzò violentemente contro il Governo «meticcio» che insozzava il *Panthéon* con le ceneri di Zola (l'autore del celebre *J'accuse* pubblicato in difesa di Dreyfus); qualche anno dopo, nel 1911, una rappresentazione teatrale di Henri Bernstein fu rumorosamente interrotta, durante il suo svolgimento nel Quartiere Latino di Parigi, perché l'autore era di origine ebraica³⁴⁹. Un film che vede tra i suoi protagonisti un militare ebreo, per di più interpretato da un attore altrettanto «meticcio» del personaggio – il vero nome di Marcel Dalio era Israel Moshe Blauschild, parigino, ma figlio di ebrei rumeni –, difficilmente poteva aspirare a riscuotere un consenso unanime nella Francia degli anni '30.

Al di là della chiara presa di posizione contro l'antisemitismo, il personaggio di Rosenthal assume un significato anche più sottile, nell'ambito della nostra riflessione sull'interpretazione renoiriana del confine. Seguiamo una breve sequenza che si svolge nella prima parte della pellicola, nella camerata in cui i prigionieri francesi stanno preparando i costumi, in vista della imminente rappresentazione teatrale.

La prima inquadratura della sequenza è un'esterna: sotto un cielo cupo, un plotone di militari tedeschi si muove a tempo, seguendo gli ordini dell'ufficiale che li comanda. Mentre le voci di comandante e soldati ritmano il tempo della marcia, il montaggio stacca sull'interno della camerata. L'inquadratura è riccamente simbolica: ci troviamo davanti a una finestra semiaperta, che ci consente di intravedere sullo sfondo gli stessi soldati tedeschi in marcia che abbiamo osservato nell'immagine

³⁴⁸ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 160.

³⁴⁹ K. Cambor, *Three lives in France's Belle Époque*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2009, pp. 217-218.

precedente. La metà destra dello schermo è occupata dal battente chiuso della finestra; la metà sinistra da quella aperta, e dunque è priva dell'interposizione della superficie trasparente. Siamo evidentemente in una condizione di confine, tra la visione diretta e quella mediata. Il carattere metalinguistico dell'inquadratura è accentuato dalla presenza dell'ufficiale De Boëldieu, ripreso di profilo, in mezzo busto: appoggiato alla finestra, anche lui osserva con noi spettatori il balletto militare che si svolge all'esterno. L'immagine è dunque costruita sulla sovrapposizione di cornici, trasparenze, mediazioni, e, naturalmente, sguardi. De Boëldieu, col suo elegante sorriso disincantato, si volta verso l'interno e, osservando i compagni che preparano i costumi per lo spettacolo, commenta: «D'un côté, des enfants qui jouent au soldat, de l'autre, des soldats qui jouent comme des enfants». Il senso dell'affermazione dell'ufficiale – e il valore riflessivo della scena – si fa ancora più significativo se si considera che il francese «jouer», così come l'inglese «play», può essere tradotto sia con «giocare» che con «interpretare un ruolo».

Sull'inquadratura successiva – un totale del gruppo seduto intorno al tavolo, a ridosso della finestra – ciascun soldato, mentre lavora a maschere, travestimenti e costumi, spiega agli altri le ragioni per cui vuole evadere. L'attore Cartier (Julienne Carette) vuole fuggire solo perché nel campo di prigionia si annoia: l'organizzazione della fuga è un modo per distrarsi; l'ingegnere, interpretato da Gaston Modot, evade per spirito di contraddizione. L'inquadratura si solleva un po' dal suo primo piano, e si sofferma sul Tenente Maréchal, il quale vuole evadere perché è quello che fa chi si sente costretto. Quindi è la volta di Boëldieu: «À quoi sert un terrain de golf? À jouer au golf. Un court de tennis? À jouer au tennis. Un camp de prisonniers ça sert à s'évader»: nient'altro che la regola del gioco. Una breve panoramica porta ora in primo piano Rosenthal, ben incorniciato dalla finestra alle sue spalle. De Boëldieu gli chiede le ragioni della sua esigenza di fuga, ma si interpone il comico Cartier: «Il est né à Jérusalem...!». Rosenthal, sorridendo, lo corregge: è ebreo, ma è nato a Vienna, capitale dell'Austria-Ungheria (uno degli imperi a cui la Francia ha dichiarato guerra), da madre danese e padre polacco. Il personaggio e l'attore scivolano l'uno nell'altro, quindi, si accostano e si distaccano, come accade spesso nel cinema di Renoir³⁵⁰. Poi Rosenthal continua, sottolineando, con un certo orgoglio agro-dolce, come la sua famiglia, pur non appartenendo all'antica nobiltà francese, possedeva trentacinque castelli, tenute, riserve di caccia e pesca, conigliere; mentre gran parte dei cosiddetti francesi «purosangue» non possiedono neanche cento metri quadri del proprio paese. Non vale forse la pena di evadere per tutto questo? De Boëldieu sorride, ironizzando sul carattere pragmatico del patriottismo di Rosenthal.

La scena è più che sarcastica: è dissacrante, quasi aggressiva, nella sua irriverenza. Il valore sacro del patriottismo, la forza centripeta della guerra si corrompono, esplodono in una pluralità di direzioni e di intenzioni, tante quante sono le singole vite degli uomini presenti. E la ferma volontà che spinge il gruppo all'evasione si rivela del tutto equivalente alla partecipazione a un gioco o a una mascherata. Il

³⁵⁰ A. Bazin, *Jean Renoir*, cit., p. 83.

Tenente Rosenthal, ebreo errante, è simbolo di questa disgregazione, di questa pluralità vitale e benefica; di un'identità che fa del suo carattere indefinito e sfuggente il proprio punto di forza. Non dimentichiamo che sarà proprio il personaggio interpretato da Dalio a tradurre i dialoghi innamorati tra il francese Maréchal e la tedesca Elsa, nell'ultima parte della narrazione; e sarà ancora lui a spiegare all'amico la ragione dell'invisibilità del confine tra Germania e Svizzera, affermando con saggia leggerezza che «la nature s'en fout» delle frontiere.

Un altro passaggio de *La grande illusion* ci può essere utile per individuare ulteriori aspetti significativi della problematizzazione che Jean Renoir effettua del concetto di confine: si tratta di una sequenza in cui la carica simbolica degli eventi narrati e le scelte stilistiche operate dal regista raggiungono un altissimo grado di integrazione.

Siamo ancora nel campo di prigionia di Hallbach. L'allestimento della rappresentazione teatrale è pronto. Prima dell'inizio dello spettacolo, tuttavia, un dettaglio su un manifesto affisso contro un muro ci informa che l'esercito tedesco ha preso Fort Douaumont, probabilmente il più importante punto strategico nell'ambito della prolungata e sanguinosa battaglia di Verdun, svoltasi dal febbraio al dicembre del 1916. Anche in questo caso, l'inquadratura è divisa a metà: sulla sinistra leggiamo «Douaumont Gefallen!», sulla destra «Douaumont est pris!»: nulla si sottrae alla legge dell'ambiguità. Malgrado qualche titubanza dovuta alla notizia appena appresa, il gruppo di prigionieri decide comunque di mettere in scena la rappresentazione teatrale.

Lo spettacolo ha inizio con un'inquadratura frontale, in cui l'attore Cartier canta e balla sul piccolo palco, divertendo la platea di prigionieri francesi e militari tedeschi. La collocazione della macchina da presa rievoca in modo diretto le origini del cinema, quando la settima arte era ancora confusa con il «teatro filmato»³⁵¹. Tuttavia, un improvviso controcampo ci mostra la schiena dell'attore e, in profondità, il pubblico che segue la sua esibizione. La cinepresa è salita sul palco: non è teatro, è cinema. O, più precisamente, è una cornice teatrale contenuta nella cornice cinematografica. Dopo circa un minuto di esibizione di Cartier, fanno il loro ingresso sul palco sette splendidi soldati inglesi in abiti femminili un po' audaci, che danzano e cantano *It's a long way to Tipperary*. Mentre la leggerezza dell'esibizione prosegue allegramente, e l'attore francese amoreggia con le false donne inglesi, un totale ci porta dietro le quinte, dove il gruppo di prigionieri – Rosenthal, Maréchal e gli altri – legge entusiasta su un foglio di giornale (un terzo linguaggio si aggiunge a teatro e cinema) che Douaumont è stata riconquistata dall'esercito francese. Maréchal irrompe sul palco, interrompendo lo spettacolo e urlando al pubblico la notizia appena appresa. Ecco, quindi, che la rappresentazione si ferma bruscamente, e questa volta si ha proprio l'impressione che la finzione si sospenda, e che Renoir voglia fare sul serio,

³⁵¹ E. Siety, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris 2001, tr. it. *L'inquadratura. All'inizio del cinema*, Lindau, Torino 2004, p. 54.

lasciando che la narrazione assuma il tono di un commosso momento patriottico: i prigionieri francesi hanno finalmente l'opportunità di vivere alcuni istanti di rivalsea nei confronti dei carcerieri germanici.

Ma è solo un'illusione: inquadrata in mezza figura, una delle false donne inglesi si toglie la parrucca e, voltandosi verso l'orchestra, chiede sollecita: «Le Mairsellaise, please!», mescolando due lingue. Mentre ascoltiamo le prime note dell'inno della Rivoluzione che ha cambiato per sempre la Francia, l'Europa e l'intero mondo occidentale, la donna-soldato, in posizione eretta, inizia a cantare con fierezza. Ma il suo orgoglio patriottico si fa subito terribilmente ridicolo: sebbene abbia tolto la parrucca, il militare ha infatti mantenuto il costume da gran dama, divenendo così una magnifica e comica incarnazione dell'ibrido, a metà strada tra l'uomo e la donna, tra l'attore e il soldato, tra il teatro e il cinema. Tra l'inglese e il francese.

Da questa figura dall'identità incerta, la cinepresa avvia un bellissimo movimento che, lasciato l'inglese che intona *La Marsigliese*, si accosta al gruppo di francesi sul palco, anch'essi fieramente uniti nel coro patriottico. Quindi passa lentamente in rassegna la prima fila del pubblico di militari, fino a tornare nuovamente al soldato-donna, il quale, all'approssimarsi dell'obbiettivo, sorride, quasi imbarazzato – e non sappiamo quanto volontariamente. Infine la macchina da presa ruota verso sinistra, per mostrarci l'intera platea di prigionieri in piedi, che cantano come una sola persona.

Il senso di unità che *La Marsigliese* comunica – è un inno nazionale, ha rappresentato a lungo il canto di unione degli oppressi d'Europa, ed è un brano musicale che procede a tempo di marcia – è continuamente contraddetto dalla presenza di equivocità, ambiguità, limiti, contraddizioni. Nelle sue considerazioni sulla regia della sequenza, Renoir spiega come abbia richiesto a suo nipote Claude, brillante operatore di numerosi suoi film, di riprendere la scena in un'unica soluzione, cercando di rendere la macchina da presa il meno visibile possibile³⁵². Ma il risultato contraddice decisamente le intenzioni: il movimento della cinepresa è irregolare, discontinuo; si ferma e riparte più volte. Tra l'obbiettivo e i soggetti ripresi, inoltre, si interpongono di continuo colonne, oggetti, cappelli, e la messa a fuoco deve essere continuamente modificata – particolare tecnico del tutto naturale, per una ripresa così lunga e mobile. Lo sguardo del regista dunque risulta tutt'altro che invisibile, e la sua rumorosa presenza gli conferisce un valore pesantemente critico: c'è qualcuno che, al di qua della macchina da presa, osserva incuriosito – ma inevitabilmente distaccato – l'entusiasmo patriottico degli altri. Il realismo della sequenza è così contraddetto dalla mobilità metalinguistica dell'occhio del cinema.

La forza celebrativa della scena è inoltre fortemente smorzata da altri due fattori. In primo luogo, l'utilizzo della ripresa in continuità fa calare notevolmente il ritmo di montaggio: siamo molto lontani dal *crosscutting* emozionante di *Stagecoach* o *The Birth of a Nation*, e altrettanto distante risulta il montaggio privo di sbavature del documentario sulla Francia che apre *La vie est à nous*. La direzione del movimento di macchina, per di più, non è lineare ma circolare: si parte dalla donna-soldato e si conclude sulla stessa

³⁵² J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., pp. 133-134.

figura; il che, oltre a frustrare il desiderio di tensione dello spettatore – non rincorriamo un treno o una diligenza che ci conducono velocemente da un luogo a un altro –, dà al tempo della sequenza un marcato valore di in-utilità: nell'economia narrativa del film niente si è guadagnato e niente si è perso. E ciò è confermato dall'inquadratura che segue alla conclusione della scena: ancora un manifesto affisso al muro, infatti, ci comunica, sempre in due lingue, che i tedeschi hanno riconquistato Douaumont. Niente è cambiato, quindi.

Costruendo il film come un tessuto di limiti e confini, insieme presenti ed evanescenti, Jean Renoir si colloca idealmente in una posizione antitetica rispetto a quella di Turner. È pur vero che già lo storico statunitense aveva segnalato una distinzione qualitativa nell'interpretazione della frontiera, al di là e al di qua dell'Atlantico; eppure, la visione del confine, dei sistemi sociali e perfino dell'identità individuale che ci offre Renoir va abbondantemente al di là della semplificata ripartizione turneriana, il quale, in ultima analisi, mantiene una visione delle frontiere e dell'identità europea piuttosto stabile e definita. Il nostro cineasta, invece, si muove in territori più nebbiosi e liquidi, avvicinandosi alle posizioni di pensatori come Edgar Morin, il quale, in un recente saggio preparato a quattro mani con Mauro Ceruti – non a caso studioso della complessità –, esplorando i confini e l'identità europea, afferma:

L'Europa non ha un centro fisso. Nel corso della sua storia i suoi centri si sono spostati e nuovi centri sono apparsi. [...] L'Europa ha frontiere permeabili, a geometria variabile, che subiscono slittamenti, rotture, trasformazioni³⁵³.

Una mobilità che non è intesa come progressivo mutamento di posizione del traguardo del progresso civile – la frontiera che distingue *civilization* da *wilderness* –, ma in modo qualitativamente diverso, e senz'altro meno tranquillizzante. Un altro pensatore francese che preferisce muoversi nelle zone di confine, Jacques Derrida, riprende e radicalizza la posizione di Morin, rispondendo alla domanda ideale che, col passare dei decenni, si è fatta sempre più pressante, in merito all'identità europea. Il filosofo franco-algerino chiarisce in primo luogo che «[...] non si sa più bene *che cosa* si chiami in questo modo»; il che obbliga a chiedersi «di fatto, a quale concetto, a quale individuo reale, a quale entità determinata si può conferire questo nome. Chi ne tratterà le frontiere?»³⁵⁴.

Se vogliamo recuperare la domanda di Crèvecoeur, «What is an American?», che ci ha accompagnato nei capitoli dedicati alla cultura statunitense, e ricondurla al suo significato universale, l'interrogativo può essere riformulato in modo meno specifico: «Che cos'è l'identità?», si chiede lo scrittore franco-americano. La sua risposta e le sue argomentazioni risultano così convincenti da collocarsi a fondamento della costruzione della futura nazione statunitense. I pensatori che abbiamo citato, e Jean

³⁵³ E. Morin, M. Ceruti, *La nostra Europa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013, p. 15.

³⁵⁴ J. Derrida, *L'autre cap* suivi de *La démocratie ajournée*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991, tr. it. *Oggi l'Europa*, Garzanti, Milano 1991, p. 11.

Renoir con loro, sembrano piuttosto voler lasciare l'interrogativo in sospeso, considerando questa sospensione non già come menomazione, ma come valore.

E questo ci permette di chiarire che la relativizzazione delle frontiere e dei limiti che emerge ne *La grande illusione* – ma si tratta di una posizione riscontrabile nell'intera filmografia di Renoir – non conduce a un piatto e risolutivo nichilismo, che sarebbe tutto sommato altrettanto semplificadorio di una visione assolutizzante. Riconoscere il volto come maschera non ne implica per necessità la svalutazione. Tutt'altro. Al riguardo, sarà utile seguire una delle sequenze del film che precedono la rappresentazione teatrale.

Nel campo è appena arrivato un baule pieno di abiti femminili, quelli che i soldati inglesi indosseranno durante lo spettacolo. Una prolungata inquadratura ci mostra i prigionieri francesi intenti a rovistare febbrilmente tra le calze, i corsetti, le camicette leggere, inebriati dal contatto con le tracce di donne inesistenti. Rosenthal passa un costume a un giovane soldato sbarbato di fresco, invitandolo a provare l'indumento: con la sua faccia d'angelo dovrebbe stargli bene. I militari, accarezzando e cullando i vestiti, continuano a lungo a scambiarsi informazioni sulle nuove mode, immaginando la lunghezza di abiti e acconciature che le ragazze parigine indossano, tenendosi al passo col mutare dei tempi; e c'è chi apprende con scandalo che ora le gonne lasciano scoperta la gamba, a partire dal ginocchio in giù.

Finalmente il ragazzo ha finito di vestirsi, quindi sbuca fuori dal *separé* improvvisato, e attira l'attenzione degli altri. La macchina da presa, che per tutta la durata dell'esplorazione del baule è rimasta fissa sul gruppo, ora accompagna il giovane soldato che fa qualche passo un po' incerto fino al centro della camerata. L'inquadratura seguente è tra le più potenti del film: la cinepresa si muove per quasi mezzo minuto, con panoramica e carrello, scorrendo lentamente i volti dei tanti prigionieri, inglesi e francesi, disposti lungo il perimetro della grande sala. Immobili, sorpresi, ammutoliti, osservano il fantasma di una donna che non c'è. Sul totale che conclude il piano-sequenza, li vediamo tutti fermi e stupefatti, come abbagliati da un colpo di fulmine. Il ragazzo, intanto, continua a ripetere «C'est drôle».

2.2. Né dentro né fuori città

Una volta chiarita la posizione di Jean Renoir, e la sua personale interpretazione fenomenologica della frontiera – i confini non hanno esistenza oggettiva, ma è su di essi che si costruisce ogni progetto esistenziale –, ritorniamo negli Stati Uniti, ed esaminiamo il modo in cui il cineasta francese si è confrontato con una cultura in cui la nozione di frontiera ha assunto un significato di ben altra natura e portata.

Dopo il risultato un po' annacquato di *Swamp Water*, e i continui esempi di incompatibilità con i metodi produttivi e l'estetica della 20th Century Fox, Renoir rescinde il contratto con Zanuck³⁵⁵, e per qualche tempo resta in una condizione di identità incerta: né francese, né americano. Il film successivo, infatti, *This Land is Mine* (1943), prodotto dalla RKO, e sceneggiato nuovamente da Dudley Nichols, rappresenta una concessione – quasi una resa, in realtà – al proposito con cui Hollywood aveva accolto il cineasta europeo appena sbarcato, immaginando di metterlo a proprio agio affidandogli la regia di soggetti francesi. La pellicola è ambientata in Francia – ed è dunque in contrasto con l'esigenza di Renoir di dirigere film che gli consentissero di esplorare l'America –, ma il villaggio francese in cui si svolge la vicenda è interamente ricostruito in studio, illuminato da una fotografia fatta di contrasti netti, interpretato da un cast interamente americano. Si tratta probabilmente del punto di maggiore snaturamento dell'estetica renoiriana, nell'ambito dell'esperienza statunitense. Ed è significativo che l'unico riconoscimento ottenuto dal regista, al di là dell'Atlantico, sia un premio Oscar per il sonoro pulito e innaturale di questo film, così marcatamente artificiale.

Realizzato in pochi mesi un cortometraggio di propaganda, *Salute to France* (1944), in previsione dell'imminente sbarco dell'esercito statunitense in Normandia, Jean Renoir, nel 1945, riceve la proposta di realizzare un film tratto dal romanzo *Hold Autumn in Your Hand*, di George Sessions Perry, già trasposto in sceneggiatura da Hugo Butler. Il lungometraggio sarà distribuito dalla United Artists, e rappresenta per Renoir sia l'occasione di recuperare credibilità, dopo i risultati piuttosto incerti dei precedenti anni, sia di lavorare mantenendo un buon margine di autonomia: gli è infatti consentito di rielaborare interamente la sceneggiatura (in collaborazione con William Faulkner), di selezionare un cast di attori poco conosciuti (Zachary Scott, il protagonista, viene scelto per il suo autentico accento texano³⁵⁶), effettuare riprese in *location* reali, utilizzare attrezzature e *troupe* a basso costo³⁵⁷. Il film che ne risulta è *The Southerner*, considerato dai critici come il miglior risultato dell'esperienza hollywoodiana di Renoir, un riuscito compromesso tra l'estetica del periodo francese e il nuovo contesto americano³⁵⁸.

Oltre alla opportunità di divincolarsi dai pressanti vincoli produttivi ed estetici degli *Studios*, e dunque ritornare a una lavorazione più vicina al metodo artigianale, il film rappresenta per Renoir l'occasione di realizzare quel desiderio manifestato sin dallo sbarco a New York, il 31 dicembre del 1940, ma sempre rinviato a causa delle divergenze di prospettiva avute con i produttori: il confronto con la natura americana; o, più precisamente, l'esplorazione del rapporto tra cultura statunitense e natura. Protagonista del film è infatti una famigliola di *freeholders* – probabilmente il personaggio più ricorrente nell'immaginario degli States – che affronta la difficile, ancestrale, arcaica impresa di confrontarsi con la

³⁵⁵ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 202.

³⁵⁶ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 199.

³⁵⁷ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 218.

³⁵⁸ C.F. Venegoni, *op. cit.*, pp. 88 sgg.

durezza della *wilderness*. La famiglia di un uomo che si colloca, per deliberata scelta, sulla frontiera che distingue la cultura dalla natura. Leggiamo la trama.

Sam Tucker (Zachary Scott) lavora come bracciante in una piantagione di cotone, in Texas, ma decide di avviare una propria fattoria, per sottrarsi alla dipendenza da un padrone. Insieme a sua moglie Nona (Betty Field), all'anziana nonna (Beulah Bondi) e ai due figli Jot e Daisy, si trasferisce in una casa dotata di terreno, collocata in prossimità del fiume. L'abitazione e il campo sono da lungo tempo abbandonati, e versano quindi in condizioni più che precarie: la casa è ridotta a baracca in rovina, la terra è piena di erbacce. La famigliola è però armata di entusiasmo, e cerca quindi di affrontare in modo energico la durezza dell'incontro/scontro con una natura ostile – malgrado l'anziana nonna mantenga lungamente un cupo e refrattario scetticismo sul rischioso progetto del nipote. Alle difficoltà dovute all'incontro con la natura si aggiunge quella del confronto con un vicino altrettanto inospitale e diffidente: di fronte alla richiesta di utilizzo del suo pozzo – quello dei Tuckers è provvisoriamente fuori uso – Devers (J. Carrol Naish) si mostra tutt'altro che generoso. In modo brusco e deciso l'uomo dichiara a Sam il proprio interesse sulla casa e sul terreno, e di essere dunque scontento del suo arrivo e del suo vivace entusiasmo. Devers ha vissuto una vita dura e tormentata: la sua fattoria ha faticato molto a decollare, i raccolti sono stati spesso disastrosi, sua moglie e suo figlio sono morti per la povertà. Col suo cupo spirito pessimista cerca quindi di dissuadere il giovane vicino dal proseguire nel suo progetto.

La situazione si aggrava quando il piccolo Jot si ammala di pellagra: serve del latte e Devers non è disposto ad aiutarli, rifiutando di concedergliene anche solo mezzo litro al giorno. Fortemente abbattuto, Sam incontra in città l'amico Tim (Charles Kemper), impiegato in fabbrica, il quale prova a convincerlo ad abbandonare il progetto della fattoria, e optare per una vita economicamente più stabile, come dipendente nella sua stessa fabbrica. Sam mostra incertezza, la vita del *freeholder* è senza dubbio molto faticosa; decide però di respingere l'offerta dell'amico: è convinto infatti di non essere portato per quel tipo di impiego.

Fortunatamente, in soccorso dei due sposi, e del piccolo ammalato di pellagra, interviene Harmie (Percy Kilbride), proprietario di uno spaccio, e innamorato della madre vedova di Sam: l'uomo offre in prestito ai Tuckers una vacca, che permette loro di avere la sicurezza di quel mezzo litro di latte quotidiano che consentirà al piccolo Jot di guarire. Tutto sembra procedere in modo più sereno: il bambino è tornato a star bene, il campo dà il suo raccolto; la situazione, tuttavia, precipita allorché una mattina Sam scopre che il vicino Devers ha portato il proprio bestiame oltre il recinto dei Tucker, perché calpestasse l'orto coltivato con cura da Nona. I due vicini rivali vengono alle mani, e Sam, più giovane e forte, ha la meglio. Devers, tuttavia, non si dà per vinto, e insegue Tucker armato di fucile, intenzionato a sparargli. Ma proprio quando sta per premere il grilletto, l'uomo si accorge che Sam, in piedi sulla sponda del fiume, è riuscito a pescare l'enorme pesce-gatto che abita quelle acque, e che il

duro Devers da anni cerca di catturare. I due uomini si aiutano vicendevolmente a tirare a riva il grosso animale, e Sam accetta di lasciare che in paese si creda che sia stato il vicino a catturare il pesce-gatto, in cambio dell'uso condiviso del pozzo e dell'orto.

La pace e l'ordine sembrano nuovamente regnare sulla fattoria: il cotone è alto, e la piccola comunità festeggia allegramente il matrimonio tra Harmie e la madre di Sam. A conclusione della serata, la vecchia nonna, con l'espressione finalmente rischiarata, riflette soddisfatta sulla benevolenza di Dio, che ha regalato un buon raccolto alla famiglia, perché Sam si è comportato bene. Ma la notte stessa una furiosa tempesta devasta casa e campo. Alla mattina, Tucker e il suo amico Tim sono costretti a inseguire bestiame e oggetti trascinati via dall'acqua che ha allagato il terreno, rovinando gran parte del cotone. E così anche l'abitazione, già precaria, è ulteriormente indebolita dalla violenza feroce della pioggia. Sam, stanco, logorato dalle continue difficoltà, si risolve ad accogliere il suggerimento dell'amico: decide dunque di rientrare in città e accettare una vita più regolare, sia pure meno autonoma. Entrando in casa per annunciarlo a Nona, però, è colpito dal sorriso della donna, la quale è riuscita a riordinare in qualche modo la casa traballante, e mostra al marito un entusiasmo rimasto vivo, malgrado la violenza delle avversità umane e naturali. La famiglia decide di restare.

«Ciò che mi ha affascinato in quella storia è proprio il fatto che non è una storia. È una serie di impressioni forti»³⁵⁹, spiega Renoir. E per ridurre ulteriormente il carattere di «storia» del romanzo, il regista decide di operare direttamente sulla sceneggiatura già preparata da Butler, il quale, a giudizio del cineasta, aveva incentrato tutto su Sam, e dunque aveva concepito il *plot* in modo tradizionale, gerarchico, con un protagonista al centro della vicenda e una serie di personaggi di contorno. «Io invece intravedevo una storia in cui ci sarebbero stati solo eroi»³⁶⁰, una narrazione in cui uomini, animali, natura e paesaggio avessero raggiunto il più alto grado di integrazione³⁶¹.

È interessante osservare come *The Southerner*, nel corso dei decenni, abbia ottenuto dalla critica risposte discordanti e disomogenee. A differenza del giudizio pressoché unanime con cui gli studiosi hanno esaltato la grandezza di capolavori come *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Toni* (1934) o *La grande illusion*, e hanno segnalato la innaturalità di un improbabile compromesso come *This Land is Mine*, questo *Western* di Renoir – intendiamo il termine in senso letterale, ossia come tematizzazione della frontiera occidentale degli Stati Uniti – genera un diffuso disorientamento. Si è già detto che il film è considerato come miglior prova del regista francese in terra americana³⁶². Malgrado ciò, un raffinato esperto di cinema come André Bazin fu negativamente colpito dalla inverosimiglianza di alcuni passaggi della storia: è davvero così difficile trovare mezzo litro di latte al giorno? Dove va a scuola la bambina,

³⁵⁹ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 197.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² C.F. Venegoni, *op. cit.*, p. 86; R. Durnat, *op. cit.*, pp. 244 sgg.

se la fattoria sembra così sperduta e isolata?³⁶³ Il film presenta dunque una certa fragilità narrativa. È pur vero che lo stesso critico francese riconosce che la severità del proprio giudizio dipende con ogni probabilità dalla difficoltà di ricollocare il regista di *La règle du jeu* in un contesto diverso da quello francese: «il carattere americano ci esclude dalla complicità dei film francesi»³⁶⁴. In ogni caso, però, il confronto tra Renoir e il tema fordiano per eccellenza – la frontiera – risulta in qualche misura spiazzante anche per «il migliore tra i critici cinematografici»³⁶⁵, come lo definisce Truffaut.

Carlo Venegoni arriva ad affermare che in questa pellicola «l'ottica renoiriana si è totalmente capovolta. All'uomo inteso soprattutto come entità sociale ha sostituito un uomo che intrattiene vincoli diretti con una realtà più complessa e più semplice allo stesso tempo: la natura»³⁶⁶. Il cineasta si sarebbe in qualche misura lasciato assimilare nella visione della realtà che, come abbiamo osservato nei capitoli precedenti, distingue la cultura statunitense: un confronto semplice diretto tra l'uomo, inteso come individuo autonomo e isolato, e la natura.

In termini stilistici, poi, Giorgio De Vincenti riconosce in *The Southerner* l'inizio di un progressivo avvicinamento di Renoir alla tecnica del montaggio invisibile – quello che manca totalmente in tutto il precedente periodo francese –, un mutamento provocato dall'incontro, più o meno forzato, con le regole del *déoupage* classico che imperavano nel mondo cinematografico americano³⁶⁷.

Le considerazioni che esporremo nelle prossime pagine e nel seguente capitolo ci permetteranno di chiarire le ragioni per cui non condividiamo le critiche appena riportate. Come vedremo, infatti, i personaggi di *The Southerner* continuano a nostro giudizio a essere entità sociali, incardinate dunque in un tessuto culturale, così come lo sono le tante figure che si muovono ne *La règle du jeu*: la volontà di Renoir di ridurre la gerarchizzazione della storia e di costruirne una in cui siano «tutti eroi» chiarisce già l'orientamento anti-individualista del cineasta. Nel prossimo capitolo esamineremo anche lo stile di regia del film: è senza dubbio vero che si tratta di un'opera meno sperimentale e ariosa dei prolungati piani-sequenza di *Le crime de Monsieur Lange* (1935) o de *La grande illusion*, e che la visibilità della macchina da presa, come suggerisce De Vincenti, è meno clamorosa di quanto non fosse nelle opere del periodo francese. Ma è proprio il cambiamento di contesto a determinare anche un mutamento di valore delle scelte stilistiche: una sbavatura del ritmo di montaggio che compare in un film distribuito dalla United Artist assume tutt'altro significato della regia pienamente sperimentale di una produzione indipendente francese. Come già detto, però, torneremo su questo tema più avanti.

In merito poi alle lacune nella verosimiglianza della narrazione rilevate da Bazin, concordiamo con l'autocritica che il fondatore dei *Cahiers du cinéma* rivolge a se stesso: un certo disorientamento, provocato nei critici dal nuovo contesto in cui Renoir si colloca negli anni '40, fa sì che alcune qualità

³⁶³ A. Bazin, *Jean Renoir*, cit., pp. 131-132.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 132.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁶⁶ C.F. Venegoni, *op. cit.*, p. 89.

³⁶⁷ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, cit., p. 220.

del cineasta finiscano per essere interpretate come limiti. Basti tener conto che *Partie de campagne* e *Le Bas-fonds*, per citare solo due esempi, sono film disseminati di quei continui scivolamenti nell'improbabile e nell'inverosimile che hanno rappresentato una cifra stilistica caratteristica del Renoir francese, e che contraddicono la riduttiva etichetta di realista che è stata spesso attribuita a un cineasta che, come Ozu o Rossellini, si è sempre accuratamente guardato dal costruire sceneggiature di ferro.

Al di là dei consensi e della perplessità provocati nei critici dalla visione di *The Southerner*, cerchiamo di definire i motivi per cui riteniamo il film estremamente utile per esaminare l'interpretazione della frontiera americana proposta da Jean Renoir.

In primo luogo, come si evince dalla lettura della trama, il regista francese, al suo quarto film diretto negli Stati Uniti, si propone di posizionare la sua macchina da presa proprio sull'orlo della *wilderness*, raccontando la vicenda di un uomo e della sua famiglia che si confrontano in modo diretto – chiariremo fino a che punto questa im-mediatezza sia davvero realizzabile – con la natura non ancora civilizzata. La cinepresa dunque inquadra l'uomo inteso nel suo carattere essenziale, originario, come colui che realizza la propria libertà nel lavoro: si tratta pertanto di un tema che attinge direttamente ai valori della cultura americana – la civilizzazione della *wilderness* –, malgrado la definizione relativa al lavoro come essenza dell'uomo, è bene ricordarlo, ci riporti alle riflessioni filosofiche di Hegel e Marx³⁶⁸.

In secondo luogo, a nostro parere, il film si presta a un interessantissimo confronto con la pellicola che ci ha permesso di esaminare l'interpretazione che John Ford propone della frontiera: *The Man Who Shot Liberty Valance*, film con cui abbiamo definito più accuratamente il carattere dell'uomo della *wilderness*, distinguendolo da altre figure altrettanto cruciali dell'immaginario fordiano e statunitense.

Beninteso, si tratta di due opere senza alcun dubbio molto diverse: abbiamo definito *The Southerner* un *Western*; ma, al di là della tematizzazione del confronto tra l'uomo e la natura, nel difficile contesto della zona occidentale degli Stati Uniti, non si può certo affermare che la pellicola di Renoir rientri nello stesso genere di quella diretta da Ford. Va inoltre aggiunto che le due strutture narrative non presentano particolari simmetrie: *The Man Who Shot Liberty Valance* fa ampio uso della tecnica del *flashback*, articolata dunque in due cornici narrative ben distinte: il racconto di Tom Doniphon in merito al duello è contenuto all'interno di quello di Stoddard – che copre quasi tutto l'arco temporale in cui si dispiega il film. E non va dimenticato che un passaggio cruciale della vicenda, nel *Western* di Ford, è rappresentato dalla ripetizione della scena dell'uccisione di Valance, osservata da due diverse angolazioni: «oggettiva» la prima e semi-soggettiva la seconda.

Realizzato con vent'anni d'anticipo, *The Southerner* non subisce l'influenza di *Citizen Kane* né quella di *Rashomon*, e presenta dunque un'articolazione dell'intreccio più semplificata, fatta eccezione per la

³⁶⁸ Vedi l'elaborazione che Karl Marx fa del concetto di lavoro definito da Hegel, in K. Marx, *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in *Marx-Engels Werke*, Diel Verlag, Berlin 1982, tr. it. *Manoscritti economico-filosofici*, in *Opere di Marx-Engels*, a cura di N. Merkel, Editori Riuniti, Roma 1986, vol. 3, pp. 298 sgg.

sequenza di apertura che, come vedremo, assume una funzione metafilmica che nel resto della pellicola si fa molto più discreta e implicita.

