

E' morto il cinema, sta morendo? Da più parti, almeno in Occidente, la risposta è affermativa. La frequenza degli spettatori, in gran parte dell'Europa e negli Stati Uniti d'America, è in continua, costante diminuzione; molte sale hanno chiuso i battenti o stanno per chiuderli: dove prima si andava per vedere un film, ora troviamo spesso discoteche e supermarket.

"Sulle sale di spettacolo cinematografico gravano due grandi pericoli", affermava di recente Mario Calzini, presidente dell'Atic - Associazione tecnica italiana per la cinematografia e la televisione -: "la progressiva riduzione delle presenze per il minor interesse del pubblico alla proiezione di film; la obsolescenza tecnica degli impianti per la mutazione profonda delle tecnologie". E' chiaro, aggiungeva, che per aumentare l'interesse dello spettatore occorre dare film migliori come contenuto e come qualità; ma la migliore possibile qualità del film viene vanificata se la qualità dello spettacolo avviene in condizioni svantaggiose come livello di proiezione e non confortevoli per lo spettatore. "La temuta mutazione delle tecnologie è rappresentata dalla proiezione elettronica che sostituirà in un tempo più o meno lontano la classica proiezione cinematografica". E Calzini concludeva: "E' presto per mutazioni profonde nella tecnologia della proiezione, ma è attuale la necessità di un intervento profondo che differenziando il "cinema spettacolo" dal "cinema in casa" abbia la forza di indurre lo spettatore a togliersi le pantofole e a ritrovare il piacere della visione collettiva".

Ma sono queste, e queste soltanto - la migliore possibile qualità del film vanificata dall'inadeguatezza tecnica delle sale cinematografiche; le proiezioni elettroniche ancora poco diffuse, e là dove esistono, non ancora soddisfacenti - le ragioni dell'attuale crisi? Crisi di natura diversa rispetto a quelle del passato, in quanto ha come referente la diminuzione appunto degli spettatori nelle sale cinematografiche. Non pochi ravvisano nella televisione la causa, o una delle cause, di un tale fenomeno. Ma è morto davvero il cinema, ad appena ottant'anni di vita? o ci troviamo dinanzi a un caso di estinzione apparente? Quale è il ruolo comunque che la TV è venuta assumendo nel mondo d'oggi rispetto al cinema, di quale natura e di quali dimensioni?

Se nel 1599 fosse esistito il cinema, Shakespeare sarebbe stato il più grande produttore di film del suo tempo: si può dire che egli scrivesse sceneggiature quando spezzettava l'azione in una serie di piccoli quadri, anticipando così la tecnica dello schermo, impaziente come era e come si dimostra in molti drammi, delle limitazioni paralizzanti del palcoscenico. L'affermazione è di Laurence Olivier, e risale al tempo in cui il regista inglese portava sullo schermo Enrico V. "Se tornasse Shakespeare si darebbe alla televisione oppure non sarebbe Shakespeare", scrive Jean Gimpel nel libro Contro l'arte e gli artisti. La pittura e la scultura, e anche il balletto, l'opera lirica e il teatro - aggiunge il collezionista di quadri e storico francese

dell'arte - debbono cedere il posto ai mezzi espressivi più giovani e democratici: alla fotografia, al cinema, alla televisione.

Non i quadri o i romanzi, ma i film sono per Gimpel le grandi opere del nostro tempo che sopravviveranno nel prossimo millennio. Tra le nuove tecniche di espressione, le prime due - la fotografia e il cinema - raggiunto il loro periodo di splendore, sarebbero tuttavia al tramonto; la fotografia ottocentesca è spesso più notevole di quella d'oggi - afferma - e i grandi film "devono essere già stati girati". Da tempo Rossellini sosteneva la "morte" del cinema: "il cinema è morto; è morto come spettacolo. La gente non si riconosce più nel cinema; di qui la contrazione delle frequenze: viviamo nell'era dell'immagine, eppure il pubblico fugge dalle sale. Il mondo è più adulto del cinema". Anche la critica, aggiungeva, è uguale ai prodotti che consuma, responsabile cioè della mitizzazione del film. Molto prima di Rossellini, un grande studioso e teorico dell'arte, Rudolf Arnheim, parla di un tale decesso e lo fa risalire addirittura all'avvento del fonofilm. "La fine del cinema muto non è che la fine del cinema. E' tragico, è come la bomba sul tempio greco. E' distrutto".

