

- Vertigo*, n. 15, *Animal*, a cura di H. Aubron (2000), p. 12.
- 5 S. Daney, "L'Ecran du fantasme (Bazin et les bêtes)", in *La Rampe* (Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983), p. 35.
- 6 G. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 71.
- 7 *Ibid.*, p. 71.
- 8 *Ibid.*, pp. 79-80.

SELECTED BY: LEONARDO QUARESIMA

Paul Auster, *The Book of Illusions* (New York: Henry Holt and Company, 2002)

Un professore universitario di Letteratura comparata, si imbatte casualmente in un film di un protagonista minore del cinema comico americano, del periodo del muto, e decide di scrivere un libro su di lui. Siamo negli anni '80, la cassetta video non si è ancora imposta, e lo studioso si impegna in un giro che lo porta in alcuni dei principali archivi americani ed europei per visionare i dodici film dell'attore, la maggior parte dei quali frutto di ritrovamenti recenti, fortunati quanto singolari. Il comico in questione è Hector Mann, i suoi film sono stati realizzati da una piccola casa di produzione tra il 1927 e il 1928, avrebbero potuto rappresentare l'inizio di una carriera di primo piano, se questa non fosse stata interrotta dall'improvvisa, misteriosa sparizione dell'attore. Successivamente all'uscita del libro una lettera annuncia al professore che Hector Mann sarebbe ancora in vita e che desidererebbe incontrarlo.

Questa la materia (ma non ho svelato nulla che vada al di là delle prime pagine del libro) dell'ultimo romanzo di Paul Auster¹. Ci troviamo di fronte, all'apparenza, ad una delle molte opere che tematizzano e "narrativizzano" in forme più o meno libere, più o meno sperimentali, l'universo del cinema – ben noto, del resto, anche direttamente, al suo autore. E il lavoro si associa in effetti a tendenze *post-modern*, per il "gioco" che conduce sulle forme

dei generi cinematografici, adottando come schema di base la struttura del "noir" (*Sunset Boulevard* è sullo sfondo), accentuata vistosamente in molti passaggi (quando una pistola può spuntare improvvisamente nelle mani dei personaggi) e ricorrendo ancora di più a tale "gioco" nel racconto (indiretto) delle avventure del comico dopo la sua scomparsa, modellate ciascuna secondo i canoni di un sistema convenzionale: il melodramma, il gangster movie e persino il film porno.

Propone inoltre l'esplorazione di un territorio che sta tra la realtà e la finzione (e sulla cui indagine si è impegnata la riflessione più recente di François Jost), con lo *Zelig* di Woody Allen stavolta come termine di riferimento più evidente. Tutto è meticolosamente preciso, nel romanzo: la dislocazione degli archivi, la situazione del cinema comico americano nell'ultima fase del muto, la cura, "filologica", con cui i film di Hector Mann sono repertoriati, le procedure della descrizione, da *The Teller's Tale*, quello che agisce come una folgorazione sul narratore, a *Mr Nobody*, il suo ultimo, vero lavoro. Salvo che (obbligata è tuttavia la consultazione di un dizionario)... *nessuno di questi film è mai esistito e mai è esistito un comico di nome Hector Mann*. Ma il territorio in questione può essere non meno concreto di un luogo reale, e a sua volta quanto mai "compromettente". Nel romanzo di Auster è inserito anche un capitolo del libro scritto dal protagonista su Hector Mann. Ebbene, a parte il gioco mimetico rispetto, stavolta, a consolidati canoni critici (biografico-autoriali, neo-impressionisti: alcuni passaggi sembrano provenire da un saggio di Delluc: Richard Abel ha fatto davvero un egregio lavoro in America...²) ciò che colpisce è l'"esattezza" e l'intelligenza dell'analisi. Il testo è un piccolo gioiello di indagine dei meccanismi del comico cinematografico, e viene, verrà voglia di inserirlo d'ora in avanti tra la letteratura sull'argomento, verrà voglia di trarne delle citazioni...

