

Mille film da salvare.

Ipotesi per un canone cinematografico

di *Marco Pistoia*

I

Premessa

A mia conoscenza non esiste fra gli studi sulla storia del cinema un volume paragonabile – per impostazione, spirito, intenti critici e classificatori – al celebre (e discusso) *The Western Canon* di Harold Bloom¹, o ad altri e variegati studi letterari (o rivolti ad altre forme artistiche) sul tema. Ultimo nato fra le arti, il cinema è stato a lungo un oscuro oggetto, difficile da decifrare e di fatto percepito sostanzialmente da due ottiche pressoché contrapposte, con eventuali sfumature e relazioni interne: è una forma – si diceva – con una propria originalità, ma molto (o abbastanza) legata alle altre (in particolare teatro e letteratura, ma anche pittura e musica). Oppure: è una forma particolarmente originale, anche se con inevitabili – e talora necessarie – affinità (e influenze) con le altre. Sul secondo punto di vista si sono innestate, a mio parere, tutte le maggiori linee teoriche (da Balázs a Ejzenštejn a Bazin e oltre²) che, per dirla con il titolo dello studio di Bazin, si sono interrogate su “che cosa è il cinema”, traendo conclusioni che in sostanza vedono, in questa, una forma a un tempo così vicina e così lontana dalle altre, anch’essa capace di soluzioni indeclinabili con quelle di altre forme, e allo stesso tempo atta a creare delle proprie equivalenze rispetto a caratteri linguistici e stilistici a loro modo già messi a punto da altre forme. Un movimento di macchina, l’articolazione del montaggio, l’uso dei piani e dei campi visivi anche in relazione alla creazione di una singolare struttura spazio-temporale – solo per fare alcuni esempi di fondo – saranno fra gli elementi più propri della forma cinematografica (sebbene anch’essi percepibili come possibili “equivalenti”, ma a un forte livello di specificità), mentre altri codici – da quello drammaturgico a quello scenografico a quello recitativo – sono elementi più legati a codici già ampiamente messi in atto da altre forme, rispetto alle quali il cinema potrà trovare una propria – e talora non poco originale – maniera.

Questa premessa appare necessaria, poiché parlare di canone e anticano nel cinema richiede in via preliminare di stabilire – almeno per sommi capi – la sua posizione (anche storica) rispetto alle altre forme, il cui ampio sviluppo temporale ha permesso una maggiore e diversamente articolata formulazione del tema in oggetto. Pertanto una prima domanda si pone, con i suoi derivati: si può parlare di un canone (e di un anticano) cinematografico? E in che modo, secondo quali parametri e con quali modalità rispetto al concetto di canone riferito ad altre forme? Poi, a seguire: quali gli elementi che, nell’arco della storia del cinema, sono intervenuti a stabilire una o più forme di canone cinematografico? Nello stesso tempo un processo di canonizzazione di una qualche forma cinematografica è collegato, almeno nelle prime fasi, a un imprescindibile rimando a un’idea di canone riferito alle altre forme, sulla base del quale si è storicamente pensato di istituire un confronto. Anche da qui nascono infatti le diverse posizioni sulla “natura” del cinema: almeno nel corso dei primi due decenni del Novecento la formulazione di un’idea e di un gusto sul cinema era ampiamente legata a modelli provenienti da altre forme. Ma è proprio nella dialettica (e nel conflitto) tra un’idea di cinema “puro” e una di cinema “impuro” che si è potuta innestare una singolare formulazione di canone o, per lo meno, una formulazione di canone declinata alla nuova forma espressiva.

2

Linee per un canone nel cinema

Date queste premesse, alla prima domanda risponderò subito in modo affermativo, ponendo i termini della seconda come prioritari, al fine di risalire ai vari caratteri esposti nel primo quesito. Dunque esiste un canone nel cinema, almeno nel senso che anche per questa forma si sono a loro modo stabiliti – e ben presto, nell’economia della sua durata storica – i caratteri attraverso i quali definire un modello di riferimento (il film e i propri caratteri). E questi caratteri si possono riassumere – sostanzialmente – nell’ambito di ciò che si è esposto nella *Premessa*, ossia: a) un film dovrà essere l’esito di una creazione dotata di elementi di originalità – dovuti in primo luogo allo strumento specifico (la macchina da presa) e al processo di organizzazione della forma-film (il montaggio) – tuttavia legati all’influenza di altre forme (in particolare la letteratura e il teatro), fino a considerare il letterato quale vero autore del film, come – ad esempio in ambito di cinema italiano muto, negli anni Dieci del Novecento – da più parti si ritenne. Oppure: b) il film sarà una creazio-

ne particolarmente originale, anche grazie a un'elaborata e complessa interazione della forma-cinema con – più o meno – tutte le altre forme; e qui i riferimenti teorici (o teorico-pratici, secondo i nomi di riferimento) vanno a figure quali Ejzenštejn e Bazin, per citare solo i nomi più significativi. A queste due principali tendenze classificatorie – esposte ovviamente a grandi linee – ne possiamo aggiungere un'altra, sorta in particolare durante la fase delle avanguardie storiche: c) un film dovrà essere l'esito di una creazione del tutto originale, svincolata da altre forme, a eccezione della pittura e soprattutto della musica, al fine di creare un cinema puro, come ritennero – in particolare – alcuni artisti legati alle avanguardie storiche, che, nello sperimentare il cinema, vedevano come pericolose le influenze letterarie e teatrali, in quanto, ad esempio, causa di fattori “narrativi” e “psicologici”. Questo possibile modello di film si legava a un modello di cinema dai forti caratteri “immaginari”, fantastici, antinarrativi o a-narrativi, espresso da un cineasta quale Georges Méliès o da un genere quale il comico.

Anche in ambito cinematografico ha contato – per l'elaborazione o l'affermazione di un possibile canone – l'eventuale dialettica tra quel che si realizza e quel che si pensa debba essere realizzato, con vari slittamenti dovuti ora alla prevalenza del “timbro di fabbrica” (le scelte di una casa di produzione), ora alla prevalenza del “timbro del regista”, ora a una virtuosa – ancorché non necessariamente paritaria – combinazione fra le due componenti. È, quest'ultimo – ancora in ambito di cinema muto – il caso dell'attività di Griffith alla Biograph, che permise al grande regista di maturare il proprio stile e la propria poetica, fino a diventare, dopo la conclusione del proprio rapporto con questa casa, un modello di riferimento per registi americani (Ford, Walsh, Stroheim e molti altri) e no (Ejzenštejn, Renoir e altri).

Ed è proprio un regista quale Griffith³ a permetterci di parlare di un avvio di un canone cinematografico da un punto di vista autoriale o di stile di regia, in quanto la sua elaborazione di un principio di montaggio (parallelo e alternato, il cosiddetto “montaggio alla Griffith”), ma anche la sua personale declinazione della forma melodrammatica (fortemente influenzata da Dickens, modello letterario di Griffith) hanno costituito il primo grande e “stabilizzante” riferimento per la successiva evoluzione della forma cinematografica, fino a che la cosiddetta “scuola sovietica” (termine peraltro inesatto, vista la diversa concezione espressa dai vari registi russi negli anni Venti) non ha a sua volta proposto altri possibili modelli di riferimento riguardo al montaggio (e non solo). D'altra parte dobbiamo anche ricordare che i due principali cineasti del cinema delle ori-

gini (i Lumière e Méliès) sono stati visti sia dagli studiosi sia dai cineasti come modelli di riferimento, gli uni per un “cinema della realtà”, l’altro per un “cinema della fantasia”, con le varie declinazioni successive (documentario, televisione, “forme del realismo” da un lato, *science-fiction*, fantastico e altri generi analoghi dall’altro). Di conseguenza entrambi hanno finito per essere considerati canonici rispetto alla successiva evoluzione del cinema.

Da queste prime considerazioni possiamo iniziare a ricavare alcuni dei fattori che possono aver determinato una logica canonica nel cinema, considerando peraltro che partire *ab ovo* è indispensabile per individuare i vari e possibili sviluppi rispetto a una qualche origine del canone cinematografico. I primi fattori che possono alimentare la formulazione di un canone per la settima arte sono dunque i seguenti:

- a) l’affermazione e la fortuna di una concezione (produttiva, culturale, artistica) del cinema e/o di uno stile di regia (ovviamente sia presso il pubblico sia presso la critica o sull’una o l’altra delle categorie, con la prima che non necessariamente detta sempre legge in merito);
- b) la fortuna teorica e critica di una concezione.

A questi due principali fattori si può aggiungere la fortuna e l’incidenza diretta – e soprattutto coeva – di modelli extracinematografici divenuti nel loro ambito “canonici”, che in varie fasi e in varie culture possono aver agito sulla forma-cinema: per l’Italia si potrebbe fare il nome di D’Annunzio, per parte degli anni Dieci e Venti. Dal fattore produttivo e da quello critico si possono poi ricavare esempi precisi legati all’affermazione di un modello: pensiamo, nel primo caso, al ruolo di alcune case di produzione, a cominciare – non temporalmente, ma come incidenza storica – dalle cosiddette Majors di Hollywood (Paramount, Warner, Metro ecc.) e dal loro singolare e differenziato sistema di elaborazione dei generi (commedia e melodramma, western e noir ecc.), del gusto, degli stili (di regia, scenografico, di recitazione, di illuminazione ecc.). E pensiamo, in tal caso grazie a entrambi i fattori citati, alla veicolazione di un modello divistico (rivolto soprattutto verso gli attori, ma talora con una certa incidenza anche verso i registi o altre tipologie di cineasti), come affermazione di un canone recitativo (ad esempio quello dell’Actors’ Studio). Il fattore produttivo e quello politico-ideologico-culturale hanno poi determinato in vari paesi un modello di riferimento: negli Stati Uniti, a metà anni Trenta, il cosiddetto Codice Hays ha dettato i parametri censori entro i quali dovevano essere realizzati i film, mentre nei regimi europei (in particolare in Germania, Russia e Italia, sebbene in misura diversa) il *diktat* ideologico e la totale centralizzazione del-

la produzione determinarono – nello stesso periodo – i modelli di riferimento (si pensi, per la Russia, al realismo socialista) per una forma, il cinema, variamente considerata, in quei paesi, come “l’arma più forte” per la propagazione delle rispettive ideologie nazionali.

D’altra parte, queste varie forme di modellizzazione-canonizzazione hanno causato non solo sfumature “interne”, ma anche veri e propri processi di infrazione di questo o quel canone: in tutte le cinematografie citate (e in altre che potremmo citare) sono state prodotte opere che hanno tentato di sottrarsi alle formulazioni imposte dall’alto, con infrazioni che talora hanno costituito un anticanone o hanno prospettato la possibilità che non ci fosse un unico canone. Facciamo alcuni esempi, almeno rispetto alle linee finora dettate.

a) Fissando con Griffith la nascita del cosiddetto “racconto cinematografico” come complessa e articolata combinazione del visivo con il narrativo, verso l’elaborazione di un’ampia tessitura “fabulatoria”, nella quale la linearità è un elemento portante e tuttavia soggetto alla sua disarticolazione (ad esempio attraverso il ricorso al flashback o, ancor più, a una complessa stratificazione spazio-temporale, come nel caso di *Intolerance*, 1916), la lettura (teorica e pratica) ejzenštejniana dei codici griffithiani ha prodotto una nuova formulazione, che ha finito per porsi se non come anticanone (rispetto a quello che, comunque, costituiva per il regista russo un modello), senz’altro come nuovo canone. Mentre un’articolazione complessiva quale quella wellesiana di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) – dove la complicazione, la pluristratificazione, la polifonia spazio-temporale del visivo e del narrativo raggiungono esiti di particolare audacia – sarà da considerare a sua volta come sostanzialmente anticanonica, anche perché svolta dentro la stessa cinematografia ed entro parametri produttivi (e non solo) che non prevedevano un’infrazione radicale, quale quella costituita dall’opera prima di Welles. A sua volta questi, vista l’importanza assunta da tutto il complesso della sua opera, ha ovviamente delineato uno stile esemplare, che tuttavia ho qualche riserva a definire canonico, almeno dal punto di vista dell’influenza da esso esercitata.