Tra le arti visive che hanno una funzione e una parte da svolgere nella società contemporanea, non rimarrebbe dunque che la TV? E' escluso un paragone tra questa e le vecchie arti "create per una società in cui soltanto pochi privilegiati avevano diritto agli onori della cultura", incalza Gimpel nel suo "violento rifiuto del culto dell'artista e dell'arte mercificata"; e anche, a rigore, un paragone con il cinema. "E' proprio all'inizio di una nuova tecnica espressiva che il livello è più alto. Sulle nuove tecniche pesano meno pregiudizi e tradizionalismi. Le nuove arti sono generalmente concepite da uomini nuovi che non sono schiacciati dal passato". La TV, arrivata dopo la fotografia e il cinema, è ancor più un'arte democratica in quanto si rivolge a un numero di persone mai raggiunto dai precedenti linguaggi. Gli intellettuali non vengano a dirci con condiscendenza che la TV ha sì grandi possibilità culturali, ma che si tratta ancora di un'arte nell'infanzia, ammonisce Gimpel, che insiste soprattutto sulla "legge storica" secondo la quale l'infanzia di un'arte, appunto, corrisponde alla maggiore maturità di quell'arte.

Jean Renoir, tra i primi registi ad avvicinarsi alla TV, osserva che tutte le arti, grandi all'inizio, si sono poi avviliti con la perfezione tecnica; e che la TV, trovandosi a una fase tecnica un po' primitiva, può dare nuovamente agli autori lo spirito originario del cinema. D'altra parte occorre tener presente l'avvertimento a esempio di Marshall McLuhan: "Oggi si comincia a riflettere sul fatto che le nuove forme di comunicazione non sono soltanto artifici meccanici, atti a creare un mondo illusorio, ma nuovi linguaggi con nuovi e unici poteri di espressione". E soprattutto è necessario ricordare quanto scriveva Eizenstejn nel 1942: "Le possibilità espressive del cinema sono infinite. E io sono convinto che noi le abbiamo penetrate appena. Nel primo mezzo secolo non è stata utilizzata che una

minuscola parte delle sue inesauribili risorse. Non ancora risolto il problema della sintesi delle arti, le quali tendono alla loro piena e organica fusione in seno al cinematografo".

Ed Eizenstejn già allora, anche a tale proposito, avvertiva: "E intanto problemi sempre nuovi avanzano verso di noi. Ecco che nel miracolo della televisione ci sta dinanzi come una realtà la vita viva che minaccia di mandare in pezzi i risultati, ancora non completamente assimilati e chiariti dall'esperienza, del cinema muto e sonoro. In essi, per esempio, il montaggio non era che il calo più o meno perfetto del corso reale della percezione degli avvenimenti ricreata attraverso il prisma della coscienza e della sensibilità dell'artista. Nella televisione, invece, il montaggio diventerà lo stesso corso immediato nel preciso istante in cui il processo si svolge".

Eizenstejn si riferisce qui, naturalmente, alla "presa diretta", che permette un'autentica e particolarissima "opera in fieri". E prosegue: "Assisteremo alla stupefacente congiunzione di due estremi. Il primo anello della catena delle forme dinamiche dello spettacolo teatrale, l'attore, che trasmette allo spettatore il contenuto dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti nel momento stesso in cui li prova, tenderà la mano a chi elaborerà le forme superiori dello spettacolo futuro, al cinemago della televisione che, rapido come un battito di palpebra o il balenare di un pensiero, giocando con le lunghezze focali degli obiettivi e con la profondità di campo, potrà trasmettere in modo diretto e immediato a milioni di ascoltatori e spettatori la sua interpretazione artistica dell'avvenimento nel momento irripetibile in cui esso si compie, nel momento del primo e sconvolgente incontro con esso".

E' anche dalla "profezia" di Eizenstejn che Michelangelo Antonioni parte, si può dire - almeno in un certo senso - per Il mistero di Oberwald, realizzato non con la cinecamera ma la telecamera. "Dopo anni che ci pensavo, ho finalmente fatto un film con le telecamere", dichiara. Teso a "dedicare una maggiore attenzione ai problemi attinenti al mezzo tecnico", il sistema elettronico gli appare "molto stimolante". "Lì per lì sembra un gioco. Ti mettono davanti una consolle piena di manopole manovrando le quali puoi aggiungere e togliere colore, intervenire sulla qualità e sui rapporti fra le varie tonalità. Si possono anche ottenere effetti proibiti al cinema normale. Insomma, ti accorgi ben presto che non si tratta di un gioco ma di un nuovo modo di fare cinema. Non della televisione, del cinema. Un modo nuovo di usare finalmente il colore quale mezzo narrativo, poetico".

Come noto, Antonioni è sempre stato attento all'uso funzionale delle tinte: nel Deserto rosso, per dare le tonalità dell'angoscia - la labilità, la "deformazione o la decomposizione" dei sentimenti - aveva verniciato antinaturalisticamente persone oggetti ambienti. Spesso il colore, nel cinema, viene usato naturalisticamente, per riprodurre la realtà così com'è - osserva -: "invece la realtà deve essere violentata, come la violenta il bianco e nero, anche se noi non ce ne accorgiamo. Mi ricordo che quando giravo in bianco e nero e andavo in proiezione,

avevo sempre delle sorprese incredibili, perché i rapporti tra i toni chiari e i toni scuri erano sempre imprevedibili. Invece nel colore questo no avviene quasi mai; in genere la pellicola riproduce abbastanza fedelmente quello che c'è davanti alla macchina da presa. La realtà va violentata, utilizzata secondo le esigenze del racconto", della descrizione della situazione e degli stati d'animo. In virtù del procedimento elettronico, nel Mistero di Oberwald Antonioni non è ricorso al pennello per verniciare persone oggetti ambienti: ha scelto e dato le tonalità volute con gli strumenti a sua disposizione nella cabina di regia.

Egli ha dunque sostituito la vernice con l'elettronica; e definisce la sua esperienza importantissima perché solo con le telecamere l'autore ha pieno controllo della tonalità (altrimenti affidate alle incognite della stampa) e può verificare sul monitor mentre gira: "E' così che si può scrivere un film girandolo". Il colore, come sostiene Antonioni, "sembra essere il vero depositario di un nuovo linguaggio cinematografico", sottolinea Shirley Clarke, che nel suo laboratorio esplora il "potenziale comunicativo dell'arte attraverso il cinema". Il "mio metodo di lavoro si fonda sull'impiego del "sintetizzatore", che consente di manipolare il colore e di variarne contemporaneamente le sfumature. Con il "black ground computer" - in cui il cervello elettronico viene informato dei colori da me scelti - durante la sequenza posso concentrare su alcuni oggetti un'intensità cromatica più o meno forte. Impiegando altri procedimenti, è fattibile fotografare un oggetto con un certo sfondo e poi modificarne la tinta secondo le mie intenzioni".

Effetti, questi e altri, proibiti al cinema normale, fondato sulla chimica. Già nel 1969 Stanley Kubrick aveva adoperato il sistema video per 2001: Odissea nello spazio. "Dovevamo girare le scene con la ruota centrifuga", ricorda il direttore della fotografia John Alcott; "e poiché nessuno, eccetto l'operatore e il suo assistente potevano entrare nella ruota per seguire e dirigere le riprese, Kubrick guardava su un monitor l'immagine trasmessa dalla telecamera che gli dava la stessa angolazione della cinepresa, permettendogli di meglio coordinare tecnicamente, oltre ai movimenti della macchina, quelli degli attori e della scenografia" (lo stesso regista si avvarrà del sistema video durante le riprese di Barry Lyndon nel 1976 e nel 1980 per Shining).

Nel 1974 Jacques Tati realizza in video, per la TV svedese, Parade; dopo aver fatto un montaggio elettronico del materiale girato, trasferisce i nastri su pellicola, offrendo un esperimento "linguistico assai interessante". Nel 1979 Wim Wenders in Lightning over water, diretto negli USA in collaborazione con Nicholas Ray, aggiunge inserti video. Nello stesso anno il montaggio di Apocalypse now viene eseguito anche da Francis Ford Coppola in videotape. Ma sono esperimenti isolati e tardivi, anche se i vantaggi connessi con l'elettronica sono innumerevoli, di peso no indifferente sia dal punto di vista del linguaggio e da quello economico, a cominciare appunto dalla possibilità del controllo, da parte del regista, sulle immagini "in vivo".