Al centro del romanzo campeggia la figura dello sdoppiamento, quasi ogni situazione o

personaggio trova un suo corrispondente, simile ed “altro” nello stesso tempo (appoggiandosi anche a fonti letterarie: *The Birthmark* di Nathaniel Hawthorne, ad esempio). La situazione potrà non essere nuovissima, nelle sue relazioni con il cinema, ma qui è ribadita con una radicalità e una sistematicità inconsuete e più profonde. Coinvolta non è solo una materia narrativa (ove si disegna un rapporto di affinità tra il destino di Hector Mann e quello del professore/narratore), coinvolto non è solo il piano esistenziale (e tutto romanzesco) dei due destini, ma un po' tutto ciò che ruota attorno al sistema “cinema”, fino alle caratteristiche della voce off, principio utilizzato in tutti i film dell’ultimo periodo” di Hector Mann, attentamente analizzata e messa in valore dal protagonista.

Il cinema è associato, inoltre, sempre, a una situazione di *perdita*. E qui non è solo in questione la sorte dei film del passato, emblemizzata nelle vicende di quelli del comico, del primo o dell’ultimo periodo. Il professore inizia ad occuparsi di cinema dopo la morte della moglie e dei figli; un altro personaggio scriverà una biografia dell’attore dopo la morte della madre; Hector Mann riprenderà a girare film (che non avrebbero mai dovuto avere un pubblico) dopo la morte del figlio... Emerge dalle pagine di Paul Auster un’idea di cinema connessa a funzioni di riparazione e compensazione. Il film è un fantasma: presente e visibile, ma conseguenza di una scomparsa *essenziale*. Ovvero: il cinema è potenziamento dell’esistenza, ma determinato da una situazione di crisi. E’ Chateaubriand, ora, ad essere chiamato in causa: “Les moments de crise produisent un redoublement de vie chez les hommes” (p. 238). L’esergo del romanzo (ancora Chateaubriand) tuttavia recita: “L’homme n’a pas une seule et même vie; il en a plusieurs mises bout à bout, et c’est sa misère”...

Ma il dato forse più originale è che in questo romanzo viene “novellizzata” è una situazione frutto della ricerca più recente (quella cui *CINEMA & Cie* ha dedicato il suo primo numero...), quella che ha portato alla rifondazione

dell’oggetto “cinema muto”, a partire dalle consapevolezze sulla conservazione di quel patrimonio, da esigenze di ordine filologico, da una nuova impostazione metodologica. Che un romanzo costruisca una storia su queste basi appare come la sanzione più forte, incontrovertibile dell’acquisizione, istituzionale, di tali trasformazioni. Con tutte le contraddizioni che esse ancora contengono. Pure nell’epoca del DVD e della digitalizzazione più estesa, sul lavoro dello storico continuano a pesare i paradossi segnalati dal narratore: “I spent three months watching old movies, and then I locked myself in a room and spent nine months writing about them. It’s probably the strangest thing I’ve ever done. I was writing about things I couldn’t see anymore, and I had to present them in purely visual terms. The whole experience was like a hallucination” (p. 64).

- 1 Ringrazio Werner Sudendorf per la segnalazione del libro.
- 2 Ecco l’inizio del saggio: “Before the body, there is the face, and before the face there is the thin black line between Hector’s nose and upper lip. A twitching filament of anxieties, a metaphysical jump rope, a dancing thread of discombobulation, the mustache is a seismograph of Hector’s inner states, and not only does it make you laugh, it tells you what Hector is thinking, actually allows you into the machinery of his thoughts. [...] None of this would be possible without the intervention of the camera. The intimacy of the talking mustache is a creation of the lens. At various moments in each of Hector’s films, the angle suddenly changes, and a wide or medium shot is replaced by a close-up.” (p. 29).

SELECTED BY: LAUREN RABINOVITZ

Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle*