

Gianni Volpi,
*I mille film. Guida alla
formazione di una cineteca*

Irene Mordiglia

Gianni Volpi, *I mille film. Guida alla formazione di una cineteca*, Milano, Baldini&Castoldi, 2017.

I mille film – nuova edizione postuma, riveduta e accresciuta dall'autore, di un libro del 2003 – ripercorre con sapienza, passione ed eleganza di scrittura un secolo di storia del cinema, quel lungo Novecento che si ascrive nella storia culturale mondiale come secolo *del* cinema. Critico autorevole e fondatore con Goffredo Fofi della mitica rivista «Ombre rosse», Gianni Volpi (1940-2013) ha svolto anche un ruolo importante per il cinema italiano in istituzioni come l'Associazione italiana amici del cinema d'essai (Aiace) e il Centro Nazionale del cortometraggio. *I mille film* rappresenta la summa di una carriera di studioso ma anche di spettatore di cinema, un'opera-testamento rivolta ai cinefili di lunga data come ai neofiti che desiderano orientarsi in una vicenda ancora relativamente breve eppure già estremamente densa.

Entriamo dunque nel vivo di questa storia possibile del cinema mondiale che si presenta sotto la forma di guida alla formazione di una cineteca ideale, «una guida che non si basa sugli autori, ma sui film». Una storia che ha, come tutte le storie, una data e un luogo di inizio: 28 dicembre 1895, Salon Indien del Grand Café sul Boulevard des

L'ospite ingrato

Gianni Volpi, *I mille film. Guida alla formazione di una cineteca*

Irene Mordiglia

Capucines. Un pubblico pagante assiste emozionato alla prima proiezione pubblica del Cinématographe inventato a Lione dai fratelli Lumière: il cinema è dunque, da subito, un momento sociale da fruire in uno spazio pubblico e collettivo. Come ha scritto Jean Louis Comolli, «1895: nascita del cinema, dunque, ma soprattutto nascita dello spettatore come soggetto del cinema».¹ Il biglietto per assistere alla proiezione costa un franco; fin dall'origine, il cinema è un'arte e insieme un'industria.



«Ozu è davvero la voce più sublime di tutta una tradizione e una cultura, ma risolta in una forma etica di assoluta modernità e libertà».

(G. Volpi, *Viaggio a Tokyo*, in *I mille film*, pp. 428-29)

In programma, quella sera di dicembre, dieci brevi film di argomento eterogeneo. Davanti agli occhi dei trentatré fortunati spettatori (che diventeranno, qualche settimana più tardi, più di 2000 al giorno) sfilano le immagini di operai che escono da una fabbrica, di un bambino che mangia, dell'arrivo di un treno in stazione, di un

¹ J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006, p. 21.

giardiniere che innaffia un giardino. Rappresentazione filmata del reale più quotidiano, materico, in fondo banale, il cinema è arte pienamente terrena, immanente, mondana. Mimesi del vero e, al tempo stesso, finzione del vero: gli operai che escono dalla fabbrica sono tornati la domenica per filmare la scena e indossano, infatti, gli abiti della messa e non del lavoro. È tutto finto ma sembra tutto vero: il patto con lo spettatore è firmato, lo spettacolo può incominciare e durare anche per sempre. Le immagini sfilano mute, il pubblico applaude, ride o si spaventa: farà silenzio solo quando sarà il cinema stesso a diventare sonoro.

La guida di Volpi è organizzata in sei macro sezioni temporali, dall'epoca del muto fino ai film dei primi anni Duemila. Ciascuna sezione è a sua volta articolata in sotto sezioni, spesso a carattere geografico, che ospitano una serie di schede dedicate ai singoli film. Particolarmente interessanti sono le parti dedicate a quelli che Volpi etichetta come film «fuori formato», in cui possono abitare creature strane e stranianti come *La coquille et le Clergyman*, opera (contestatissima) della regista francese Germanie Dulac del 1922, sceneggiata da Antonin Artaud; l'«eros crudo» del *Chant d'amour* di Jean Genet; il cortometraggio dello studente di cinema Roman Polanski intitolato *I mammiferi* – «un gran film breve di una derisione dolce e disperata, senza vie di uscita, circolare, ripetitiva nella sua specularità» – e poi ancora i film-esperimento di Marker, Mishima, Pasolini, Herzog accanto a film divenuti leggendari e paradigmatici. L'uso accurato di citazioni – André Bazin e Serge Daney su tutti – è associato dall'autore a giudizi di valore che raccontano, anche, di un'estetica personale non ostentata ma nemmeno nascosta che ha il merito di saper tenere insieme autori e generi eterogenei senza gerarchizzarli in “maggiori” e “minori” ma considerandoli nel loro specifico valore artistico. Ogni scheda dedicata a un film ha la sua autonomia che l'intelligenza del lettore può connettere ad altre schede, sia compiendo una lettura lineare e cronologica sia consentendosi esperimenti ondivaghi, caotici, all'interno del volume, sul filo dei propri interessi e curiosità. Quel che colpisce è che pur operando una lettura nell'ordine scelto dall'autore, il salto da un film all'altro, da una scheda all'altra, è notevole per la discontinuità che mette in luce. Diventa allora interessante constatare quante cose eterogenee posso stare sotto l'etichetta di cinema. Quante sensibilità, forme, ossessioni, stili, manie, canti e controcanti, regole ed eccezioni,