Quel che ci permette invece di effettuare un'analisi comparata delle due pellicole è la definizione di tre figure che, con caratteri, tratti e significati diversi, sono presenti in entrambi le storie. Si ricorderà, infatti, che, esaminando il *Western* diretto da John Ford, abbiamo effettuato tre primi piani sui personaggi maschili più rilevanti della narrazione: Ransom Stoddard, definito come incarnazione dell'uomo dell'East, gravemente esposto alla contaminazione con il vacuo formalismo europeo; Liberty Valance, il brutale selvaggio, abitante e signore di una *wildernes* concepita ancora come *Devil's Land*; Tom Doniphon, il vero e autentico eroe fordiano, unico artefice della fondazione della civiltà, dotato per natura di una comprensione immediata e intuitiva della verità. In *The Southerner*, sebbene con quella caratterizzazione più sfumata che è tipica della scrittura di Renoir, ritroviamo tre personaggi collocati in posizione sorprendentemente simmetrica rispetto a quelli ritratti da Ford. Inquadriamoli più da vicino.

Sam Tucker è il protagonista dell'intera vicenda. Sin dalle prime battute del film manifesta l'urgenza di divincolarsi dal giogo della dipendenza da un padrone, e sceglie quindi di affrontare il carattere più arcaico del lavoro: si dirige proprio lì dove la frontiera distingue la civiltà dall'inclemenza della natura selvaggia – è un autentico *farmer* americano –, e lungo il corso della narrazione cerca strenuamente di avere ragione della dura resistenza della *wilderness*. Sam è dunque il corrispettivo renoiriano dell'eroe Tom Doniphon, colui che uccide – e dunque civilizza – il selvaggio.

Tim, amico cittadino di Sam, non avverte la medesima urgenza di autonomia che distingue l'agricoltore: lavora come salariato, alle dipendenze di un padrone, e propone in più occasioni a Sam l'opzione di una vita certamente meno libera, ma senza dubbio più sicura, fatta di comodità e garanzie regolari. Alcuni passaggi della narrazione ci permettono di cogliere alcune sfumature di pavidità, nel profilo caratteriale di Tim. Si tratta dunque di un buon rappresentante di quello spirito cittadino, *Eastern*, che, secondo un'ottica fordiano-turneriana, è generata da un affievolimento del carattere autenticamente americano, dato dal contatto diretto con la violenza della natura. Il personaggio di Tim si ricollega dunque a quello di Ransom Stoddard anziano, il politico che ha dimenticato l'entusiasmo giovanile e la durezza del deserto del West.

Infine abbiamo il vicino di Sam, Devers. Se il giovane *farmer*, lungo il corso della narrazione, è costretto ad affrontare la ferocia di una natura che gli distrugge il raccolto e che, in forma di pellagra, vuole uccidergli il piccolo figlio, egli deve anche confrontarsi con qualcosa di altrettanto duro e spaventoso: l'aggressiva ostilità di un simile. Privo di generosità sin dalle prime battute del film, Devers in più occasioni sembra incarnare davvero quello spirito malvagio ed egoistico che abita la *wilderness* americana ancora priva della benedizione della civiltà. È un uomo hobbesiano pre-civile, votato esclusivamente all'appropriazione delle risorse naturali e a guerreggiare con chi rappresenta un ostacolo al suo proposito auto-referenziale, in quella condizione di *bellum omnium contra omnes* descritta da Thomas

Hobbes nella sua opera principale pubblicata nel 1651³⁶⁹. Devers sembra dunque essere il Liberty Valance di Renoir, colui che incarna la violenza feroce di una libertà selvaggia.

Una volta definite le tre figure, proviamo a esaminare alcune sequenze del film che ci permettano di inquadrarle più nel dettaglio, singolarmente e nelle relazioni che li legano, in modo da chiarire in che misura i confini che distinguono i tre personaggi tratteggiati da Renoir siano sovrapponibili a quelli tracciati da Ford, e quanto, invece, le due visioni della frontiera che separa il civile dal selvaggio risultino diverse e incompatibili.

Cominciamo con il vicino incivile. Il primo incontro tra Sam e Devers avviene dopo circa venti minuti di pellicola. I Tuckers sono riusciti a dare un ordine alla casa semi-distrutta, ma il pozzo per l'acqua è fuori uso. Sam decide dunque di chiedere al proprio vicino l'utilizzo del suo. Prima dell'incontro tra i due uomini, una inquadratura fissa e prolungata – senza primi piani – ci mostra Tucker e sua moglie Nona in riva al fiume: lui ha appena pescato alcuni pesci, e suggerisce alla donna di tenere per loro il più piccolo e di offrire in regalo quello grosso a Devers, per ingraziarselo in vista della richiesta di uso del pozzo. Da segnalare un dettaglio che, come vedremo, avrà un significato importante nel nostro percorso d'indagine: l'elemento più determinante nella costruzione della relazione con il vicino è l'acqua. È nel fiume che Sam pesca il grosso pesce che vuole regalare a Devers, e il primo incontro riguarda l'uso del pozzo per dare da bere alla famiglia. Lungo il tragitto che porta Sam alla fattoria di Devers, inoltre, Renoir filma l'uomo mentre cammina accanto al ruscello: un passaggio del tutto inutile, da un punto di vista squisitamente narrativo, ma, come vedremo, ricco di valore simbolico.

Tucker entra nel grande capannone dove il vicino sta preparando un amo piuttosto grosso e dalla forma insolita. Il giovane mostra all'anziano Devers il grosso pesce e la sua sorridente volontà di socializzare. L'altro respinge immediatamente l'empatia di Sam: non si volta nemmeno ad accoglierlo e, a proposito del pesce, chiede se vuole che lo compri; Tucker si rabbuia per l'antipatica risposta dell'uomo, che per di più aggiunge: «Well, leave it if you got no use for it».

Ecco già un elemento importante di caratterizzazione di Devers, e, più indirettamente, anche di Sam: l'uomo pare respingere una civile socializzazione, scambiando un regalo affettuoso per una brutale proposta di scambio commerciale. In realtà, a ben vedere, il vicino non interpreta in modo erroneo le intenzioni del nuovo arrivato: è stato Sam stesso a dichiarare alla moglie che *conviene* portare al vicino il pesce più grosso, per ottenere l'acqua; «I'll catch us another tomorrow. A big one. We'll keep it!». Il gesto di Tucker non è dunque un esempio del suo puro altruismo, ma è un dono che si inserisce in un sistema di scambi, secondo quelle antichissime leggi di relazione sociale che Marcel Mauss, all'inizio del XX secolo, descrive nel suo *Essai sur le don*, come regole fondamentali per il mantenimento dell'ordine

³⁶⁹ T. Hobbes, *Leviathan*, Cambridge University Press, 1996.

sociale delle tribù primitive³⁷⁰. Sam, partecipando a questo sistema, accetta di mentire – la menzogna civile, non moralmente condannabile – per ottenere un vantaggio; Devers, dal canto suo, non risulta più o meno cattivo di Tucker: riconduce semplicemente la relazione al suo aspetto più scarno ed essenziale, la pura transazione. Perché lo fa? Perché non accetta di entrare nella regola del gioco a cui Sam lo invita? Continuiamo a seguire il dialogo tra i due.

Tucker prova nuovamente a instaurare un rapporto amichevole e confidenziale, chiedendo a Devers il perché di un amo così grosso e dalla forma insolita, ma l'altro, con inaspettata aggressività, replica: è libero di pescare quel che vuole e dove vuole! Sam arretra, e si appoggia al carro parcheggiato nel capannone. D'ora in poi i due non saranno più ripresi in un'unica inquadratura, ma in due distinte e alternate. Anche la cinepresa certifica la divisione.

Tucker, ora più incerto e imbronciato, chiede finalmente al vicino l'utilizzo del pozzo. «So that's what you come for!», un nuovo inatteso smascheramento delle reali intenzioni di Sam. Inizialmente Devers rifiuta di offrire il suo aiuto, proponendogli di usare l'acqua del fiume. «River water ain't no good for kids to drink!». Inquadrato di profilo, in mezzo busto, il rude vicino resta per pochissimi istanti sospeso, poi concede bruscamente la sua autorizzazione, ma aggiungendo che spetterà a Sam sostituire la corda usurata del pozzo. Renoir non indugia mai troppo sulla caratterizzazione della psicologia dei personaggi, una modalità di regia che ha sempre dichiaratamente rifiutato³⁷¹. Quei pochissimi, sfuggenti istanti di sospensione, sul riferimento ai bambini assetati, suggeriscono dunque qualcosa di molto significativo, presentato e repentinamente nascosto, sia dal vicino che dal regista.

Deluso dalla durezza di Devers, ora Sam fa per allontanarsi. Prima di lasciarlo andare, però, l'altro gli chiede informazioni sul suo lavoro e sui soldi che ha da parte, per affrontare le difficoltà di avviamento di una fattoria. Tucker spiega che ha forza, entusiasmo e che otterrà alcuni aiuti iniziali da parte di Ruston, il padrone della terra, il quale gli offrirà la semenza necessaria per cominciare a coltivare. Devers sorride amaramente, e mostra a Sam tutt'altra versione del rapporto tra mezzadro e padrone: il giovane agricoltore sarà sfruttato, Ruston, come altre volte, si farà risistemare gratuitamente il terreno e la casa, concedendo solo quel po' di semenza che una terra così grassa e fertile richiede. «Yeah! He just furnishes about everything... With the sweat!». E poi, dopo un anno di fatica, gli concederà solo una parte del raccolto. Cosa mangerà la famiglia Tucker in quest'anno? Come andranno avanti?

Sam, ora anche lui irrigidito, chiede a Devers come abbia fatto lui, quando ha cominciato. Il vicino, per la prima volta, si volta a guardarlo negli occhi, e Renoir lo inquadra in primo piano. Il raccolto è andato male, il primo anno; sua moglie è morta per il freddo, suo figlio si è ammalato di pellagra ed è morto anche lui: «Maybe I lost them both, my woman and my kid, because I didn't have no money for doctoring». È per questo, spiega Devers, che detesta l'entusiasmo dei giovani *farmer* che arrivano in

³⁷⁰ M. Mauss, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», in *L'Année Sociologique*, seconde série 1923-1924, in *Sociologie et Anthropologie*, Les Presses Universitaires de France, Paris 1968.

³⁷¹ R. Durgnat, *op. cit.*

questa terra difficile, convinti di poter ottenere tutto con la sola forza dell'ottimismo. Sam si allontana disilluso, e Renoir ci mostra di nuovo quella *inutile* inquadratura in cui il giovane agricoltore cammina accanto al fiume; ma nella direzione opposta, stavolta.

Le argomentazioni di Devers sono in realtà ineccepibili: l'interpretazione dello sfruttamento del mezzadro da parte del padrone non rappresenta il punto di vista di un uomo malvagio, ma una visione del tutto realistica di come funziona il sistema rurale, negli Stati Uniti come in gran parte del mondo civile. La diversa disposizione dei due uomini nei confronti della socializzazione non dipende dunque da una differenza di natura – quella che distingue il buon Doniphon dal malvagio Valance –, ma rappresenta il doppio volto dell'antico sogno agrario americano: l'idealizzazione entusiasta e l'amaro disincanto. Le due inquadrature che ci mostrano Sam camminare lungo la sponda del fiume, la prima volta armato di entusiasmo e la seconda amareggiato dalla diffidenza del vicino, sono estremamente esplicite, a tal riguardo.

Devers, sia pur palesemente antipatico e affetto da cronica misantropia, non presenta i tratti dell'uomo malvagio scacciato da Wyatt Earp con l'esorcismo: «Now, get out of town and start wandering!». A questo proposito risultano molto significativi tre passaggi della scena. Il primo è quell'istante di sospensione e incertezza che Devers mostra sul riferimento che Sam fa ai bambini. È questa informazione che induce l'ostile vicino a concedere, sia pur provvisoriamente, l'acqua del pozzo; ma lo fa con estremo pudore, censurando rapidamente la commozione che la sete dei bambini gli provoca. Il secondo passaggio rilevante è la violenta reazione che Devers ha quando sua figlia Becky (Noreen Nash), entrata nel capannone, scambia battute cordiali con Sam. La ragazza manifesta la propria contentezza per l'arrivo di nuovi vicini che interromperanno il cupo isolamento; ed è proprio questa valorizzazione del vicinato – e della vicinanza – che induce il padre a cacciare la figlia dal capannone. Vi è poi l'inaspettata aggressività con cui Devers replica alle domande curiose di Sam in merito alla forma e alle dimensioni dell'amo. Allontanandosi dalla fattoria, Tucker verrà a sapere da Finley (Norman Lloyd), nipote di Devers, ciò che lo scorbutico zio ha cercato goffamente di nascondere: il grosso amo serve a dare la caccia all'enorme pesce-gatto che vive nel fiume, e che da anni Devers insegue invano. Come Achab dà per tutta la vita la caccia a Moby Dick.

L'uomo ha una evidente paura del legame affettivo: censura l'entusiasmo della figlia, reagendo aggressivamente proprio quando Becky comunica la propria sofferenza per l'isolamento forzato; nasconde diffidente il proprio aspetto più ludico, custodendo gelosamente il sogno fanciullo di catturare la balena bianca; trattiene rigidamente la commozione che il pensiero di bambini senza acqua da bere gli provoca. L'apparente malvagità di Devers non ha nulla di originario, non è sostanziale, non appartiene a una demoniaca condizione pre-civile, ferma e in attesa dell'arrivo dell'eroe civilizzatore. È semplicemente il risultato di gravi, dolorosissimi traumi le cui tracce mnestiche risiedono in fondo alla memoria, secondo un quadro psicologico piuttosto semplice da definire. La vita da *farmer* lo ha privato

degli affetti più cari e di ogni entusiasmo, ed è dunque del tutto giustificabile che l'uomo tema di esporre nuovamente la propria parte affettiva ed emozionale.

Sgomberato dunque il campo da una semplicistica e pericolosa opposizione buono/malvagio, sarà più semplice rilevare la profonda somiglianza che lega Sam e Devers. Il burbero vicino può essere facilmente interpretato come il giovane agricoltore con vent'anni di più. Anch'egli ha iniziato con entusiasmo, anche a Devers il raccolto inizialmente è andato molto male (così accadrà a Sam, poco più avanti), anche suo figlio si è ammalato di pellagra. Dopo due decenni di tormentato rapporto con una natura ostile, Tucker potrebbe assumere le sembianze di Devers e mostrare agli altri la medesima brusca diffidenza. Tuttavia, Renoir ci indica una possibile, vaga via d'uscita al tragico determinismo che sembra profilarsi in questa interpretazione del legame tra i due uomini; un'alternativa offerta dalla imprevedibilità della natura. Jot, figlio di Sam, non muore di pellagra, ma viene curato grazie al latte offerto alla famigliola dal commerciante Harmie, innamorato della madre vedova di Sam. Il movimento casuale dei desideri e dei bisogni, l'aleatorio gioco di Eros e Thanatos permette al piccolo di sopravvivere, e possiamo immaginare che il percorso dei Tucker possa per questo essere diverso da quello dei Devers. È però solo una nostra congettura: il film lascia aperta ogni prospettiva sul futuro. Resta solo una buona dose di volontà di Sam e Nona a continuare a confrontarsi con la *wilderness*.

Va infine sottolineato che la riconciliazione finale tra Sam e Devers non avviene per duello, e dunque non per eliminazione dell'antagonista. Quando Tucker, ancora per caso, riesce a catturare il mitico pesce-gatto, il vicino accorre ad aiutarlo: il protagonista, infatti, non sarebbe in grado di tirarlo a riva da solo. Si tratta di un particolare tutt'altro che marginale, visto che l'eroe ottiene successo solo grazie alla collaborazione dell'antagonista. L'individualismo americano è quindi criticato nei suoi stessi presupposti, e ci si avvicina maggiormente a quella visione propria di Rousseau, ma anche di Leopardi, secondo cui solo unendosi in una rete sociale gli uomini saranno in grado di affrontare la lotta dolorosa ed erotica con la natura.

Devers chiede a Sam di lasciare che tutti in paese credano che sia stato lui a pescare il grosso pesce-gatto. Tucker accetta, ma solo a patto che il vicino d'ora in poi gli conceda l'utilizzo del pozzo e dell'orto. Il *pactum unionis* è così stabilito, benedetto dalla menzogna e dall'imprevedibilità dell'acqua del fiume.

Veniamo ora a Tim, l'uomo addomesticato che vive al riparo dell'ordine cittadino. Sono tre i passaggi in cui Renoir approfondisce il personaggio. Il primo incontro con Tim avviene immediatamente dopo la conclusione dei titoli di testa: un dettaglio ci mostra un album fotografico sfogliato da due mani un po' grassocce. Una *voce off* maschile accompagna le mani mentre sfogliano le pagine dell'album: l'uomo ci presenta i ritratti dei suoi amici, i quali saranno i protagonisti della storia cui stiamo per assistere, Sam, Nona, la nonna, i due bambini, la madre di Sam, Harmie. L'ultima

fotografia ritrae proprio il narratore fuori-campo, Tim, il quale vive e lavora in città, e torna di rado in campagna a trovare i Tuckers, come lui stesso tiene a informarci.

La cornice introduttiva è ricca di significato, e potrebbe risultare in qualche misura simmetrica al *flashback* in cui ci accompagna Ransom Stoddard, riportando alla memoria gli eventi che costituiscono il *plot* di *The Man Who Shot Liberty Valance*. Anche in questo caso, infatti, è l'uomo civilizzato ad avviare il racconto, delegato dal regista a ruolo di narratore. Vi sono, però, significative differenze tra i due film. In primo luogo, sebbene precedente di circa vent'anni, la prima sequenza di *The Southerner* è più marcatamente meta-filmica e dunque più moderna: Tim parla direttamente a noi spettatori, e la sua posizione fuori-campo sembra davvero collocarlo al di fuori del contesto diegetico. Ransom Stoddard, invece, attiva una cornice narrativa che è comunque giustificata diegeticamente, e resta dunque interna alla narrazione: i giornalisti richiedono un'intervista, e il senatore conduce i *reporter* e noi spettatori nel passato, avviando un *flashback* del tutto coerente con la linearità del tempo della narrazione.

L'*incipit* di *The Southerner* svolge inoltre una importante funzione nella caratterizzazione del personaggio Tim. Mentre il percorso lungo i sentieri della memoria di Stoddard ci è presentato come un vero e proprio momento di pentimento vissuto dal senatore, il quale ritorna nel passato per confessare che la sua carriera politica si è costruita sulla menzogna, nel ritratto del cittadino Tim non cogliamo queste sfumature negative: la sua presentazione dei personaggi mantiene quel tono giocoso che spesso Renoir ha utilizzato nei suoi film, esibendo dichiaratamente il carattere finzionale del dramma che si sta mostrando, e dunque valorizzando il mascheramento e la menzogna come strumenti di osservazione del reale³⁷².

Vi è un ultimo aspetto che emerge a un esame di questa prima sequenza di *The Southerner*. Ricordiamo che, nella doppia presentazione del duello in cui Liberty Valance viene ucciso, John Ford, attraverso una semi-soggettiva, identifica la sua macchina da presa con il fucile di Tom Doniphon; il che ci ha permesso di concludere che, se il personaggio interpretato da John Wayne è quello che ha davvero sparato (*shot*) al selvaggio, uccidendolo, così la cinepresa di Ford è quella che ha davvero filmato (*shot*) la verità. L'apertura di *The Southerner* ci propone una soluzione diversa: le mani di Tim, la sua voce collocata al di qua della cinepresa, la sua *voice off* – che possiamo interpretare come *voice over* del narratore – e la presentazione che egli ci offre dei personaggi della storia determinano una inevitabile sovrapposizione tra la macchina da presa di Renoir e lo sguardo di questo cittadino civilizzato. Il regista dunque non si identifica con l'eroico uomo libero che decide di varcare le mura della città, e affrontare coraggiosamente l'impervia *wilderness*, bensì con un cittadino un po' pauroso, collocato cautamente all'ombra delle regole e dell'ordine urbano. È Renoir stesso, d'altro canto, a confessare nella sua

³⁷² Si pensi alla sequenza di apertura di *La chienne*, in cui due burattini, Guignol e il poliziotto, presentano il film, dialogando direttamente con gli spettatori. Anche nel film del 1931 vi è una significativa compresenza di crudo realismo – la vicenda ha i toni cupi del fatto di cronaca nera – e dichiarata finzione.

autobiografia di aver avuto sin da bambino un carattere piuttosto pauroso e privo di aggressività³⁷³. A questa identificazione caratteriale, per così dire, se ne aggiunge una più strettamente linguistica: la sequenza introduttiva è palesemente riflessiva e autocritica, nella misura in cui la voce e lo sguardo dell'uomo borghese – nel senso letterale del termine – sono quelli del cinema stesso, uno strumento che racconta la natura, l'irrazionale, il tragico, ma solo per via di finzione, collocandosi a distanza, al riparo di uno schermo che garantisce l'incolumità di narratore e spettatori. È tuttavia proprio grazie a questo timore e a questo tessuto di giocose e simboliche menzogne che ci è consentito di formarci una raffigurazione della tragicità del reale.

La seconda sequenza in cui compare Tim è ambientata in città. Il contesto si è arricchito di stimoli e movimento, rispetto all'ambiente rurale che fa da sfondo alla narrazione delle precedenti scene: nei negozi si parla di denaro, di oggetti apparentemente superflui, il cui prezzo è cambiato improvvisamente, i dialoghi sono ripetutamente interrotti da incontri e saluti; Renoir ci presenta la città come rete di scambi e incontri, e dunque come sistema sociale.

Tim propone a Sam di bere insieme una birra, e lungo il tragitto che li porta al pub un lungo carrello laterale filma il dialogo tra i due amici, finché il cittadino propone al *farmer* di abbandonare la fattoria, e andare a lavorare con lui in fabbrica: una possibile soluzione ai tanti problemi economici che lo assillano. Sam si mostra inizialmente sorpreso per la proposta, quindi chiede a quanto ammonti la paga. «Seven bucks a day!», risponde Tim. Il *farmer* resta visibilmente titubante. Ecco una nuova significativa discordanza tra il protagonista del film di Renoir e l'uomo della *wilderness* descritto da Ford: quando l'assemblea propone a Tom Doniphon la candidatura alle elezioni, nel *Western* diretto dal regista americano, il sorriso di John Wayne replica in modo inequivocabile: «I've personal plans». Tom non dubita un istante, egli sa con certezza che è destinato a una collocazione extra-urbana, secondo il comandamento dell'ideologia individualista statunitense. Sam al contrario, più umanamente, dubita: sette dollari di paga al giorno rappresentano una possibile occasione di miglioramento delle condizioni della sua famiglia.

I due amici sono ora seduti a un tavolo del locale pubblico, davanti a due bottiglie di birra. Tim chiede a Sam informazioni sul suo lavoro di agricoltore: il *farmer* mostra ottimismo, potrebbe infatti riuscire a ottenere un ottimo raccolto, il prossimo anno. Il cittadino salariato è perplesso e critico: i contadini sono tutti uguali, sgobbano duramente restando in attesa che prima o poi fiorisca il grande raccolto. Sam replica che la fattoria lo fa sentire più libero. «Free?! Free?!», si stupisce Tim: solo avendo un po' di soldi in tasca l'uomo di città si sente libero di fare quel che vuole, e poi sottolinea quanto duro e faticoso sia il lavoro nei campi: come è possibile sentirsi liberi nel farlo? Tucker non lo contraddice: effettivamente lavorare la terra è molto faticoso, ma in ogni caso Sam avverte un profondo senso di

³⁷³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 17. Interessante la riflessione che il cineasta propone, poche pagine prima (p. 14), individuando un insolito legame tra estetica e codardia: «Dio non ha voluto fare di me un eroe. Io ho molta paura di essere attaccato e trovo molto comodo poter mandare gli attori allo sbaraglio al posto mio».

libertà: è libero di decidere quando arare, quando seminare, quando raccogliere. E qui Renoir, con estrema sottigliezza, interviene con una bella prova di montaggio connotativo audio-visivo, un messaggio discreto ma straordinariamente clamoroso inviato allo spettatore: mentre Sam elenca gli esempi della sua libertà di *farmer*, la macchina da presa lo lascia fuori-campo e segue il titolare del pub che, una volta riposte le banconote nella cassa, avvia uno dei dischi in vinile del *juke-box*. Un dettaglio molto stretto ci mostra il braccio meccanico che agguanta un disco e lo posiziona sul piatto, prima che il motore ne avvii la rotazione, facendo partire la musica che riempie l'intero locale; Sam, intanto, continua a spiegare quanto si senta libero nella scelta del tempo della semina e del raccolto.

Gli oggetti meccanici compaiono con grande frequenza nel cinema di Renoir, in particolare ne *La règle du jeu*: macchine semoventi che sembrano vive e autonome, ma che in realtà seguono una programmazione che gli impone un movimento regolare e predeterminato. È indubbiamente significativo che l'immagine di macchina artificiale sia accostato dal regista alla voce di Sam, mentre comunica all'amico il senso di libertà che avverte nel proprio lavoro. E d'altro canto: è davvero libero un agricoltore? Può realmente scegliere quando arare, quando seminare e quando raccogliere? Non è forse soggetto anch'egli alle irrevocabili leggi naturali, al ciclo delle stagioni, alla conoscenza di tecniche di coltivazione più o meno efficaci? Un breve dettaglio su un *juke-box* che produce musica innesca nello spettatore una serie di ragionevoli dubbi sulla reale natura della libertà del *farmer*.

Nel giro di un paio di minuti la situazione muta improvvisamente, e il regista ci mostra la vita cittadina da una nuova angolazione. I due amici hanno concluso la bevuta e si avviano alla cassa, dove Tim improvvisa un improbabile corteggiamento di una donna, che tuttavia respinge le *avances*; risentito per il rifiuto, l'uomo dichiara imbronciato: «What the heck have you got that I can't buy with my dollars?». Quindi scatena una rissa del tutto immotivata con il titolare del pub, devastandogli il locale con ripetuti lanci di bottiglie di birra. La scena, per quel che racconta e per come è diretta, è una esplicita citazione del genere *slapstick* dell'epoca del cinema muto³⁷⁴. E la sua comicità ha la medesima funzione delle esilaranti *gag* di Chaplin e Keaton: mostrare quanto labile sia l'equilibrio cittadino, e quanto fragile la sicurezza onnipotente del borghese. C'è davvero qualcosa di irrazionale che nemmeno il denaro e il sistema capitalista riescono a tenere sotto controllo; e così una via cittadina – la stessa in cui Tim ha invitato Sam a ricercare maggiore stabilità – può trasformarsi rapidamente in una piccola rappresentazione comica della giungla, governata dal caos e dall'irrazionalità delle pulsioni.

Come già accaduto tra Sam e Devers, il momento di conciliazione tra Tucker e l'amico Tim avviene nell'acqua. Nella parte conclusiva del film, infatti, una improvvisa tempesta ha devastato casa, raccolto, orto, trascinando via anche la vacca dei Tuckers. Ancora una volta due uomini vivono un momento di collaborazione nel tentativo di trarre fuori un animale dalla corrente del fiume, debordato fuori dal suo

³⁷⁴ Claude Beylie riconosce in alcune pellicole del periodo americano di Renoir il felice intersecarsi di commedia francese e *slapstick* americano. C. Beylie, *Jean Renoir: le spectacle, la vie*, Filméditations, Paris 1975, tr. it. *La vita e le opere di Jean Renoir*, Festival dei Popoli, Firenze 1979.

letto: un fiabesco pesce-gatto ha sancito il patto sociale tra Sam e Devers, una vacca – l'antico simbolo dello stanziamento civile – quello tra Sam e Tim. E così il cittadino, sia pure inizialmente preoccupato dal contatto con l'acqua e dal rischio concreto di annegamento, si tuffa nel fiume esondato insieme all'amico *farmer*, offrendogli il proprio aiuto per recuperare la povera vacca portata alla deriva dalla corrente.

Compiuto il complicato salvataggio, sui gradini asciutti della casa, l'agricoltore e il cittadino dialogano ancora di lavoro e libertà, poco prima dei titoli di coda. Ancora una volta, come già accaduto durante il primo confronto con Devers, non è Sam il personaggio che mostra il maggior grado di saggezza e di conoscenza della realtà: quando il giovane *farmer* spiega all'amico che il lavoro nei campi è il punto di partenza di ogni civiltà, perché, senza uomini che arano la terra, i panciuti borghesi di città non avrebbero carne da mangiare o pannocchie da sgranocchiare, Tim replica con bonario e disarmante buon senso: «Your plough... sure didn't grow on trees». Renoir evidentemente non condivide l'interpretazione del progresso di William Darby, secondo cui l'evoluzione umana ha assunto negli Stati Uniti una dimensione spaziale, dagli arcaici *farmer* del West, fino al più elevato e moderno grado di civilizzazione delle città dell'East³⁷⁵. Tutto è parte di una rete di relazioni e interdipendenze dalla quale è impossibile uscire, e nella quale è impossibile stabilire un ordine gerarchico o di successione. «You love your farm. That's right! You stay. I like to work in a factory», conclude con sobria lucidità Tim. Una affermazione che ci consente di ribadire la nostra divergenza di interpretazione da Carlo Venegoni, il quale, come già anticipato, sostiene che in *The Southerner* Renoir avrebbe attuato un capovolgimento della sua precedente visione dell'essere umano: dal singolo inserito e determinato da un contesto socio-culturale, all'individuo isolato che si confronta direttamente e autonomamente con la semplicità della natura. Riteniamo che le riflessioni sul rapporto tra Sam e i suoi due *alter ego* abbiamo contribuito a chiarire che le vicende narrate da Renoir restino comunque all'interno dell'universo culturale, e che il confronto diretto tra individuo e natura – una configurazione così rilevante nell'ambito dell'immaginario statunitense – è ripreso dal cineasta proprio per sottoporre la relazione a un lavoro di problematizzazione e, in ultima analisi, per negarne il carattere semplice e im-mediatato.

I due primi piani dedicati ai personaggi di Tim e Devers ci hanno consentito di definire indirettamente anche i tratti di Sam Tucker, mettendo in rilievo quanto lontano sia questo coraggioso e caparbio agricoltore dal carattere eroico e messianico dell'eroe fordiano, fondatore di civiltà. Sam, lo abbiamo segnalato in più occasioni, è un uomo che dubita, sbaglia frequentemente previsioni, riceve lezioni di saggezza dall'incivile vicino di casa e dal pavido e grassoccio amico di città. È un uomo che mente, sebbene la sua menzogna non assuma il carattere della peccaminosa falsità, ma certifichi l'adesione a convenzioni sociali fondate sulla convenienza e sull'opportunità. Va in ultimo osservato che a noi spettatori non è dato sapere se Sam prevarrà davvero sulla *wilderness* o se una delle tante

³⁷⁵ Vedi *supra*, cap. III, par. 1.1.

avversità lo indurrà ad abbandonare definitivamente il progetto e a trasferirsi in città. La conclusione del film, in proposito, non fornisce alcuna certezza sul futuro della famiglia Tucker né su quello della società statunitense.

Concludiamo queste nostre considerazioni sulla frontiera riferendoci a un ultimo passaggio del film, che ci consente di rilevare un ulteriore aspetto significativo del rapporto tra uomo e *wilderness*, secondo l'interpretazione di Renoir.

Siamo nella fase conclusiva della vicenda. Sam è finalmente riuscito ad accordarsi con Devers, il cotone cresce rigoglioso nel campo, la comunità si riunisce in una festa spensierata per celebrare il matrimonio tra la madre di Sam e Harmie. Il ballo e la serata sono gioiose e conviviali, e l'armonia pare regnare sui Tuckers e sui vicini. Inquadrata in primo piano, la vecchia nonna, che per tutto il film ha mantenuto un pessimistico scetticismo nei confronti dei progetti avventati del nipote, finalmente può affermare soddisfatta che Dio sorride perché Sam ha fatto bene il suo lavoro.

Nella schietta semplicità dell'anziana donna si condensano posizioni etiche e filosofiche antiche, profondamente radicate nella cultura europea e in quella statunitense, che dalla prima ha avuto origine: in primo luogo vi è la valorizzazione che il Puritanesimo di matrice calvinista assegna al successo nel lavoro, inteso come espressione della benevolenza divina; ma tra le righe è leggibile anche l'interpretazione cartesiana di un Dio che fa da garante al dominio razionale e assoluto dell'uomo sul mondo³⁷⁶; e poi la visione giusnaturalista di Sei e Settecento – ripresa da Thomas Jefferson e compagni nella stesura della *Declaration of Independence* –, che considera il diritto come legge di natura e non come prodotto culturale³⁷⁷; fino ad arrivare alla posizione – piuttosto delirante, per la verità – del *Geological and Geographical Survey of the Territories*, la pubblicazione coordinata da Ferdinand Hayden nel 1867, già citata nel precedente capitolo, secondo cui la presenza dell'uomo nelle aride terre del West avrebbe determinato un mutamento radicale delle condizioni atmosferiche del territorio: il deserto arido avrebbe ricevuto la benedizione della pioggia inviata dal cielo, per gratificare l'uomo.

Dio ha dunque posto in seno alla natura leggi razionali, affermano alcuni illustri rappresentanti della cultura occidentale, e ha assegnato al suo figlio prediletto la possibilità di conoscerle pienamente e dominare il creato, sancendo così una perfetta integrazione tra la razionalità umana, la sua etica e l'andamento degli eventi naturali.

Il cotone maturo nei campi rappresenta quindi il sorriso che la divinità rivolge alla famiglia Tucker, come premio per il lavoro ben svolto da Sam – ci dice in primo piano la nonna, mentre la comunità balla festosamente.

³⁷⁶ R. Descartes, *op. cit.*

³⁷⁷ Che il diritto sia posto da Dio in seno alla natura, e non vada inteso come mero prodotto culturale, risulta chiaro da quanto afferma John Locke, tra i riferimenti filosofici più presenti nella *Declaration of Independence*. «Lo stato di natura è governato dalla legge di natura, che collega tutti; e la ragione, la quale è questa legge, insegna a tutti gli uomini, purché vogliono consultarla, che, essendo tutti uguali e indipendenti, nessuno deve danneggiare l'altro nella *vita*, nella *salute*, nella *libertà* e nella *proprietà*». J. Locke, *op. cit.*, II, 2, 6. (corsivo mio).

Durante la notte, una furiosa tempesta devasta la casa e distrugge l'intero raccolto. Evidentemente Sam non è il figlio prediletto di Dio: è solo uno dei tanti uomini esposti alla imprevedibilità degli eventi naturali.

CAPITOLO VI

JEAN RENOIR, PARTE SECONDA

FUORI DALLE MURA

1. «Face a face avec la nature»

Avviamo l'ultimo capitolo del nostro percorso di indagine, prendendo in prestito dal cinema una delle tecniche di composizione più espressive, il *montaggio parallelo*. Si tratta di un espediente retorico che abbiamo già impiegato in più di un'occasione, accostando artisti, filosofi, eventi storici e culturali, che in apparenza non hanno un legame diretto ed evidente, ma che, se osservati in controluce, rivelano analogie e punti di contatto profondi, utili al lettore e al narratore. In cosa consiste il montaggio parallelo? David W. Griffith, dirigendo *Intolerance*, compone insieme il massacro degli Ugonotti del 1572, la crocefissione di Cristo e l'ingiusta condanna a morte di un giovane statunitense, nel 1915. Nessun legame, in apparenza: vi è però un nesso più profondo, un'analogia, una condivisione di significato: come recita il sottotitolo dell'opera, si tratta di esempi della lotta dell'amore contro l'ingiustizia che governa da sempre la storia. Un trucco retorico che consente al narratore di portare avanti il proprio racconto ed esporre così la propria visione della realtà. Osserviamo dunque le due sequenze selezionate.

La prima riguarda uno tra i più illustri artisti francesi del XIX secolo, Gustave Flaubert. Come noto – vi abbiamo fatto riferimento in apertura del primo capitolo –, l'autore di *Madame Bovary* e *L'Éducation Sentimentale* ha intrattenuto una relazione amorosa con la flautista Louise Colet, tra il 1846 e il 1855, scambiando con la donna una lunga serie di suggestive lettere, pubblicate nel volume *Lettres à Louise Colet*³⁷⁸.

La lettera che qui ci interessa esaminare è datata 23 dicembre 1853. Mentre in Francia si va affermando l'impero borghese di Napoleone III, Flaubert sta lavorando alla stesura di *Madame Bovary* – feroce critica rivolta proprio alla classe sociale in ascesa, da cui Renoir trarrà l'omonima pellicola, diretta nel 1932. Nelle prime righe della missiva, Gustave descrive a Louise la giornata appena trascorsa, dedicata per gran parte del tempo alla stesura del romanzo, finché, intorno alle sei del pomeriggio, la profonda immersione nell'illusione letteraria ha determinato nello scrittore una tale condizione di trasporto, da indurlo a urlare, ad aver paura e dover aprire una finestra per calmarsi. «La tête me tournait. J'ai à présent de grandes douleurs dans les genoux, dans le dos et à la tête»³⁷⁹. Lo scrittore

³⁷⁸ G. Flaubert, *op. cit.*, p. 324.

³⁷⁹ *Ibid.*

spiega di sentirsi come chi ha avuto un rapporto sessuale prolungato e spossante. «Pardon de l'expression»³⁸⁰.

Malgrado il senso di affaticamento che l'attività letteraria procura – così come quella amorosa, del resto –, poche righe più avanti Flaubert riconosce con passione quanto deliziosa sia la scrittura: non essere più *sé*, ma circolare in tutta la creazione di cui si parla³⁸¹. E così lo scrittore si lascia andare in una appassionata descrizione, spiegando come, proprio in quel pomeriggio, mentre scriveva dell'incontro d'amore che avviene tra Emma e Rodolphe, immersi nella natura prepotente, egli stesso *era* le foglie giovani, il cavallo, il sole rosso, il vento, come trasformato in qualcosa di più ampio e diluito dell'individuo singolo. Si tratta evidentemente di quello stato d'animo che Freud, nel saggio *Das Unbehagen in der Kultur*, riprendendo la definizione suggeritagli da Romain Rolland, descrive come «sentimento oceanico», un senso di illimitatezza, «di infinito, di indissolubile legame di immedesimazione con la totalità del mondo esterno»³⁸²: una condizione e-statica, dunque, intendendo il termine nel suo significato originario di uscita fuori di *sé*.

Passiamo ora alla seconda sequenza che, in montaggio parallelo, accostiamo alla descrizione che Gustave Flaubert regala a Louise Colet. Siamo di nuovo nel Teatro dei burattini delle Tuileries, lì dove la balia Gabrielle accompagnava il piccolo Jean Renoir, sul finire dell'800. Il momento di maggiore delizia, ricorda il futuro regista, avveniva prima che si levasse il sipario, quando pareva che i tendaggi fremessero insieme al pubblico e al suono della fisarmonica che introduceva e accompagnava lo spettacolo. «Gabrielle sostiene che io ero tanto eccitato che mi capitava di salutare l'apertura del sipario facendomi la pipì addosso. Non mi è difficile crederle»³⁸³. Pare che anche Pierre-Auguste avvertisse il medesimo stimolo, ascoltando l'*ouverture* del Don Giovanni di Mozart, secondo quanto ricorda il figlio Jean; che poi conclude: «L'opera che secondo me si trova ai vertici di questo *genere diuretico* è *Petruchka* di Stravinskij»³⁸⁴.

Quali sono gli elementi che legano insieme i due episodi? Quel è il punto di convergenza tra le due «sequenze cinematografiche»? Su cosa si regge il montaggio parallelo? I due contesti sono senz'altro diversi, il tono di Renoir è molto meno drammatico di quello di Flaubert: più profondo, quasi tragico il timbro dello scrittore; giocoso e leggero quello del cineasta. Eppure entrambi parlano di una condizione di tale eccitazione e fermento da provocare la completa perdita del controllo: il sentimento oceanico e la pipì. L'estasi di un artista adulto che sente venir meno i confini del *sé*, e l'eccitazione incontrollata di un bimbo che si lascia assorbire a tal punto dallo spettacolo da abbandonare totalmente il controllo dei propri visceri.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 325.

³⁸² S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930, tr. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 199-200.

³⁸³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 29.

³⁸⁴ *Ibid.*

E tutto questo, si badi bene, non accade per partecipazione diretta e immediata con il reale, ma attraverso la veicolazione dell'arte, di un linguaggio. Un *medium*. Due, per essere più precisi: la letteratura e il teatro. Renoir spiegherà che, dirigendo i suoi film, ha sempre mantenuto l'ambizione di procurare negli spettatori quell'*effetto diuretico* che da bambino gli ha provocato la visione dei burattini³⁸⁵. Un effetto, a pensarci bene, prodotto da una contraddizione: questo senso di vicinanza talmente elevato da mutarsi in identificazione estatica si accompagna alla presenza di un *medium* che comporta l'inevitabile allontanamento della realtà, che sancisce la distanza di Flaubert dalle foglie, dal cavallo, dal sole con cui avverte di avere un'unione mistica; così come i burattini delle Tuileries sono solo una maschera di una realtà che non c'è – mere ombre di un'assenza.

Un fantasma di realtà che determina l'uscita fuori di sé, lo scioglimento liquido delle mura dell'individuo. Proviamo ad attraversare questa soglia ideale, sovrapponendo il nostro sguardo a quello di Renoir, per mezzo di una soggettiva.

1.1. Il borghese esce di casa

Il desiderio estatico, la spinta ad andare al di là di sé, fuori di sé, è probabilmente una delle forze più arcaiche che animano l'essere umano. Come suggerisce Italo Svevo nelle ultime righe del suo più celebre romanzo, sin da quando l'uomo ha raccolto da terra un pezzo di legno e lo ha investito del valore di strumento, egli ha rigettato i propri limiti fisici, reclamando l'accesso ai frutti collocati sui rami più alti, lì dove precedentemente gli era interdetto l'arrivo dalla natura³⁸⁶.

Quello da pochi anni concluso è stato indubbiamente il millennio dell'ascesa della borghesia, una categoria sociale – una disposizione umana, si potrebbe anche dire – che ha fatto del desiderio di andare al di là del limite, della concreta realizzabilità di questo desiderio, il suo carattere distintivo. I primi contatti con la Cina si devono alle esplorazioni di un mercante; la scoperta del Nuovo Mondo alla ricerca di nuovi percorsi commerciali; l'invenzione degli strumenti e delle apparecchiature più sofisticate, prodotti dalle rivoluzioni industriali, rispondono al bisogno di varcare i limiti della propria identità attraverso un percorso *tecnologico*.

Il cinema, che fa la sua comparsa negli ultimi anni di un secolo che ha segnato il definitivo trionfo del ceto borghese, reca inscritta in sé questa urgenza di catturare il tempo e lo spazio, varcando la soglia del possibile. Si tratta, come abbiamo già spiegato nel primo capitolo, di un'ambizione che percorre come un fiume carsico l'intera storia della settima arte, attraversando le spettacolari vedute esotiche di inizio '900, il progetto di registrazione e archiviazione del mondo intero proposto da Albert Kahn; la possibilità di muoversi alla velocità di un treno, o di seguire in poltrona alcuni uomini che passeggiano

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Garzanti, Milano 1985, pp. 424-425.

sulla superficie lunare; l'opportunità di eccitarsi senza alcun rischio, di fronte all'aggressione virtuale di gigantesche e mostruose creature, *King Kong* o *Jaws*, o di stupirsi penetrando nell'universo microscopico che abitualmente sfugge al nostro sguardo, *Microcosmos* (Nuridsany-Pérrenou, 1996); acquisire contemporaneamente la visione totalizzante del grandangolo e quella invasiva del teleobiettivo. In ciascuno di questi esempi leggiamo l'impellenza del *bourgeois* che aspira a uscire dalle pareti dell'ordinario e del domestico, per osservare, possedere, sperimentare, dominare lo straordinario.

Questa singolare interpretazione che la cultura borghese ha effettuato di una tendenza propriamente umana è tra i temi più cari a Jean Renoir. In gran parte delle opere del cineasta francese vi sono passaggi – talora intere narrazioni – dedicati all'uscita di un personaggio dalle pareti dell'ordinario: che siano le mura della sua città o la soglia domestica, il regista tematizza in molte occasioni questa ambizione estatica, e dunque cinematografica, a varcare la frontiera, e catturare, fisicamente o in immagine, la realtà, nella sua condizione naturale. Nelle pagine che seguono, quindi, cammineremo di fianco a Renoir e ai suoi tanti *alter ego*, osservandoli mentre provano a sporgersi oltre i limiti del conosciuto, penetrando in territori ignoti e caotici, non molto diversamente dagli eroi di John Ford, che percorrono solitari il regno inospitale della *wilderness*. Anche in questo caso, cercheremo di capire che cosa vedono questi personaggi – non più eroi, stavolta, ma uomini ordinari.

Il primo esempio su cui ci soffermiamo è una delle più riuscite opere tra quelle dirette da Renoir all'inizio degli anni '30: *Boudu sauvé des eaux* (1932).

Il film ruota intorno alla relazione tra due figure insieme incompatibili e simmetriche: il borghese Lestingois e il *clochard* Boudu. Nei primi minuti del film, il regista descrive il buon Edouard Lestingois (Charles Granval), rispettabile libraio parigino, ben radicato nel sistema culturale del suo tempo, che trascorre le sue giornate amoreggiando con la giovane e graziosa governante Anne-Marie (Sévérine Lerczinska) – alla quale dà anche continui insegnamenti in merito alle buone maniere –, e osservando con un cannocchiale da una finestra la vita cittadina che scorre sul Lungosenna. Durante una di queste ispezioni discrete, Lestingois viene attratto da uno sgangherato barbone (Michel Simon), che vagabonda semi-ubriaco tra la folla intenta a passeggiare lungo il fiume. Allorché il *clochard* si arrampica sul parapetto, manifestando evidenti propositi suicidi, il libraio si lancia fuori casa, si getta eroicamente nel fiume, e salva l'uomo che, come scopriamo, si chiama Boudu, e vive un'esistenza da vagabondo, privo di fissa dimora e legami familiari. Con le migliori intenzioni, proprie di una classe sociale illuminata, Lestingois, di comune accordo con la propria consorte Emma (Marcelle Hainia), decide di accogliere il barbone in casa, e, seguendo la vocazione educativa già mostrata con gli ammonimenti rivolti alla governante, si propone di ricondurre Boudu nell'ordine della civiltà, insegnandogli le buone maniere, e permettendogli di possedere indumenti e presenza più urbani e adeguati alla vita sociale. Il progetto, tuttavia, si rivela ben presto di difficile realizzazione. Il vagabondo risulta del tutto inadatto a rientrare nell'ordine borghese, si appropria capricciosamente di tutto ciò che ha a portata di mano, e finisce per

insidiare sia la giovane governante, che la signora Emma – mostrando così una particolare attrazione per l'universo femminile che, sia pure con differenti modalità, anche il libraio ha manifestato sin dai primi minuti del film. Col passare dei giorni, tuttavia, Boudu comincia lentamente a integrarsi col sistema di casa Lestingois: decide di accorciarsi la lunga barba da *clochard*, tagliarsi e impomatarsi i capelli secondo le indicazioni della moda. Reso più civile dal nuovo *look*, Boudu è anche colto da un inaspettato colpo di fortuna, che gli consente di vincere una ingente somma di denaro alla lotteria. Ormai ricco, l'ex-vagabondo vive una simbiosi quasi completa con il suo *alter ego* Lestingois: mentre Boudu, di nascosto, amoreggia in camera con Emma, il libraio, altrettanto furtivamente, si intrattiene con la giovane Anne-Marie, nella camera accanto. Scoperto per caso il doppio tradimento, Lestingois decide di ricorrere a un matrimonio riparatore: Boudu sposerà Anne-Marie e le apparenze saranno salvate. Il rito, tra l'altro, certificherebbe che il percorso di addomesticamento del barbone è ormai giunto al suo ultimo traguardo. Tuttavia, proprio durante la cerimonia, che si svolge lungo il fiume, il *clochard* cade in acqua – forse per un incidente, forse volontariamente –, si lascia trasportare dalla corrente, e fugge via dalla cerimonia e da una vita borghese che, malgrado tutto, avverte come irrimediabilmente estranea. Tristi e delusi, i Lestingois, sulla sponda del fiume, si chiedono se Boudu sia fuggito o sia annegato. Il libraio, malinconico, conclude: «C'est sa destinée. Il a repris le fil de l'eau».

Tra i tanti commenti positivi alla pellicola³⁸⁷, risulta interessante la definizione che Daniele Dottorini dà dell'opera, definendo *Boudu* come film dell'erranza, segnalando l'opposizione tra il vagabondare di Lestingois – un vagare mentale e verbale, calato in un contesto esplicitamente artificiale, fatto di scenografie di cartone –, e quello più marcatamente fisico del *clochard*, che, con la sua gestualità sovrabbondante ed eccessiva, forza frequentemente i limiti stessi dell'inquadratura che il regista cerca di imporgli³⁸⁸. Nelle considerazioni sul carattere errante del personaggio Boudu, e della stessa fisicità di Michel Simon che lo interpreta, Dottorini riprende e rielabora le osservazioni di André Bazin, il quale descrive il film come miglior esempio dell'estetica renoiriana del *décalage*: «la sceneggiatura è amorosamente *di fianco* al soggetto, la recitazione è *di fianco* alla situazione, gli attori sono *a fianco* dei loro ruoli»³⁸⁹. Piuttosto che inquadrare il reale, le figure e l'azione in modo diretto, Jean Renoir, a giudizio del critico francese, utilizza soggetto, azioni e personaggi unicamente come pretesto per raccontare qualcos'altro, qualcosa di più essenziale, ossia «tutto ciò che è possibile vedere»³⁹⁰; il cineasta, secondo Bazin, interpreta quindi il cinema come continuo lavoro di decentramento, spostamento e scivolamento del baricentro dell'immagine. *Décalage*, appunto³⁹¹.

³⁸⁷ Truffaut definisce il film «comico, buffo, burlesco, strabiliante». (F. Truffaut, *I film della mia vita*, cit., p. 42). René Prédal spiega che «C'est la nature même, avec son exubérance, son mépris des règles établies, des préjugés, des entraves créés par une société policée, qui fait irruption dans la vie d'un petit libraire, amoureux de son confort et des éditions originales, égoïste dans le fond». R. Prédal, *op. cit.*, p. 157.

³⁸⁸ D. Dottorini, *op. cit.*, p. 56.

³⁸⁹ A. Bazin, *Jean Renoir*, p. 83.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 84.

³⁹¹ *Ibid.*

Nell'ambito di una narrazione che tematizza in modo esplicito l'incontro tra l'ordine – borghese, in questo caso – e il caotico vagabondare, riconoscendo insieme l'ineluttabile incompatibilità e gli innumerevoli punti di contatto tra i due termini, dedichiamo qualche istante all'esame di una delle sequenze più significative del film, quella dell'uscita di casa di Lestingois, proiettato fuori dalle mura domestiche dallo slancio salvifico che, non senza ironia, Renoir ha celebrato già nel titolo della pellicola.

Ci troviamo nelle battute iniziali del film. Una bellissima e prolungata panoramica ci mostra, inquadrato dall'alto della finestra di un appartamento, un *clochard* che cammina sul Lungosenna. Si può affermare in tutta tranquillità che la lunga inquadratura condensa in immagine un intero trattato di estetica cinematografica, anticipando i successivi trent'anni di storia del linguaggio cinematografico. Cerchiamo di chiarire il perché.

In primo luogo, il lungo piano-sequenza ha uno spiccato carattere documentaristico: la ripresa è effettuata con teleobiettivo, con una conseguente sgranatura dell'immagine che anticipa lo stile di ripresa dei più recenti *reportage*. L'inquadratura, inoltre, trema instabile, alla ricerca di un soggetto, il barbone Boudu, che si muove in modo disordinato e irregolare: è la realtà che lotta con la regia, come dicevamo poco sopra. Per di più, a quanto dichiarato dallo stesso Renoir, i passanti che entrano ed escono dal campo ignorano totalmente di essere le comparse di un film, e ciò è reso evidente dalla loro gestualità chiaramente anti-drammatica: alcuni si fermano a osservare il *clochard*, altri si guardano intorno, qualcuno, infine, impalla inavvertitamente la cinepresa. Alcune sequenze dirette da Roberto Rossellini, venti anni dopo, i passaggi improvvisati da Jen-Luc Godard nelle vie di Parigi, in *À bout de souffle* (1960), o, ancora, le riprese crude del *Cinéma-vérité* di Jean Rouch di fine anni '50, sono già prefigurate in questo sguardo che osserva la materia viva del mondo in movimento, dall'alto di una finestra di appartamento.

In questa celebrazione dello sguardo curioso, tuttavia, è possibile individuare un elemento che contrasta vivamente lo stile di ripresa: si tratta del *clochard*, il quale, col suo abbigliamento vistoso e il suo trucco posticcio, mostra platealmente il suo ruolo di maschera saltata fuori direttamente dal teatro di burattini delle Tuileries, contraddicendo così rumorosamente il carattere realistico dell'immagine.

Lo stacco sull'inquadratura successiva è decisamente brusco. In primo luogo perché si passa da una esterna, filmata con stile da *reportage*, a un'interna, evidentemente girata in studio. Si tratta infatti del totale di una stanza di appartamento, resa elegante da un arredamento che cita esplicitamente le scenografie dell'epoca del muto. Il secondo elemento che rende netto ed evidente lo stacco è rappresentato dal sonoro: i rumori di città, disordinati e caotici, si interrompono improvvisamente nel cambio di inquadratura; un mutamento di ambiente sonoro repentino e innaturale, se si considera che la finestra della camera è aperta, e sarebbe dunque del tutto verosimile che dall'interno dell'appartamento si percepisse ancora qualche rumore proveniente dalla città. Eppure Renoir opta per una netta eliminazione del clamore del mondo esterno, insistendo, con la forte alterità (sonora e visiva) tra le due

inquadrature, su una incompatibilità molto profonda tra i due universi: quello domestico, isolato e regolare, e quello esterno, disperso e caotico.

Nell'appartamento, la giovane governante armeggia curiosa con il cannocchiale del suo padrone Lestingois; l'uomo entra in campo e glielo toglie immediatamente di mano, invitandola con posata decisione a spolverare il pianoforte. «À quoi ça sert d'avoir un piano si on n'en joue pas?», chiede con disarmante ingenuità Anne-Marie. «J'ai un piano parce que nous sommes des gens respectables», risponde il padrone. La funzione dello strumento musicale è ridotta a mera immagine, utile a certificare uno *status* sociale, piuttosto che a consentire l'espressione artistica. La graziosa governante esegue dunque l'ordine del padrone di casa, ma ben presto si distrae dal proprio lavoro, mettendosi a suonare una melodia leggera, adoperando il solo dito indice della mano destra, come fanno i bambini inesperti. Mentre questa giocosa melodia infantile procede, Renoir inquadra Lestingois dalle spalle, in piano-americo, inscrivendo il libraio nel rettangolo della finestra, dalla quale, armato del suo cannocchiale, egli osserva il mondo. In questa nuova inquadratura, il carattere innaturale del sonoro si fa ancora più clamoroso di quanto non accada nelle precedenti: la macchina da presa si colloca infatti di fronte a una finestra spalancata, da cui il protagonista e noi spettatori possiamo assistere allo scorrere di un mondo inspiegabilmente silenzioso, privo di rumore, distante, come avvolto in un tessuto isolante.

L'immagine seguente conferma e approfondisce i contrasti già emersi nelle altre inquadrature. La soggettiva di Lestingois, attraverso il cannocchiale, ci permette di osservare gli ignari passanti – ignari davvero, come abbiamo già spiegato – attraverso il cerchio della lente del cannocchiale, con una nuova, chiara citazione del cinema muto: in questo caso Renoir ripropone l'utilizzo dell'iride circolare di cui il cinema comico ha fatto largo uso fino a pochi anni prima dell'uscita di *Boudu*. Per mezzo di questo strano sguardo rotondo, Lestingois, il regista e noi spettatori indugiamo a lungo sulle gambe di due belle ed eleganti donne che passeggiano spensierate sul Lungosenna. E così Renoir, componendo tre inquadrature, ci mostra la sua complessa visione della società e del cinema: collocato nel chiuso del suo confortevole appartamento, il borghese si diverte a osservare un mondo insieme vicinissimo e remoto, la cui alterità dal contesto in cui l'osservatore è calato è certificata con chiarezza dalla forte discordanza tra sonoro e immagine. La giocosa melodia suonata dalla governante si sostituisce infatti al rumore sovrabbondante della città, integrandosi nell'immagine come vera e propria colonna sonora del breve film a cui Lestingois assiste dalla finestra di una casa collocata in posizione sopraelevata rispetto alla città in movimento. Il mondo dunque è interamente trasformato in immagine, e questo processo di sostituzione si applica anche al desiderio erotico che Lestingois evidentemente avverte, accompagnando con lo sguardo il movimento sensuale delle gambe velate di due belle ragazze. La pulsione sessuale è così sublimata in pulsione scopica, e il possibile contatto tra due corpi si traduce in piacere voyeuristico.

Il cinematografo è dunque presentato da Renoir nel suo carattere di strumento eminentemente borghese, *medium* in cui si esprimono insieme il desiderio di dominio e quello di allontanamento della

realtà, in una tragica contraddizione che la quiete bonaria del rispettabile Lestingois riesce apparentemente a mantenere nascosta.

Alcuni istanti più tardi, il regista dedica un dettaglio al soprammobile che Anne-Marie è intenta a spolverare: si tratta di un'ingombrante costruzione in legno, collocata sul pianoforte, che raffigura un intreccio di rami, affollato di uccelli esotici; una vera e propria natura morta, nel senso letterale del termine. Animali e piante, così come lo strumento musicale che li sostiene, sono trasformati in oggetti di decoro, imbalsamati, immortalati nella condizione esangue di una immagine ridotta alla sola funzione di arredamento. Mentre la cameriera canticchia, accarezzando le finte piume di un uccello inesistente, una nuova inquadratura da *reportage*, con ritaglio circolare, ruba l'immagine del *clochard* che abbiamo già visto a inizio sequenza, mentre vagabonda precariamente per strada. Inquadrato di profilo, il libraio esclama entusiasta: «Je n'ai jamais vu un clochard aussi réussi!».

La complessa sovrapposizione tra la qualità documentaristica della ripresa, il ritaglio-iride – che la trasforma in citazione cinematografica –, la mancanza di sonoro e l'affermazione eccitata di Lestingois risulta fortemente espressiva: Renoir ci offre un limpido esempio di idealismo borghese, secondo cui la realtà dominata attraverso lo strumento (il cinema, in questo caso), sebbene appaia come occasione di scoperta ed esplorazione, rappresenta piuttosto la proiezione di figure appartenenti a un immaginario predeterminato – un universo immaginario chiuso, infantile e narcisitico. Il *clochard* è definito «ben riuscito» nella misura in cui la sua figura si uniforma al *cliché* del barbone – selvaggio, incivile, esotico – già presente nell'immaginario domestico del borghese.

Seguendo incuriosito i movimenti del trasandato vagabondo, Lestingois si accorge che, senza alcuna motivazione chiara, l'uomo si arrampica sul parapetto del ponte, con l'intenzione di tuffarsi in acqua: un tentativo di suicidio colto sul fatto grazie alla potenza tecnologica del cannocchiale. Il libraio getta prontamente via il suo strumento e si lancia fuori per soccorrere l'uomo intenzionato ad annegare. Ed ecco che il sonoro muta nuovamente: non appena il montaggio stacca su un'inquadratura esterna, senza che Renoir ci conceda un raccordo sonoro o una forma qualsiasi di ammorbidimento, la città entra drasticamente in campo col suo fragore. Lestingois corre fino al fiume, si toglie la giacca e si lancia nell'acqua.

Nella successiva sequenza del salvataggio, la macchina da presa è quasi sempre collocata a notevole distanza dall'azione, e in più di un'occasione i due protagonisti, Lestingois e Boudu, diventano minuscole figure, piuttosto difficili da scorgere nel movimento dell'acqua del fiume. Il montaggio della scena, per di più, risulta fortemente discontinuo, dotato di scarsa fluidità, provocando nello spettatore l'impressione che un montatore dilettante lo abbia arrangiato frettolosamente con il poco girato a disposizione.

Il carattere approssimativo della composizione della scena riguarda anche il sonoro: tutta la sequenza del salvataggio è priva di musica, accompagnata esclusivamente dal costante rumore di fondo della città;

la traccia audio, inoltre, risulta altrettanto mal cucita di quella video, piena di tagli bruschi e irregolarità, secondo una tecnica di cui faranno largamente uso i cineasti della *Nouvelle vague*, trent'anni più tardi. Vi è una evidente volontà di censura radicale del *pathos* e della drammaticità della scena: l'occhio del cineasta si allontana dal tragico, piuttosto che accostarvisi, manifestando quel particolare pudore verso la realtà che rappresenta un tratto caratteristico dello stile di Renoir.

Il dettaglio più significativo dell'intero passaggio, a nostro parere, è dato dalla scelta, senz'altro inusuale, di dedicare una serie di prolungate inquadrature alla folla accorsa a seguire il salvataggio. Mentre sta avendo luogo la scena madre del film, invece di concentrare lo sguardo sull'affannoso tentativo di Lestingois di salvare Boudu dall'annegamento – utilizzando magari la tecnica del *crosscutting*, per rendere più emozionante la sequenza –, Renoir indugia lungamente su una folla di persone incuriosite, ma tutto sommato poco eccitate (un passante afferma *blasé* di non farci più caso, ormai), che si sporgono dal parapetto per seguire la sequenza del salvataggio, con la stessa apatica curiosità con cui, qualche anno più tardi, seguiranno le cronache di eventi tragici raccontate nei notiziari televisivi. Ciò che ci colpisce maggiormente di questa folla, come sottolinea André Bazin esaminando la scena³⁹², è il constatare che evidentemente il gruppo di spettatori non è fatto di comparse, e non sa di essere filmato: si tratta infatti di un gran numero di curiosi accorsi sul ponte non già per seguire il salvataggio, ma per assistere alle riprese del film. Lo testimoniano i continui sguardi in macchina dei presenti, e i movimenti furtivi della cinepresa, pronta a rubare dettagli di coloro che osservano in silenzio i due attori recitare nell'acqua.

Proprio nel momento in cui il borghese esce dalle mura domestiche per entrare in contatto diretto con la tragicità della vita, Renoir accentua la distanza tra lo sguardo e il reale – i campi lunghi, le dimensioni ridotte dei personaggi, la mancanza di *pathos* –, e mette in forte risalto la presenza del *medium*. Le cuciture del sonoro e gli stacchi bruschi esibiscono il lavoro di elaborazione del materiale; un lungo passaggio su una folla di persone accorsa ad assistere al salvataggio, che presto si rivela come folla accorsa ad assistere alle riprese, distoglie l'attenzione dal dramma, e sovrappone gli spettatori del mancato suicidio agli spettatori delle riprese, determinando uno spiazzante scollamento/scivolamento tra attori e personaggi che fa inevitabilmente deragliare la narrazione, disorientando il pubblico. La sequenza di drammatica uscita *all'aria aperta*, la cronaca cruda e realistica del tuffo nel tragico, diviene una complessissima riflessione sul guardare. Mentre la realtà che il borghese riteneva di dominare resta inesorabilmente fuori campo.

Passiamo al secondo esempio di uscita *en plein air*, e riprendiamo l'analisi di una pellicola già citata nel capitolo precedente, ma solo in merito alle modalità di produzione: *Partie de campagne*.

Come già anticipato, il piccolo gioiello diretto da Jean Renoir nel 1936, durante le pause della lavorazione a *Les Bas-fonds*, è tratto dall'omonimo racconto scritto da Guy de Maupassant, e pubblicato

³⁹² *Ibid.*

1881 nella raccolta *La Maison Tellier*. Con un'esplicitzza anche più marcata di *Boudu*, sia il testo letterario che la sua trasposizione cinematografica inquadrano l'uscita del borghese dalle mura della sua città, descrivendo l'avventura domenicale di un commerciante e della sua famiglia, nella bella campagna che circonda Parigi.

Il film si apre con una didascalia che introduce gli spettatori alla narrazione, spiegando che Monsieur Cyprien Dufour, chincagliere di Parigi, in compagnia della consorte Juliette (Jane Marken), della figlia Henriette (Sylvia Bataille), della suocera (Gabrielle Fontan) e del commesso Anatole (Paul Temps) – suo futuro genero e suo futuro successore alla guida dell'attività –, in una domenica d'estate del 1860, decide di andare a ritrovarsi «faccia a faccia con la natura».

Giunta in una locanda, in prossimità del fiume, e ordinato un ricco pranzo a base di pesce appena pescato – o almeno così gli dichiara l'oste, interpretato dallo stesso Jean Renoir –, la famigliola si lascia andare a un quieto pomeriggio di svago, esplorando le sorprendenti bellezze della natura. Dall'interno dell'osteria, due giovani canottieri, Henri (Georges Saint Saëns) e Rodolphe (Jacques Borel), scrutano il gruppetto di parigini, concentrandosi in particolar modo sulle figure femminili, la moglie e la figlia del commerciante cittadino. Con differente grado di spregiudicatezza – più vivace Rodolphe, più riluttante Henri –, i due tentano l'approccio con le donne, approfittando del fatto che Monsieur Dufour e Anatole sono impegnati a pescare in un'altra zona del fiume. I due momenti di seduzione sono presentati con un tono diverso: il corteggiamento tra Rodolphe e la matura Juliette ha toni teatrali e leggeri, mentre la vicinanza tra Henri e Henriette ha sfumature più malinconiche. Proprio quando il giovane canottiere, nella vegetazione fitta che cresce in riva al fiume, riesce ad abbracciare e baciare la figlia del commerciante, il cielo si fa più cupo, e una pioggia torrenziale interrompe l'incontro tra uomini e donne, costringendo la famiglia Dufour a concludere la scampagnata fuori porta, e fare ritorno a Parigi.

Dopo alcuni anni, durante i quali Anatole ha sposato Henriette, assumendo anche la direzione dell'attività commerciale, i due sposi tornano nel luogo della scampagnata. Mentre l'uomo giace addormentato, la donna ritrova Henri, e scambia con lui poche battute. Lui spiega con trattenuta malinconia che torna spesso in quel luogo dove, per pochi minuti, si sono amati. Lei, con tristezza più evidente, gli risponde: «Moi, j'y pense tous les soirs». I due sposi, infine, si allontanano alla volta di Parigi. Henri resta da solo, sulla sponda del fiume, a osservare l'incessante scorrere dell'acqua.

Nel suo saggio dedicato al paesaggio nel cinema, Bernardi dedica alcune pagine a *Partie de campagne*, un film, secondo il parere dello studioso, collocato sulla soglia che distingue la concezione classica e quella moderna del paesaggio cinematografico: il film è una complessa architettura di punti di vista che contrasta il modello tradizionale di relazione soggetto/natura, attraverso continue distrazioni e scambi di prospettiva. Sin dalle prime battute, sottolinea Bernardi, ci accorgiamo infatti che i parigini, usciti dalla città per vedere la natura – per trovare quindi una conferma del proprio ruolo di soggetto

osservatore dominante –, si ritrovano a essere osservati dai due canottieri, attraverso la cornice simbolica di una finestra³⁹³. Simili espedienti – cornici, riflessi, ribaltamenti di prospettiva – punteggiano l'intera narrazione, come occasioni di riflessione sull'atto stesso del vedere e del guardare, e come momenti di problematizzazione del valore e del potere effettivo dello strumento cinematografico: «Un attrape nigaud! Tu vois tout et tu vois rien du tout!», afferma il disincantato Henri, rivolto all'amico Rodolphe che, attraverso la finestra, osserva eccitato la bella Henriette che ondeggia sull'altalena.

In più di un passaggio, la regia di Renoir scarta inaspettatamente in uno stile spiazzante, sorprendentemente moderno, scivolando improvvisamente dal filmico al meta-filmico. Vi sono infatti frequenti soggettive prive di soggetto, spesso insolitamente prolungate: nella parte conclusiva del film, ad esempio, un lungo carrello laterale inquadra la sponda del fiume, dalla barca su cui Henri e Henriette stanno viaggiando, alla ricerca di un luogo appartato; si tratterebbe di un raccordo sullo sguardo tutto sommato canonico, se non fosse che l'insolita, eccessiva durata dell'inquadratura finisce inevitabilmente con lo «sganciare» lo sguardo dal personaggio, inducendo lo spettatore ad avvertire la presenza della macchina da presa, e a chiedersi disorientato: «Chi è che sta guardando?»³⁹⁴. E tutto questo, con più di vent'anni d'anticipo sui piani-sequenza e i falsi raccordi di Michelangelo Antonioni, e più di trent'anni sulle prolungate inquadrature con cui Andrej Tarkovskij si proporrà di scolpire il tempo in immagine³⁹⁵.

Fermiamoci a esaminare una breve sequenza della pellicola, quella in cui Monsieur Defour e Anatole si allontanano dal gruppo, alla ricerca di un punto del fiume dove sia possibile realizzare una buona pesca: l'attuale e il futuro titolare di una rivendita di chincaglieria si ritrovano faccia a faccia con la natura, come ci ha spiegato la didascalia che apre di film.

