

- (1964).
- 2 “Le Troisième sens”, Cahiers du cinéma, n° 222 (1970).
  - 3 Sur le soulagement, voir Dominique Château, *Cinéma et philosophie* (Paris: Nathan, 2003).
  - 4 Il faut lire à cet égard le livre de Bruno Tackels, *L’Œuvre d’art à l’époque de Walter Benjamin. Histoire d’aura* (Paris: L’Harmattan, 1999). Et ce à quoi il ouvre aussi du côté de Musique de film.
  - 5 Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire* (Paris: Les Belles Lettres, 1996).

## SELECTED BY: SANDRO BERNARDI

Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003* (Torino: Einaudi, 2003)

I problemi che incontra chi si accinge a studiare o a scrivere una storia del cinema generale o del cinema italiano sono davvero molti. Anzitutto se sia possibile scriverla. Le storie del cinema tradizionali, rigorosamente specialistiche, si presentano spesso come elenchi sterminati di titoli, nomi, apparecchi e date, di consultazione assai più che di lettura, elenchi privi di un pensiero centrale. Mancano di prospettive storiche allargate o di contestualizzazioni, per cui ogni fenomeno, autore, film o movimento che sia, è visto nella sua singolarità specifica, invece di essere integrato con il contesto culturale e sociale. In secondo luogo c’è il problema se esista una cinematografia nazionale, o se anche questa sia semplicemente una parte della storia del cinema generale. In certi casi sembra che i contesti nazionali dialoghino intensamente fra loro, stimolandosi e rispondendosi, altre volte appaiono profondamente differenti (è il caso in cui si diceva solitamente che un paese era “rimasto indietro”, ma indietro rispetto a che cosa?, e poi che vuol dire “avanti” e “indietro”?). In terzo luogo, corollario dei precedenti, c’è il rapporto fra la storia del cinema e la Storia generale, la legittimità di una distinzione fra le due rimane un proble-

ma. In quarto luogo, allargando quello precedente, nasce il problema del rapporto fra storia e cultura, fra movimenti cinematografici e movimenti culturali, un aspetto spesso mancante (per esempio la ricchissima Storia del cinema e dei film di David Bordwell e Kristin Thompson dedica molto spazio agli aspetti industriali di ogni cinematografia nazionale, e maltratta invece i più grandi movimenti artistici del Novecento, tanto che il Dadaismo diventa un “caotico assemblamento di eventi”, mentre il Surrealismo raccontava “storie anomale e spesso sessualmente allusive, che seguissero l’inesplicabile logica dei sogni.”)<sup>1</sup>

Il problema di una storia del cinema è proprio questo, far avvicinare testo e contesto, illuminare la rete di connessioni culturali e di consumo in cui sta immesso il cinema e nello stesso tempo non perdere di vista le singolarità dei paesi, degli autori, delle opere o dei movimenti, trattare il rapporto fra il cinema e le altre arti, ma anche quello fra la storia del cinema e la Storia che, con i suoi eventi politici, economici e sociali, viene elaborata, trasformata e “precipita in cultura”; oppure il difficile e spesso dubbio rapporto fra produzione d’autore e produzione commerciale di consumo. Si tratta di fare quadrare il cerchio insomma, considerando sia l’insieme nella sua complessità sia i singoli film nella loro specificità, e il dialogo che i testi intrecciano con altre opere e con il contesto.

Per raggiungere una visione così ricca, unitaria e diversa, complessa e molteplice come quella che troviamo nel libro di Gian Piero Brunetta, occorre davvero avere studiato per decine di anni il cinema e la Storia. Con la semplicità e la chiarezza delle grandi opere, sotto un titolo umile come *Guida alla storia del cinema italiano*, Brunetta pone subito sul tavolo questi problemi: esiste un cinema italiano? È possibile individuare un rapporto fra cinema e identità nazionale, sia in senso culturale, sia in senso sociale generale? La risposta è positiva: il cinema italiano, osserva Brunetta è un cinema che “ha sempre manife-

stato un forte senso d'indipendenza e d'insofferenza rispetto a ogni tipo di condizionamento esterno, che ha rivendicato da subito le sue ascendenze culturali alte, i suoi geni artistici e letterari, che ha cercato di stabilire dei ponti con le tradizioni letterarie, teatrali, pittoriche" (p. XVIII).

Dopo avere annoverato le fonti che un ricercatore dovrebbe avere presenti, soprattutto le nuove fonti che hanno rivoluzionato la storiografia del cinema muto negli ultimi venti anni, Brunetta ci indica alcuni aspetti che, sia pure nel gioco di continuità e discontinuità di tutte le storie, sembrano informare di uno spirito unitario i molteplici processi inventivi ed espressivi, riportandoli spesso a "matrici, modi, forme, miti, anime comuni" (ibid.).

Il primo tratto nazionale è un atteggiamento negativo nei confronti della tendenza alla normalizzazione industriale: "Di certo quello di non essersi mai dato un vero assetto né di avere mai metabolizzata e fatta propria una cultura industriale", per cui Brunetta conia, a proposito dell'ultimo settantennio, ovvero di tutto il periodo sonoro, la geniale formula di "industria senza industriali", che definisce un cinema sempre sospeso fra industria e artigianato. Non è cosa da poco, dal punto di vista storiografico, trasformare un atteggiamento negativo e un'assenza in un punto di forza, non credo che molti ci avessero pensato, ma è vero: agli occhi di chi studia le strutture, la mancanza insistente di strutturazione diventa un rifiuto sistematico e culturale, una scelta più che mai significativa.

