

FRANCESCO CASETTI

CANNES '77: PAURA DELLA CRISI E IPOTESI DI SOLUZIONE

Si è fatto un gran parlare di crisi del cinema, quest'anno al Festival di Cannes: un po' per esorcismo, quasi che, discorrendo e discorrendo, una serie di pericoli ormai tutti identificati si attenuassero e magari si dissolvessero; un po' per giustificazione, visto che i film « passati » nelle diverse sezioni in cui i quindici giorni della manifestazione si articolano sono stati meno che negli anni scorsi.

Dunque, si è fatto un gran parlare di crisi del cinema: anche se non sempre correttamente, almeno mi pare, dato che i toni spesso emergenti dell'autocommiserazione o l'invocazione di misure puramente amministrative mi sembrano mancare nettamente il bersaglio. Il fatto è che ciò che muore non è il cinema *tout court*, ma una forma storica in cui esso si è incarnato: la sua funzione dominante di omologare un pubblico il più vasto possibile attorno ad un immaginario collettivo condiviso e partecipato; l'assetto della sua industria, pronta a distribuire lungo fasce coerenti di consumo e di produzione le proprie merci (i generi); i rituali legati alla fruizione, quale il piacere schermico o il fascino della sala buia (ormai alterati da una fruizione « disattenta » com'è quella indotta dalla visione dei film in televisione); i grandi effetti sociali, quali le mode o l'assunzione di comportamenti mimetici nei confronti degli « eroi » filmici, ecc. Questo cinema, mi sembra chiaro, sta morendo: travolto dai *media* familiari come la televisione, da una socializzazione che passa per altri istituti e per nuovi gruppi, da mitologie diverse rispetto al « collettivo ». Questo cinema muore: si dissolve in una episodicità sempre maggiore, in una comunicazione che diventa via via più « specializzata » (film per pochi intimi, circuito parallelo per chi « sa già », ecc.), in una funzione che è sempre più « ristretta ». Rischiamo uno slogan, su cui del resto chi scrive sta riflettendo da tempo: è il cinema che muore; ciò che gli sopravvive sono i film.

Tornando allora a Cannes, credo che questa trasformazione in atto sia stata abbastanza visibile, almeno ad uno sguardo attento. Agli ultimi bagliori di una grandezza ormai perduta (ci sono state le feste in onore di questa o di quella casa di produzione, attente campagne di lancio di questa o quella pellicola, ecc.: insomma, una certa cornice pur sempre rimane), a questi ultimi bagliori sono corrisposti segni piuttosto netti di un cambiamento in atto. Ad esempio la presenza in concorso di film per qualche aspetto « marginali », come *Camion* della Duras: non soltanto l'omaggio ad una personalità assai forte, ma anche l'ammissione che le strade del « cinematografico », oggi, sono defilate rispetto ai percorsi tradizionali. « Questo è lo spettacolo », diceva il titolo di un film di montaggio che fece successo un paio d'anni

fa, raccogliendo i brani più famosi della produzione Metro Goldwin Mayer (lo tradussero in italiano *C'era una volta Hollywood*): ebbene, oggi lo spettacolo è anche qualcos'altro, che passa per le vie di una comunicazione specialistica e impopolare (prendiamo comunque i due termini in modo assai prudentiale...).

Non si tratta, sia chiaro, solo di una difesa dei film d'« autore »: si tratta piuttosto della constatazione che la crisi dell'apparato e della funzione del cinema apre a delle soluzioni in cui l'operazione *filmica* è « decentrata » rispetto ai modelli tradizionali. Sintomatica in questo senso anche la presenza di film prodotti da e per la televisione (tra l'altro il premio a *Padre Padrone* dei Taviani ha rimarcato il fatto): non semplicemente l'accettazione di un canale nuovo, ma soprattutto la conferma che il « cinematografico » è sempre più precario. Ma sintomatico anche il numero massiccio di film antologici, che sfruttano il capitale già accumulato di pellicola impressionata e di immaginario collettivo: film « cinematografici » per eccesso, visto la — spesso inconsapevole — operazione di metalinguisticità che essi compiono, ma, appunto per questo, film che mostrano anch'essi che un equilibrio comunicativo tradizionale (ben esemplificato dai generi: mostrare/vedere per la prima volta ciò che si è già mostrato/visto) ormai è irrimediabilmente alterato.

La sopravvivenza del « filmico » al « cinematografico » palesa quanto il campo oggi sia disperso e articolato: da ricordare allora, in questa brevissima nota, ancora due fatti. Da una parte il recupero di un ordine, in primo luogo narrativo, con la coscienza però di averlo ormai perduto: sotto questo aspetto mi sono parsi diversamente ma egualmente esemplari il film di Wim Wenders, *L'amico americano*, e il film di Robert Altman, *Tre donne*; ambedue in una posizione quasi « edipica » nei confronti del cinema « classico ». Dall'altra la montata di patetismo e di neoromantico, visibile soprattutto nei film delle donne: l'estenuazione dello stile nei film della Duras (più *Vera Baxter* che *Camion*), la costruzione di un mélo nella Varda (*L'une chante l'autre pas*), l'oggettività incrinata dalla scoperta di una dimensione familiare nella Akermann (*News from Home*), mostrano come nel complesso si tenda a trasformare il rapporto spettatore-schermo in una figura dall'assetto variabile: nei momenti « forti » del film la distanza fra i due termini di questo rapporto si accorcia fino a confonderli.

Chiudo qui questa nota sommaria: più che una rassegna di titoli o di autori ho cercato di mettere in gioco alcune delle linee di forza che oggi mi sembrano caratterizzare la situazione: Cannes è stata in questo senso un'occasione di verifica.