Un campo medio ci mostra Anatole mentre schiaffeggia senza un motivo chiaro la superficie dell'acqua con una frasca. Dalle sue spalle arriva il signor Dufour, che lo interrompe con goffa saccenteria, spiegandogli che in questo modo spaventerà i pesci. La fotografia, secondo l'estetica anti-espressionista tipica di Renoir – in linea con la tradizione del cinema francese –, è poco contrastata e ricchissima di sfumature di grigio. L'inquadratura successiva è frontale, con la cinepresa collocata in mezzo al fiume, e i due uomini ripresi in tutta la figura, in piedi su una barca ferma a ridosso della sponda. Va innanzitutto segnalato un particolare che riguarda la fisicità dei due attori e l'abbigliamento dei personaggi che interpretano: grasso e corpulento, Cyprien Dufour indossa una giacca stretta, abbinata a indumenti scelti con discreto cattivo gusto; ha in testa un cappello un po' sconclusionato e il viso ingombrato da baffi allungati e appuntiti; Anatole è invece decisamente magro, quasi consumato da una misteriosa malattia; il completo grigio è di una misura troppo grande, così come il cappello, e una evidente miopia lo costringe continuamente a stringere gli occhi, per mettere a fuoco qualcosa che sembra comunque non riuscire a vedere. L'abbigliamento, la gestualità e il duetto involontariamente

³⁹³ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 71.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ A. Tarkovskij, *op. cit.*

spassoso che i due mettono in scena chiariscono come questi due rappresentanti della piccola borghesia francese di metà '800 siano una riuscitissima citazione di Stan Laurel e Oliver Hardy, probabilmente la più celebre coppia della storia del cinema comico.

Questo dettaglio – tutt'altro che marginale, per la verità – ci permette di sottolineare un aspetto rilevante del lavoro di trasposizione che Renoir effettua del racconto originale. In numerosi passaggi, l'ironia che pervade la scrittura di Maupassant si fa davvero pungente, quasi feroce: non appena la carrozza varca le mura della città, ad esempio, Dufour esclama retorico: «Voici la campagne enfin!». A questo segnale – aggiunge l'autore – la moglie si commuove davanti allo spettacolo della natura³⁹⁶. E così, a conclusione del racconto, quando Henri e Henriette si ritrovano sulla sponda del fiume, Maupassant ci dice che, mentre i due avviano il breve dialogo, Anatole «toujours en manches de chemise, dormait consciencieusement comme une brute»³⁹⁷. Seppur dotato di un tocco che sa muoversi con estrema leggerezza, lo scrittore esprime senza alcuna remora il suo sentimento dichiaratamente anti-borghese, laddove Renoir può invece mantenerlo più implicito, giocando con la eloquente discrezione della regia: tratteggiare due ottimisti borghesi della Parigi del Secondo Impero con le sembianze di Laurel e Hardy è una scelta senz'altro meno clamorosa, ma che risulta anche più aspra dei giudizi espliciti con cui Maupassant condisce le descrizioni dei personaggi.

Ma torniamo a «Stanlio» e «Ollio», che abbiamo abbandonato nell'inquadratura frontale che li riprende in piedi, sulla barca attraccata a ridosso della sponda del fiume. Monsieur Dufour, mostrando al suo inesperto aiutante la propria competenza sulla natura, gli indica qualcosa con il dito, lì sotto la superficie dell'acqua, dove c'è quella strana ombra. Anatole non capisce dove guardare, e Cyprien gli dà indicazioni più precise. Finalmente il giovane individua il luogo: «Oui oui!». Il chincagliere, quindi, con tono enfatico dichiara: «C'est un repère de poissons carnassiers!», provocando nel suo futuro genero una comica espressione di stupore infantile.

Esaminiamo un fermo-immagine tratto da questi primi secondi di inquadratura, sospendendo la proiezione proprio sul «Oui oui!» di Anatole. Il primo dettaglio che balza agli occhi è che i due non stanno guardando nella stessa direzione: Monsieur Dufour punta il bordo sinistro dello schermo, il suo aiutante si rivolge in basso a destra. La comicità del dialogo è data dall'evidente «strabismo» della prospettiva che i due ritengono di condividere. Renoir, perdipiù, non effettua alcun raccordo di sguardo: quando Cyprien invita Anatole (e noi spettatori) a guardare, la cinepresa resta ferma a osservare i due. Questa scelta ha due conseguenze molto rilevanti: in primo luogo ci fa comprendere – come giustamente segnala ancora Bernardi – che la scena non riguarda i misteriosi eventi naturali che accadono sott'acqua, ma il guardare; il regista ci invita a riflettere sullo sguardo (strabico, impreciso) di due borghesi, progenitori della classe al potere nell'epoca tormentata in cui Renoir sta filmando, che

³⁹⁶ G. de Maupassant, *Une partie de campagne*, in *Contes et nouvelles*, Albin Michel, Paris 1956, p. 371.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 382.

ritengono «di vedere tutto», allargando così il proprio dominio anche fuori città³⁹⁸. In secondo luogo, la rinuncia al cambio di inquadratura porta inevitabilmente lo spettatore ad avvertire la presenza della cinepresa, e dunque a estendere la sua riflessione anche al *medium* che sta fungendo da narratore della vicenda.

Il carattere riflessivo di questa prima parte dell'inquadratura è reso anche dalle parole pronunciate dal commerciante in merito all'ombra che egli scorge sul fondo: in quella tana di pesci carnivori, spiega agitato l'uomo, si trova senz'altro un luccio, uno squalo d'acqua dolce, temibile predatore dei fiumi, difficilissimo da catturare, in grado di staccare un dito umano con un solo morso, grazie ai denti lunghi e affilatissimi di cui è dotato. L'espressione meravigliata ed eccitata di Anatole che ascolta queste descrizioni è inevitabile. Cosa sta accadendo? Niente di realmente straordinario: Monsieur Dufour ha semplicemente invitato il suo aiutante ad andare cinema, e insieme stanno assistendo alla proiezione di *King Kong, Jaws* (Spielberg, 1975) o *Jurassic Park*; o forse i due sono rimasti a casa, e stanno seguendo uno dei tanti «documentari» che affollano le TV del XXI secolo, in cui, grazie all'uso sapiente di riprese a spalla, montaggio frenetico e musiche da *thriller*, rinoceronti ed elefanti si trasformano in temibili divoratori di uomini. Renoir, al contrario, rinuncia a dare ritmo alla scena attraverso il montaggio, rinviando per più di venti secondi lo stacco.

Mentre il tempo scorre, e il racconto spettacolare di Cyprien procede, improvvisamente la forza critica dello sguardo del regista raggiunge il massimo grado di espressione: Dufour sta spiegando che il luccio ingurgita ogni giorno l'equivalente del suo peso, e Renoir effettua una insolita panoramica verticale, muovendo la macchina dai due uomini fino alla superficie dell'acqua, proprio nel punto indicato dal chincagliere, lì dove dovrebbe trovarsi la tana del luccio; qui la cinepresa si ferma per poco più di un secondo, quindi ritorna indietro, risalendo fino all'inquadratura frontale di suocero e genero che discorrono. Si tratta di un gesto stilistico talmente vistoso e, in apparenza, narrativamente immotivato da sembrare davvero opera di un dilettante. E probabilmente il giudizio non è poi così sbagliato: questo regista dilettante, che non riuscirà mai a diventare un professionista, interviene esplicitamente nella narrazione, mostrandoci il suo sguardo infantile che, ascoltando le impressionanti descrizioni di Dufour, china la testa per cercare la tana del temibile mostro marino. Il pesce carnivoro, tuttavia, non si vede: si badi bene, Renoir non ci lascia intendere che il luccio non c'è; il problema è invece che la macchina da presa non riesce a filmare altro che la superficie mobile dell'acqua, e i riflessi di Dufour e Anatole che stanno chiacchierando. La regione profonda del fiume resta ignota: per noi spettatori, per Renoir, per la cinepresa. E il mistero non si svela neanche ai due borghesi iper-eccitati, con la differenza che, tanto il commerciante saccente, quanto il suo aiutante credulone, trascurano – o vogliono trascurare – un particolare che alla macchina da presa non è sfuggito: il riflesso delle due figure nell'acqua, l'unica immagine che si riesca a vedere.

³⁹⁸ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit. p. 71.

Il fiume, la natura, il paesaggio, osserva Bernardi, ci ricambiano lo sguardo, mostrandoci con disarmante semplicità il nostro stesso riflesso³⁹⁹. Questi due uomini immaginari, come li chiamerebbe Edgar Morin⁴⁰⁰, non sono mai usciti fuori da Parigi, ma stanno utilizzando lo sguardo per estenderne la cinta muraria fino alla campagna, come forza centripeta utile a risucchiare l'intero mondo all'interno delle pareti domestiche, e a proiettare la propria immaginazione contraddittoria e violenta (il luccio minaccioso) su ciò che sta al di là delle mura cittadine. Non va dimenticato, a tal proposito, che i figli e i nipoti dei due innocui e rispettabili commercianti di metà Ottocento, proprio mentre Renoir sta traducendo in immagini il racconto di Maupassant, si avviano a scatenare la più catastrofica guerra della storia dell'umanità. La brevissima, furtiva panoramica verticale, che va dalle due figure ai loro riflessi sfumati dall'acqua, ci lascia intendere che, a differenza di quanto affermano le simpatiche controfigure di Stanlio e Ollio, né loro, né Renoir, né noi spettatori siamo in grado di vedere quel che c'è al di sotto della superficie del fiume. Tutto quel che abbiamo è un intreccio di prospettive, di specchi, di sguardi più o meno curiosi, più o meno attenti. Più o meno miopi.

Arriviamo quindi all'ultimo esempio di uscita dalla città – dal già noto –, esaminando un'altra sequenza che racconta il momento in cui l'uomo e la macchina da presa del cineasta si trovano «face a face avec la nature». Dobbiamo attraversare nuovamente l'Atlantico, e riprendere l'analisi di una pellicola già esaminata nel precedente capitolo, *The Southerner*, un'opera che, lo abbiamo già spiegato, rappresenta quell'occasione di incontro tra Jean Renoir e la *wilderness* americana che il regista francese attendeva e procrastinava sin dai tempi del suo viaggio di fuga dall'Europa in fiamme, alla volta dell'America. Vi è dunque una sovrapposizione molto evidente tra il protagonista Sam Tucker – che, ricordiamo, abbandona il lavoro alle dipendenze di un padrone, alla ricerca di un confronto autonomo e diretto con la natura –, e il Renoir che fugge dall'Europa in guerra – ennesimo pellegrino che solca l'oceano, fuggendo da una casa ormai prossima al crollo –, animato dalla curiosità di esplorare con la cinepresa la natura sconosciuta del Nuovo Mondo.

Nel film questa natura è costantemente presente, sia in termini narrativi che stilistici: il confronto tra la *wilderness* e l'uomo che vuole darle un ordine occupa l'intera trama – il duello Sam/natura –, e riempie gran parte di ogni singola inquadratura – il duello Renoir/*wilderness*. E si tratta di una natura che mantiene sempre un carattere drammatico, ci spiega Venegoni, a differenza di quanto accade in altre pellicole che affrontano tematiche simili: la narrazione lirica di *Louisiana Story*, diretto da Robert Flaherty solo due anni dopo, ad esempio, malgrado i punti di contatto in termini squisitamente tematici, mantiene quel sottofondo ottimistico, tipicamente statunitense, che nell'opera diretta da Renoir risulta

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ E. Morin, *op. cit.*

del tutto assente⁴⁰¹. Quella di *The Southerner* è una natura intesa come forza ambigua, che allo stesso tempo dà e toglie, si offre e si sottrae⁴⁰².

La regia del film, la composizione delle immagini è costruita proprio a imitazione di questa intrinseca ambiguità naturale. E dunque l'opera conferma l'interpretazione che di Renoir ci ha offerto Bazin, sottolineando come, grazie ad alcune scelte stilistiche – la profondità di campo, soprattutto –, il cineasta rinunci alla gerarchizzazione e alla parcellizzazione del reale, tipiche del *déoupage classico*, mantenendo invece un maggiore rispetto del carattere ambivalente e irrazionale della realtà.

Prendiamo ad esempio in considerazione il momento in cui la famiglia Tucker, dopo le tribolazioni vissute nei primi momenti di soggiorno nella nuova casa – un'abitazione quasi diroccata, la mancanza di cibo, il pozzo fuori uso –, finalmente siede intorno alla tavola imbandita, perché Sam è riuscito a uccidere un tasso. La scena ha tutti i requisiti per rappresentare una conferma e un'esaltazione dei valori americani: la casa come rifugio sicuro, la famiglia riunita armoniosamente, l'uomo come *Male Breadwinner*⁴⁰³, la condivisione del pasto. Ma Renoir riempie la sequenza di elementi che disturbano la quiete domestica: Nona, accingendosi a cucinare, esprime la propria gioia – i bambini non mangiavano da giorni – con un luminoso sorriso, ma il regista intanto indugia sul lungo coltello che la donna afferra e inizia ad affilare. Pochi istanti dopo, il contrasto si ripresenta: Nona, distribuendo le porzioni di carne nei piatti, con modi dolcemente materni, stabilisce scherzosamente un ordine di successione; serve per prima la nonna, spiega, perché è la più anziana, e subito dopo serve Sam, perché ha ammazzato l'animale.

Renoir rende esplicito un dettaglio terribilmente ovvio, ma abitualmente rimosso, in particolar modo nell'ambito del cinema hollywoodiano, ossia il fatto che la gioia della famiglia riunita intorno al tavolo dipenda dall'uccisione di un animale. Una esplicitazione fortemente anti-hollywoodiana, sia perché contrasta con il tipico pudore del borghese – che apprezza la comodità, ma vuole ignorare come gli è stata procurata –, sia perché, in termini narrativi, disturba la coerenza della sequenza: l'atmosfera tenera di una scena in cui è descritta una onesta famiglia di agricoltori americani riunita a tavola stride fortemente con la morte del piccolo e innocuo animalletto che, solo pochi minuti prima, abbiamo osservato mentre sbucava fuori dalla sua tana.

Ma è soprattutto grazie alle sue scelte stilistiche che Renoir, confermando l'interpretazione di Bazin, chiarisce la sua posizione in merito al carattere ambiguo del reale e dello sguardo. La scena del pasto, infatti, è diretta con stile fortemente realistico, il che ribadisce la stretta parentela tra l'estetica renoiriana e il neorealismo italiano: i membri della famiglia mangiano con le mani, si leccano le dita; le immagini sono fortemente dense di sensualità, inducono lo spettatore quasi a sentire l'odore della carne, il gusto e

⁴⁰¹ C.F. Venegoni, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰² D. Dottorini, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁰³ Si tratta di quella concezione tradizionale della divisione dei ruoli e delle mansioni, in cui è l'uomo a provvedere al sostentamento della famiglia. Vedi A. Chiesi, *Lavoro e professioni*, Carocci, Roma 1998.

la matericità di un contatto esaltato nella sua fisicità. Nella cucina dei Tuckers riecheggia l'eros che pervade la locanda di *Ossessione*, quasi contemporaneo: l'incontro tra Gino e Giovanna, nel film di Visconti, è infatti segnato da un'attrazione visibilmente fisica, che l'uomo esprime prendendo con le mani dalla pentola in ebollizione un pezzo di carne, e mangiandolo con gusto. Una esibizione del carattere carnale del piacere estremamente scandalosa, per il pubblico e la morale dell'epoca. Luchino Visconti, lo ricordiamo ancora una volta, era assistente di Renoir, negli anni '30.

Dicevamo, però, che questo realismo non nega ma anzi conferma l'ambiguità intrinseca della realtà. In questa esplosione di carnalità e realismo, infatti, ci accorgiamo improvvisamente che il piccolo attore che interpreta Jot, mentre la famiglia è raccolta in un ringraziamento a Dio per il pasto che ha loro concesso, alza il viso e guarda in macchina per circa quattro secondi. Il gesto è molto evidente. Una violazione del patto finzionale tutto sommato prevedibile, quando gli interpreti del film sono bambini, ma che richiederebbe un nuovo *ciak* con indicazioni più precise date al piccolo affinché eviti di interpellare la macchina da presa e lo spettatore. Ma Renoir non ripete il *ciak*, anzi, si può supporre che sia stato lo stesso cineasta ad attirare in qualche modo l'attenzione del bimbo, perché la ruvida matericità dell'immagine mantenga una contraddizione, un'ambivalenza interna: ricambiando lo sguardo dello spettatore, infatti, il bambino gli respinge indietro l'ambizione a un dominio assoluto sulla realtà, ricordandogli drasticamente che si trova in una sala cinematografica e non nella cucina dei Tuckers.

Il film è ricchissimo di simili discrete, delicate esplosioni. L'ultimo passaggio su cui concentriamo la nostra attenzione è, a nostro parere, uno dei più espressivi dell'intera pellicola: si tratta della sequenza dell'arrivo della famiglia nella nuova casa che occuperà, una casa così in rovina da presentarsi, come affermerebbe George Simmel, come occasione di rivincita della natura sulla cultura⁴⁰⁴. Ancora una volta, dunque, un uomo si allontana dal *kòsmos*, dall'ordine – il lavoro regolarmente retribuito che Sam abbandona –, e si muove verso il caos, verso la *wilderness*. La scena, inoltre, presenta alcuni interessanti punti di contatto con quella di apertura di *Grapes of Wrath*, quella in cui Tom giunge nella casa di famiglia, devastata dalla crisi e dalla pioggia; il che ci consente di definire nuovi aspetti del confronto tra Ford e Renoir, in merito alla modalità di osservazione e rappresentazione del caos. Seguiamo la breve sequenza.

A bordo di un grosso furgone, del tutto simile a quello che trasporta i Joad in giro per l'America, alla ricerca della Terra promessa, la famiglia Tucker giunge nell'apezzamento che Sam ha accettato di coltivare. La prima inquadratura è un campo lungo molto luminoso, in cui osserviamo il mezzo avanzare verso la cinepresa, su una strada sabbiosa e polverosa, circondato da una terra omogenea, punteggiata di bassi cespugli un po' spetinati. Dopo un paio di primi piani dedicati alla famigliola collocata all'interno dell'abitacolo, e uno esterno sulla nonna che, osservando la casa, avvia una lunga

⁴⁰⁴ G. Simmel, «Die Ruine», in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911, trad. it. «La rovina», in *Rivista di Estetica*, n. 8, 1981, pp. 121-127.

serie di colorite critiche e aspri rimproveri al nipote che l'ha trascinato in un luogo invivibile, un raccordo sullo sguardo ci mostra la soggettiva dei Tuckers che si avvicinano velocemente alla sgangherata abitazione. Il lungo carrello in soggettiva risulta eccessivamente prolungato, accompagnando lo spettatore per circa venti secondi – una lunghezza spropositata e narrativamente immotivata –, fin sulla soglia della casa in legno, e senza mai tornare sui primi piani degli osservatori; ne risulta un effetto simile a quello già registrato in *Partie de campagne*, nel quale abbiamo rilevato come la lunghezza del carrello laterale, rivolto alla sponda del fiume, determinava uno scollamento tra l'inquadratura e lo sguardo di Henriette, inducendo lo spettatore a chiedersi se davvero il soggetto osservatore fosse la ragazza, o se dietro la macchina da presa ci fosse qualcun altro.

Mentre il movimento in avanti volge al termine, una dissolvenza incrociata ci porta direttamente dentro la casa, dove la cinepresa si muove, con carrello e panoramica, attraversando e osservando i locali di un'abitazione fatiscente, divorata dal tempo, piena di ragnatele, di finestre con vetri rotti, la cui immagine non rinvia certo a quella del solido e rassicurante rifugio che può difendere una famiglia dalle aggressioni della natura. La macchina si guarda in giro, ruota lo sguardo a destra, si sofferma, poi torna a muoversi verso sinistra, mentre un uccello entra rapidamente in campo e ne esce altrettanto velocemente. Una nuova dissolvenza incrociata ci porta all'esterno, dove l'occhio della cinepresa, con una lenta panoramica orizzontale, studia perplesso il legno consumato dell'abitazione, le travi schiodate, il battente della porta fuori dai cardini, e i tanti cespugli di erbaccia che hanno invaso il territorio su cui l'uomo dovrebbe esercitare un controllo sicuro. Ancora un'incrociata, e ci avviciniamo con carrello in avanti al pozzo, che sembra fuori uso da secoli: anch'esso divorato da piante selvatiche, mezzo diroccato dal disuso, contro lo sfondo di una natura che cresce da tempo felice e selvaggia, come un bambino senza genitori.

La sequenza, costituita di tre inquadrature mobili, legate insieme da dissolvenze incrociate, si colloca sul limite che distingue il montaggio classico da quello moderno; si potrebbe anzi affermare che il *décapage* sia utilizzato proprio per essere negato. A differenza dei montaggi poetici e onirici che irrompono improvvisamente nella narrazione di *La chute de la Maison Usher* di Epstein, senza che il nesso tra un'inquadratura e l'altra sia chiaramente esplicitato nella sua consequenzialità, la sequenza diretta da Renoir sembrerebbe integrarsi nell'economia narrativa – abbiamo visto i Tuckers avanzare verso l'abitazione, e dunque le successive inquadrature in movimento sono senz'altro le loro soggettive –, ma allo stesso tempo ne contraddice la razionalità. Perché, ad esempio, si utilizzano le dissolvenze incrociate? Una punteggiatura simile, generalmente impiegata per segnalare un'ellissi temporale, non sembra affatto necessaria, visto che, nel passaggio da un'immagine all'altra, restiamo comunque nel medesimo contesto spazio-temporale. Perdipiù, il valore di soggettiva del movimento delle inquadrature, già reso instabile, come abbiamo visto, dal prolungato carrello di avvicinamento dell'automezzo alla casa, qui sembra negato del tutto. Renoir, infatti, per un minuto e venti secondi non

effettua alcun controcampo che ci rassicuri sull'identità di colui che sta guardando la casa, e dunque, ancora una volta, stacca, distingue, dissocia lo sguardo della cinepresa da quello dei personaggi.

Se per ottanta secondi nessun membro della famiglia entra in campo, va però segnalato che questa significativa assenza dell'umano è solo visiva: vi è infatti una forte, coinvolgente presenza dei personaggi – Sam e Nona, nello specifico –, ma si tratta di una presenza esclusivamente sonora. Mentre la macchina da presa esplora questa regione di confine tra *civilization* e *wilderness*, il luogo limite in cui la natura si è riappropriata dell'artificiale, noi spettatori ascoltiamo le voci dei due coniugi che commentano le condizioni disperate in cui versa la loro futura abitazione. Nona spiega a Sam che avrebbe voluto una stanza solo per loro due, l'uomo cerca di rassicurarla, ma la donna dichiara rassegnata che la casa si trova in una condizione disastrosa. Sam deve quindi arrendersi all'evidenza: ha condotto la propria famiglia in un'abitazione in cui è impensabile vivere. Sul carrello che avanza verso il pozzo asciutto, infine, l'uomo riconosce con tristezza quanto folle sia il progetto di costruire una fattoria in un luogo simile.

Ma dove si trovano Sam e Nona? Le due voci non sono collocabili spazialmente, e il dettaglio è senza dubbio significativo, se si tiene conto della tendenza abituale di Renoir a lasciare che dialoghi e rumori diegetici restino integrati con il contesto, evitando di isolarli attraverso un lavoro di gerarchizzazione sonora. In questa sequenza, invece, si avverte un particolare e costante senso di intimità, di prossimità tra lo spettatore e i due coniugi, che si confidano reciprocamente i propri turbamenti profondi, ma allo stesso tempo non abbiamo coordinate per individuare da dove Sam e Nona ci stiano parlando. Questa particolare scelta di montaggio audio-visivo ci appare come esempio limpido di quella che Michel Chion definisce *presenza acusmatica*, riferendosi proprio a quelle voci che, in alcune sequenze cinematografiche, non si collocano né in campo, né fuori campo, né svolgono la funzione di commento pronunciato da un narratore. La voce, come quella della Sibilla, si muove liberamente sullo schermo, senza che se ne possa cogliere l'origine, senza che la sua funzione sia chiaramente definita⁴⁰⁵. In questi termini, il sonoro della sequenza provoca un senso di intimità e vicinanza tra Sam e Nona – e tra i due coniugi e lo spettatore –, e un contemporaneo effetto di dispersione, dovuto alla presenza non identificabile dell'emittente, a una identità evanescente che proprio nel suo darsi si sottrae.

Risulta così più evidente il motivo per cui abbiamo dichiarato di non condividere pienamente l'osservazione che De Vincenti fa a proposito di una maggiore adesione di *The Southerner* alla regola dell'invisibilità del montaggio, propria del *découpage classico*. Il contesto in cui opera Renoir è profondamente diverso rispetto agli anni '30, e va dunque ridefinito anche il significato delle scelte di regia. Raccontando l'arrivo nella *wilderness*, Renoir filma il limite tra l'artificio e il naturale, descrivendo una casa drammaticamente invasa dall'erba selvatica, dalla furia discreta della natura. E proprio

⁴⁰⁵ M. Chion, *La Voix au cinéma*. Éditions de l'Etoile, Paris 1982, tr. it. *La voce del cinema*, Pratiche, Parma 1991.

raccontando il limite, il cineasta sceglie di aderire alle regole del montaggio classico, solo per poterle trasgredire, per mostrare lo scarto tra una narrazione razionale e consequenziale, e una sequenza di immagini e voci il cui nesso si indebolisce, si annacqua, transitando dalla prosa classica alla poesia, dalla fedeltà di una riproduzione fotografica ai colori sfumati di un dipinto impressionista.

È proprio in questo gioco di rinvii, limiti, presenze e assenze che inevitabilmente, dichiarando di rivolgere lo sguardo alla *wilderness*, il regista finisce con l'espone soprattutto lo sguardo stesso, quello dei personaggi, quello dello spettatore, il proprio di artista e quello meccanico della macchina da presa. Il che ci riporta a un'altra considerazione di De Vincenti, il quale riconosce Renoir come padre del cinema moderno, nella misura in cui la sua cinepresa assume quel valore ambivalente di strumento di osservazione curiosa della realtà e di contemporanea occasione di riflessione sul mezzo che si sta adoperando, e dunque sullo sguardo⁴⁰⁶.

Osservato da questa prospettiva, il cineasta si conferma come appartenente a quel lignaggio di intellettuali e artisti, francesi ed europei, che hanno fatto della riflessione autocritica l'alimento più nutriente per la loro fame di realtà. L'estetica dei Picasso, dei Braque, dei Dufy, all'inizio del XX secolo, assume una connotazione del tutto analoga a quella proposta Jean Renoir. Cercando di realizzare dipinti che consentano di imprimere sulla tela la traccia della *quarta dimensione*, lanciandosi dunque nel progetto sovrumano di rappresentare il tempo al di là del singolo istante, Pablo Picasso finisce per rappresentare lo sguardo stesso, il proprio lavoro di artista e osservatore, e imprime dunque sulla tela la traccia di una profonda riflessione metalinguistica⁴⁰⁷. Nelle sequenze di Renoir che abbiamo esaminato, rileviamo la stessa benefica, tragica ambivalenza: la compresenza di un inguaribile desiderio conquistatore, dato dalla volontà di decifrare, catturare, inquadrare il caos, e di una sincera dichiarazione di sconfitta, la constatazione onesta che ogni rappresentazione umana è una figura emersa da un fondo di irrepresentabilità.

Esaminando l'arrivo di Tom Joad nella casa devastata da crisi e natura, nei primi minuti di *Grapes of Wrath*, abbiamo rilevato come la collocazione del protagonista nel caos resti comunque ben centrata, e come egli assuma un ruolo stabile e rassicurante per la decifrazione del disordine. L'abitazione è immersa nel tragico, eppure la sequenza degli eventi, il significato degli incontri, il pulsare della natura si mantengono pienamente comprensibili per lo sguardo privilegiato di Tom, per quello del regista che lo governa, e per noi spettatori che ne seguiamo fiduciosi i movimenti. Avvicinandoci a penetrando nell'abitazione che i Tuckers hanno eletto a loro dimora, così come nelle altre sequenze in cui i personaggi di Renoir si trovano *face a face avec la nature*, piuttosto che a una rappresentazione definita della *wilderness*, ci ritroviamo di fronte a uno specchio su cui rimbalza lo sguardo: quello dei protagonisti del film, quello di noi spettatori e quello del cineasta. Sguardi interrogativi e irrimediabilmente *bewildered*.

⁴⁰⁶ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, cit., pp. 91-112.

⁴⁰⁷ G. Duby, R. Mandrou, *op. cit.*, p. 596.

Parafrasando le celebri affermazioni di due tra i più importanti filosofi della storia del pensiero occidentale, se l'eroe fordiano, chiamato a definire la propria identità, può dichiarare ottimista: «Vedo quindi sono», Renoir ci propone invece una dichiarazione insieme soggettiva e corale, e senza dubbio di tono meno eroico: «So di non vedere».

1.2. Come un turacciolo nell'acqua

Abbiamo introdotto quest'ultimo capitolo della nostra ricerca, facendo riferimento a due aneddoti, tratti dalla biografia di Gustave Flaubert e Jean Renoir, nei quali il «sentimento oceanico», come senso di illimitatezza e di fusione, si richiama alla forte emozione di un bambino, che lo porta a perdere il controllo di sé, e a farsi la pipì addosso. Il sentimento oceanico e la pipì, dunque. Due condizioni estatiche, nelle quali l'elemento principale – in termini fisici o metaforici – sembra proprio essere il liquido. L'acqua.

In più di un'occasione, Jean Renoir, descrivendo la propria estetica o, con orizzonte più ampio, la propria filosofia di vita, si richiama a una metafora utilizzata spesso da suo padre Pierre-Auguste, secondo il quale, in arte, come nell'esistenza quotidiana, bisogna imparare a lasciarsi trasportare dalla vita, come un turacciolo nel fiume⁴⁰⁸. L'immagine è senza dubbio molto efficace, e sembra di facile e immediata interpretazione. Eppure, a ben riflettere, può presentare qualche punto oscuro, dando luogo a equivoci, soprattutto tenendo conto che la similitudine si riferisce al rapporto tra individuo e vita, e dunque tra uomo e natura – il territorio in cui ci stiamo muovendo da molte pagine.

Si può incorrere in equivoco in quanto, abitualmente, le due possibili alternative che la relazione Io/Altro sembra offrirci sono il rapporto di dominio – l'Io governa una materia che non riesce a resistergli –, o quello di sottomissione – l'Io accetta passivamente le leggi imposte dalla natura, come la ginestra china il capo di fronte al vulcano⁴⁰⁹. La proposta di Renoir sembra avvicinarsi a questa seconda opzione: la leggera impotenza di un tappo di sughero si adegua al movimento della corrente, e non si espone dunque al rischio di una lotta per il dominio che può rivelarsi fallimentare. Osservata da questa prospettiva, l'opposizione tra l'uomo di John Ford e quello di Jean Renoir sembra risolversi dunque in un confronto tra l'attivo civilizzatore armato di *Colt*, e il passivo, bonario uomo ordinario, che rinuncia saggiamente alla lotta, e segue docilmente il percorso delle cose.

La metafora del turacciolo, tuttavia, può avere un'ulteriore interpretazione, che ci conduce fino a tradizioni in apparenza molto distanti da quella in cui i nostri registi sono cresciuti. Si pensi ad esempio al Taoismo cinese, in cui l'acqua assume un valore metaforico importantissimo: è l'elemento più forte, dicono gli antichi maestri cinesi, proprio in virtù della sua mancanza di forma, che le consente di

⁴⁰⁸ J. Renoir, *Renoir, mio padre*, cit., p. 77.

⁴⁰⁹ G. Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Canti*, BUR, Milano 1998, pp. 588 sgg.

adattarsi alle altre. Un elemento, quindi, che, a quanto pare, condensa e risolve in sé l'opposizione tra dominante e dominato⁴¹⁰. E se si vuole ricondurre la similitudine al più ristretto campo dell'arte, il suggerimento di Pierre-Auguste Renoir ci ricorda quella storia narrata nel *Chuang-tzu*⁴¹¹, uno dei testi fondamentali della tradizione taoista, che descrive un falegname che, dovendo lavorare il legno per costruire un oggetto commissionatogli dall'Imperatore, resta per giorni fermo, in silenzio, rinunciando al lavoro. A chi gli chiede il motivo di questa sua scelta bizzarra – che peraltro rischia di determinare un grave ritardo nella consegna –, l'artigiano spiega di aver atteso che i contorni dell'Io sfumassero, verso una condizione di fusione, continuità con il legno, in cui il rapporto tra soggetto e materia fosse dissolto. Raggiunta questa particolare unione con il materiale, l'artigiano procede con grande rapidità, e consegna all'Imperatore un oggetto realizzato magnificamente⁴¹². E così, raccontando a Louise Colet la particolare condizione estatica avvertita durante la redazione di *Madame Bovary*, Flaubert non afferma di scrivere *di* foglie, sole e cavalli, ma di *essere* la natura di cui la sua penna sta tracciando su un foglio la descrizione. Come l'acqua, che non ha forma e ne può assumere di infinite.

Chiunque abbia modo di scorrere la filmografia di Jean Renoir può cogliere con facilità il carattere liquido del suo cinema, anche senza aver letto i passaggi dell'autobiografia in cui il cineasta racconta di questa sottile e inesplicabile affinità.

Un elemento che senza dubbio ha influenzato la mia formazione in quanto autore di film è l'acqua. Non posso concepire il cinema senz'acqua. Nel movimento del film c'è un aspetto ineluttabile che lo accosta alla corrente dei ruscelli, allo scorrere dei fiumi. La mia è solo una poco abile spiegazione di una sensazione. In realtà i legami che collegano il cinema al fiume sono più sottili e forti perché inesplicabili⁴¹³.

Il primo film diretto dal regista è *La fille de l'eau*, del 1924, con lunghe sequenze girate su un fiume, e una regia in costante navigazione, che influenzerà qualche anno più tardi Jean Vigo, nella realizzazione del suo capolavoro, *L'Atalante* (1934). Abbiamo già ampiamente chiarito quanto rilevante sia l'acqua in *Boudu*, in *Partie de campagne* e in *Swamp Water*, opere dirette e realizzate quasi interamente a ridosso di un ruscello, di un fiume o, nell'ultimo caso, una palude. All'inizio degli anni '50, Renoir dirige in India il primo film successivo all'esperienza americana, *The River* (1951), in cui l'acqua assume un valore dichiaratamente filosofico, strettamente affine alla sacralità che gli indiani attribuiscono al Gange, vero protagonista della pellicola.

⁴¹⁰ L.V. Arena, *Vivere il Taoismo*, Mondadori, Milano 1996, pp. 146-148.

⁴¹¹ Id. (a cura di), *Chuang-tzu. Il vero libro di Nan-hua*, Mondadori, Milano 1998.

⁴¹² Si tratta del metodo del *wu-wei*, «non azione», largamente presente nella filosofia taoista. Vedi L.V. Arena, *Vivere il taoismo*, cit., pp. 132-133.

⁴¹³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, p. 60.

Ma al di là del riferimento diretto o della tematizzazione esplicita del valore di questo elemento naturale, nel cinema di Renoir si verificano continue, improvvise emersioni e immersioni nell'acqua, come si trattasse di una costante, incessante, piacevole ripetizione dell'episodio in cui, ancora bambino, di fronte alla magia del teatro, il piccolo Jean ha vissuto un momento di gioiosa incontinenza. Va tuttavia sottolineato che, sebbene la descrizione della condizione di estasi liquida che abbiamo ritrovato nel nostro cineasta come in Flaubert sembri riferirsi a un'esperienza comunque benefica, il simbolo dell'acqua nel cinema di Renoir non è affatto univoco, e dunque non univocamente positivo. E come potrebbe? L'univocità non si accorda affatto con l'incontinenza.

Si pensi ad esempio alla sequenza iniziale di *The Woman on the Beach* (1947), sesto e ultimo film hollywoodiano diretto dal regista. Un'opera che, a giudizio dell'autore, avrebbe potuto collocarsi bene trent'anni prima, tra il *Caligari* (Wiene, 1919) e *Nosferatu* (Murnau, 1922), ma che in realtà fu l'ennesimo insuccesso del Renoir americano, sia in termini di pubblico che in relazione alla produzione: ai dirigenti della RKO, già intervenuti durante la lavorazione con numerosi tagli, il film non piacque affatto, e dunque, ormai convinto della propria incompatibilità con lo *Studio System*, il cineasta decise di non girare più un metro di pellicola negli Stati Uniti⁴¹⁴.

Non ci soffermeremo a lungo sull'opera, basterà solo dire che gli elementi principali della vicenda sono l'acqua, l'arte e il desiderio: Scott Burnett (Robert Ryan), ufficiale della Guardia Costiera, soffre di un incubo ricorrente, in cui si ritrova sul fondo del mare, accanto al relitto di una nave affondata; lì incontra regolarmente una donna che somiglia molto alla sua fidanzata Eve (Nann Leslie). Durante una passeggiata mattutina su una spiaggia, Scott incontra Peggy (Joan Bennet), moglie di Tod (Charles Bickford), pittore non vedente. I quattro personaggi stabiliscono un rapporto fatto di tradimento, desiderio e dipendenza morbosa, in un film diretto interamente a ridosso del mare, in cui l'acqua assume un valore simbolico molto evidente.

Nei primi minuti del film, l'incubo ricorrente di Scott è descritto attraverso un montaggio che rinvia direttamente al cinema sperimentale francese degli anni '20: il naufragio di una nave porta l'uomo ad affondare nelle profondità del mare, e la scena che mostra la discesa in un paesaggio onirico è montata al *ralenti*, piena di sovraimpressioni, dissolvenze incrociate molto lente e figure evanescenti che ricordano l'apparizione del fantasma di Juliette (Dita Parlo), nella celebre sequenza di *L'Atalante*, girata interamente sott'acqua.

Quel che ci interessa, di questo breve e significativo incubo, è la parte conclusiva: Scott, camminando sul fondo sabbioso dell'oceano, scorge una figura femminile, una donna molto bella e sorridente (come Eve, interpretata da Nann Leslie), che cammina verso di lui, richiedendo esplicitamente un abbraccio. Questo paesaggio, insieme interiore e fantascientifico, assume quindi un tono idilliaco, come luogo di un possibile appagamento pieno dei desideri inconsci. Eppure, mentre

⁴¹⁴ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit. p. 208.

l'uomo e la donna si muovono desiderosi l'uno verso l'altra, Renoir dedica un dettaglio alle ossa umane e agli scheletri che Scott calpesta, camminando sul fondo del mare. L'acqua non è dunque un simbolo univoco, tutt'altro: il desiderio erotico, che l'attività onirica – come quella cinematografica – permette di esplicitare liberamente in immagine, contiene una contraddizione interna, i resti di uomini annegati e decomposti, che rinviano al riflesso oscuro di Eros, Thanatos, suo gemello antitetico e complementare.

L'incontinenza liquida rappresentata dall'acqua non è dunque portatrice di soluzioni ma di contraddizioni, secondo una filosofia che Renoir chiarirà ulteriormente qualche anno più tardi, nell'immagine conclusiva di *The River*, in cui una ripresa in movimento, dall'alto, ci mostra tre barche che navigano sul Gange, seguendo tre direzioni diverse, nella grande e irrisolvibile contraddizione rappresentata dal fiume.

La particolare affinità che lega il cinema all'acqua non è però specifica solo del nostro cineasta. Gilles Deleuze arriva a definirla come elemento caratteristico della scuola francese⁴¹⁵, ed è difficile contraddirlo. In alcune sequenze di *Finis Terrae* (Jean Epstein, 1929), il movimento al *ralenti* del mare intercala con cadenza regolare e ipnotica la narrazione, come momento di sospensione insignificante del procedere del dramma; e così accade nel già citato *La chute de la Maison Usher*, in cui, sulle note di chitarra suonate dal protagonista, si avvia una sequenza di immagini, in apparenza del tutto scollegate dal percorso narrativo, che hanno come elementi comune l'acqua, il movimento delle onde, l'impalpabilità dei riflessi. Abbiamo già parlato di *L'Atalante*, ultima pellicola diretta da Jean Vigo, interamente filmata su una barca che viaggia su un fiume, e con una tecnica di ripresa e montaggio che ha nella transitorietà e nella deviazione il suo carattere più specifico. Si consideri, inoltre, *Le Quai de brumes* (Marcel Carné, 1938), film che, soprattutto nei primi minuti, attraverso la nebbiosità di una narrazione sfumata, restituisce il sapore delle esistenze marginali che abitano il racconto. Pensiamo, infine, all'inquadratura che, in *Pierrot le fou* (1965), Jean-Luc Godard rivolge a Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) il quale, contro lo sfondo del mare, guardando in macchina, spiega che il cinema, come la scrittura fluida di James Joyce, non deve raccontare le cose, ma l'intervallo impalpabile che si apre tra le cose.

Nel primo capitolo di questa ricerca abbiamo fatto riferimento al concetto di *sublime* che, nel suo *Kritik der Urteilskraft*, Immanuel Kant utilizza per definire un sentimento diverso dal *bello*, che il soggetto avverte di fronte alla composta simmetria di un paesaggio o di un quadro. Il sublime porta con sé il senso della sproporzione, una sorta di dissonanza interiore che l'osservatore percepisce al cospetto di fenomeni che lo inducono ad avvertire la propria insufficienza⁴¹⁶. Secondo la ripartizione proposta dal filosofo di Königsberg, il senso del sublime si distingue in *dinamico* e *matematico*: se il primo è dato dall'impatto che un uragano ha sulla piccolezza dell'uomo, che sperimenta così la propria impotenza di

⁴¹⁵ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, cit., p. 59.

⁴¹⁶ I. Kant, *op. cit.*

fronte a una natura che è in grado di annientarlo, il sublime matematico, a giudizio di Kant, risulta dall'osservazione di fenomeni di smisurata grandezza, come la vastità incommensurabile del cielo o di un oceano. Recuperando le definizioni kantiane, Deleuze indica nel sublime matematico il sentimento proprio dello sguardo francese⁴¹⁷: le pareti dell'inquadratura sono troppo anguste per trattenere il movimento debordante delle immagini acquose evocate dalla chitarra di Usher, lo scorrere anarchico del fiume su cui naviga l'Atalante, l'inafferrabile inciviltà delle pulsioni immotivate di Boudu. L'inquadratura è troppo stretta, e altrettanto insufficiente risulta l'alveo della narrazione, sottoposta alle continue esondazioni di una realtà impossibile da trattenere nel percorso lineare del dramma.

E l'istanza anti-razionale dell'acqua deborda anche dai confini del contesto cinematografico francese: la si può cogliere nelle prolungate inquadrature che Luchino Visconti dedica al mare in tempesta, ne *La terra trema*, nel carattere anti-narrativo delle panoramiche di Antonioni sul mare scuro di Lisca Bianca, ne *L'avventura*, nel lunghissimo piano-sequenza con cui Abbas Kiarostami, in *Five dedicated to Ozu* (2003), filma il Mar Caspio, in un'alba qualsiasi del XXI secolo, finché il sorgere del sole sovraesponde l'immagine definita, fino a bruciarla, lasciando solo un'immagine assente, e il sottofondo costante e caotico del rumore del mare.

Nell'ambito della filmografia di Jean Renoir, vi sono alcune sequenze in cui, a nostro parere, il valore simbolico dell'acqua trova un'espressione piena e potente. Ci soffermeremo su due di queste scene, tratte da pellicole già esaminate nelle scorse pagine: *The Southerner* e *Partie de campagne*. Cominciamo dal film americano.

Abbiamo già osservato come il film diretto nel 1945 abbia permesso al regista di confrontare il proprio sguardo con la *wilderness* americana, scegliendo dunque di trattare un tema eminentemente fordiano. A un esame generale della pellicola, ci si accorge immediatamente di una differenza importante tra le due interpretazioni della natura, rispettivamente proposte da Ford e da Renoir. In gran parte delle sequenze esaminate negli scorsi capitoli, tra le tante dirette dal maestro *Western*, abbiamo segnalato come lo sfondo naturale sia ritratto ponendone in risalto il carattere duro, arido e omogeneo, quella rigida e torrida ostilità che, in *Fort Apache*, John Wayne e il suo aiutante contemplano dalla cima di un'altura, affermando con tragica consapevolezza: «It looks like Hell!». Una sabbiosa distesa di indifferenza e aridità: ecco come si configura la rappresentazione fordiana della *wilderness* con cui l'uomo è costretto a lottare.

Scorrendo invece le immagini di *The Southerner*, balza subito agli occhi che, sebbene il film sia ambientato nel Texas, una regione in cui senza dubbio non è difficile individuare paesaggi disidratati dalla siccità, l'elemento più presente nella narrazione è l'acqua, che assume una rilevanza cruciale negli snodi più importanti della narrazione: in primo luogo la casa dei Tuckers è collocata in prossimità di un fiume; il primo incontro con Devers avviene perché Sam ha bisogno di acqua, visto che il suo pozzo è

⁴¹⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 63.

fuori uso; per accattivarsi la simpatia dello scorbutico vicino, Tucker gli offre in dono un grosso pesce appena pescato; la sanzione del *pactum unionis* tra i due avviene nel fiume, dove insieme riescono a catturare l'enorme pesce-gatto cui da tempo Devers dava la caccia; nella parte conclusiva del film, infine, una pioggia violenta devasta casa e raccolto, e Sam sembra risolversi ad abbandonare il suo progetto agricolo proprio quando l'esondazione del fiume gli ha trascinato via attrezzi, bestiame ed entusiasmo. Anche quando l'acqua non è raffigurata nella sua forma concreta di elemento naturale – si consideri la sequenza esaminata nel precedente paragrafo, quando i Tuckers arrivano nella nuova terra, polverosa e sabbiosa –, Renoir opta per una regia liquida, fatta di riprese in movimento, dissolvenze incrociate, narrazione indefinita, scivolosa, sospesa.

La sabbia di John Ford e l'acqua di Jean Renoir, dunque: due visioni diverse della natura selvaggia e dello sguardo che la osserva.

Sofferamoci quindi sulla sequenza conclusiva del film, quella cui abbiamo già fatto cenno in altri passaggi della nostra analisi, quando l'improvvisa tempesta aggredisce violentemente ciò che Sam e Nona hanno faticosamente costruito.

Ricordiamo che l'arrivo della pioggia è anticipato dalla soddisfatta dichiarazione della nonna di Sam, che individua un nesso tra la benevolenza del clima e la rettitudine del comportamento del nipote, il quale, lavorando bene, si sarebbe procurato la benedizione di Dio, il grande amministratore delle leggi naturali. Dopo poche ore, tuttavia, le nuvole portano una pioggia torrenziale, e dunque l'acqua si presenta come elemento irrazionale, che certifica quella critica radicale alla nozione di individuo-re, la cui figura Jean Renoir sostiene di aver rigettato già nei film di metà anni '30, quando comprende che «il problema della vita non sta nell'isolarsi, per paura di dover condividere quel tesoro, l'Io assoluto, ma nell'integrarsi»⁴¹⁸ – integrarsi con la comunità degli uomini; integrarsi con la comunità degli esseri naturali. Una presa di posizione che, tra l'altro, induce il cineasta a rinunciare all'utilizzo massiccio di primi piani – isolanti, individuali – tipico dello stile hollywoodiano classico⁴¹⁹. Procediamo con la sequenza.

La famiglia Tuckers, preso atto che una furiosa tempesta si è abbattuta su campi e raccolto per tutta la notte, lascia immediatamente la casa dove, la sera precedente, si è svolta la festa, e corre verso la propria fattoria. L'arrivo è inevitabilmente traumatico: l'abitazione, già di per sé precaria, è stata fiaccata dalla violenza dell'acqua, e grosse pozzanghere riempiono il terreno, inzuppando e rendendo inutilizzabile il cotone da poco maturo.

Renoir dedica una significativa immagine al rassegnato dolore della famiglia: la macchina è fissa, collocata all'interno della casa, in prossimità della soglia, e punta all'esterno, verso il campo reso fangoso dalla pioggia, dove Sam, Nona e la nonna se ne stanno impotenti a osservare gli effetti della

⁴¹⁸ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, p. 132.

⁴¹⁹ *Ibid.*

tempesta; il soffitto del porticato e le due colonne in legno, situate ai due bordi dello schermo, incorniciano l'immagine della famiglia e del campo allagato, rendendo esplicita la posizione e lo sguardo della cinepresa. L'inquadratura, inoltre, non ha un centro narrativo definito: i personaggi – i due coniugi a destra, la nonna a sinistra – si trovano a ridosso dei bordi, mentre la parte centrale del quadro è occupata da una grande e fangosa pozzanghera. È la nonna a parlare: coerentemente con la sua filosofia puritana, ora che la natura ha distrutto la casa, la donna accusa il nipote di essere un criminale. Ma Renoir non le dedica nemmeno un primo piano, la lascia in posizione decentrata, e altrettanto periferiche restano le figure di Sam e Nona, inebetite dagli eventi imprevisti. Ne risulta un'inquadratura, al solito, anti-drammatica, che comunica un senso di disorganizzazione, come se anche la regia di Renoir fosse interdetta, scomposta, impotente di fronte al caos della tempesta.

Mentre Nona rimprovera con decisione la nonna per le accuse rivolte al nipote, Sam e Tim si avviano alla ricerca della vacca, portata via dall'alluvione. Abbiamo già esaminato la scena nel capitolo scorso, ma vi torniamo nuovamente, focalizzando stavolta l'attenzione sulla regia. Sull'immagine dei due uomini che camminano affondando metà delle gambe nell'acqua alta, la cinepresa avvia un carrello laterale che li segue per una trentina di secondi nella loro ricerca. Anche qui, come già in *Swamp Water* – e in molte pellicole del periodo francese –, il carrello laterale parte qualche istante dopo che Sam e Tim sono entrati in campo, e dunque allo spettatore è mostrato chiaramente il momento d'avvio del movimento di macchina: un ennesimo esempio di trasgressione della regola dell'invisibilità della regia.

I due amici scorgono finalmente l'animale che si allontana nella corrente, e si lanciano quindi all'inseguimento. Le due inquadrature seguenti sono davvero interessanti: la prima è ampia, dall'alto, con lo schermo interamente occupato dal fluire placido e violento dell'acqua, mentre le due figure di Sam e Tim si situano nell'angolo in alto a sinistra del quadro, minuscole e oscure. L'acqua assume così un valore narrativo di gran lunga più rilevante dell'azione dei personaggi umani; e allo spettatore è offerta una rappresentazione della sproporzione di forze che risulta dal confronto uomo/natura. L'inquadratura successiva accentua ulteriormente la valorizzazione della forza del fiume: Renoir riprende dall'alto Sam che nuota nell'acqua, inquadrandolo da vicino, poi lo lascia uscire fuori campo, e la sua cinepresa – probabilmente tenuta a spalla – ruota rapidamente alla ricerca di Tim. La macchina, tuttavia, non lo trova, e allora si distrae, soffermandosi a riprendere un intreccio di rami e fiori che galleggia casualmente sul pelo dell'acqua. Solo dopo alcuni secondi l'uomo compare, e allora il regista assesta l'inquadratura, per seguirlo mentre nuota con comica difficoltà. Il movimento veloce e improvviso della cinepresa, che cerca e *non trova* il soggetto umano da riprendere, e i secondi di distrazione dedicati ai rami imprevisti che attraversano l'inquadratura, confermano ciò che abbiamo già rilevato qualche riga sopra: anche la regia e la narrazione stanno subendo la forza prevaricante dell'acqua.

Questa dispersione, questa perdita del controllo si manifesta pienamente pochi istanti più tardi: Sam e Tim si agganciano a un tronco sospeso sul fiume e, dopo qualche momento di pausa, si muovono nuovamente all'inseguimento della vacca. Tucker sta per raggiungerla, ma improvvisamente Renoir si disinteressa dell'azione, e proprio mentre l'uomo sta recuperando l'animale, e manifesta così la sua capacità di mantenere il controllo di ciò che è proprio, la cinepresa ne esclude l'immagine, dedicandosi per circa dieci secondi a inquadrare oggetti, foglie e frasche che fluiscono con leggerezza sull'acqua. Cinque inquadrature inutili, prive di una vera aderenza alla narrazione, eccedenti dall'economia narrativa del film. Immagini la cui durata, di circa due secondi l'una, potrebbe essere più breve o indefinitamente prolungata, senza che l'insignificanza delle inquadrature ne venga modificata. Sam ha catturato la vacca, ma Renoir, proprio nel momento *clou* della sequenza, si è voltato a osservare il divenire ipnotico e affascinante dell'acqua, mostrando contemporaneamente la propria impotenza – il rettangolo dell'inquadratura è del tutto insufficiente a catturare questa incomprensibile liquidità dionisiaca – e la propria attrazione: i bordi dello schermo sono la concrezione geometrica del desiderio di afferrare, unirsi, integrarsi a quel flusso irrazionale e vitale, malgrado la consapevolezza che questo slancio estatico sia destinato a un continuo e inesorabile fallimento.

Circa dieci anni prima di filmare la incontenibile fluidità della *wilderness* texana, Jean Renoir dirige una sequenza per molti versi simile a quella dell'alluvione di *The Southerner*, sebbene vi si colga una forza espressiva più esplicita, una libertà di linguaggio che, per forza di cose, nel contesto americano va mostrata con maggiore cautela.

Stiamo di nuovo seguendo la proiezione di *Partie de campagne*, nelle sue battute conclusive⁴²⁰.

Ricordiamo che, mentre Dufour e Anatole sono distratti dai loro stessi riflessi, le due donne, Juliette e Henriette, si sono allontanate insieme a Henri e Henriette. Un montaggio alternato ci mostra le due coppie e i due differenti toni della seduzione: Rodolphe amoreggia con leggerezza teatrale con la moglie del chincagliere; Henri e la giovane figlia di Dufour, promessa ad Anatole, si muovono invece tra i cespugli, intimiditi dal proprio stesso desiderio. Stesi in terra, i due sono inquadrati in mezza figura, sullo sfondo di frasche e fiume, inizialmente intenti a osservare un uccellino che gli rivolge il cinguettio da fuori campo. Poi, improvvisamente, l'impulso erotico si esprime nella sua contraddittorietà: Henri cerca di abbracciare Henriette, la ragazza si difende, cerca di respingerlo, e l'abbraccio mostra così il suo carattere violento e inquietante, finché Henriette si abbandona a Henri, e al proprio stesso desiderio. Il momento di amore non è affatto univoco, dunque, e il personaggio femminile lo esprime con chiarezza, proprio nel suo relazionarsi ambivalente con le sue stesse pulsioni: una forte volontà di esercitare il controllo su se stessa e un contemporaneo desiderio di abbandonarsi al corpo dell'altro.

⁴²⁰ Oltre al già citato *Il paesaggio nel cinema italiano*, di S. Bernardi, nelle analisi che seguono manteniamo come riferimento anche il saggio di Lucilla Albano, *Tre esempi di mise en abyme: Foolish Wives, Partie de Campagne e Prima della rivoluzione*, in S. Bernardi (a cura di), *Storie dislocate*, ETS, Pisa 1999, pp. 83-98.

Renoir presenta la sequenza dell'abbraccio con una serie di raccordi in asse, con cui si avvicina progressivamente ai volti dei due personaggi, fino al dettaglio sfocato dell'occhio di Henriette che guarda in macchina piangendo: il fluire dei due corpi l'uno nell'altro è segmentato dal montaggio, e questa dolorosa compresenza di fluida continuità e parcellizzazione si condensa nell'occhio acquoso di Sylvia Bataille, che ci racconta senza voce il dolore dell'incontro tra la natura e lo sguardo. Il fiume, che all'inizio della sequenza si trovava sullo sfondo, è ora interno al personaggio, al suo stesso guardare.

Nell'inquadratura successiva, più distante e distesa, osserviamo Henri e Henriette in tutta la figura, inizialmente rivolti l'uno verso l'altra, poi voltati in due direzioni opposte, come consapevoli della triste provvisorietà del loro incontro. Lei appoggia il viso sull'erba, come morta, mentre lui volge il proprio sguardo fuori campo, verso il fiume che scorre sul bordo destro del quadro. A questa immagine seguono dieci inquadrature, dieci campi vuoti di una forza espressiva sorprendente.

La prima immagine sembra un canonico raccordo sullo sguardo: Henri guarda il fiume e noi vediamo quel che lui sta osservando, lo scorrere dell'acqua, oltre le piante che ondeggiavano sulla sponda. Le successive nove inquadrature, tuttavia, rendono del tutto insufficiente questa spiegazione narrativa: si tratta di una prolungata serie di immagini che mostrano il movimento degli alberi spettinati dal vento, il lento trasformarsi delle nuvole in cielo, la sponda del fiume in costante mutamento; dettagli, campi lunghi, inquadrature dal basso, dall'alto. Sono più che quadri in movimento, suggerisce giustamente Bernardi⁴²¹: sono immagini-ottiche pure⁴²², in cui Renoir filma, osserva il movimento delle cose, il fluire inquieto della vita, senza che alcun personaggio si interponga tra l'obbiettivo e la natura, senza che il regista declini la responsabilità del suo guardare.

Si può certo provare a ricondurre la sequenza a una giustificazione narrativa: il regista ci mostra, sia pure con una descrizione troppo prolungata, che sta per arrivare il cattivo tempo, e che dunque la scampagnata domenicale e l'incontro tra Henri e Henriette volge al termine. Ma l'alveo narrativo si rivela davvero troppo stretto: come già osservato nella sequenza di *The Southerner*, Renoir salta fuori dalla narrazione, e, turbato lui stesso dall'inafferabile e incomprensibile fluire del desiderio erotico, si mette a guardare silenzioso il movimento liquido della vita, lasciando che la sua regia galleggi sul pelo dell'acqua, come un bambino o un gatto che restino sospesi, sorpresi, stupiti dalla danza interminabile delle foglie oltre la finestra.

Le ultime inquadrature della sequenza rappresentano il momento più enigmatico della serie. La macchina da presa è evidentemente collocata sulla poppa di una barca, e filma a lungo l'acqua del fiume che si allontana, mentre una fitta pioggia ne increspa la superficie. Il carattere precario e ondeggiante di queste tre immagini lascia intendere che, probabilmente, si tratta di riprese «improvvisate» dal regista, mentre la *troupe* sta abbandonando la *location*, sorpresa dalla pioggia imprevista che ha costretto il gruppo

⁴²¹ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit. p. 72.

⁴²² G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 60.

a interrompere la lavorazione. Ed effettivamente non vi è più alcun ritorno sui personaggi, alcun raccordo che ricolleggi la soggettiva alle due coppie, a Dufour o Anatole, e le inquadrature restano dunque orfane di una narrazione. Per di più, a un'osservazione appena attenta, ci si accorge che la velocità del movimento della cinepresa che osserva l'acqua difficilmente può essere raggiunta da una barca a remi di metà Ottocento, e si può pertanto ipotizzare che si tratti del procedere rapido di un'imbarcazione a motore che sta portando via Renoir e i suoi collaboratori dalla *location* dove hanno lavorato alle riprese⁴²³.

Ma si tratta solo di nostre congetture, di interrogativi che restano privi di risposte risolutive. Uno sguardo interrogativo condiviso da più prospettive: quella dei personaggi, degli operatori, del regista e degli spettatori, tutti esposti alla imprevedibilità scivolosa del reale, che riempie e corrompe i limiti del racconto, che ci trascina come un'alluvione da un'ambientazione di metà Ottocento alle riprese effettuate nel 1936, dalla soggettiva di un personaggio a quella incredula del regista, allo sguardo ottuso della macchina da presa.

La sequenza di dieci immagini-ottiche ci consente così di tirare le fila di alcune considerazioni fatte in questo e nei precedenti capitoli. André Bazin, lo abbiamo più volte ricordato, legge nella profondità di campo, utilizzata da Jean Renoir nell'atto di osservazione delle cose, la capacità di rispettare il carattere ambiguo della realtà, che il montaggio classico inevitabilmente respinge. Nei campi vuoti che abbiamo appena esaminato, l'assenza di un personaggio intorno al quale centrare l'immagine provoca una decapitazione definitiva della gerarchizzazione dell'inquadratura, la cui profondità diventa virtualmente infinita: la massima rilevanza è assegnata così a tutto quello che entra nel campo visivo. Di più: la massima rilevanza è riconosciuta anche a tutto ciò che è *escluso* dal campo visivo, il fuori-campo di cui l'immagine in campo rappresenta solo una piccola, provvisoria porzione.

Possiamo così recuperare la teoria del *fantasme* lacaniano, citata nel quarto capitolo, che, nell'elaborazione proposta da Bellavita, ci ha consentito di esaminare come il reale, riconosciuto dal soggetto come troppo mutevole, e dunque irrepresentabile, si offre alla rappresentazione solo sotto forma di figura-limite, il fantasma del divenire posto davanti a un divenire ben più angoscioso e insostenibile per lo sguardo. Questa figura evanescente assume valore proprio nella sua inadeguatezza, ossia come velo che, proprio in quanto insufficiente a rappresentare il reale, può consentire al soggetto di cogliere in controluce il rumore dell'irrepresentabile.

Le inquadrature vuote che Renoir rivolge alla mutevolezza liquida della vita contengono questa ambivalenza, insieme cinematografica ed esistenziale: contempliamo il caos di una realtà acquosa e inafferrabile, la cui profondità ci appare virtualmente infinita; e, contemporaneamente, osserviamo il nostro stesso guardare, rappresentato dal rettangolo dell'inquadratura, con cui il soggetto prova invano a dare un limite all'illimitato, una maschera a un volto assente. Questa consapevolezza dell'insufficienza

⁴²³ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 72.

dello sguardo, della provvisorietà del *fantasme*, della transitorietà dell'apollineo, come la siepe che circonda il colle di Leopardi, determina una dolorosa ma benefica apertura all'infinito, una tensione del singolo all'illimitato. Incosciente, il turacciolo si abbandona così alla corrente del fiume, tragicamente consapevole, però, che il dolce naufragio nell'oceano resterà irrimediabilmente irrepresentabile. Perennemente rinviato fuori campo.

2. «Je ne sais pas»: la sensualità inafferrabile della donna

Siamo così giunti all'ultimo tratto del nostro percorso, lungo il quale farò nuovamente riferimento a un incontro del laboratorio di cinema che ho coordinato presso l'Università di Urbino nell'anno accademico 2015/2016. Una delle serate prevedeva la presentazione di *La règle du jeu*, da molti considerato il capolavoro di Jean Renoir, e senza dubbio tra i più influenti film realizzati nella storia del cinema. Proporre in poche righe una sintesi del *plot* di un'opera con un tessuto narrativo così articolato e corale è senza dubbio molto riduttivo: il commento di François Truffaut, che riconosce come a ogni visione del film abbia l'impressione che la vicenda possa svolgersi in modo diverso da quella precedente, rende bene il senso della pregevole compresenza di un'architettura estremamente complessa e della fluidità spontanea dell'improvvisazione⁴²⁴.

Il film racconta di un gruppo di aristocratici e alto-borghesi che si riunisce per due giorni di spensierata vacanza nella tenuta di campagna del Marchese Robert de la Chesnaye (Marcel Dalio) e della sua consorte austriaca Christine (Nora Gregor). I personaggi principali, divisi tra ospiti e servitù, sono per lo meno otto: oltre ai due coniugi padroni di casa, abbiamo il musicista fallito e squattrinato Octave (Jean Renoir), l'eroico aviatore André Jurieu (Roland Toutain), che ha appena trasvolato l'Atlantico, Geneviève De Marras (Mila Parély), altolocata amante del Marchese, Lisette (Paulette Goddard), cameriera personale di Christine, nonché moglie dell'irruente guardiacaccia Schumacher (Gaston Modot), e infine Marceau (Julien Carette), simpatico bracconiere, continuamente sotto il tiro di Schumacher, a cui vuole rubare la selvaggina e la moglie.

Il nutrito gruppo di personaggi, a cui si aggiungono altri esponenti della buona società francese di fine anni '30, si muove in un fitto tessuto di relazioni, tradimenti, finzioni, innamoramenti, per un giorno intero e un'intera notte: Christine è contesa tra suo marito, l'aviatore André e Octave; Lisette tra il marito guardiacaccia e il bracconiere Marceau. Alcuni personaggi, tuttavia, stabiliscono più di una relazione: il Marchese si intrattiene con Geneviève, André riceve le *avances* di Jackie, nipote di Christine, Octave corteggia Lisette. Lungo il corso di questa leggerissima tragedia d'amore, il gruppo va a caccia – sterminando per gioco decine di animali –, organizza una rappresentazione teatrale, provoca una lunga scazzottata, dovuta a gelosie ed equivoci. Finché a sera, per uno dei tanti fraintendimenti, Schumacher

⁴²⁴ F. Truffaut, *op. cit.*, p. 48.

spara un colpo di fucile destinato a Octave – che egli crede amante di sua moglie –, e invece uccide Jurieu. Camuffato l'omicidio dietro la maschera di un tragico incidente, il Marchese invita gli ospiti a rientrare, per evitare il freddo pungente della sera. Octave e Marceau si allontanano dalla tenuta, mentre le ombre di nobili e borghesi sfilano nere sul muro della casa.

L'esame dettagliato del film richiederebbe un intero volume, in cui provare a decifrare la grazia feroce con cui Renoir descrive le pedine di un sistema sociale che di lì a pochi mesi scatenerà il secondo conflitto mondiale, con la stessa innocenza con cui questi personaggi escono di casa per giocare alla caccia. Rinunciamo però all'analisi⁴²⁵, e torniamo alla serata di proiezione con gli studenti del laboratorio: a conclusione del film, come di consueto, è previsto un momento di condivisione delle impressioni e delle riflessioni stimulate dalla pellicola. Uno dei personaggi della storia, Christine, suscita reazioni discordanti. In particolare, vi sono tre ragazze che propongono ciascuna una diversa interpretazione del comportamento della Marchesa. La prima la definisce «poco seria», per aver dichiarato il proprio amore a tre uomini contemporaneamente; la seconda ne sottolinea il carattere fragile, reso ancora più smarrito da un contesto sociale sordo e ottuso; la terza ne esalta la complessità, indice di maggiore maturità rispetto agli infantili e goffi personaggi maschili che affollano la storia. Il dramma e il vantaggio di ogni moderatore di dibattito è quello di potersi astenere dal dare la propria preferenza a una delle opinioni; e mai come in questo caso è difficile assegnare una definizione chiara e risolutiva al personaggio di Christine: frivola, fragile o complessa? D'altro canto, nelle prime battute del film, è lo stesso Octave/Renoir che, discutendo con il Marchese, afferma che il tragico della vita è che «Tout le monde a ses raisons». Tutti hanno le proprie ragioni.

In uno dei passaggi più drammatici e spassosi del film, Christine dichiara a Jurieu il proprio amore. Pochi minuti prima, tuttavia, la donna si è concessa a un altro ospite della festa, e qualche scena più tardi dichiarerà di amare solo Octave, mentre, nel frattempo, il Marchese e Jurieu si abbandonano a una rissa plateale, per contendersi il possesso della donna. Quando Octave chiede a Christine chi ami davvero, la donna, smarrita e confusa, risponde: «Je ne sais pas! Je ne sai plus!».

2.1. Una ragazza nel bagno

Il rapporto che Renoir intrattiene con la figura femminile è per lo meno altrettanto interessante di quello che lega il regista all'acqua. Si può anzi affermare che la donna, nel cinema di Renoir, assuma una consistenza liquida, stabilendo dunque con l'acqua un rapporto simbiotico: ciascuna delle due figure è espressione dell'impossibilità di ingabbiare la natura in definizioni e giudizi risolutivi. È pertanto del tutto estranea al regista ogni riduzione dei personaggi femminili a una semplificazione di carattere

⁴²⁵ Per uno studio dettagliato del film, si rinvia a F. Vanoye, *La Règle du jeu de Jean Renoir. Étude critique*, Nathan, Paris 1999, tr. it. *La regola del gioco*, Lindau, Torino 1998.

manicheo: la ripartizione delle donne in madonne e prostitute, tipica della visione fordiana che abbiamo esaminato nei precedenti capitoli, non è riscontrabile in nessuna pellicola diretta da Renoir, tanto nelle opere del periodo francese quanto in quelle realizzate negli Stati Uniti. Il che implica che l'utilizzo dello sguardo come strumento di dominio esercitato sul corpo femminile, che la *Feminist Film Theory* sin dagli anni '70 lamenta come prevalente nel cinema classico americano, e che si esprime tanto nella reificazione della donna come mero oggetto del desiderio maschile, quanto nella elevazione della sua figura a ideale sacro e inviolabile⁴²⁶, viene da Renoir stesso profondamente problematizzato attraverso un lavoro critico e autocritico effettuato sul cinema e sull'atto del guardare: si consideri la pungente ironia con cui ci è mostrato il voyeurismo di Lestingois che scruta le gonne delle ragazze del Lungosenna.

Si tratta di una considerazione che non desta sorpresa: il regista si relazione con l'universo femminile mantenendo la medesima posizione estetica che lo induce a usare la macchina da presa come strumento di esplorazione dell'ordinario, rinunciando a inquadrare gli eroi. Uno sguardo indubbiamente inattuale – per i suoi tempi e per i nostri –, che raccoglie l'eredità paterna e, più in generale, quella dei pittori impressionisti, i quali destano scandalo nella buona società ottocentesca, perché trascurano Venere e Diana, e si rivolgono a donne carnali e ordinarie⁴²⁷. E il mondo ordinario, fatto di città, campagne, oggetti, uomini e donne, resiste alle categorizzazioni nette e alle opposizioni simmetriche. Come Christine, che è insieme frivola, complessa, fragile, e probabilmente molto altro ancora.

Se in John Ford è dunque possibile stabilire una identificazione della donna con la *wilderness*, che, intesa come deserto o come giardino, resta comunque un ideale stabile e lontano, come il cielo delle stelle fisse per gli antichi, nel cinema di Renoir, come già detto, riconosciamo una straordinaria somiglianza tra i personaggi femminili e il carattere misterioso e polimorfo dell'acqua.

Questa sovrapposizione, questo mescolamento tra due liquidi sono evidenti sin dal titolo del primo film diretto dal cineasta, *La fille de l'eau*. Ma li ritroviamo anche nella figura di Lulu (Janie Marèse), protagonista dolcissima e crudele di *La chienne* (1931), in Emma Bovary (Valentine Tessier), insieme specchio e vittima della mostruosa rispettabilità borghese, nelle donne di *Partie de campagne*. Lo riconosciamo in Christine e negli altri personaggi femminili di *Le règle du jeu*, in Camilla (Anna Magnani) che transita tra finzione e realtà, e tra forza e debolezza, nel teatro filmato di *Le carrosse d'or* (1952). Ed è Renoir stesso a rendere esplicita questa affinità nella già citata ultima inquadratura di *The River*: il *dolly* che filma le direzioni diverse delle tre barche che navigano sul Gange prende avvio da un'inquadratura frontale delle tre ragazze protagoniste del film.