b) La strategia produttiva americana dei generi ha anch’essa prodotto molteplici eccezioni, sia all’interno delle stessa produzione “da Majors” (i tentativi, da parte di vari registi, di svincolarsi dalle maglie del Codice Hays), sia entro produzioni hollywoodiane, ma da *B-movies*, sia – e, per certi versi, ancor più – fuori da quella tipologia produttiva (i film prodotti *off-Hollywood*). Per lo più anche nel cinema i generi hanno avuto un’evoluzione e una riscrittura nel corso del tempo, che se da un lato ha con-

fermato – almeno in taluni casi, quali il melodramma e il noir – la loro persistente fortuna, dall'altro ha sottoposto i codici classici, entro i quali quei generi erano maturati, a variegati slittamenti e a varie forme di infrazione.

c) Negli anni della piena affermazione del realismo socialista – ossia dopo il 1934 – alcuni film provarono a sottrarsi alle maglie di quel canone: ad esempio *Ščast'e* (t.l. *Felicità*, 1934) di Aleksandr Medvedkin, *Strogij junošā* (t.l. *Un giovane rigoroso*, 1936) di Abram Room, *Bežin lug* (t.l. *Il prato di Bežin*, 1937) di Sergej M. Ejzenštejn, *Novaja Moskva* (t.l. *La nuova Mosca*, 1938) di Medvedkin. Opere che all'epoca non furono distribuite, poiché censurate, a dispetto del fatto che affrontano tematiche strettamente legate al periodo (ad esempio il problema della collettivizzazione delle terre) con uno spirito che non vorrebbe essere radicalmente alternativo, sul piano ideologico, a quello ufficiale. Probabilmente si tratta, in particolare, di una questione di forma, di sensibilità artistica e di impostazione appunto formale di alcune idee, che di conseguenza non produce un approccio ideologico strettamente in linea con il canone del tempo.

d) Riguardo poi ad altre tendenze importanti nella storia del cinema, sorgono interrogativi legati alla prospettiva di formulazione di un canone. Ad esempio questo accade con il neorealismo: esiste un canone neorealista? E in quale forma si può – eventualmente – considerarlo canonico? In quella prospettata da De Sica e Zavattini, in quella più personalmente sviluppata da quest'ultimo, oppure nello stile di Visconti, o ancora in quello di Rossellini? E il neorealismo è divenuto canonico rispetto ad altre forme successive, ad altri stili di regia? André Bazin lo definì «la scuola italiana della Liberazione»⁴, stando attento tuttavia a distinguere tra i film e i registi del periodo e a non conferire al termine “scuola” un'accezione rigida, letterale. Tuttavia la denominazione di scuola, analoga a quella data ad esempio al cinema sovietico degli anni Venti, indica, anche grazie al magistero di Bazin, la possibilità di considerare il neorealismo un modello di riferimento, sebbene oggi possiamo stabilire con maggiore consapevolezza retrospettiva che esistono più modi di essere neorealista e forse è difficile parlare propriamente di canone; nondimeno l'indubbia rilevanza storica e anche l'influenza che tuttora questo stile italiano esercita su alcuni registi – anche stranieri – attesta che il neorealismo è una delle fasi dalle quali non si può prescindere per la conoscenza e lo studio della storia del cinema, nonché per la sua stessa pratica. E riguardo a un'altra possibile scuola, la *nouvelle vague*? Ha avuto, al proprio interno, una forma canonica? Quanta influenza ha continuato a esercitare, dopo la sua indubbia rilevanza nei tardi anni Cinquanta? Questi ai quali non possiamo rispondere in questa sede, ma che riteniamo

necessari da porre per un possibile ragionamento sul canone cinematografico.

e) In conseguenza di queste ultime considerazioni si dovrà tornare a pensare al rapporto tra pratica del cinema ed esercizio critico e teorico su di esso, in relazione alla formulazione di giudizi di valore che possono determinare scale di riferimento, modelli e, dunque, un possibile canone critico. Riferendoci solamente ad alcuni fondamentali testi classici, via via citati, è chiaro che uno studioso che riflette sulla forma cinematografica produrrà, come i suoi colleghi di altre forme, una scala di valori attorno ai quali si sono formate generazioni di spettatori, fra i quali sono sorti i registi e altri cineasti. Se affermo, con Bazin, che i grandi registi di riferimento sono, fra gli altri, Welles e Renoir, Wyler e Rossellini, e che il modello preferito di cinema è quello realistico, affermo un giudizio di valore che lascerà una lunga traccia – vista la diffusione dei testi baziniani.