Lavorare "contemporaneamente su nastro e su pellicola, offre la facoltà di riscontrare le sequenze in video prima di impressionare la pellicola", afferma Coppola; "inoltre, prima della stampa, si può fare un trattamento elettronico". Jancsó confessa a Jean-Pierre Beauviala che il video gli permette di esaminare e correggere direttamente le immagini. "Ho bisogno di imparare a piazzare le luci, di controllare le immagini e di non delegare più queste cose al direttore della fotografia", affermava Godard; "ho bisogno di sapere come si illumina una mano mentre a esempio rompe un uovo". Godard, precisa Beauviala, "è stato uno dei primi a esprimere questa necessità di tenere le immagini in mano. E' un aspetto essenziale del video quello di spingere il regista a occuparsi delle luci, ad inventare, ad assumere maggiori rischi nella composizione delle inquadrature".

Grazie al video, l'immagine diventa meno tirannica, afferma Godard: "girando in video, posso vedere subito la composizione delle immagini sul monitor, vedo anche senza luce, posso vedere quando aggiungo una lampada, constato che effetto fa. Inoltre il maggior interesse per il video consiste nella possibilità di inserire nel materiale girato tutte le immagini che si vuole". Numéro deux (1976) si fonda sui nuovi procedimenti per "provare che si possono fare lungometraggi a un prezzo accessibile e con tutte le caratteristiche di un film professionale". Un cinema realizzato con le nuove tecnologie, insiste Coppola, gioca su una inversa proporzionalità: aumentando le possibilità espressive (la programmazione elettronica dei colori consente a esempio, come si è visto, di manipolare digitalmente l'immagine permettendo trasformazioni cromatiche immediate) diminuiscono i costi di produzione: "lavorare con i nastri è infinitamente più economico che lavorare con la pellicola; la maneggevolezza del mezzo e la riduzione dei costi sono così grandi da rivoluzionare il concetto stesso di cinema sino ad ora prodotto". Senza contare che il cinema elettronico permette il riciclaggio di immagini già girate e prodotte in studio, e l'impiego di quelle innumerevoli raccolte via satellite.

Credo che abbia ragione Antonioni quando afferma: "ciò che presumibilmente produrrà la modifica più violenta e profonda del nostro modo di percepire e rappresentare il mondo è l'ingresso nella vita normale del laser. Il laser cambierà i nostri rapporti sociali, farà invecchiare di colpo non soltanto il cinema non tridimensionale, ma anche le altre arti". Anche le arti non figurative, anche il libro, aggiunge Antonioni, "perché cambieranno i termini di giudizio della critica oltre al gusto del pubblico". Ed è semplicemente sbalorditiva la gamma di applicazioni del laser nella vita quotidiana, nella scienza e nell'arte, a tutti i livelli, sottolinea. "E' facile pensare che anche il linguaggio - ogni tipo di comunicazione, di massa o no - ne sarà sconvolto". Per quanto lo riguarda, Antonioni pensa di "avere appena incominciato a scalfire la gamma ricchissima di possibilità che l'elettronica offre". E così continua: "Altri potranno fare di più. Una cosa posso dire e cioè che il nastro magnetico ha tutte le carte in regola per sostituire la tradizionale pellicola. Non passerà

un decennio e il gioco sarà fatto. Con grande vantaggio di tutti, economico ed artistico. In nessun altro campo come in quello dell'elettronica poesia e tecnica camminano tenendosi per mano".

"L'impatto del cinema elettronico e delle comunicazioni via satellite rivoluzionerà società e politica", aggiunge Coppola. E non meno convinto di Antonioni, profetizza che tra qualche anno la nuova tecnologia uscirà dalla fase sperimentale, provocando una trasformazione irreversibile tale da sconvolgere tutto il cinema, in tutti i suoi settori, da quello produttivo al consumo. "Quando il cinema elettronico uscirà dalla fase sperimentale, avremo un fenomeno analogo di passaggio nel 1927, dal muto al sonoro. Il cinema, alla soglia del nuovo secolo, non ha altra scelta: rinnovarsi o morire. Il suo futuro è nell'elettronica; l'immagine chimica è archeologia; e archeologia la registrazione meccanica del movimento". Un sogno lungo un giorno, in cui la struttura della immagine analogica viene sostituita dalla struttura dell'immagine digitale, è in questo campo il primo vero esperimento di Coppola: "il cinema è un'emozione, e io racconto la mia storia giocando con un computer come con un organo".