Lo slittamento che una materia liquida inevitabilmente comporta coinvolge anche i personaggi maschili, la cui femminilità non è da Renoir censurata, ma al contrario esaltata: ricordiamo il gruppo di

⁴²⁶ L. Mulvey, *op. cit.*

⁴²⁷ F. Methey, *op. cit.*, p. 22.

militari che restano inebetiti e innamorati di fronte a un giovane soldato, semplicemente perché indossa indumenti da donna. Ma al di là dei travestimenti, quel che è difficile individuare, nella sfumata definizione dei personaggi descritti dal cineasta francese, è la rassicurante distinzione di ruoli e mansioni, che caratterizza gran parte della storia del cinema, non solo hollywoodiano. Basti citare ad esempio la celeberrima sequenza del concerto che conclude *The Man Who Knew Too Much* (Hitchcock, 1956), in cui è James Stewart che agisce, per sventare l'omicidio che sta per accadere, mentre a Doris Day è richiesto unicamente di soffrire. In *The Southerner* una simile distribuzione delle mansioni è contraddetta in più occasioni: oltre alla debole, umana incertezza che Sam Tucker mostra in numerosi momenti critici – tratto tendenzialmente femminile, nei film di Ford –, va segnalato come sia Nona a prevedere il verificarsi di alcuni eventi – coglie il pericolo della possibile tempesta, quando il marito dorme semi-ubriaco –, mentre Sam effettua più di una volta previsioni del tutto erronee. E il transitare del ruolo di protagonista dell'azione dall'uomo alla donna, e viceversa, è confermato dal finale del film: scoraggiato dalla forza prevaricante dell'acqua, Sam ha deciso di abbandonare tutto e accettare un lavoro in città; Nona, tuttavia, ha già avviato la riorganizzazione della fattoria, ed è lei che comunica all'intera famiglia l'entusiasmo e l'energia necessari a proseguire nel progetto. Ci troviamo dunque in una posizione senza dubbio lontana da quella espressa da Ford nell'intervista in cui attribuisce alle donne un ruolo di scarso rilievo nell'ambito della conquista del West.

Comprendiamo quindi che la figura femminile non è intesa da Jean Renoir esclusivamente come rappresentazione umana della natura, di cui condivide l'acquosa e indefinibile ambiguità, e non si configura quindi solo come Altro che resiste a una decifrazione completa operata attraverso la macchina da presa. Non è solo oggetto dello sguardo altrui, quindi. Esaminando alcuni personaggi femminili, infatti, riconosciamo una forte identificazione tra il Renoir cineasta e la donna che egli sta riprendendo, una figura da inquadrare e uno specchio in cui osservarsi. Il regista stesso non intende (e non può) sottrarsi all'immersione in questa vitale e sfuggente liquidità femminile. Non è quindi del tutto condivisibile l'interpretazione di Venegoni che legge nell'attrazione per le donne mostrata da Renoir un'espressione del suo generale apprezzamento della vita, e quella valorizzazione del piacere per le cose semplici e naturali, che pervade la sua filmografia⁴²⁸. La donna dei film di Renoir non si presenta né univoca né semplice; può semmai mostrare la stessa complessissima semplicità che il cineasta ritrova nella natura, nei personaggi maschili e, in ultima analisi, nel cinema e in se stesso.

Christine, al riguardo, è un personaggio esemplare. È di origini viennesi, e già nell'inflessione del suo francese mostra un fondo di estraneità che la colloca al di fuori del gioco di società a cui è costretta a partecipare. E la sofferenza per questa incompatibilità, non solo linguistica, è espressa con chiarezza in più di un'occasione, anche nel suo carattere ambivalente: Christine vuole partecipare, integrarsi, conoscere le regole del gioco, ma contemporaneamente ne avverte il carattere soffocante, e vorrebbe

⁴²⁸ C.F. Venegoni, *op. cit.*, p. 82.

continuamente saltarne fuori. È la medesima posizione del regista del film: è innamorato di questo grande, frenetico formicolio di relazioni, che egli tenta (invano) di dirigere e comprendere; ma è proprio il suo ruolo di direttore d'orchestra a costringerlo a rinunciare a suonare, restare fuori dal gioco, in un rinvio continuo della piena integrazione con la sinfonia universale.

La vicinanza tra Christine e Renoir, lo scivolamento delle due figure l'una nell'altra, si fa più evidente in uno dei passaggi centrali del film. Il gioco della caccia è da poco terminato, cani e cacciatori raccolgono le carcasse degli animali uccisi. Uno degli ospiti mostra a Christine un piccolo oggetto che, a quanto afferma l'uomo, porta sempre con sé, come compagno indispensabile della sua vita. Si tratta di un minuscolo binocolo, che l'uomo porge alla donna, invitandola a osservare uno scoiattolo arrampicato su uno dei rami più alti dell'albero che hanno accanto. «Son optique est si fine, et sa disposition telle, que, servant de téléloupe à peu de distance, vous examinez ce p'tit écureuil sans l'intimider, et vous vivez toute sa vie intime», spiega l'ospite alla Marchesa, e Renoir ci mostra la soggettiva di Christine che osserva lo scoiattolo, mentre il piccolo animale guarda in macchina – guarda lei, guarda il regista e guarda noi spettatori –, esprimendo col suo sguardo tremante tutto il proprio terrore di fronte all'occhio umano che lo scruta.

Lo sguardo dominante di Christine si riflette in quello impaurito dello scoiattolo: anche la donna, pronunciando confusa «Je ne sais pas», avrà un'espressione simile. Ma il suo guardare, insieme dominante e dominato, si sovrappone a quello di Lestingois, che spia compiaciuto il mondo dalla finestra del suo appartamento ben ordinato, e dunque a quello di Renoir, il quale cerca di dare un ordine al movimento caotico della vita, organizzandolo all'interno dell'inquadratura, ma è costretto a ogni passo a constatare la propria inadeguatezza di fronte allo smisurato. Controllo e abbandono, quindi. Come accade a Henriette, che resiste e poi si lascia andare al proprio stesso desiderio.

Si può dunque affermare che proprio nella figura femminile si riflettano e si condensino i tanti elementi dell'estetica di Renoir che abbiamo esaminato nella nostra esplorazione del suo cinema. Vi sono due passaggi, tratti da altrettanti film diretti dal cineasta francese, in cui, a nostro parere, e con modalità differenti, questa condensazione di femminile, liquidità ed equivocità dello sguardo si esprime in modo esemplare. Due scene dirette dal Renoir maturo – senile, secondo alcuni⁴²⁹ – dopo il ritorno dagli Stati Uniti, in un'epoca in cui artisti e intellettuali – lo abbiamo già osservato nei capitoli dedicati a Ford – hanno avvertito la necessità di ridefinire, o confermare, la propria visione della realtà, alla luce del rapidissimo mutamento che le società, in particolare quelle occidentali, hanno conosciuto nei decenni del secondo dopoguerra.

La prima sequenza che prendiamo in esame è tratta dal film che segna il ritorno di Jean Renoir nella propria terra d'origine, dopo l'esperienza hollywoodiana, per molti versi deludente, e dopo la parentesi

⁴²⁹ P. Valmarama, «Le déjeuner sur l'herbe», in *Bianco e nero*, n. 3, 1962. Il critico condanna il film come «opera priva di qualsiasi interesse, [...] di livello indecoroso, [segno] di stanchezza preoccupante».

indiana di *The River*. Si tratta di *French Can-Can*, del 1954. Come già accaduto a John Ford, di fronte al mutare dei tempi, Renoir si rivolge al passato, raccontando la storia della fondazione del leggendario *Moulin Rouge*, in una rievocazione pittorica, leggera e gioiosa della Parigi della *Belle Époque*, quella in cui il regista ha vissuto la sua primissima infanzia. Il film ruota dunque intorno alla figura di Zizi Dangleard (Jean Gabin), personaggio ispirato a Charles Zidler, tra i fondatori del *Moulin*. Impresario teatrale, amante delle donne, dell'arte e della vita, Dangleard convive con la sensuale cantante e ballerina Lola De Castro (Maria Félix), e progetta l'apertura di un nuovo teatro, dove ha intenzione di rilanciare il *Can-Can*, danza ormai da tempo fuori moda. Durante una delle serate trascorse nel vivace e variopinto quartiere popolare di Montmartre, l'uomo conosce la giovane lavandaia Ninì (Françoise Arnoul), danzatrice dilettante, e il suo fidanzato Paulo (Franco Pastorino). Dangleard decide di coinvolgere la giovane nell'apertura del nuovo teatro, e la convince a prendere lezioni di danza. Tra l'uomo maturo e la giovanissima Ninì fiorisce inevitabilmente un'attrazione, che provoca la gelosia di Lola, la quale fa di tutto per sabotare l'apertura del *Moulin*, impedendo che Dangleard ottenga il sostegno economico necessario. Fortunatamente, però, la graziosa lavandaia riceve una donazione da Alexander (Gianni Esposito), giovane principe di un imprecisato paese balcanico, innamorato perdutamente e poeticamente della ragazza. Tutto sembra pronto per l'inaugurazione, quando Ninì sorprende Dangleard in uno scambio di baci con una cantante di varietà. La gelosia della giovane ballerina, che decide di abbandonare l'uomo, il teatro e la danza, sembra compromettere l'intero progetto. Ma Dangleard replica con ferma decisione: il suo unico amore è il teatro, e pertanto lo spettacolo al *Moulin Rouge* si svolgerà comunque, con o senza Ninì. La ragazza, colpita dalla reazione dell'uomo, ritorna nel gruppo delle ballerine, e il film si conclude con un festoso, scenografico ed entusiasmante *Can-Can*, a cui, tuttavia, Dangleard non partecipa, nascosto in un silenzioso locale adiacente al grande salone centrale.

In un articolo di poco successivo all'uscita del film, Morando Morandini riconosce come nel gustoso personaggio interpretato da Gabin, nell'umanissimo cinismo con cui egli ama l'arte e le donne, si riassume il senso di un film che il critico definisce «pagano»⁴³⁰. E il paganesimo che si respira nei colori, nei corpi e nelle forme della pellicola non sfuggì neanche alla censura, che impose un buon numero di tagli, quasi tutti riservati alla corporalità delle tante figure femminili presenti nel film: censurata ogni allusione ai rapporti sessuali tra Ninì e Paulo, e le battute in cui la ragazza, poco prima di un possibile incontro d'amore con Dangleard, si preoccupa di non mostrarsi all'uomo come una «principiante». Occultata la nudità di Maria Félix, e il particolare – del tutto ovvio, peraltro – che la bella danzatrice nottetempo condivideva il letto col suo convivente⁴³¹.

⁴³⁰ M. Morandini, «Splendore del Can-Can nella Parigi di Renoir», in *La Notte*, 24-25 settembre 1955.

⁴³¹ Le note di censura sono riportate nell'edizione restaurata del film, distribuita da RHV nel 2007.

Nell'ambito di una pellicola il cui soggetto, secondo il giudizio dello stesso Renoir, «è decisamente infantile, e altrettanto poco sorprendente di quello di un *Western*»⁴³², ci soffermiamo su un passaggio presente nella prima parte del film. Non si tratta di un'intera sequenza, né di un primo piano denso di spunti estetici espliciti, come quello dedicato a Sylvia Bataille in *Partie de campagne*. Il dettaglio che ci fermiamo a osservare è estremamente breve, sfuggente, e proprio la sua brevità, a nostro parere, ne racchiude il profondo significato.

Danglard e Ninì hanno appena attraversato una delle vie serali di Montmartre, si introducono in un portone e salgono un paio di rampe di scale, fino ad arrivare su un pianerottolo, davanti alla porta di un'abitazione; dall'interno proviene il ritmo caldo di una musica di sapore spagnolo, eseguita al pianoforte. Danglard spinge la porta, che si spalanca su una sala dove una bella ragazza bionda e longilinea sta provando passi di Flamenco. L'inquadratura stacca su altre due ragazze, piuttosto scoperte, che leggono qualcosa sdraiate su un letto. Intanto ascoltiamo la voce un po' ruvida di una donna che corregge i passi e l'interpretazione della ballerina. Inquadrati frontalmente, in mezza figura, Danglard e Ninì attraversano la soglia. La ragazza, un po' imbronciata, chiede all'uomo dove si trovino. Lui, sorridente, le risponde che questa è la casa di Guibolle, la sua futura maestra di danza. Ninì incrocia le braccia sul petto, e manifesta il suo disappunto: si aspettava che la proposta di recarsi alla scuola di ballo fosse solo una scusa, e che l'uomo le avrebbe fatto delle *avances*. Danglard ride della tenera malizia della giovane ballerina.

L'inquadratura successiva è quella che ci interessa. L'uomo e la ragazza sono ripresi di profilo, da una certa distanza, in figura intera, mentre si allontanano dalla soglia e avanzano verso il centro della stanza. Sullo sfondo vediamo una porta a vetri aperta, oltre la quale si indovina una sala da bagno. Per terra c'è una piccola tinozza, direttamente ripresa da *Le tub* di Edgar Degas, e in piedi, al centro della vaschetta, c'è una ragazza in accappatoio celeste, di schiena, inizialmente. La ragazza ha bei capelli lunghi e neri, ed evidentemente ha appena terminato il bagno; si volta, ci permette di scorgere solo parte del suo petto nudo, e, mentre Danglard e Ninì si muovono verso la maestra Guibolle, si allunga fino alla porta e la chiude. Attraverso il vetro e la tendina trasparente che lo copre, notiamo ancora la sua figura che riprende ad asciugarsi. Il montaggio stacca sull'inquadratura successiva, e la vicenda del fondatore del *Moulin Rouge* e della giovane Ninì procede oltre.

Chi è quella ragazza? La sua fugace apparizione è troppo potente e sovrabbondante per essere ridotta a semplice elemento scenografico, e allo stesso tempo è narrativamente troppo debole per assumere alcuna funzione nello svolgimento del dramma. E così scivola via insignificante.

Anche la censura, scorrendo la sceneggiatura, propose di tagliare questo passaggio: «eliminare il dettaglio della ragazza che fa la doccia fra l'indifferenza degli spettatori»⁴³³, si legge nell'elenco delle note

⁴³² J. Renoir, *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, cit., pag. 295.

⁴³³ Vedi nota 52.

redatto dal censore. La ragazza nel bagno provoca quindi un doppio scandalo: in primo luogo, malgrado il suo corpo sia coperto da un accappatoio, il luogo in cui si trova e la sua gestualità implicano un riferimento forte alla sua nudità, e dunque un possibile contatto – sia pure solo visivo – tra lo spettatore e il corpo della giovane sconosciuta. L'aspetto più scandaloso di questa apparizione è però reso bene dal riferimento all'indifferenza del pubblico, nelle indicazioni di censura: la ragazza che fa il bagno si colloca in posizione troppo defilata rispetto al percorso della narrazione, sta *di fianco* alla storia raccontata, così tanto a margine da sganciarsene, e dunque la sua presenza non facilita il pubblico nel lavoro di comprensione della consequenzialità degli eventi, ma al contrario lo distrae.

Proseguendo a riflettere sulla sua opera, e dopo aver definito il soggetto di *French Can-Can* «meno sorprendente di un *Western*», Jean Renoir confessa di sentirsi sempre più attratto da storie simili, «abbastanza deboli da lasciarmi libero di fare del cinema», un'arte che consiste nel «descrivere dei movimenti. [...] Il gesto di una ragazza che aggiusta la sua chioma, il respiro di una bella donna che dorme nuda, un gatto che si stira»⁴³⁴. A giudizio del cineasta, nell'epoca a lui contemporanea – siamo a metà degli anni '50, lo ricordiamo – si verifica invece un movimento contrario, una forte controffensiva di quello che egli definisce «romanticismo borghese», che stabilisce, sul piano estetico, una rigida gerarchia di valore, assegnando alla futilità di un gesto una posizione subordinata al sistema dei significati inscritti nell'impianto narrativo.

Individuando questa linea di continuità tra la cultura del suo tempo e l'epoca romantico-borghese di un secolo precedente, Jean Renoir si richiama, più o meno direttamente, alla rivoluzione operata dagli impressionisti nella seconda metà del XIX secolo. Significativo, al riguardo, l'aneddoto relativo a un dipinto di Renoir padre, del 1876, che ritrae una ragazza seduta, con la testa leggermente reclinata, sostenuta dalla mano destra. Un mercante d'arte dell'epoca ritenne che l'opera potesse acquisire maggior valore commerciale assegnandole il titolo *La Pensée*. Ma Pierre-Auguste si infuriò terribilmente, replicando: «Nei miei quadri non si pensa»⁴³⁵. Rievocando il significativo episodio, in cui si condensa una rivoluzione estetica e filosofica di ampissima portata, Jean Renoir conclude, con agrodolce ironia, prendendo che, prima o poi, anche lui sarebbe stato obbligato a «mascherare i miei innocenti personaggi da intellettuali, e turbare le mie piccole lavandaie con orribili problemi»⁴³⁶. Va da sé che il cineasta non sta entrando nel merito delle problematiche interiori delle giovani ragazze, qualsiasi sia la professione che esercitano: Renoir non sta dubitando che la ragazza che vediamo muoversi nella stanza da bagno abbia turbamenti o complicati tormenti interiori. Il problema che egli sta sollevando è relativo al cinema, alle sue possibilità espressive ed esplorative.

Rinunciare ad assegnare una funzione definita al personaggio, evitare di offrirle un corredo di pensieri, problematiche e obiettivi, implica l'accettazione del limite di possibilità dello strumento che si

⁴³⁴ J. Renoir, *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1922-1971*, cit., p. 295.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*

sta adoperando, utile a indicare, a mostrare, a rappresentare un'attrazione, ma non così potente da spiegare la realtà nella sua interezza e nella sua complessità. La porta che la ragazza chiude, al nostro passaggio, sembra davvero certificare la sua collocazione di là dal limite del possibile, la sua appartenenza a un percorso altro, a un'altra vicenda che, nello sterminato multiverso della realtà, interseca per un istante quella di Danglard e Nini, ma poi si allontana su altre rotte, seguendo traiettorie diverse della corrente.

Abbiamo già osservato come Jacques Aumont, esaminando le connessioni e la continuità che esiste tra arte pittorica e linguaggio cinematografico, riconosce nell'Impressionismo l'ultima tappa di quel percorso di discesa dall'universale al particolare, che si realizza dal XV al XIX secolo: riprendendo i termini dell'estetica di Lessing, se la prospettiva dell'Umanesimo, del Rinascimento, dell'ideologia borghese è quella di rappresentare nel quadro un istante sovrastorico, il *momento pregnante*, denso di significati universali, utile a rappresentare allegoricamente una natura intesa come testo leggibile, i pittori impressionisti rigettano definitivamente questa universalità, volgendosi all'effimero, all'istante qualsiasi, alla valorizzazione del puro vedere⁴³⁷.

Osservata da questa prospettiva, la ragazza nel bagno, collocata sullo sfondo, eccedente dai significati della narrazione, si presenta come ulteriore maturazione del bisogno di effimero proprio dell'arte impressionista. Come le foglie colte per caso dalla macchina da presa dei Lumière, che destano lo stupore di Méliès, proprio in quanto scivolano via dal potere dello sguardo del regista; e probabilmente con un impatto ancora più potente di quello provocato da quelle foglie, in considerazione del fatto che l'apparizione di questa ragazza, sfuggente come l'acqua, avviene nell'ambito di una narrazione dichiaratamente di finzione, in un contesto scenografico interamente ricostruito in studio, con colori saturi e pittorici, e una collocazione temporale retrodatata. La donna è dunque inserita nell'alveo di un sistema apparentemente chiuso e controllato artificialmente, del quale rappresenta l'improvvisa e imprevedibile eccedenza. E la macchina da presa, piuttosto che darle voce, si limita a osservarla, tacendo.

2.2. Dispersione

Quattro anni dopo *French Can-Can*, Jean Renoir dirige uno dei suoi ultimi film, citando nel titolo quel capolavoro di Manet che, trionfando nel *Salon des Refusés* del 1863, ha dato avvio al movimento impressionista: *Le déjeuner sur l'herbe*, del 1959. Malgrado il riferimento al passato, il film è fortemente radicato nell'attualità, prendendo posizione nei confronti di un tema che, proprio negli anni dei tanti ed esplosivi *boom* economici, acquista via via maggiore rilevanza: il progresso.

⁴³⁷ J. Aumont, *op. cit.*, p. 112 sgg.

Il film si apre con la ripresa di un televisore, su cui vediamo andare in onda un programma divulgativo, che tratta il tema della fecondazione artificiale applicata agli esseri umani. Sostenitore del nuovo metodo scientifico è Étienne Alexis (Paul Meurisse), biologo affermato, nonché candidato alla presidenza dei futuri Stati Uniti d'Europa. Lo scienziato è inoltre promesso sposo della contessa Marie-Charlotte (Ingrid Nordine), dirigente del gruppo scout femminile europeo, e, per celebrare il fidanzamento tra i due, si organizza in Provenza la colazione sull'erba che dà il titolo alla pellicola. Alla riunione sono invitati anche i cugini della contessa, Laurent e Rudolf (Robert Chandeau e Frédéric O'Brady), titolari di un'industria farmaceutica che partecipa con entusiasmo alla promozione del nuovo metodo, per evidenti finalità commerciali.

La giovane Nénette (Catherine Rouvel), figlia di agricoltori provenzali, ancora turbata da una recente delusione d'amore, decide di avvicinare il biologo Alexis per proporsi come volontaria dell'esperimento di fecondazione artificiale: la ragazza vuole infatti avere un figlio, eludendo le complicazioni di una relazione. Si fa quindi assumere come cameriera dagli organizzatori della colazione all'aperto. Durante la scampagnata, proprio nel momento in cui un pastore locale, Gaspard (Charles Blavette), accompagnato dal suo fedele capro, suona al flauto una melodia lieve e ipnotica, si alza un forte e improvviso vento, che semina lo scompiglio tra i beneducati partecipanti, inducendoli ad abbandonare le buone maniere e a mostrare il loro carattere più sfrenato e primitivo. La scena assume così toni insieme farseschi a surreali.

In questo frangente caotico, Étienne si smarrisce nel bosco, dove incontra Nénette: sofferente per il troppo caldo, la giovane decide di fare un bagno nuda nel fiume. La visione della bella e giovane ragazza che si bagna nelle acque del bosco attrae il biologo, confondendo il consueto comportamento controllato e razionale che lo distingue. I due si abbandonano a un momento di amore tra i cespugli. Spaesato, piacevolmente stordito dall'incontro erotico, Alexis trascorre alcuni giorni con Nénette e la sua famiglia di contadini, finché Marie-Charlotte e i suoi cugini imprenditori lo costringono a rientrare nel proprio ruolo, e a proseguire i suoi progetti scientifici e politici. Tuttavia, proprio nel momento in cui Étienne e la contessa stanno per convolare a nozze, con una cerimonia pubblica trasmessa in diretta televisiva, l'uomo viene a sapere che Nénette aspetta un figlio da lui. Abbandonata la rigida e militaresca fidanzata, Alexis accoglie quindi al suo fianco la giovane provenzale, e la presenta pubblicamente come sua futura sposa. A chi gli chiede se ha dunque deciso di abbandonare il progetto di candidarsi alla presidenza degli Stati Uniti d'Europa, Étienne replica spiegando la propria intenzione di avviare immediatamente la campagna elettorale, con un discorso sul rapporto tra scienza e natura.

Intorno alla metà della narrazione, dunque, lo scienziato e la contadina Nénette si incontrano nel bosco. Un incontro casuale, si badi bene, determinato dallo smarrimento del biologo nei sentieri invisibili della selva. «I grandi amori non sono mai premeditati. La donna che avrebbe sconvolto la

vostra vita non siete certo andati a cercarla. [...] D'altra parte un uomo non conquista mai una donna»⁴³⁸. Seguiamo la sequenza.

Alexis si trova inizialmente con un gruppo di giovani che, interessati dalla visione del programma televisivo, sono accorsi nei luoghi della festa di fidanzamento, per ascoltare una piccola lezione improvvisata dallo scienziato in merito alla scienza e alle sue possibilità. A ridosso del fiume, in un contesto che rinvia sia alle immagini campestri degli impressionisti che agli incontri evangelici tra il Maestro e i suoi discepoli, lo scienziato, seduto in terra e circondato dai silenziosi ascoltatori, spiega come il vento, che poco prima ha sconvolto la colazione, in tempi pre-scientifici sarebbe stato attribuito al volere di una misteriosa divinità, mentre attualmente è riconducibile con certezza a determinate cause atmosferiche, ben note ai meteorologi. Conclusa la lezione, Étienne si avvia nel bosco per ricongiungersi al gruppo della promessa sposa e dei cugini imprenditori. Poco avvezzo a muoversi in un territorio privo di strade ben delineate, l'uomo si perde, e si ritrova nuovamente nei pressi del fiume che attraversa la selva. Qui, pochi istanti prima, il regista ci ha mostrato Nénette mentre, assillata dal caldo, si è tolta le scarpe e si è nascosta dietro una siepe per spogliarsi, intenzionata a concedersi un'immersione ristoratrice nell'acqua. Proprio in questo frangente compare Étienne, attratto dal canticchiare leggero della ragazza. L'uomo si ferma, ripreso in mezza figura, mostrando con una comica espressione il proprio vivo interesse per l'improvvisa apparizione, ma anche il contemporaneo bisogno di non scomporsi, mantenendo il controllo dei propri desideri.

Renoir ci offre la soggettiva del personaggio, costruita in modo tutt'altro che casuale: la parte destra dello schermo è occupata dalla siepe che nasconde il corpo di Nénette ormai nudo; quella sinistra dall'acqua del fiume. La ragazza, i cui gesti si indovinano di là dalle foglie, si muove verso sinistra, e dunque esce fuori dal *separé* naturale completamente nuda. Qui il regista stacca, e riprende Étienne mentre si volta, beneducato, per non vedere la sensuale ragazza senza veli. Ancora una volta Renoir, con la semplice composizione dell'inquadratura, ci ha parlato di cinema: la nudità resta oltre la siepe, e, proprio nel momento in cui sembra mostrarsi direttamente, l'immagine è tagliata, e il cineasta ci pone di fronte al pudore un po' goffo dello scienziato, il quale, come la macchina da presa – e come noi –, si volta, per nascondere ai propri occhi ciò che può turbare il suo equilibrio.

Il crescente desiderio di Alexis, tuttavia, ha la meglio sul controllo: l'uomo torna a voltarsi frontalmente, e si mette a osservare la donna nell'acqua, assumendo l'espressione incuriosita del visitatore di un museo, colpito da un'insolita forma di vita tenuta sotto spirito. Le due soggettive che seguono sono ricche d'interesse. La prima è un campo lungo, con lo schermo nuovamente diviso a metà: a sinistra vediamo un cespuglio, in primo piano, mentre la regione destra è occupata dall'acqua e da Nénette, piccola, lontana, immersa nel fiume. L'immagine ci lascia intendere che Étienne sta spiando la bella ragazza, e ci fa avvertire la distanza tra il suo sguardo emozionato e l'oggetto del suo desiderio.

⁴³⁸ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 16.

Questa compresenza di avvicinamento e distacco è confermata dall'inquadratura successiva. Si tratta ancora della soggettiva di Alexis, ma stavolta ripresa con teleobbiettivo: l'immagine di Nénette in acqua è quindi molto ravvicinata, ma la sfocatura dello sfondo ci lascia intendere che la cinepresa, e il soggetto osservatore, restano inesorabilmente lontani da questa bellezza. Nello sguardo del personaggio cogliamo la pienezza del desiderio, contraddittorio e disperato, dello stesso Renoir: il suo slancio innamorato verso questa figura straordinariamente attraente – la donna-acqua –, e la contemporanea constatazione che l'avvicinamento è solo l'effetto di un trucco tecnologico. Sembra di essere vicini, ma è un'illusione.

È Nénette a rivolgere la parola a Étienne, a indovinare il suo smarrimento e offrirgli il proprio aiuto, proponendosi come guida, e mostrandogli la strada. Naturalmente, il sentiero su cui la ragazza accompagna lo scienziato non è quello «giusto», quello preventivato, non è il percorso di ritorno al gruppo di imprenditori, farmacologi e capi-scout: dopo pochi passi, mentre Nénette fa una sosta per allacciarsi le scarpe, l'uomo è colto da un desiderio a cui non riesce più a opporre resistenza, i due si prendono per mano, deviano dalla strada giusta, e scompaiono nella selva.

E qui, Jean Renoir recupera e aggiorna una modalità espressiva già adoperata ventitré anni prima, nell'incontro tra Henri e Henriette, in *Partie de campagne*. Mentre Étienne e Nénette stanno facendo l'amore tra rami e foglie, il regista riprende per un minuto e venti la natura, con una serie di inquadrature fisse, lunghe, pittoriche, silenziose, virando improvvisamente verso uno stile del tutto eterogeneo rispetto a quello farsesco, ritmico e teatrale che pervade il resto del film. La cinepresa si sofferma sui dettagli dell'acqua che scorre, sul movimento morbido e quasi irrealistico delle piante acquatiche che ondeggiano, mosse dal flusso della corrente; sui fiori cresciuti a ridosso del fiume, accarezzati leggermente dal vento. E la sequenza, accompagnata da una musica che mescola Debussy a motivi orientali, si chiude con il dettaglio suggestivo di un insetto arrampicato sulla chioma leggerissima e trasparente di un dente di leone.

Con questo breve, interminabile passaggio a un cinema in cui riecheggiano i campi vuoti di Michelangelo Antonioni, le immagini poetiche di Franco Piavoli, i piani-sequenza di Nuri B. Ceylan; e poi anticipazioni delle future sperimentazioni della videoarte, insieme a reminiscenze del cinema primitivo; in questo minuto e dieci secondi, Renoir contraddice il sistema ordinato e razionale che governa il resto della pellicola: il sistema della narrazione regolata dalla sceneggiatura; i movimenti comici e irreali dei personaggi che si muovono a tempo di marcia, come automi irreggimentati; il sistema capitalistico-scientifico moderno, che ambisce a un controllo completo sulla vita – sulle nascite, sulla sessualità –, al fine di ottenerne un vantaggio economico.

Scartando di lato, deviando da questa grande, oppressiva architettura razionale, il regista resta sospeso sul limite che distingue (e integra) numerosi registri espressivi, inducendoci a domandarci: siamo ancora nella narrazione? Siamo ancora nell'ambito del cinema di finzione? Siamo forse scivolati

improvvisamente in un documentario? O ci troviamo semplicemente seduti accanto a un anziano bambino, che osserva e ci mostra riprese casuali, girate per gioco, durante le pause di lavorazione del film? Ai nostri interrogativi non è concessa alcuna risposta risolutiva, ovviamente. Possiamo solo limitarci a constatare che lo scarto laterale, di registro, di ritmo, di linguaggio, è l'effetto spaesante dell'incontro tra l'uomo, la donna e l'acqua; una fusione da cui il regista volta pudico lo sguardo, mostrandola, per via metaforica e metonimica, in alcuni degli infiniti esempi dell'erotica acquosità della natura.

Giorgio De Vincenti, che dedica interessanti pagine allo studio della pellicola, riconosce come Renoir, attraverso la pratica cinematografica, voglia mettere in atto un dissolvimento del manicheismo culturale voluto dal moderno meccanicismo, dal tecnicismo, contrapponendo il suo cinema esistenziale a quello fondato sulla ripetizione⁴³⁹. Eppure *Le déjeuner sur l'herbe* non incontrò affatto i favori della critica: un Renoir ormai corroso da progressivo insenilimento si rifugia in immagini idilliache, nostalgiche, lontano dalle prese di posizione coraggiose dei tempi del Fronte Popolare. Questi, in sintesi, i commenti dei critici, scontenti, in particolar modo, per alcuni espliciti riferimenti religiosi che compaiono nel film: il pastore Gaspard che suona il flauto rinvia direttamente al Dio Pan, mentre Alexis, a conclusione del film, stringe riconoscente la mano a un sacerdote che, alcuni minuti prima, lo ha ammonito sulla perdita del sacro che la scienza moderna sta rapidamente provocando⁴⁴⁰.

Sul supposto abbandono di Renoir delle posizioni mantenute ai tempi di *La grande illusion*, *Les Bas-fonds*, *Le Marseillaise*, opere esaltate dagli esponenti del Fronte Popolare, il cineasta si esprime con molta chiarezza nella sua autobiografia.

La divisione degli uomini tra fascisti e comunisti non significa niente. [...] Se dovessi tornare indietro, messo con le spalle al muro, prenderei posizione per il comunismo perché mi sembra che i sostenitori di quella dottrina abbiano una concezione più dignitosa dell'essere umano. Per me invece, come ho già dichiarato e continuerò a fare, il vero nemico è il progresso, non perché funzioni, anzi, proprio perché funziona. [...] A Mosca come a New York il dio onnipotente è la tecnologia. [...] Gli aerei non sono pericolosi perché possono avere un incidente. Lo sono perché partono e atterrano in orario⁴⁴¹.

La riflessione è talmente esplicita da non richiedere chiarimenti ulteriori. La posizione anti-progressista di Renoir, così come la valorizzazione del sacro, riconoscibile in alcuni passaggi del film, è

⁴³⁹ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, cit., p. 110.

⁴⁴⁰ Si tratta di interpretazioni condivise anche da alcuni esponenti della critica recente. Si veda, ad esempio, A. Tassone, *Renoir al di là del mito (le contraddizioni del «patron»)*, in A. Tassone, R. Viry-Babel, *France Cinéma 2001 – Retrospectiva Jean Renoir*, Il Castoro, Milano 2001, pp. 46-47. L'intero festival fiorentino *France Cinéma – 2001*, dedicato al cineasta francese, è stato pensato con l'intento di ridimensionarne il mito. I futuri registi della *Nouvelle Vague*, negli anni '50, avrebbero rivestito Renoir di un'aura di sacralità, trascurando il progressivo insenilimento del regista, visibile in opere come *Le déjeuner sur l'herbe*, ritenute puerili e deludenti.