scarti, salti, strappi concorrono a formare la nostra idea di arte cinematografica. Per fare un solo esempio di questa eterogeneità tipica del gesto cinematografico basta tornare all'origine della nostra storia. La scheda che Volpi dedica ai film dei Lumière è seguita da quella sui due film più celebri di Georges Méliès: il *Viaggio nella Luna*, del 1902, e *Il viaggio attraverso l'impossibile*, del 1904. Al materico e al quotidiano dei film Lumière, l'industria (ancora artigianale) del cinema contrappone sin da subito un contraltare di evasione, magia, invenzione, in cui, come osserva Volpi, «l'*illusionismo* ancora teatrale, da estetica *belle époque*, da regista prestigiatore (sparizioni, trasformismi *a fermo macchina*, in ripresa, non in post-produzione), s'intreccia con la magia cinematografica, il *primitivismo* si apre a cose *impensabili*, viaggi fantastici, avventure surreali».

Catturato dalla macchina da presa, l'impensabile irreali diventa non soltanto visibile ma, più profondamente, *reale*. Un reale significativo. Il regista francese Arnaud Desplechin ha osservato:

Al cinema il reale significa. Anche nella psicanalisi: qualsiasi cosa diciate significa. Nella vita di tutti i giorni le cose che dite non sono appassionanti ma evanescenti; non significano. Nei momenti di depressione, nello smarrimento della vita di tutti i giorni, quel che è difficile è che per l'appunto che nulla significa nulla, che ci si ritrova in un mondo opaco. La macchina da presa ha invece questa incredibile forza: quando filmate dei tipi che escono dalla fabbrica Lumière, ciò vibra di significati possibili. La realtà, una volta proiettata, si mette a significare.²

Il gesto del filmare, associato a quello successivo del proiettare, si può dunque definire come funzione del vedere e del mostrare in cui l'insignificante acquisisce un significato. O, ancora, meglio, dei *significati possibili*. I quali si manifestano perché captati da quell'occhio cinematografico che già nel 1925 Jean Epstein, critico e cineasta, valorizza per le sue capacità analitiche di disvelamento e rivelazione, «occhio senza pregiudizi, senza morale, astratto da ogni influenza; e vede nel volto e nel movimento umano tratti che noi, col nostro carico di simpatie e d'antipatie, di abitudini e di

² R. Simon, *Arnaud Desplechin, en mille éclats*, in «Trois Couleurs», maggio 2017.

riflessioni, non sappiamo più vedere».³ Nel film che funziona, lo spettatore cade dentro al film, ci precipita dentro trascinato in un vortice di *non sapere-voler sapere* in cui l'insignificante altrui – quello dei personaggi del film – significa in sé e significa in rapporto a noi. Se filmato ad arte tutto ci interessa: «due ore della vita di una cantante»,⁴ «un uomo e una donna di mezza età»,⁵ «Emerenzio Paronzini, agente delle tasse»,⁶ «una società di scimmie, non più animali-natura ma esseri progrediti»,⁷ «la stanca costruzione di una chiesa in una comunità mineraria di montagna»,⁸ una «giovane tossicodipendente incinta e sbandata»,⁹ «una comparsa che muore sulla croce»,¹⁰ «un difficile amore liceale, nel Kansas del 1928»,¹¹ «amori e incontri sessuali retti da un superiore senso di vanità»,¹² «una coppia dà un passaggio in barca a un giovane studente»,¹³ «quattro amici, tutti più o meno proletari dell'East Chicago». ¹⁴ Si potrebbe continuare a lungo a tessere questa tela di storie, questo groviglio di realtà significanti che rendono più sopportabile il mondo opaco e un po' noioso del solo vivere senza sublimazione. Lo farà il cinema, nei secoli a venire.

³ J. Epstein, *Lo sguardo del vetro*, citato in *Cinéma. La creazione di un mondo*, a cura di Michele Canosa, Le Mani, Recco 2001, p. 19.

⁴ *Cléo dalle 5 alle 7* di Agnès Varda.

⁵ *Breve incontro* di David Lean.

⁶ *Venga a prendere il caffè da noi* di Alberto Lattuada.

⁷ *Il pianeta delle scimmie* di Franklin Schaffner.

⁸ *I compari* di Robert Altman.

⁹ *Anna* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli.

¹⁰ *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini.

¹¹ *Splendore nell'erba* di Elia Kazan.

¹² *La Ronde* di Max Ophüls.

¹³ *Il coltello nell'acqua* di Roman Polanski.

¹⁴ *Gli amici di Georgia* di Arthur Penn.