Il secondo punto di forza è di avere elaborato, nel dopoguerra, ovvero nel periodo della ricostruzione, un modello, quello della "bottega rinascimentale", ovvero il modello della collaborazione, che non solo ha aiutato il cinema a rilanciare in modo originale e a superare le aporie del cinema d'autore o quelle altrettanto forti dei generi, ma che proviene dalla profonda e radicata cultura nazionale: sono ben note le pagine di Roberto Longhi sulla esperienza e sul concetto di "bottega", che ci hanno insegnato a guardare alla storia

dell'arte italiana in modo diverso rispetto alle vecchie impostazioni e all'attribuzionismo secco. In questo modo Brunetta, che riprende qui un'idea su cui ha lavorato da lungo tempo, ci propone di guardare al cinema italiano non solo come un cinema diverso, ma anche, in quanto tale, da considerare con una prospettiva e una metodologia differenti rispetto alle altre cinematografie. Cambia quindi il metodo insieme con l'oggetto. Architetti, costumisti, scenografi, sceneggiatori, hanno fatto parte e creato botteghe da cui sono usciti tanti film, così che il loro lavoro si cala dentro il ricco e vivo tessuto della cultura nazionale, producendo uno "stile italiano" che va ben oltre i vecchi dieci o dodici registi su cui si costruiva la storia del cinema italiano.

Il terzo carattere distintivo nazionale è l'interlocuzione particolarmente viva e forte con il contesto critico e intellettuale: allo sviluppo, alle modificazioni o, secondo i casi, al suo mantenimento hanno contribuito molto più che altrove i critici, le riviste, i festival, gli organizzatori culturali, gli interessi governativi, le associazioni, le rassegne. Mai come in Italia i cineasti hanno tenuto d'occhio le pratiche discorsive sul cinema. Brunetta cita come caso esemplare il ruolo interlocutorio di Cinema Nuovo, ma mi verrebbe da aggiungere che forse il dialogo viene proprio dall'esistenza in Italia del Centro Sperimentale di Cinematografia, dove teorici e cineasti s'incontravano, lavoravano e a volte anche crescevano insieme.

Fra i caratteri più specificamente nazionali Brunetta ne individua alcuni che senza dubbio fanno pensare: si tratta di un cinema che ha sempre costituito un luogo privilegiato per la memoria storica di un paese così giovane (e questo vale anche ora, fino ai film che vediamo in questi giorni sugli schermi – si pensi a *Bellocchio a Benvenuti o a Giordana*). Poi l'eredità teatrale che forse, come tante volte è stato lamentato, pesa sul nostro schermo, ma d'altra parte anche lo mantiene continuamente nuovo, in un ancoraggio con la tra-

dizione, dato che il rinnovamento è solo e sempre rielaborazione delle proprie radici. Fra le ascendenze teatrali poi la Commedia dell'arte costituisce una vera e propria morfologia e tipologia che il cinema italiano sembra avere pienamente metabolizzato e spesso riprende e rielabora, anche senza saperlo, anzi soprattutto quando non lo sa. E infine anche la direzione opposta, quella verso la realtà, con la metabolizzazione a tutti livelli, dal più alto e rarefatto cinema di poesia a quello più schiettamente commerciale, dei generi, dove la grande esperienza neorealista, come disse Alberto Farassino, ha "sporcato" il cinema italiano.

Il resto è la storia. Ma, partendo da questo assunto e con questo teorema da dimostrare, le altre cinquecento pagine diventano una affascinante e avvincente sfida, una corsa attraverso gli anni e i film, che leggiamo quasi d'un fiato passando dagli autori alle strutture alle leggi, alle cadute ai rilanci, ai fallimenti ai successi, arriviamo al cinema di ieri. Dal Pinocchio di Antamoro a quello di Benigni, dalla Presa di Roma al caso Moro di Bellocchio.

Un cinema che sa coniugare il realismo e i modelli teatrali, sia in forme alte che in forme basse. Scusate se è poco.

1 David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History. An Introduction* (New York: Mc.Graw-Hill, 1994); trad. it. *Storia del cinema e dei film* (Milano: Il Castoro, 1998), vol. 1, p. 255.

## SELECTED BY: FRANCESCO CASETTI, MARIAGRAZIA FANCHI

Mark Jancovich, Lucy Faire, with Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption* (London: BFI, 2003)

"The following study is an attempt to move beyond the analysis of how audiences inter-

pret text and to open up ways of studying film consumption as an activity" (p. 3).

Film Studies have long included the study of the audience among their fields of research, recognizing an essential role to reception practices in the understanding of cinema. Yet the experience of vision, with its complex intertwining of relations with the context, is still relatively unexplored. The concept of cinematic experience emerges in the field of filmology after World War Two, mainly to indicate the psychological aspects involved in vision, from the "need" of cinema to the "belief" in the represented reality. More recently it has grown to a larger field of references, up to including cultural processes as well as the historical conditions underlying vision. Through a renewed reading of Benjamin, cinematographic experience has appointed the place where cinema and its consumption acquire meaning within daily life practices (Thomas Elsaesser has presented a dense paper on this theme at the Conference of Ascona in honour of Noelle Brinkman). The study by Jankovich and Faire, with the collaboration of Stubbings, marks a significant advancement in this direction: not only for the quality of their case history, but also for the thesis underlying the research: the usefulness of an enlargement of frame in order to understand why and how the spectator approaches the film.

The activity of film consumption in Nottingham is the object of the research, from the first appearance of the filmic spectacle in the city fairs to the recent construction of a futuristic multimedia centre. Transitions are interpreted on the background of the changes that invested the geography of the city, particularly urban transformation and the new forms of relations brought by it. These transitions are described keeping in consideration the complex of actions involved in the spectator's experience, including the choice of the medium for film viewing. Those actions reflect not only personal instances but also life style, social class, gender, the ties and pressures of the social system, and they thus high-