⁴⁴¹ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit. p. 105.

tutt'altro che ingenua, e non si risolve pertanto in un oleografico primitivismo bagnato di tenera nostalgia. La posizione critica del cineasta francese anticipa in qualche misura quella che, pochi anni più tardi, caratterizzerà il cinema e il pensiero di Pier Paolo Pasolini, il quale, nelle periferie romane, nelle campagne del Sud Italia, nei volti maghrebini dei protagonisti dei suoi film, ricercherà le espressioni di una corporalità su cui l'impero omologante del progresso borghese non ha ancora esteso il proprio dominio. Ed è dunque da questa prospettiva che va osservata la valorizzazione del sacro che emerge in alcuni passaggi di *Le déjeuner sur l'herbe*: Jean Renoir è animato da un panteismo pagano che difficilmente potrebbe integrarsi con la rigida sistematizzazione operata da un'istituzione religiosa. Il sacro smarrito dalla scienza, di cui il sacerdote parla ad Alexis, è il medesimo che risuona nella melodia che il pastore-Pan produce col suo flauto, seminando il caos tra gli esponenti del capitalismo europeo; ed è lo stesso che intravediamo nelle inquadrature prolungate del fiume Gange, in *The River*, nel cui naturale e contraddittorio fluire si coglie l'essenza del misticismo indiano. Si tratta di una posizione che vuole contrastare la riduzione della vita, dei luoghi, dei corpi, dei gesti, allo statuto di grandezze calcolabili, e dunque alla progressiva economicizzazione del tempo umano.

Allo stesso modo, l'esaltazione di una vita più pienamente integrata col ritmo della natura, una condizione esistenziale che nella pellicola è resa attraverso le figure di Nénette e dei suoi familiari, non può in alcun modo essere interpretata come infantile e reazionaria richiesta di un ritorno a una condizione pre-scientifica. È evidente che la relazione tra l'iper-controllo, proprio del sistema a cui appartiene Étienne, e la corporalità del mondo di Nénette non può essere intesa come quella tra due momenti diversi del percorso progressivo e lineare della storia: la ragazza sarebbe più vicina alla vita, dunque, in quanto idealmente collocata in un'epoca precedente alla modernità scientifica⁴⁴². Può risultare, invece, senza dubbio più appropriata l'interpretazione di Étienne e Nénette come figure rappresentative di due diversi aspetti dell'umano, compresenti sincronicamente nel singolo individuo: la ragazza esprime vitalità erotica, mentre l'uomo è simbolo della censura operata da una razionalità ipertrofica e mortifera. In questi termini, il momento di emancipazione – il bagno erotico di Alexis nel corpo di Nénette – non si configura come proposta futura, né come nostalgia di un passato perduto. Si tratta di una possibilità che abita il presente, come alternativa perennemente collocata *di fianco al binario del progresso*. Costantemente a portata di mano, ma puntualmente rimossa dal terrore che l'uomo nutre nei confronti del dionisiaco.

Questa visione estetica, esistenziale e culturale di Renoir è veicolata e si condensa nella figura femminile. Se la donna di John Ford si integra pienamente con la concezione della storia propria del cineasta americano, in quanto rappresenta l'elemento stabile e domestico che, interagendo dialetticamente con quello dinamico (l'uomo guerriero), partecipa produttivamente alla costruzione del

⁴⁴² Si tratta di un'interpretazione (un po' riduttiva, per la verità) a cui, in qualche misura, si avvicina anche Charlotte Garson, *Jean Renoir*, Cahiers du Cinéma, Paris 2008, p. 81, individuando nel film una dicotomia molto semplice: da un lato l'iper-controllo esercitato dalla scienza, dall'altro il gusto semplice e liberatorio dell'arresto.

percorso lineare del progresso civile, nelle figure femminili Renoir coglie una visione dissonante, eccedente, dispersiva, irriducibile a quella consequenziale propria di ogni sistema totalitario, che propone dunque una visione unica e totalizzante.

La posizione tutt'altro che semplicistica che Renoir mantiene nei confronti del progresso emerge con chiarezza considerando un aspetto della regia di *Le déjeuner sur l'herbe*, che abbiamo volutamente trascurato nelle scorse pagine. Un particolare stilistico di grande rilevanza, che ci consente di tirare le fila del discorso che abbiamo portato avanti in questo percorso di ricerca, avviandoci così a una conclusione, sia pure provvisoria.

La direzione del film è realizzata attraverso il continuo utilizzo di più macchine da presa, una scelta che, a fine anni '50, rappresenta una esplicita citazione dello stile di regia proprio della televisione, *medium* all'epoca in rapidissima ascesa. Riprendendo lo stesso evento con più telecamere contemporaneamente, il regista televisivo propone così al telespettatore una visione insieme completa e *in diretta* del tempo reale. Renoir decide di girare il film secondo questa tecnica, in diretta, cercando una continuità che viene dallo sviluppo dell'espressione dell'attore, dalla sua progressione interiore, piuttosto che fabbricare a posteriori una continuità artificiale in sala di montaggio⁴⁴³. Il cineasta, dunque, non rigetta, ma al contrario utilizza con entusiasmo e curiosità i nuovi strumenti e le nuove possibilità offerte dalla ricerca scientifica. Così come ha fatto largo uso di effetti speciali nei primi film diretti negli anni '20; così come hanno fatto i suoi colleghi Germaine Dulac, Abel Gance, Fernand Lèger, e, prima di loro, Georges Méliès, sperimentando nuove tecniche e nuove prospettive da cui osservare la realtà. Col medesimo spirito con cui i primi impressionisti hanno accolto e rielaborato gli spunti offerti dalle più recenti scoperte della fisica e dell'ottica, e i suggerimenti dati delle prime, avanguardistiche opere fotografiche.

Quel che caratterizza questi artisti, e dunque anche Jean Renoir che sperimenta una regia ispirata alla diretta televisiva, è l'intenzione con cui il mezzo è adoperato. Se il *medium*, a partire dal bastone che Italo Svevo fa sollevare al primo uomo, può assumere il valore di strumento di controllo dell'irrazionale, promettendo all'individuo che lo adopera la riduzione progressiva dell'imprevisto, l'assorbimento definitivo del mistero, e dunque l'annullamento del proprio limite, la cinepresa imbracciata da Jean Renoir – che sia una o sette, come in *Le déjeuner* – diviene invece occasione di dispersione, di esibizione del limite, di esposizione dello sguardo alla forza centrifuga del reale. Questa apertura e valorizzazione del caos è rintracciabile già nella particolare vertigine che, seguendo il film, si avverte nel momento in cui il nostro occhio registra la presenza di più cineprese, e dunque di una prospettiva multipla da cui l'evento è registrato. Come accadrà dieci anni dopo, nella celebre esplosione di *Zabriskie Point*, ripresa con diciassette macchine da presa, lo spettatore sperimenta realmente una visione molteplice, inumana,

⁴⁴³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 232.

dilaniante, e lo sguardo, impaurito dal caos, cerca un ritorno alla rassicurante convenzionalità del montaggio costruito a posteriori.

È soprattutto nella sequenza dell'amplesso tra Étienne e Nénette, che l'estetica e la filosofia di Renoir trovano l'espressione più potente. Il film è diretto in modo televisivo, e dunque ci offre l'illusione di un controllo definitivo, completo, effettivo del flusso sfuggente del tempo. Il cinema, quella macchina che, più di mezzo secolo prima, si è presentata all'uomo come concreta opportunità di catturare ciò che si è sempre sottratto al suo dominio, il tempo, il divenire, la liquida indocilità di una realtà-donna, che lo tradisce perennemente, ha ora mantenuto la sua promessa: il tempo narrativo e quello reale hanno raggiunto la completa identificazione. Proprio quando la felice congiunzione tra l'uomo e la natura sembra realizzarsi pienamente, tuttavia, Jean Renoir devia verso la dispersione, verso lo smarrimento: una serie di inquadrature che pongono lo sguardo del regista e dello spettatore di fronte all'assenza, all'impotenza, all'irrappresentabile. Lo spettatore e il regista, ancora una volta, sperimentano la frammentazione, la sproporzione tra l'inquadratura – una o mille non fa molta differenza – e il fluire morbido e carnale della realtà.

Così, pochi minuti dopo aver fatto l'amore, Étienne, steso oziosamente sotto un ulivo secolare, accarezza Nénette. Poi, improvvisamente, con tono confidenziale, lo scienziato regala alla ragazza una riflessione tutt'altro che scientifica, immaginando che, *forse*, i dinosauri siano morti felici, «indifférent à la disparition de leurs espèces». De Vincenti rileva giustamente come il termine più denso della battuta sia il primo, «peut-être», l'abbandono della certezza, dell'esattezza, del controllo⁴⁴⁴.

A noi sembra straordinariamente significativo che l'uomo, proprio mentre Eros esplode con prepotente vitalità, si sorprenda a riflettere sulla morte, sull'estinzione di un'intera specie. Forse è proprio quando rinuncia all'ambizione totalizzante di una visione *diretta* e completa della realtà, che il cinema può recuperare quel valore originario di occasione di avvicinamento alla vita. Forse è proprio nella capacità di cogliere il proprio limite, la morte, che è possibile integrarsi eroticamente con la natura.

Nell'inquadratura conclusiva del film, lo scienziato e la ragazza, ripresi frontalmente, si tengono per mano, sorridenti. L'uomo e la natura sembrano raggiungere finalmente una piena e appagante integrazione. Ma Étienne e Nénette guardano in macchina. Catherine Rouvel e Paul Meurisse guardano in macchina. È solo una finzione, evidentemente: l'estasi oceanica resta fuori campo, dietro il *fantasme*. *Di fianco* all'inquadratura.

⁴⁴⁴ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, cit., p. 112.

CONCLUSIONI

1. Finale aperto

Siamo così giunti al termine del nostro percorso di ricerca, sebbene si tratti di una conclusione del tutto provvisoria, che non ci consente in alcun modo di ritenere esaurito il lavoro di indagine, ma al contrario sollecita un'immediata ripartenza. A ben vedere, lo studio che abbiamo svolto recava inscritto in sé sin dalle prime pagine il carattere dell'incompletezza, un tratto riconoscibile anche nell'impianto progettuale stesso che ne ha preceduto lo svolgimento. Nel formulare il progetto, infatti, non abbiamo immaginato di percorrere una traiettoria lineare che, secondo il *cliché* narrativo della *detection*, ci consentisse di avanzare in modo ordinato verso la soluzione dell'enigma. Abbiamo piuttosto preferito muoverci secondo quello che Queneau definisce paradigma dell'Iliade⁴⁴⁵, effettuando un prolungato assedio del tema, e provando a entrare in città attraverso varie, possibili vie d'accesso, o infrazione.

Nelle due città che abbiamo lungamente assediato risiedono John Ford e Jean Renoir, due artisti nella cui produzione, come abbiamo spiegato nel capitolo introduttivo, riconosciamo due diverse personalità del cinema stesso, insieme complementari e irriducibili l'una all'altra. Ben consapevoli di non essere i primi né gli ultimi a dedicare uno studio al carattere *ossimorico* della settima arte, lungo il tragitto abbiamo esaminato alcune declinazioni di questo dualismo originario, radicato nel DNA della cinepresa, leggendo, attraverso il confronto Ford/Renoir, la contrapposizione tra un movimento centripeto dell'immagine e uno centrifugo, tra il suo carattere proiettivo e quello esplorativo, tra la ricerca della completezza totalizzante e l'accettazione del limite, tra la rimozione e la valorizzazione dell'alterità. I vari snodi della disamina – i diversi tentativi di infrazione in cui si è articolato l'assedio – ci hanno permesso di cogliere alcuni aspetti di questa antica e attualissima opposizione interna alla rappresentazione che l'uomo, armato di macchina da presa, si costruisce del mondo e di se stesso.

Se in John Ford abbiamo riconosciuto l'esigenza, propria del cinema classico hollywoodiano, di interpretare il tempo narrativo secondo una configurazione lineare e orientata, nelle sequenze dirette da Jean Renoir cogliamo una maggiore disponibilità ad accogliere il carattere dispersivo della realtà, le deviazioni, le distrazioni, la resistenza del reale a essere ingabbiato in rappresentazione regolare e unidimensionale.

Si tratta di una differenza riconoscibile anche nelle due concezioni che i cineasti presentano della «frontiera»: linea mobile di demarcazione che separa la cultura dalla natura, il buono dal malvagio,

⁴⁴⁵ R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1994, tr. it. *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981.

l'identità dall'alterità, per Ford; traccia evanescente di uno scivolamento perenne, in cui le opposizioni mostrano il loro inevitabile carattere relativo, per Renoir. Una differenza di prospettiva che si riverbera anche nella fisionomia dei personaggi che abitano questo territorio: John Wayne è l'eroe che risolve la battaglia arcaica tra luce e ombra, la violenta contesa che dilania il mondo sin dalla sua creazione; mentre ai burattini del teatro di Renoir non sono assegnate qualità messianiche o semidivine, e la cinepresa del regista, accostandosi a ciascuna di queste figure, piuttosto che esaltarne l'unicità, suggerisce la propria disponibilità a osservare anche quella che le sta accanto, secondo l'estetica del *décalage* che, con André Bazin, abbiamo riconosciuto come cifra stilistica caratteristica del cineasta francese.

Muovendoci lungo il percorso d'indagine, siamo così giunti a rilevare come i due registi, collocati a ridosso della (o di una) «frontiera», inquadrino ciò che idealmente si colloca al di là del limite secondo due opposte interpretazioni del cinema e dello sguardo; una differenza di prospettiva che implica, per necessità, una ridefinizione del rapporto tra soggetto osservatore e oggetto osservato. La *wilderness* ritratta da John Ford, che sia concepita come *Desert* privo di Dio o come *Garden* da cui il Diavolo è espulso, è comunque intesa come luogo ideale, dunque pienamente comprensibile: la perizia del cineasta si esprime pertanto nella capacità di ricondurla interamente all'interno dell'alveo narrativo e nelle pareti geometriche dell'inquadratura. La natura cui si rivolge Renoir ha, invece, la consistenza dell'acqua: leggera e violenta, attraente ma sfuggente, tende di continuo a debordare fuori-campo, al di là dei limiti di una rassicurante razionalizzazione. I ripetuti fallimenti che il cineasta sperimenta, nel tentativo di definire l'indefinibile, lo inducono a un costante lavoro di riflessione sullo strumento che adopera, sul proprio guardare, sulla propria capacità di confrontarsi con l'identità e l'alterità.

Un confronto/contesa tra identità e alterità che fa da sfondo alla relazione che ciascuno dei due registi stabilisce con la figura femminile. La donna che accompagna l'eroe *Western*, sebbene mantenga con l'uomo un costante rapporto di conflitto e censura, si integra pienamente nella visione del mondo propria di John Ford, partecipe di quel confronto dialettico domestico/selvaggio che fonda e alimenta il percorso lineare di civilizzazione raccontato dal regista nelle sue pellicole. Le donne liquide dei film di Renoir si presentano agli occhi del cineasta come figure di rispecchiamento e come occasioni di smarrimento: irriducibili allo stretto orizzonte dell'inquadratura, e dunque portatrici di un punto di vista altro e disorientante, in esse l'osservatore riconosce il proprio stesso riflesso, mobile, duttile, scivoloso. Anche in questo caso, l'impatto con l'alterità obbliga il soggetto a un costante lavoro di ridefinizione di se stesso.

Se le velleità totalizzanti dello sguardo conducono inevitabilmente al solipsismo e, in ultima analisi, alla solitudine del soggetto, la disponibilità ad assumere una prospettiva riflessiva, che tematizzi e non rimuova i limiti della propria visione, può consentire al soggetto di ascoltare le tracce dell'Altro, come la siepe che circonda e protegge il poeta dall'infinito.

Le riflessioni sull'immaginario dei due registi, e dunque sul cinema, hanno continuamente debordato dai limiti di una trattazione esclusivamente cinematografica. Sebbene in modo asimmetrico, Ford e Renoir appartengono a due orizzonti culturali a cui, per necessità e per scelta, abbiamo continuamente fatto riferimento lungo il corso della ricerca. Sarebbe tuttavia riduttivo, se non addirittura erroneo, ritenere che il confronto tra i due cineasti possa rinviare a quello USA/Francia (o USA/Europa), inteso come definizione di un'inconciliabile alterità tra due culture estranee. Tutt'altro. Il confine che separa l'Europa dall'America è una frontiera liquida, e ci impone pertanto un dialogo costante con l'indefinito. Gli studiosi a cui ci siamo riferiti, nelle pagine precedenti, ci hanno aiutato a comprendere come, sia pur rispettando la complessità e le specificità culturale di Stati Uniti, Francia ed Europa, è comunque possibile riconoscere una comune appartenenza a un orizzonte più ampio: l'America come dimensione esistenziale europea, proiettata su un territorio altro⁴⁴⁶.

Lo sguardo di John Ford e quello di Jean Renoir sono dunque espressioni di due anime, due personalità, due diverse disposizioni dell'uomo (occidentale) nel confronto con l'alterità: il timore dell'Altro, che si traduce in una incessante e affannosa necessità di affermare la propria onnipotenza, e la disponibilità al confronto con il caos e con la propria insufficienza; come i dinosauri immaginati da Alexis, in *Le déjeuner sur l'herbe*, che si abbandonano senza resistere alla ineluttabile estinzione.

Questi, in sintesi, i punti salienti del percorso che abbiamo seguito nei capitoli precedenti, lungo una traiettoria circolare e discontinua, come un assedio non ancora concluso.

2. Sull'orlo dell'inquadratura

Nelle ultime pagine del suo saggio dedicato all'occhio del Novecento, Francesco Casetti spiega come lo strumento cinematografico, a suo parere, abbia esaurito la funzione svolta lungo il corso del XX secolo. Nell'ambito di una società caratterizzata dalla compresenza di forze contrapposte, secondo l'autore, il cinema si è configurato come punto di negoziazione tra le spinte contraddittorie che hanno attraversato il mondo reale (e immaginario) del secolo da poco concluso⁴⁴⁷. I fantasmi che hanno riempito gli schermi del Novecento hanno permesso all'uomo di amministrare, filtrare, addomesticare il senso di spaesamento che un mondo in rapido mutamento inevitabilmente gli ha procurato, secondo quella strategia difensiva, descritta da Jacques Lacan, che consiste nel porre un'immagine angosciosa davanti all'angoscia reale, stabilendo così con il caos una relazione ambivalente, insieme di avvicinamento e schermatura. Una duplicità che, in qualche misura, garantisce la sopravvivenza dello sguardo e dell'identità dell'osservatore.

⁴⁴⁶ Vedi *supra* cap. IV, p. 50.

⁴⁴⁷ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., pp. 293 sgg.

La società del XXI secolo, ci dice Casetti, non presenta più le medesime problematiche che hanno caratterizzato i decenni precedenti. Le spinte opposte, radici delle laceranti tensioni degli ultimi cento anni, si sono infatti diluite in una indifferenziazione liquida – lo studioso la definisce *ibridazione* –, con le sue tante declinazioni ampiamente trattate da Bauman nei saggi dedicati all'argomento. In un simile contesto, viene così a mancare l'esigenza di uno strumento di negoziazione, e dunque il cinema – che pure ha contribuito al progressivo scivolamento nella liquidità contemporanea – si vede sollevato dalla funzione sociale che ha assolto per circa un secolo. Ciò non implica, tuttavia, la definitiva uscita di scena del *medium* novecentesco per eccellenza: semplicemente il *Cinema uno* – Casetti assegna questa etichetta all'occhio del XX secolo – subisce una rapida metamorfosi che lo trasforma in *Cinema due*⁴⁴⁸.

In primo luogo è mutato il modo di produrre e fruire le immagini in movimento: in particolare, quel rito collettivo che per circa ottant'anni si è svolto nelle sale cinematografiche, nel giro di pochi decenni è stato sostituito da una fruizione principalmente individuale, che ha progressivamente trasformato il pubblico in *audience*. Secondo il parere dell'autore, il cinema ha inoltre smarrito la propria specificità: circondato da una miriade di *media* che producono, trasmettono, condividono immagini in movimento, esso ha dovuto inserirsi in una rete interattiva che da un lato ne ha garantito la sopravvivenza, ma allo stesso tempo ne annacqua l'identità.

Al di là dei cambiamenti relativi alla fisionomia dell'istituzione cinematografica, delle sue strutture e infrastrutture, ciò che di più rilevante Casetti segnala, e che riguarda più direttamente la nostra ricerca, è la trasformazione dell'immagine cinematografica da *indice* a *simulacro*: nel cambio di secolo, il cinema ha cessato di essere *testimone* della realtà, proponendosi al contrario come produttore di *invenzioni*⁴⁴⁹. Le possibilità offerte dall'immagine digitale consentono dunque di fare a meno del riferimento al reale, valorizzando il carattere proiettivo, *costruttivo* dell'immagine.

A noi pare che le problematiche che lo studioso individua nella nuova configurazione assunta dal *medium* cinematografico non siano poi così diverse da quelle che abbiamo rilevato all'origine stessa dell'invenzione del *cinématographe*: quell'ambivalenza e contraddizione tra una spinta centripeta e una centrifuga dell'immagine cinematografica, di cui il confronto Ford/Renoir ci ha offerto una rappresentazione piuttosto esemplare. In questi termini, riteniamo dunque che le riflessioni portate avanti nella nostra ricerca non abbiano il semplice valore di una trattazione di carattere storico-cinematografico, confinata in un determinato periodo della storia della settima arte, ma assumano una valenza fortemente attuale, in quanto relative a una questione, quella dello sguardo, che nel contesto socio-culturale contemporaneo assume un altissimo grado di pregnanza.

In una sequenza di *Jules et Jim* (1962), François Truffaut racconta come la Grande Guerra abbia bruscamente interrotto il triangolo amoroso tra Kathe (Jeanne Moreau), Jules (Oskar Werner) e Jim

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 295.

(Henri Serre). Descrivendo lo scoppio del conflitto, e la successiva partenza dei due uomini verso fronti opposti, il regista fa largo uso di materiale di archivio: riprese effettuate nelle trincee, filmati di operazioni di guerra, sparatorie. Il particolare che ci colpisce maggiormente della sequenza è la qualità del sonoro: Truffaut ha aggiunto ai documenti visivi – privi di traccia audio, data l'epoca – i rumori dei passi dei soldati nel fango, quello metallico delle baionette, il boato delle esplosioni. Si tratta, tuttavia, di un'aggiunta che rivela immediatamente il suo carattere posticcio: i suoni e i rumori sono troppo definiti, il contesto sonoro è ripulito con cura, e l'intera traccia audio risulta pertanto eccessivamente «narrativa».

Scorrendo le lettere spedite dal fronte dai militari che hanno partecipato al primo conflitto mondiale, ci si scontra con una rappresentazione del tutto diversa della realtà: uno degli aspetti più traumatici dell'esperienza della Grande Guerra è stato l'impatto devastante con un contesto sonoro di inaudita violenza. La vita di trincea come costante esposizione al fragore di centinaia di esplosioni contemporanee; un clamore insostenibile e inenarrabile⁴⁵⁰.

Perché dunque un regista raffinato e consapevole come Truffaut effettua un tentativo così goffo di imitazione di una realtà che violenta i limiti della rappresentabilità? Evidentemente il cineasta francese utilizza il sonoro in linea con la lezione ejzenštejniana sull'*asincronismo*⁴⁵¹. È proprio l'innaturalità posticcia dei rumori, lo scollamento tra audio e video a renderci consapevoli del carattere artificiale del montaggio. E si tratta di una presa di coscienza che investe inevitabilmente anche l'immagine e la vista: la percezione dell'artificialità della composizione audio-visiva invita lo spettatore a mantenere le distanze dal *reportage*, prendendo atto del suo valore narrativo. «Ceci n'est pas une pipe» ci dice Truffaut. È solo un fantasma che ci difende dall'irrapresentabile orrore della guerra.

Nel nostro mondo contemporaneo, sulle migliaia di schermi che affollano il nostro orizzonte quotidiano – televisori, monitor, *smartphone* –, non è raro assistere alla proiezione di cronache e documentari di guerra. Negli ultimi due anni, in particolare, in coincidenza con il centenario dello scoppio del primo conflitto mondiale, si sono moltiplicati filmati ricchi di descrizioni della vita di trincea, vissuta da giovani ragazzi scaraventati improvvisamente nel caos di una sparatoria lunga quattro anni. Le scelte di montaggio effettuate dagli autori sembrano in apparenza analoghe a quelle di Truffaut nella sequenza di *Jules et Jim*: le tante immagini deteriorate, che mostrano sconosciuti militari, mentre cadono abbattuti da proiettili invisibili, sono accompagnate dai rumori ben levigati di esplosioni, motori, raffiche di mitra, che fanno da tessuto connettivo a un materiale visivo discontinuo e frammentario. Si tratta evidentemente di suoni e rumori campionati in studio, e aggiunti con cura professionale durante il lavoro di post-produzione.

Non si deve tuttavia credere che gli autori televisivi abbiano raccolto l'eredità estetica della *Nouvelle Vague*. Tutt'altro. Seppur chiaramente innaturali – chi può aver registrato il rumore di uno sparo

⁴⁵⁰ I. Biagioli, M. Severini (a cura di), *Visioni della Grande guerra*, Marsilio, Venezia 2015.

⁴⁵¹ S. Ejzenštejn, V. Pudovkin, G. Aleksandrov, «Zayavka», in *Zhizn' iskusstva*, 5 August 1928.

esploso nel 1915? – i suoni dei documentari contemporanei non hanno quel vistoso carattere posticcio che riconosciamo nella sequenza di *Jules et Jim*. L'intervallo che nel film di Truffaut si apre tra audio e video, nelle rappresentazioni odierne della guerra è ricucito con maggiore perizia, ed è dunque obliterato dall'occhio e dall'orecchio dello spettatore del XXI secolo, che segue distratto lo scorrere delle immagini in Tv o su un monitor. L'intenzione che anima il montatore che costruisce una composizione audio-visiva così fluida e integrata va quindi nella direzione opposta rispetto a quella indicata da Ejzenštejn e Truffaut, verso la rimozione dell'irrepresentabilità del reale. L'immagine – televisiva, cinematografica, digitale – assume così un carattere esaustivo e autoreferenziale che le consente di presentarsi come sostitutivo della realtà: il suo carattere *costruttivo* è nascosto dietro quello *testimoniale*.

Si tratta di quella funzione anestetica che Pietro Montani attribuisce alle rappresentazioni contemporanee – violente, shockanti, spettacolari – concepite come tessuto isolante che provoca una progressiva riduzione della capacità di *sentire l'alterità*⁴⁵². Perché spendere così tanto denaro per andare a filmare le paludi della Georgia, si chiedeva Zanuck, quando i professionisti degli *Studios* hollywoodiani le hanno ricostruite con un grado di verosimiglianza così elevato?

Sia pur condividendo l'analisi di Casetti in merito alle trasformazioni del cinema, nel passaggio da XX a XXI secolo, riteniamo così che il dualismo Ford/Renoir, in merito al rapporto tra sguardo e realtà, sia un problema complesso che assume nella nostra epoca un significato anche più profondo di quanto non accadesse a metà del Novecento, quando la produzione e la distribuzione di immagini in movimento non aveva ancora raggiunto quella forza pervasiva che ha conosciuto negli ultimi decenni. L'analisi condotta sul celebre *crosscutting* dell'inseguimento della diligenza da parte degli Apache, in *Stagecoach*, è al riguardo esemplare: ci ha infatti consentito di rilevare come l'obiettivo del cineasta, nel confronto con l'estraneo, sia stato proprio quello di privarlo della sua alterità: i nativi, la *wilderness*, l'eterogeneità dei materiali sono così amalgamati insieme in un tessuto narrativo che procede ritmico senza perdere un colpo, in un lavoro attento di ricucitura delle crepe e rimozione dell'ottuso.

Va tuttavia precisato che l'opposizione tra l'aspetto centipeto e quello centrifugo dell'immagine non ha una configurazione stabile, ma richiede un continuo lavoro di aggiornamento da parte del regista e del critico che ne studia l'opera. Per citare solo un esempio emblematico, si pensi alla rapida diffusione della pellicola a colori, nei primi anni '50. Un'innovazione tecnica che, al pari dell'avvento del sonoro, insiste sul carattere riproduttivo dell'immagine cinematografica – è più fedele rispetto al bianco e nero – , esponendo cineasti e spettatori al rischio di confusione tra realtà e rappresentazione. Il passaggio al colore suggerì a Jean Renoir alcune considerazioni estetiche.

⁴⁵² P. Montani, *op. cit.*, p. 34.

La risposta ideale al problema del colore sta nell'evitare completamente la natura, la verità esteriore, e lavorare unicamente con scene ricostruite [...]. La verità interiore spesso si nasconde dietro un'ambientazione puramente artificiale⁴⁵³.

Il cineasta che Bazin indica come maestro del realismo, l'artista che, grazie al suo stile arioso e interrogativo, rispetta l'intrinseca ambiguità del reale, ispirando l'estetica neorealista di Visconti e Rossellini, dopo meno di dieci anni dichiara la propria preferenza per l'artificiale, rinunciando del tutto a inquadrare la natura.

Il divenire del linguaggio cinematografico esige una continua ridefinizione del punto di osservazione da cui la realtà è inquadrata, un costante lavoro di riconfigurazione del *fantasme* che vela il reale. Come un sottile strato di intonaco steso su una parete affrescata da Munch, il fantasma si fa rapidamente più denso e consistente, perdendo quel grado di trasparenza che permette all'osservatore di scorgere, per alcuni minuti, quella realtà che, collocata dietro il velo, gli procura un profondo turbamento. Una volta rappreso il *fantasme* perde il proprio statuto di *indice* del reale, divenendo strumento di rimozione del confronto con l'angoscia.

Montani invita i cineasti, immersi nello sterminato mercato contemporaneo di immagini anestetiche, a una *perlustrazione attiva* del mondo: senza rinunciare all'autonomia dell'immagine – conquista preziosa del cinema moderno –, recuperare così l'antico concetto di *mimesis*, mantendendo pertanto quel riferimento al reale, al fuori campo, che vivifica l'immagine, impedendogli di rinchiudersi in una sterile e impaurita autoreferenzialità⁴⁵⁴.

Nel 2002, il regista iraniano Abbas Kiarostami, uno degli artisti che negli ultimi decenni ha valorizzato il carattere esplorativo dell'immagine cinematografica, raccogliendo così l'eredità estetica di Jean Renoir, dirige *Five dedicated to Ozu*, un film, citato in più occasioni nel corso della ricerca, costituito di cinque piani-sequenza, girati con macchina fissa in riva al Mar Caspio. Il terzo episodio della pellicola propone una ripresa di sedici minuti, in cui è inquadrata la riva del mare, e un piccolo branco di cani randagi, distesi oziosamente sulla spiaggia. Per tutto il piano-sequenza non vi sono eventi particolarmente significativi, se si esclude che il gruppo di animali, dopo circa nove minuti, si sposta di circa due metri, dalla zona centrale al bordo sinistro dello schermo. Negli ultimi minuti dell'episodio, tuttavia, lo spettatore intuisce che Kiarostami ha scelto di filmare il Mar Caspio alle prime luci dell'alba: il lento levarsi del Sole determina infatti la progressiva sovraesposizione dell'immagine, un incremento della luce a cui il cineasta non risponde con una chiusura del diaframma, che mantenga un livello costante di luminosità.

Il piano-sequenza si conclude quindi con la completa solarizzazione dell'inquadratura: il Mar Caspio, la spiaggia, gli animali sono bruciati dalla silenziosa luce dell'alba, trasformati in un velo bianco, al di là

⁴⁵³ J. Renoir, *La mia vita, i miei film*, cit., p. 223.

⁴⁵⁴ P. Montani, *op. cit.*, p. 15.

del quale si coglie solo il rumore disperso e ipnotico del mare. Come un turacciolo nell'acqua, Kiarostami ha lasciato che il film fosse diretto dalla natura, che ha mutato l'inquadratura cinematografica in un quadro astratto in movimento, costringendo lo spettatore ad avvertire lo strumento meccanico che sta riprendendo la realtà, a coglierne e soffrirne il limite.

La battaglia tra il vettore centripeto e quello centrifugo, in fisica, produce la circonferenza che circonda l'osservatore: soglia d'accesso alla realtà e schermo protettivo che difende dall'aggressione dell'Altro. Il cinema è chiamato a muoversi su questo sottilissimo e impalpabile equilibrio. Ogni eccesso può compromettere pericolosamente il rapporto tra uomo e mondo: una chiusura autoreferenziale o il totale smarrimento dell'osservatore nel caos delle impressioni.

Sostenendo la leggerezza del limite, è *forse* possibile naufragare nel rumore contraddittorio del reale.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura critica su John Ford

- Albano Lucilla (a cura di), *John Ford*, Marsilio, Venezia 2011.
- Anderson Lindsay, *About John Ford*, Plexus, London 1981.
- Bellour Raymond (a cura di), *Le western*, Union général d'éditions, Paris, 1969, trad. it., *Il western. Fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia*, Feltrinelli, Milano 1973.
- Bogdanovich Peter, *John Ford*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978.
- Burget Jean-Loup, *John Ford*, Éditions Rivages, Paris 1990, trad. it. *John Ford*, Le Mani, Genova 1994.
- Cohen Clélia, *Le Western*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris 2005, tr. it. *Il Western. Il vero volto del cinema americano*, Lindau, Torino 2006.
- Davis Ronald L., *John Ford: Hollywood's Old Master*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Davis Ronald L., *Duke: The Life and Times of John Wayne*, University of Oklahoma Press, 2001.
- Ferrini Franco, *John Ford*, Il Castoro, Milano 1995.
- Ford Dan, *Pappy: The Life of John Ford*, Da Capo Press, Boston 1998.
- Gallagher Tag, *John Ford. The Man and his Films*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1986.
- Haudiquet Philippe, *John Ford*, Seghers, Paris 1974.
- Henderson Brian, *The Searchers: An American Dilemma*, in *Movies and Methods*, Ed. Bill Nichols, California University Press, Berkeley 1985.
- Kezich Tullio, *John Ford*, Guanda, Parma-Bologna 1958.
- Leutrat Jean-Louis, *John Ford, la prisonnière du desert. Une tapisserie navajo*, Adam Biro, Paris 1990.
- Mitry Jean, *John Ford*, Éditions Universitaires, Paris 1965.
- Place Janet A., *Western Films of John Ford*, Citadel Press, Secaucus 1974.
- Pye Douglas, *The Western (Genre and Movies)*, in B.K. Grant (ed.), *Film Genre Reader*, Texas University Press, Austin 1975, pp. 143-158.
- Pye Douglas, *Double Vision: Miscegenation and Point of View in «The Searchers»*, in *The Book of Westerns* (Eds. Cameron and Pye), Continuum, New York 1996.
- Sarris Andrew, *The John Ford Movie Mystery*, Secker and Warburg, London 1976.
- Troncarelli Fabio, *Le maschere della malinconia. John Ford tra Shakespeare e Hollywood*, Dedalo, Bari 1994.