Non intendo entrare nella polemica tra Coppola e Antonioni, questi accusato dal primo di aver fatto con Oberwald un esperimento con un mezzo che "conosceva molto poco". Non concordo con chi sostiene che la resa tecnica lascia a desiderare per la "granulosità" che si trova nella versione cinematografica del film; anzi, in questo caso ha ragione l'autore quando sottolinea che essa si addice alla storia raccontata, la non perfetta definizione dell'immagine è qui una "povertà" che si traduce in una maggiore resa espressiva. Nè mi pare che la controversia si esaurisca nella priorità della sperimentazione: "Oberwald non è che il primo, incerto passo verso il cinema di domani", afferma Antonioni. "Coppola, per quanto faccia, non può che arrivare secondo". Il cuore del problema è altrove: le "sfumature" cui alludono entrambi i registi, almeno a giudicare dalle loro precedenti opere, poetiche, gusti e stili, sono di natura diversa nell'uno e nell'altro.

Nel nuovo modo di "fare cinema", e che sarà il cinema di domani, Antonioni e Coppola si prefigurano sin d'ora i rappresentanti di due tendenze: le "emozioni", lo scavare emozioni - che il mezzo elettronico aiuta a far rilevare allo spettatore e prima ancora agli autori - sono di essenza, qualità, specie diverse, anzi opposte e così pure, di conseguenza, gli effetti di cui l'uno e l'altro parlano. Per Coppola sono soprattutto tesi a risultati appunto da "special effects" del tipo di Apocalypse now (o di Guerre stellari o L'impero colpisce ancora); per Antonioni ad arricchire, di contro, la struttura epifanica, più interiore che esteriore.

Nel suo entusiasmo (sempre nell'ambito degli "effetti speciali" accennati) per i nuovi rapporti che l'elettronica offre tra musica e suono, tra suono spazio e immagine Coppola, contrariamente ad Antonioni, dimentica una penetrante osservazione di Bresson: che il "cinema sonoro ha inventato il silenzio", i silenzi, il "silenzio assoluto" e il "silenzio ottenuto con il pianissimo dei rumori".....

Guido Aristarco

ABSTRACT

L'inquinamento mentale da informazione è uno dei fenomeni più macroscopici che è possibile osservare ai nostri giorni. Lo sviluppo dei media negli ultimi 50 anni è stato vertiginoso, eppure sembra niente se paragonato allo sviluppo previsto per il prossimo decennio. Lo sviluppo è stato comunque proporzionale allo sviluppo di centri di potere che, siano essi di natura politica, economica, commerciale od altro, bersagliano l'uomo moderno con i loro messaggi condizionanti e strumentalizzanti.

Democrazia, Educazione, Istruzione sono modelli tendenti ad ipotizzare la libertà umana laddove non si può essere liberi in dei modelli. L'evoluzione dei Mass Media ha fatto sì che la distensione mentale del fruitore venga a trasformarsi in un inquinamento mentale da commerciale, mentre sosteniamo che il corretto uso dei Mass Media deve basarsi su un'informazione neutrale, e l'informazione può essere neutrale solo se scevra da interessi strumentalizzanti.

Sarà allora interessante citare la "Teoria Neuropsicofisiologica Integrata sulla lateralizzazione e codificazione degli emisferi cerebrali" del Presidente del C.E.U. Michele Trimarchi, dove viene dimostrato che la dualità umana si basa su due capacità di ricezione e misurazione: una fisica naturale e una fisica, codificata in modo artificiale, fisiologicamente site nell'emisfero destro la prima e nel sinistro l'altra.

La nostra costruzione dei Media fa senz'altro parte di quel mondo artificiale ben visibile a tutti, che nella situazione in cui oggi si esprime ha ampiamente dimostrato di non essere la soluzione ottimale per le grandi tematiche umane internazionali.

Siamo convinti che il progresso Tecnologico nel campo della comunicazione e dell'informazione può essere oggettivamente utile solo se si svilupperà una cultura integrata che tenga conto dell'unica finalità rimastaci, che è quella di far convergere tutti gli sforzi umani verso la realizzazione di nuove metodologie pedagogiche culturali educative, adatte a far superare gli impasse neuropsicologici creati da una informazione anti-tetica allo sviluppo della creatività Umana.

Maurizio Amici
Centro Studi per l'Evoluzione Umana