f) E riguardo a tutte le categorie che la critica ha nel tempo proposto? Realismo poetico francese, neorealismo, *nouvelle vague*, cinema “classico” e cinema “moderno” appaiono infatti categorie che hanno spesso finito per offrire un’idea complessiva – e talora comprensiva di molti registi – di una tendenza, dunque prospettando un canone entro il quale riconoscere una fase, uno stile, una poetica.

g) La stessa distinzione tra cinema classico e cinema moderno non ha finito per individuare un modello canonico di riferimento per l’una e per l’altra fase e componente stilistica, indicando che un film sarà classico per alcuni motivi mentre – per altri motivi – un altro sarà moderno? Ma anche per queste ultime questioni il discorso andrà in futuro approfondito, sulla base di una prospettiva non solo diacronica ma anche sincronica e prestando attenzione a non scivolare verso un’idea di evolucionismo delle forme, nel senso del passaggio da una minore o maggiore dose di complessità. In questo senso assume una funzione fondamentale – per il cinema in modo particolarmente connotante – il discorso sulla tecnica e sulla sua evoluzione. Ossia: quale ruolo attribuire alla tecnica, che è componente intrinsecamente legata al mezzo cinematografico e alle sue prospettive formali, nell’individuazione di un canone?

3

Giudizi di valore, predilezioni, classifiche, ovvero: l’organizzazione sistematica del canone cinematografico

Passiamo, in quest’ultima parte del nostro discorso, a trattare alcuni esempi di una possibile formulazione di un canone per il cinema, tratti

da una particolare sfera, quella legata alle classifiche o ai repertori in stile “fior da fiore”, che hanno svolto – e tuttora svolgono – una funzione significativa per la definizione di modelli canonici di cinema (attraverso una scelta di film esemplari). Un primo riferimento storico di questa pratica ci giunge da una graduatoria stilata nel 1958 da un gruppo di 117 storici e critici del cinema di 26 nazioni, durante l’Esposizione universale di Bruxelles. Si trattò di scegliere solo 12 film dalle origini in poi e questa fu la classifica finale:

1. *Bronenosec Potëmkin* (1925) di Sergej M. Ejzenštejn;
2. *The Gold Rush* (1925) di Charlie Chaplin;
3. *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica;
4. *La passion de Jeanne d’Arc* (1928) di Carl Theodor Dreyer;
5. *La grande illusion* (1937) di Jean Renoir;
6. *Greed* (1924) di Erich von Stroheim;
7. *Intolerance* (1916) di David W. Griffith;
8. *Mat’* (1926) di Vsevolod I. Pudovkin;
9. *Citizen Kane* (1941) di Orson Welles;
10. *Zemlja* (1930) di Aleksandr P. Dovženko;
11. *Der letzte Mann* (1924) di Friedrich W. Murnau;
12. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) di Robert Wiene.

Un “fior da fiore” più radicale di questo è difficile pensarlo, considerando che nel 1958 il cinema aveva oramai più di sessant’anni di vita, e di opere importanti ne erano state prodotte molte di più delle 12 selezionate. In ogni caso, così come si presenta la graduatoria, non solo essa contempla opere più o meno rimaste a tutt’oggi fondamentali, ma contiene ben 9 film muti su 12, a indicare, forse, che si ritenne che la forma cinematografica fosse giunta a grande maturazione in epoca muta – e in particolare negli anni Venti – e, di conseguenza, entro un numero assai ristretto di opere, che il cinema fosse una forma che – con il sonoro e il parlato – solo in rari casi poteva competere con la forma assunta in oltre trent’anni di storia (dal 1895 al 1930).

Vent’anni dopo questa selezione, un gruppo più limitato di studiosi (19) di vari paesi scelse 100 film – che in realtà erano ancora di più, ma fu deciso di fissare a 100 le opere che avessero ottenuto da 19 a 7 voti. Gli studiosi, come si è detto, rappresentavano vari paesi ed erano fra i più accreditati delle rispettive nazioni: per la Francia Pierre Billard, Lotte Eisner e Marcel Martin, per la Svizzera Freddy Buache, per l’Italia Ugo Casiraghi, Adelio Ferrero, Giovanni Grazzini, Tullio Kezich, Lino Micciché e Morando Morandini, per l’Unione Sovietica Vladimir Dmitriev e Ilya Waisfeld, per la Gran Bretagna David Francis, David Meeker e David

Robinson, per la Spagna Ricardo Muñoz-Suay, per la Germania Ovest Ulrich Gregor, per gli Stati Uniti Andrew Sarris. Lo spettro temporale e numerico più ampio, nonché le inevitabili revisioni critiche e la mutazione del gusto e della prospettiva storica, hanno prodotto, nella selezione, un numero consistente di film sonori e un buon numero di opere realizzate tra l'inizio degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta. Nello stesso tempo sono entrati nei 100 anche alcuni classici del cinema delle origini (*The Great Train Robbery*, 1903, di Edwin S. Porter, con 13 voti; *La sortie des Usines Lumière*, 1895, dei Lumière e *Le voyage à travers l'impossible*, 1904, di Georges Méliès, entrambi con 11 voti). Affermando che «Scegliere mille film sarebbe stato facile. Sceglierne cento, e nella situazione attuale (di rinnovamento dei parametri di giudizio e, al limite, di rifiuto di giudicare) è tremendamente difficile»⁵, l'autore della guida che ha reso conto di questa nuova graduatoria, Fernaldo Di Giammatteo, ha indicato con questi termini il criterio basilare al quale i critici si sono attenuti:

Ognuno dei "giurati" ha compiuto una sorta di compensazione che tenesse conto del diverso grado di rappresentatività dei film: una rappresentatività riguardante gli autori, le cinematografie nazionali, i periodi storici, i disparati valori (estetici, linguistici, sociologici) che si possono attribuire alle opere. Lo sforzo di ognuno, e di tutti, è stato quello di raggiungere un equilibrio tra impulsi diversi ed egualmente legittimi. [...] Per ottant'anni di storia cinematografica (1895-1975), cento film di 65 registi provenienti da 18 paesi (Austria, Belgio, Brasile, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, India, Italia, Olanda, Polonia, Spagna, Svezia, Ungheria, URSS, USA)⁶.

Anche riguardo questa nuova antologia di capolavori potrà interessare il fatto che tre dei quattro film che ottennero – nel 1978 – il massimo dei voti sono muti (ossia i film di Ejzenštejn, Pudovkin e Griffith già apparsi nella precedente classifica) e l'unico sonoro è il film già citato di Welles; tuttavia risultati di particolare eccellenza – ossia almeno la metà dei voti – sono ottenuti in modo equilibrato da film sia muti sia sonori. Rispetto al 1958 sorprende l'assenza del film di De Sica, comunque presente con un altro film (*Umberto D.*, 1952), che peraltro non ha la stessa funzione dell'altro nell'estetica neorealista. I registi citati nel 1958 sono tutti presenti anche vent'anni dopo, ma con un numero diverso di film: Ejzenštejn, ad esempio, è presente con 5 film, sopravanzato solo da Luis Buñuel con 6, il primo dei quali è *El ángel exterminador* (1962), con 15 voti. Più volte presenti anche Dreyer, Chaplin, Renoir, Stroheim e Murnau. Altri registi, alcuni dei quali erano divenuti nel frattempo dei classici, en-

trano nelle scelte dei critici: Rossellini e Visconti, Bergman, Mizoguchi e Ozu, Vertov, Ford, Kurosawa, Antonioni e Fellini, Pasolini, Resnais, Kubrick, Altman, Anghelopoulos, Losey, Pereira dos Santos e molti altri ancora di varie cinematografie. Molti film citati nel repertorio del 1978 sono come delle opere-mondo, rappresentative di più aree artistiche, culturali e linguistiche.