Letteratura critica su Jean Renoir

- Albano Lucilla, *Tre esempi di mise en abyme: Foolish Wives, Partie de Campagne e Prima della rivoluzione*, in Bernardi Sandro (a cura di), *Storie dislocate*, ETS, Pisa 1999.
- Bazin André, *Jean Renoir*, Ivrea, Paris 2005, tr. it. *Jean Renoir*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- Bertin Célia, *Jean Renoir: A life in Pictures*, John Hopkins University Press, Baltimora 1991.
- Beylie Claude, *Jean Renoir: le spectacle, la vie*, Filméditations, Paris 1975, tr. it. *La vita e le opere di Jean Renoir*, Festival dei Popoli, Firenze 1979.
- Curot Frank (a cura di), *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir*, Université de Paul Valérie, Montpellier 1997.
- De Vincenti Giorgio, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996.
- Dottorini Daniele, *Jean Renoir. L'inquietudine del reale*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2007.
- Durgnat Raymond, *Jean Renoir*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974.
- Garson Charlotte, *Jean Renoir*, Cahiers du Cinéma, Paris 2008.
- Narboni Jean (a cura di), *Jean Renoir, Entretiens et propos*, Ramsay-Poche, Paris 1986.
- Renoir Jean, *Écrits 1926-1971*, (a cura di C. Gauteur), Belfond, Paris 1974, tr. it. *La vita è cinema. Tutti gli scritti 1926-1971*, Longanesi, Milano 1978.
- Renoir Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, tr. it., *La mia vita, i miei film*, Marsilio, Venezia 1996.
- Renoir Jean, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Librairie Hachette, 1962, tr. it. *Renoir, mio padre*, Adelphi, Milano 2015.
- Serceau Daniel, *Jean Renoir, l'insurgé*, Le Sycomore, Paris 1981.
- Tassone Aldo, Viry-Babel Roger, *France Cinéma 2001 – Retrospectiva Jean Renoir*, Il Castoro, Milano 2001.
- Vanoye Francis, *La Règle du jeu de Jean Renoir. Étude critique*, Nathan, Paris 1999, tr. it. *La regola del gioco*, Lindau, Torino 1998.
- Venegoni Carlo F., *Jean Renoir*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- Viry-Babel Roger, *Jean Renoir. Le jeu et la règle*, Denoël, Paris 1986.

Saggi sul cinema di carattere generale

- Agostinelli Alessandro, *Una filosofia del cinema americano. Individualismo e Noir*, Edizioni Ets, Pisa 2004.
- Alonge Giaime, Carluccio Giulia, *Il cinema americano classico*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Angelucci Daniela, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Ardolino Giuseppe (a cura di) *Una sedia da regista*, in *Cinéma mon amour*, vol. V, Piccola Biblioteca Millelire, Torino 1995.

- Aumont Jean, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1998.
- Bàlázs Béla, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus, Wien 1949, tr. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1975.
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, Paris 1962, tr. it. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.
- Bazin André, *Orson Welles*, Éditions du Cerf, Paris 1972, tr. it. *Id.*, Temi, Trento 2012.
- Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2004.
- Bernardi Sandro, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia 2008.
- Bertetto Paolo, *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un chien andalou, L'âge d'or*, Marsilio, Venezia 2001.
- Biagioli Iliaria, Severini Marco (a cura di), *Visioni della Grande guerra*, Marsilio, Venezia 2015.
- Bonitzer Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Éditions de l'Etoile, Paris 1985.
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristine, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985.
- Bosco A., Rizzi D., *I cavalieri del West. Storia, cinema, leggenda*, Le mani, Recco 2011.
- Browne Nick, *The Rethoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- Burch Noël, *Marcel L'Herbier*, Seghers, Paris 1973.
- Casetti Franco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2016.
- Casetti Franco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Studi Bompiani, Milano 2004.
- Chion Michel, *La Voix au cinéma*. Éditions de l'Etoile, Paris 1982, tr. it. *La voce del cinema*, Pratiche, Parma 1991.
- Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- Costa Antonio, *Paesaggio e cinema*, in Id., *Paesaggio: immagine e realtà*, Electa, Milano 1981.
- Crisp Colin, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris 1983, tr. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris 1985, tr. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
- De Vincenti Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- Dogliani Patrizia, Grignaffini Giovanna, Quaresima Leonardo, *Francia anni '30: cinema, cultura, storia*, Marsilio, Venezia 1982.
- Ejzenštejn Sergej M., *Za Kadrom*, in N. Kaufman, *Japonskoe kino, Moskva 1929*, tr. it. *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986.

- Ejzenštejn Sergej M., *Izbrannye proizvedenija v sest' tomach*, Iskusstvo, Mosca 1970, trad. it. *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.
- Epstein Jean, *Art d'événement*, in *Ecrits sur le cinéma*, vol. 1, Lherminier, Paris 1974.
- Gandini Leonardo, *La regia cinematografica*, Carocci, Roma 1998.
- Gaudreault André, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Armand Colin, Paris/Québec 1999, tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2006.
- Godard Jean-Luc, Ishaghpour Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Farrago, Tours 2000.
- Kracauer Sigfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 2004.
- La Polla Franco, *Ombre americane. Regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- Metz Christian, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, trad. it. *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 2004.
- Montani Pietro, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essay d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris 1956.
- Mulvey Laura, *Visual and Other Pleasure*, Indiana University Press, Bloomington 1989.
- Patterson Francis T., *Cinema Craftsmanship*, Harcourt, Brace & Howe, New York 1920.
- Pirandello Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 2000.
- Siety Emmanuel, *Le Plan. Au commencement du cinéma*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris 2001, tr. it. *L'inquadratura. All'inizio del cinema*, Lindau, Torino 2004
- Prédal René, *La société française a travers le cinéma*, Armand Colin, Paris 1972.
- Šklovskij Viktor B., *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca 1929, tr. it. *L'arte come procedimento*, in Todorov Tzvetan (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2003.
- Sojcher Frédéric, *Cinéma européen et identités culturelles*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1996.
- Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris 1977.
- Tarkovskij Andrej, *Zapeč'atlennoe vremja*, in P.D. Volkova (a cura di), *Andrej Tarcovskij. Archivy, Dokumenty, Vospominajia*, Moskva 2002, tr. it. *Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, Ubulibri, Milano 2000.
- Tinazzi Giorgio, *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci, Roma 2011.
- Truffaut François, *Les films des ma vie*, Flammarion, Paris 1975, tr. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978.
- Vale Eugene, *The Technique of Screenplay Writing*, Grosset & Dunlap, New York 1972.
- Vernet Marc, *Figures de l'absence*, Éditions de l'Etoile, Paris 1988.
- Vertov Dziga, *L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, a cura di Pietro Montani, Mimesis, Milano 2011.
- Wood Michael, *America in the movies*, Basic Books, 1975.

Zavattini Cesare, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano 1979.

Altri testi

- Adorno Theodore W., Horkheimer M., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, tr. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.
- Agostino, *La città di Dio*, Einaudi, Torino 2002.
- Amiel Henri-Frédéric, *Journal intime*, Éditions L'Âge d'Homme, Losanna 1994.
- Arena Leonardo V., *Chuang-tzu. Il vero libro di Nan-hua*, Mondadori, Milano 1998.
- Arena Leonardo V. (a cura di), *Vivere il Taoismo*, Mondadori, Milano 1996.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1998.
- Arnheim Rudolph, *The Power of the Center*, University of California Press, Berkeley 1982, tr. it. *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1984.
- Assunto Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994.
- Augé Marc, *Non-lieux*, Éditions du Seuil, Paris 1992, tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.
- Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard, Paris 1980, tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.
- Barthes Roland, *L'obvie e l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris 1982, tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001.
- Bataille Gretchen M., Silet Charles L.P., *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*, The Iowa State University Press, Iowa City 1981.
- Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Erste Deutsche Fassung, 1936, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Bentham Jeremy, *The Works of Jeremy Bentham*, Vol IV, Ed. Bowring, London 1843, tr. it. *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio, Venezia 2002.
- Benton Thomas H., *Thirty Years' View; or, A History of the Working of the American Government for Thirty Years, from 1820 to 1850*, 2 vols., New York 1854.
- Bergamini Oliviero, *Storia degli Stati Uniti*, Laterza, Bari-Roma 2010.
- Bergson Henri, *Évolution créatrice*, Éditeur Félix Alcan, Paris 1907, tr. it. *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012.
- Bioy Casares Adolfo, *La Invención de Morel*, Catédra, Madrid 1982.
- Bulgakov Michail A., *Master i Margarita*, Moskva 1967, tr. it. *Il Maestro e Margherita*, Garzanti, Milano 2012.

- Cambor Kate, *Three lives in France's Belle Époque*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2009.
- Campbell Cooper Joseph, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London 1978.
- Chiesi Antonio, *Lavoro e professioni*, Carocci, Roma 1998.
- Comte Auguste, *Discours sur l'esprit positif*, Arbousse-Bastide, Paris 1963, tr. it. *Discorso sullo spirito positivo*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Condorcet Nicolas de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris 1795.
- Crèvecoeur John Hector St. John de, *Letters from an American Farmer*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- Croce Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Adelphi, Milano 1990.
- Daniels Roger, *Coming to America. A History of Immigration and Ethnicity in American Life*, Harper Perennial, New York 1990.
- Darby William, *The Emigrant's Guide to the Western and Southwestern States and Territories*, Kirk and Merrein, New York 1818.
- Derrida Jacques, *L'autre cap* suivi de *La démocratie ajournée*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991, tr. it. *Oggi l'Europa*, Garzanti, Milano 1991.
- Descartes René, *Meditazioni metafisiche*, in *Opere*, Laterza, Roma-Bari 1967.
- Donne John, *Elegy XX. To His Mistress Going to Bed*, in *Poems of John Donne*, Lawrence & Bullen, London 1896.
- Duby Georges, Mandrou Robert, *Histoire de la civilisation française*, Max Lecter et Cie., Paris 1958, tr. it. *Storia della civiltà francese*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- Emerson Ralph W., *Emerson's Essays*, Ed. Sherman Paul, London 1980.
- Farinelli Franco, *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2007.
- Flaubert Gustave, *Correspondance 1853-1856*, Éditions Rencontre, Lausanne 1964.
- Flint Timothy, *Francis Berrian; or, The Mexican Patriot*, Gale, Sabin Americana 2012.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975, tr. it. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2005.
- Freud Sigmund, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke* 9, S. Fischer Verlag, Frankfurt, Imago Publishing Co., London 1940.
- Freud Sigmund,, *Das Unbehagen in der Kultur*, in Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930, tr. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Freud Sigmund,, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Beacon Press, Boston 1913, tr. it. *Totem e tabù*, Newton, Roma 2010.
- Garrard Greg, *Ecocriticism*, Routledge, London and New York 2004.

- Gilpin William, *The Central Gold Region. The Grain, Pastoral and Gold Regions of North America*, Sower, Barnes & Co., Philadelphia and St. Louis, 1860.
- Gnisci Armando, *Da noialtri europei a noitutti insieme*, Bulzoni, Roma 2002.
- Hayden Ferdinand V., *Preliminary Report of the United States Geological Survey of Wyoming and Portions of Contiguous Territories* (1871), 42 Cong., 2 Sess. House Executive Document, N. 325, Vol. XV.
- Hegel George F. W., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Heidelberg 1830, tr. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Heidegger Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Günter Neske Pfullingen, 1959, tr. it. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.
- Hobbes Thomas, *Leviathan*, Cambridge University Press, 1996.
- Jefferson Thomas, *Declaration of Independence*, Verso Books, London-New York 2007.
- Jefferson Thomas, *Writings*, Taylor & Maury, Washington 1853-54.
- Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. *Critica del giudizio*, Einaudi, Torino 1999.
- Lacan Jacques, *Le séminaire, livre X: L'angoisse*, Éditions du Seuil, Paris 2004.
- LeMay Alan, *The Searchers*, Pinnacle, New York 2013.
- Leopardi Giacomo, *Canti*, BUR, Milano 1998.
- Lessing Gotthold E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766, tr. it. *Laocoonte o dei confini tra la poesia e le arti figurative*, Aesthetica, Palermo 2007.
- Locke John, *Two Treatises of Government*, Awnshawn Churchill, 1689, tr. it. *Due trattati sul governo*, BUR, Milano 2009.
- Marcuse Herbert, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964, tr. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967.
- Marx Karl, *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in *Marx-Engels Werke*, Diel Verlag, Berlin 1982, tr. it. *Manoscritti economico-filosofici*, in *Opere di Marx-Engels*, a cura di N. Merkel, Editori Riuniti, Roma 1986.
- Mathey François, *Les Impressionistes et leur temp*, Fernand Hazard Editeur, Paris 1959, tr. It. *Gli impressionisti e il loro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1960
- Maupassant Guy de, *Contes et Nouvelles*, Albin Michel, Paris 1956.
- Merlau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964, tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.
- Morin Edgar, Ceruti Mario, *La nostra Europa*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
- Morrow Josiah (ed.), *Tours into Kentucky and the Northwest Territory. Three Journals by the Rev. James Smith of Powhatan County*, in *Ohio Archeological and Historical Quarterly*, XVI, 1907.
- Moschini Ilaria, *Il grande cerchio*, Le Lettere, Firenze 2014.

- Nash Smith Henri, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Harvard University Press, Cambridge 1971.
- Negri Antimo, *Introduzione a Comte*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- Nietzsche Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Reclam Verlag, Ditzingen 2000, tr. it. *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1993.
- Nietzsche Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, tr. it. *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977
- Nietzsche Friedrich, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, dtv Verlagsgesellschaft, Munich 2005, tr. it. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2001.
- Omodeo Pietro, *Creazionismo ed evolucionismo*, Laterza, Bari, 1984.
- Orwell George, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London 1949.
- Ovidio, *Metamorfosi*, Bur, Milano 1994.
- Panofsky Erwin, *Die Perspektive als «symbolische Form»*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Teubner, Berlin 1927, tr. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Parmenide, *Poema sulla natura*, Rusconi, Milano 1991.
- Pasolini Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991.
- Powell Exley Jo E., *Frontier Blood: Saga of the Parker Family*, Texas A&M University Press, 2001.
- Pirsig Robert, *Lila: an Inquiry into Morals*, Bentam Books, New York 1991.
- Propp Vladimir J., *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928, tr. it. *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.
- Queneau Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1994, tr. it. *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981.
- Renan Ernest, *L'Avenir de la Science*, Flammarion, Paris 2014.
- Roosevelt Theodore, *The Works of Theodore Roosevelt*, National Edition, 1926.
- Samyn Mary Ann, *Captivity Narrative*, Ohio State University, 1999.
- Schmidt Hacker Margaret, *Cynthia Ann Parker: The Life and the Legend*. Texas Western, 1990.
- Simmel George, «Die Ruine», in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911, trad. it. «La rovina», in *Rivista di Estetica*, n. 8, 1981.
- Sirinelli Jean-François, Vandenbussche Robert, Vavasseur-Desperriers Jean, *La France de 1914 à nos jours*, Presses Universitaires de France, Paris 1993.
- Svevo Italo, *La coscienza di Zeno*, Garzanti, Milano 1985.
- Turner Frederick J., *The Frontier in American History*, Henry Holt and Company, New York 1953.
- Vecchiotti Icilio, *Introduzione alla storia della filosofia indiana*, Quattroventi, Urbino 1995.
- Webber Charles W., *Old Hicks, the Guide; or, Adventures in the Camanche Country in Search of a Gold Mine*, 2 vols., New York 1855.

Wheeler Edward L., *Hurricane Nell, the Girl Dead-Shot, or The Queen of the Saddle and Lasso*, Reprint *Bob Woolf: the Border Ruffian, or The Girl Dead-Shot*, Beadle & Adams, New York 1878.

Whitman Walt, *Leaves of Grass*, Dover Books, New York 2007.

Wigglesworth Michael, *God's Controversy with New England*, Reiner Smolinski Editor, 1872.

Williams William C., *In the American Grain*, New Directions, New York 2004.

Zola Émile, *Au bonheur des dames*, Flammarion, Paris 1971.

Articoli su rivista

Auriol Jean-Georges, «La chienne», in *La Revue du cinéma*, n. 28, Novembre 1931.

Baudry Jean-Louis, «Le dispositif: approches métapsichologiques de l'impression de réalité», in *Communications*, 23, 1975.

Bellavita Antonio, «Il fantasma cinematografico: un quadro sulla finestra del reale», in *La Valle dell'Eden: quadrimestrale di cinema e audiovisivi*, VII, n. 15, Lug-Dic 2005.

Canby Vincent, «Screen: Antonioni's "Zabriskie Point"», in *The New York Times*, 10 febbraio 1970.

Catalogo della XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 2002.

Crespi Alberto, «John Wayne, è di destra ma lo amo», in *L'Unità*, 29 maggio 2007.

Daney Serge, «John Ford for ever», in *Libération*, 18 novembre 1988.

Ejzenštejn Sergej M., Pudovkin Vesevolod I., Aleksandrov Grigorji, «Zayavka», in *Zhizn' iskusstva*, 5 August 1928.

Fofi Goffredo, «La vie est à nous», in *Positif*, n. 113, 1970.

Kuntzel Thierry, «Le travail du film», in *Communications*, 19, 1972.

Liotard Jean-François, «L'acinéma», in *Revue d'Esthétique*, 2-4, 1973.

Morandini Morando, «Splendore del Can-Can nella Parigi di Renoir», in *La Notte*, 24-25 settembre 1955.

Moravia Alberto, «Zabriskie Point», in *L'Espresso*, 25 maggio 1970.

Mauss Marcel, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», in *L'Année Sociologique*, seconde série 1923-1924, in *Sociologie et Anthropologie*, Les Presses Universitaires de France, Paris 1968.

Müller Jürgen E., «Texte, situation et transformation médiatique. Renoir et Maupassant: "Une partie de campagne"», in *Iris*, n. 7, 1986.

Napolitano Gian Gaspare, «Capra un grande regista "italiano"», in *Cinemasessanta*, 316, aprile/giugno 2013.

O'Sullivan John L., «Annexation», in *United States Magazine and Democratic Review*, Vol. XVII, n.1, August 1845.

O'Sullivan John L., «The Great Nation of Futurity», in *The United States Magazines and Democratic Review*, Vol. VI, n. 23, November 1839.

Pleyne Marceline, Thibaudeau Jean, «Économique, idéologie, formel», in *Cinétique*, n. 3, 1969.

Powell Dyls, «The Man Who Came Back», in *Sunday Times*, 31 ottobre 1942.

Rueckert William, «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism», in *Iowa Review*, 9, 1978, pp. 71-86.

Valmarama Paolo, «Le déjeuner sur l'herbe», in *Bianco e nero*, n. 3, 1962.

Zavattini Cesare, «Sceneggiatura di *Umberto D.*», in *Rivista del cinema italiano*, n. 2, dicembre 1952.

Siti consultati

<http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/general-article/reagan-quotes/> consultato il 3.9.2016.

<http://www.phinnweb.org/links/cinema/directors/antonioni/zabriskie/> consultato il 28.8.2016.

FILMOGRAFIA

Principali film di John Ford analizzati

The Iron Horse (Il cavallo d'acciaio, USA – 1924)

Produzione: William Fox; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Charles Kenyon (da un soggetto scritto in collaborazione con John Russel); *fotografia:* George Schneidermann, Burnett Guffey; *interpreti:* George O'Brian (Davy Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh), Judge Charles Edward Bull (Abraham Lincoln), Fred Kohler (Deroux). B/N – 160'.

Stagecoach (Ombre rosse, USA – 1939)

Produzione: Walter Wanger; *distribuzione:* United Artists; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Dudley Nichols (dal racconto di Ernest Haycox *Stagecoach to Lordsburg*); *fotografia:* Bert Glennon; *montaggio:* Otho Lovering, Dorothy Spencer, Walter Reynolds; *musica:* Richard Hageman, Frankie Harling, John Leipold, Leo Shuken, Louise Gruenberg; *interpreti:* John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), John Carradine (Hatfield), Thomas Mitchell (Josiah Boone), Louise Platt (Lucy Mallory), George Bancroft (sceriffo Crly Wilcox). B/N – 97'.

The Grapes of Wrath (Furore, USA – 1940)

Produzione: Darryl F. Zanuck; *distribuzione:* 20th Century Fox; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Nunnally Johnson (dal romanzo omonimo di John Steinbeck); *fotografia:* Gregg Toland; *montaggio:* Robert Simpson; *musica:* Alfred Newman; *interpreti:* Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma' Joad), John Carradine (Casey), Russel Simpson (Pa' Joad), Charley Grapewin (Nonno Joad), Dorris Bowdon (Rosasharn). B/N – 129'.

My Darling Clementine (Sfida infernale, USA – 1946)

Produzione: Samuel G. Engel; *distribuzione:* 20th Century Fox; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Engel e Wiston Miller (dal soggetto di Sam Hellman, ispirato al libro di Stuart N. Lake *Wyatt Earp, Frontier Marshal*); *fotografia:* Joseph McDonald; *montaggio:* Dorothy Spencer, Darryl F. Zanuck; *musica:* Cyril J. Mockridge; *interpreti:* Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc Holliday), Cathy Downs (Clementine Carter), Walter Brennan (Old Clanton), Ward Bond (Morgan Earp). B/N – 97'.

Fort Apache (Il massacro di Fort Apache, USA – 1949)

Produzione: John Ford e Merian C. Cooper per Argosy Pictures; *distribuzione:* RKO; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent (dal racconto di James Warner Bellah *Massacre*); *fotografia:* Archie Stout, William Clothier; *montaggio:* Jack Murray; *musica:* Richard Hageman; *interpreti:* Henry Fonda (Owen Thursday), John Wayne (Kirby York), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (Michael O'Rourke), Ward Bond (sergente O'Rourke), Victor McLaglen (sergente Mulcahy). B/N – 127'.

The Searchers (Sentieri selvaggi, USA – 1956)

Produzione: Merian C. Cooper e C.V. Whitney per C.V. Whitney Pictures; *distribuzione:* Warner Brothers; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent (dal romanzo omonimo di Alan LeMay); *fotografia:* Winton Hoch, Alfred Gilks; *montaggio:* Jack Murray; *musica:* Max Steiner; *interpreti:* John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Natalie Wood (Debbie Edwards), Ward Bond (Samuel Clayton), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Henry Brandon (Scar). Col. – 119'.

The Man Who Shot Liberty Valance (L'uomo che uccise Liberty Valance, USA – 1962)

Produzione: Willis Goldbeck per Ford Productions; *distribuzione:* Paramount; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* Willis Goldbeck e James Warner Bellah (dal soggetto di Dorothy M. Johnson); *fotografia:* William Clothier; *montaggio:* Otho Lovering; *musica:* Cyril J. Mockridge; *interpreti:* James Stewart (Ransom Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon), Vera Miles (Hallie Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), John Carradine (Starbuckle). B/N – 122'.

Cheyenne Autumn (Il grande sentiero, USA – 1964)

Produzione: Bernard Smith per Ford-Smith Productions; *distribuzione:* Warner Brothers; *regia:* John Ford; *sceneggiatura:* James R. Webb e Patrick Ford (dal libro di Mary Sandoz); *fotografia:* William Clothier; *montaggio:* Otho Lovering; *musica:* Alex North; *interpreti:* Richard Widmark (capitano Archer), Carrol Baker (Deborah Wright), Sal Mineo (Red Shirt), Ricardo Montalban (Little Wolf), James Stewart (Wyatt Earp), John Carradine (Jeff Blair). Col. – 159'.

Altri film di John Ford citati

Straight Shooting (1917)

The Informer (Il traditore, 1935)

Tobacco Road (La via del tabacco, 1941)

They Were Expendable (I sacrificati, 1945)

Wagon Master (La carovana dei mormoni, 1950)

Principali film di Jean Renoir analizzati

Boudu sauvé des eaux (Boudu salvato dalle acque, Francia – 1932)

Produzione: Société Sirius; *regia:* Jean Renoir; *sceneggiatura:* Jean Renoir (dall'omonima commedia di René Fauchois); *fotografia:* Marcel Lucien; *montaggio:* Suzanne de Troeye, Marguerite Renoir; *musica:* Johann Strauss, Jean Boulze, Édouard Dumoulin, Léo Daniderff; *interpreti:* Michel Simon (Boudu), Charles Granvel (Lestingois), Marcelle Hainia (M.me Lestingois), Séverine Lerczinska (Anne-Marie), Jean Dasté (studente). B/N – 83'.

Partie de campagne (La scampagnata, Francia – 1936)

Produzione: Pierre Braunberger – Les Films du Panthéon; *regia:* Jean Renoir; *sceneggiatura:* Jean Renoir (dall'omonima novella di Guy de Maupassant); *fotografia:* Claude Renoir; *montaggio:* Marguerite Renoir; *musica:* Joseph Kosma; *interpreti:* Sylvia Bataille (Henriette Doufur), Gabriello (Cyprien Doufur), Jeanne Marken (Juliette Doufur), Georges Saint Saëns (Henri), Paul Temps (Anatole), Jacques Borel (Rodolphe). B/N – 40'.

La vie est à nous (La vita è nostra, Francia – 1936)

Produzione: P.C.F.; *regia:* Jean Renoir, Jean-Paul Le Chanois, André Zwoboda, Jacques Becker, Pierre Unik, Henri Cartier-Bresson; *soggetto e sceneggiatura:* Jean Renoir, Pual Vaillant-Couturier, Jean-Paul Le Chanois, André Zwoboda; *fotografia:* Claude Renoir, Louis Page, Jean Isnard, Jean-Serge Bourgoïn, Alain Douarinou, Hayer; *montaggio:* Marguerite Renoir; *musica:* *L'internazionale*, canti del *Front Populaire*, Dmitri Šostakovič; *interpreti:* Jean Dasté (il maestro), Jacques B. Brunius (presidente consiglio d'amministrazione), Teddy Michaux (fascista), Pierre Unik (segretario di Marcel Cachin), Jean Renoir (padrone del bistrot), Simone Guisin (donna al Casinò). B/N – 66'.

La grande illusion (La grande illusione, Francia – 1937)

Produzione: Réalisation d'Art Cinématograph, Frank Rollmer, Albert Pinkovich; *regia:* Jean Renoir; *soggetto e sceneggiatura:* Jean Renoir, Charles Spaak; *fotografia:* Christian Matras; *montaggio:* Marguerite Renoir; *musica:* Joseph Kosma; *interpreti:* Eric Von Stroheim (Von Rauffenstein), Jean Gabin (Maréchal), Pierre

Fresnay (De Boëldieu), Marcel Dalio (Rosenthal), Julien Carette (l'attore), Dita Parlo (Elsa), Gaston Modot (l'ingegnere). B/N – 99'.

La règle du jeu (La regola del gioco, Francia – 1939)

Produzione: La Nouvelle Édition Française; *regia:* Jean Renoir; *soggetto e sceneggiatura:* Jean Renoir, Carl Koch; *fotografia:* Jean Bachelet; *montaggio:* Marguerite Renoir; *musica:* Wolfgang A. Mozart, Johann Strauss, Frederick Chopin; *interpreti:* Marcel Dalio (Marchese Robert de la Chesnaye), Nora Grégor (Christine de la Chesnaye), Roland Toutain (André Jourieu), Jean Renoir (Octave), Julien Carette (Marceau), Gaston Modot (Schumacher), Mila Parely (Geneviève de Marrast). B/N – 106'.

Swamp Water (La palude della morte, USA – 1941)

Produzione: Darryl F. Zanuck per la 20th Century Fox; *regia:* Jean Renoir; *sceneggiatura:* Dudley Nichols (da un racconto di Vereen Bell); *fotografia:* Peverell Marley e Lucien Ballard; *montaggio:* Walter Thompson; *musica:* David Rudolph; *interpreti:* Dana Andrews (Ben Ragan), Walter Houston (Thursday Ragan), John Carradine (Jesse Wick), Ward Bond (Tim Dorson), Guinn Williams (Bud Dorson), Walter Brennan (Tom Keeler). B/N – 86'.

The Southerner (L'uomo del sud, USA – 1945)

Produzione: David L. Loew e Robert Hakim; *distribuzione:* RKO; *regia:* Jean Renoir; *sceneggiatura:* Hugo Butler, Jean Renoir, con la consulenza di William Faulkner (dal romanzo di Georges Session Perry *Hold Autumn in Your Hand*); *fotografia:* Lucien Andriot; *montaggio:* Gregg Tallas; *musica:* Werner Janssen; *interpreti:* Zachary Scott (Sam Tucker), Betty Field (Nona), Joseph Carrol Naish (Devers), Beulah Bondi (Granny), Charles Kemper (Tim), Percy Kilbride (Harmie). B/N – 92'.

The Woman on the Beach (La donna della spiaggia, USA – 1946)

Produzione: RKO; *regia:* Jean Renoir; *sceneggiatura:* Jean Renoir, Frank Davis, Michael Hogan (dal romanzo di Mitchell Wilson *Not too blind*); *fotografia:* Harry Wild; *montaggio:* Roland Gross, Lyle Boyer; *musica:* Hann Eisler; *interpreti:* Joan Bennet (Peggy Butler), Robert Ryan (Scott Burnett), Charles Bickford (Butler), Nan Leslie (Eve), Walter Sande (Vermecke). B/N – 71'.

French Can-Can (Francia/Italia – 1955)

Produzione: Franco London Films, Jolly Films; *regia:* Jean Renoir; *soggetto:* Jean Renoir da un'idea di André-Paul Antoine; *fotografia:* Michel Kelber; *montaggio:* Borys Lewin; *musica:* George Van Parys; *interpreti:* Jean Gabin (Zizi Dangelard), Maria Félix (Lola De Castro), Françoise Arnoul (Nini), Gianni

Esposito (Principe Alessandro), Jean-Roger Caussimon (Barone Walter), Franco Pastorino (Paulo). Col. – 104'.

Le déjeuner sur l'herbe (Picnic alla francese, Francia – 1959)

Produzione: Cie Jean Renoir; *regia:* Jean Renoir; *soggetto e sceneggiatura:* Jean Renoir; *fotografia:* Georges Leclerc; *montaggio:* Renée Lichtig; *musica:* Joseph Kosma; *interpreti:* Paul Meurisse (Étienne Alexis), Catherine Rouvel (Nénette), Fernand Sardou (Nino), Jacqueline Morane (Titine), Ingrid Nordine (Marie-Charlotte), Pierre Granval (Ritou). Col. – 92'.

Altri film di Jean Renoir citati

La fille de l'eau (La ragazza dell'acqua, 1924)

La chienne (La cagna, 1931)

Madame Bovary (1933)

Toni (1934)

Le crime de Monsieur Lange (Il delitto del signor Lange, 1935)

Les Bas-fonds (Verso la vita, 1936)

La Marseillaise (La Marsigliese, 1937)

La Bête humaine (L'angelo del male, 1938)

This Land is Mine (Questa terra è mia, 1943)

Salut to France (1944)

The river (Il fiume, 1950)

La carrosse d'or (La carrozza d'oro, 1952)

Altri film citati

À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro – Jean-Luc Godard, 1960)

American Sniper (Clint Eastwood, 2014)

Amistad (Steven Spielberg, 1997)

Blow Up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Caché (Niente da nascondere – Michael Haneke, 2005)

Chelovek s kino- apparatom (L'uomo con la macchina da presa – Dziga Vertov, 1929)

Citizen Kane (Quarto potere – Orson Welles, 1941)

Conversazione con Sergio Citti (Daniele Cipri, Franco Maresco, 2001)
Das Cabinet des Dr. Caligari (*Il gabinetto del Dottor Caligari* – Robert Wiene, 1919)
Decameron (Pier Paolo Pasolini, 1971)
Directed by John Ford (Peter Bogdanovich, 1971)
Don Quixote (*Don Chisciotte* – Orson Welles, 1992)
Finis Terrae (Jean Epstein, 1929)
Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982)
Five dedicated to Ozu (Abbas Kiarostami, 2002)
Frankenstein (James Whale, 1931)
Gertrud (Carl T. Dreyer, 1964)
Greed (*Rapacità* – Eric Von Stroheim, 1924)
Grizzly Man (Werner Herzog, 2006)
Human Desire (*La bestia umana* – Fritz Lang, 1954)
Il passaggio della linea (Pietro Marcello, 2007)
Intolerance (David W. Griffith, 1916)
Jaws (*Lo squalo* – Steven Spielberg, 1975)
Jules et Jim (*Jules e Jim* – François Truffaut, 1962)
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)
King Kong (Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack, 1933)
King of Kings (*Il re dei re* – Nicholas Ray, 1961)
La chute de la Maison Usher (*La caduta della Casa Usher* – Jean Epstein, 1928)
La double vie de Véronique (*La doppia vita di Veronica* – Kieślowski, 1991)
L'âge d'or (Luis Buñuel, 1930)
La kermesse héroïque (*La kermesse eroica* – Jacques Feyder, 1937)
L'année dernière à Marienbad (*L'anno scorso a Marienbad* – Alain Resnais, 1961)
La notte (Michelangelo Antonioni, 1961)
La région centrale (Michael Snow, 1971)
L'arroseur arrosé (*L'innaffiatore innaffiato* – Auguste e Louis Lumière, 1895)
La sortie des usines Lumière (*L'uscita dalle officine Lumière* – Auguste e Louis Lumière, 1895)
L'Atalante (Jean Vigo, 1934)
L'avventura (Michelangelo Antonioni, 1959)
L'eclisse (Michelangelo Antonioni, 1962)
Lektionen in Finsternis (*Apocalisse nel deserto*, Werner Herzog, 1992)
Le mépris (*Il disprezzo* – Jean-Luc Godard, 1963)
Le mystère Picasso (*Il mistero Picasso* – Henri-Georges Clouzot, 1956)

Le Quai de brumes (*Il porto delle nebbie* – Marcel Carné, 1938)
Le repas de bébé (*La colazione del bimbo* – Auguste e Louis Lumière, 1895)
Lousiana Story (*La storia della Lousiana* – Robert Flaherty, 1948)
M - Eine Stadt sucht einen Mörder (*M - Il mostro di Düsseldorf* – Fritz Lang, 1931)
Microcosmos (Claude Nuridsany, Marie Pérrenou, 1996)
Nanook of the North (*Nanuk l'esquimese* – Robert Flaherty, 1922)
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (*Nosferatu il vampiro* – Friedrich W. Murnau, 1922)
Ossessione (Luchino Visconti, 1943)
Passion (Jean-Luc Godard, 1982)
Pierrot le fou (*Il bandito delle undici* – Jean-Luc Godard, 1965)
Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)
Stachka (*Sciopero* – Sergej M. Ejzenštejn, 1924)
Staroje i novoye (*La linea generale* – Sergej M. Ejzenštejn, 1929)
Sur le quai (Robert Cahen, 1978)
Tabù (Friedrich W. Murnau, 1932)
The Birth of a Nation (*Nascita di una nazione* – David W. Griffith, 1915)
The End of Violence (*Crimini invisibili* – Wim Wenders, 1997)
The General (*Come vinsi la guerra* – Buster Keaton, 1926)
The Great Train Robbery (Edwin S. Porter, 1903)
The Man of Aran (*L'uomo di Aran* – Robert Flaherty, 1934)
The Man Who Knew Too Much (*L'uomo che sapeva troppo* – Alfred Hitchcock, 1956)
The Mummy (*La mummia* – Karl Freund, 1932)
The New World (*Il Nuovo Mondo* – Terrence Malick, 2005)
The Unconquered (*Gli invincibili* – Cecile De Mille, 1947)
The Wedding Night (*Notte di notte* – King Vidor, 1935)
Tokyo-Ga (Wim Wenders, 1985)
Verji (*Fine* – Artavazd Pelešjan, 1992)
Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970)
Zendegi va digar hich (*E la vita continua* – Abbas Kiarostami, 1992)