In linea generale molte sono le conferme riguardo ai valori acquisiti e, semmai, possono cambiare, nel gusto critico, alcuni film, ma non molto i registi di riferimento. Fortune e sfortune critiche, collocazioni di valore diverse nel corso del tempo sono certamente un connotato ricorrente, ma oggi, quasi trent'anni dopo la selezione testé citata, difficilmente cambierebbe buona parte dei valori che sembrano oramai acquisiti per la formulazione di un canone di opere cinematografiche, sebbene la maggiore attenzione al restauro delle pellicole e la loro circolazione internazionale permettano più volte di scoprire meglio figure che possono trovare una diversa collocazione. D'altra parte trent'anni dopo non poche altre opere potrebbero trovare adeguata collocazione in una rinnovata antologia di capolavori. Del resto *companions* (celebre, ad esempio, quello di Leslie Halliwell), dizionari, storie del cinema e altre opere sono andate e si vanno pubblicando in gran quantità. E ogni volta, più o meno direttamente e con diversi criteri, queste opere finiscono per classificare, collocare, definire un sistema di riferimento.

Concludendo per ora un discorso *in progress*, vorrei citare un altro repertorio di scelte canoniche, soprattutto perché, a suo modo, sembra l'equivalente per il cinema dell'impostazione bloomiana, che, com'è noto, in letteratura parte dalla collocazione assoluta di due figure, Dante e Shakespeare, e ne fa discendere tutte le altre che il critico sceglie. Anni fa un gruppo di critici di un'autorevole rivista italiana, "Cinema nuovo", guidati dal loro direttore, Guido Aristarco, scelse qualche decina di opere, dalle origini alla fine degli anni Settanta, ponendo tuttavia al vertice di questa selezione due registi, dei quali questi critici sceglievano, in blocco, l'opera omnia, Ejzenštejn e Chaplin⁷. In tal modo i due registi assumevano un ruolo analogo ai due scrittori-poeti del canone bloomiano. Ma nella sua postfazione Aristarco ricorda anche alcuni dei criteri scelti per il repertorio, ad esempio l'aver considerato film distribuiti in Italia, o l'aver escluso il cinema d'animazione. Elementi che portano a valutare come nella scelta di un canone pesino vari e variegati fattori. Il cinema peraltro si è costantemente trasformato (ricordavamo, ad esempio, il ruolo della tecnica e la sua evoluzione) e oggi talora non sappiamo più dove e come collocare alcune opere, realizzate in formati e con mezzi diversi

rispetto a quelli a lungo considerati più o meno canonici (si pensi alla *video art*, all'uso del digitale, a forme ibride di audiovisivi). Gli americani oggi ricorrono all'espressione *moving image*, che non è propriamente il classico cinema, anche perché le "immagini in movimento" o le "immagini mosse" o che "muovono" qualcosa sono appunto molte e variegate. L'uso di strumenti diversi sposta l'accento sulla funzione non canonica di un mezzo (o apparecchio) rispetto a un altro. Per lo più ogni epoca e ogni cultura hanno rivelato di volersi dare un proprio canone. Il discorso sembra dunque complicarsi e forse è meglio per il momento porsi l'obiettivo di salvarne 1.000, di film, intaccando in tal modo la pratica, storica, della selezione stretta, e mettendone forse in crisi una qualche valenza rigidamente canonica.

Note

1. H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Riverhead Books, New York 1994. Sul canone in letteratura cfr. la *Nota bibliografica*, in L. Innocenti (a cura di), *Il giudizio di valore e il Canone letterario*, Bulzoni, Roma 2000.

2. Per Balázs cfr. *Der Film. Werden und Wesen einer Neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1949 (trad. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1952). Per Eizenštejn non si può citare un solo testo, ma il complesso della sua vastissima speculazione teorica, in italiano da anni in corso di pubblicazione presso Marsilio. Infine, A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., Éditions du Cerf, Paris 1958-62 (trad. it. parziale *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973).

3. Su Griffith, quale fondatore di un racconto cinematografico, cfr. almeno il pionieristico studio di G. P. Brunetta, *Nascita del racconto cinematografico*, Pàtron, Bologna 1974.

4. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., pp. 275 ss.

5. F. Di Giammatteo, *100 film da salvare*, Mondadori, Milano 1978, p. 8.

6. Ivi, pp. 8-9.

7. Cfr. G. Aristarco (a cura di), *Guida al film*, Fabbri, Milano 1979.