

CINEMA ED ESTETICA CINEMATOGRAFICA

IO

Direttore

Massimo Modica

Università degli Studi di L'Aquila

Comitato scientifico

Pamela Fiorenza

Università degli Studi di L'Aquila

Andrea Lolli

Università degli Studi di L'Aquila

Domenico Spinosa

Accademia di Belle Arti di Sassari

CINEMA ED ESTETICA CINEMATOGRAFICA

La collana intende analizzare la storia del cinema affrontando e discutendo i problemi dei rapporti tra l'estetica filosofica e il cinema della prima e della seconda metà del Novecento, compreso ovviamente il primo decennio del secolo XXI, soprattutto in riferimento a film d'autore e a registi esemplari per l'analisi di tali rapporti, e nell'ambito della più rilevante riflessione estetica della contemporaneità, periodo in cui le relazioni tra il cinema, l'estetica e la filosofia sono diventate ancora più strette che nel passato, soprattutto nel senso delle loro profonde intersezioni. I testi non proporranno monografie (non si vuole creare un inutile duplicato di altre collane cinematografiche), ma analisi approfondite di singoli film d'autore, delle loro relazioni significative con problemi di carattere estetico e filosofico, oltre che indagini sui temi costitutivi della storia del cinema: la nascita, l'affermazione e il declino dei generi; la nascita del racconto cinematografico; il linguaggio del cinema; il remake e i temi della riproducibilità e della creatività; lo studio system; le teorie del cinema, dalle origini a oggi; la rivoluzione digitale degli ultimi anni. Il target è costituito soprattutto da un pubblico universitario e di media cultura; gli autori sono giovani studiosi di ottimo livello e con un'adeguata preparazione post-universitaria (ed è questo uno dei caratteri più significativi della collana); i testi sono scritti e illustrati in modo chiaro, perché tutti possano capire.

Beniamino Biondi

Prometeo in seconda persona

Il Nuovo Cinema Greco



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4492-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

II edizione: maggio 2012
I edizione gennaio 2012

Indice

- 9 *Prefazione*
Lo sguardo mediterraneo
di DANIELE DOTTORINI
- 15 *Capitolo I*
Il Nuovo Cinema Greco
- 131 *Bibliografia*
- 133 *Filmografia*

Lo sguardo mediterraneo

di DANIELE DOTTORINI¹

Continuamente un foglio si stacca dal rotolo del tempo, cade, vola via — e rivola improvvisamente indietro, in grembo all'uomo. Allora l'uomo dice "mi ricordo" e invidia l'animale che subito dimentica e che vede veramente morire, sprofondare nella nebbia e nella notte, spegnersi per sempre ogni istante.

— Friedrich NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.

Zone oscure e invisibili contrapposte a Spazi apparentemente aperti e solari. Ecco, si potrebbe iniziare da qui, da questa immagine non particolarmente originale, ma sicuramente efficace: una contrapposizione di spazi e di luce. Cominciare da qui, perché questa è l'immagine che immediatamente salta agli occhi dopo la lettura del testo di Beniamino Biondi sul Nuovo Cinema Greco.

1. Critico cinematografico e docente di "Storia del cinema italiano" presso l'Università per Stranieri di Perugia e di "Teoria e Tecnica del Montaggio" e "Istituzioni di Storia del cinema" presso il DAMS dell'Università della Calabria.

Come ogni immagine che balza immediatamente alla memoria, quella dello spazio e della luce può essere vista da diverse prospettive, può assumere cioè diversi significati. Il primo è ovviamente legato alla fortuna e alla conoscenza del cinema greco in Italia. Il lavoro di Beniamino Biondi è un lavoro anzitutto di ricerca, sistematica e approfondita su un periodo chiave del cinema greco — quello degli anni Sessanta e Settanta — e sui suoi sviluppi successivi. Il cinema greco è ed è stato per l'Italia spesso una zona oscura, una zona indistinta e poco attraente, legata di solito a un pugno di nomi noti che in sé riassumevano ogni tendenza, ogni "scuola", ogni sguardo (Anghelopoulos, Cacoyannis, tanto per fare due esempi tra i più noti). Dunque uno spazio apparentemente illuminato per quanto ristretto, delimitato da confini precisi, incapace di sorprenderci ancora — e non è questo un vizio atavico della critica, quello di fissare il più presto possibile confini entro i quali riuscire a circoscrivere i movimenti? Cercare uno o due autori di riferimento e circoscrivere, definire una scuola, una corrente, un movimento. Eppure leggendo il lavoro di Biondi non è così, e l'immagine della luce e dello spazio ci soccorre ancora. Non solo perché il lavoro di "mappatura" di autori e film compiuta nelle pagine del testo ci aiuta a scoprire o riscoprire sguardi spesso rimasti "oscuri" o dimenticati come quello di Alexis Damianos, a cui Biondi dedica pagine intense del suo percorso, ma anche perché questa operazione di ricerca e scoperta (di nuova illuminazione, potremmo dire), mette in evidenza alcuni percorsi interni a uno sguardo collettivo, percorsi che mettono in gioco le contraddizioni e i conflitti di un territorio che non è in fondo circoscritto alla Grecia, ma che non faremmo fatica a identificare con l'Europa intera. Va in questa direzione il lavoro di Damianos sul proprio territorio, la capacità che

il regista ha avuto nei suoi film di mettere in scena «una Grecia bellissima e disperata, totalmente arcaica», sospesa tra modernità e un passato mitico che è al tempo stesso la sua eredità e la sua condanna.

La Zona oscura acquista allora un altro significato. La luce che attraversa il cinema greco è spesso la luce accecante e bruciante della fotografia dei film di Yorgos Panoussopoulos, Nikos Nikolaidis, o per fare un esempio recente, di *Delivery* di Nikos Panayotopoulos; film in cui lo sguardo “brucia” la realtà, ne mostra la dimensione quasi metafisica e al tempo stesso assolutamente materiale, immerge il reale in un tempo mitico, scomparso, annichilito dalla crudeltà della storia, eppure ancora lì, ancora destinato a segnare (forse proprio per la sua assenza) il destino delle generazioni contemporanee e dunque anche le forme del cinema, le forme più acute e sensibili dello sguardo mediterraneo.

Ecco, forse questa è una caratteristica di uno sguardo mediterraneo, sempre che si possa proporre una simile definizione, sempre che esista un tale sguardo: una caratteristica che emerge pagina dopo pagina, nel viaggio compiuto da Biondi lungo la storia e le forme del cinema greco. In molti degli autori affrontati, citati, ripresi nel testo, ci si imbatte spesso in un aspetto comune, che è quello di dover/voler fare i conti con il passato, con un passato mitico, forse addirittura fuori dalla storia, fuori dal tempo. Ecco, lo sguardo mediterraneo è forse questo, quello sguardo che cerca di cogliere insieme arcaismo e modernità, arretratezza economica e contemporaneità, differenze sociali radicali e coesistenza urbana, macerie del passato e sguardi non più capaci di comprenderli.

Più si procede nella lettura del testo, più un tale sguardo emerge con forza e decisione. Nelle sue forme più acu-

te e sensibili, il cinema greco nato tra gli anni Sessanta e Settanta ha costruito un'idea di modernità intesa come un rapporto mai risolto, sempre conflittuale con il passato, con un passato che non passa e non può e non deve essere dimenticato. Un passato arcaico, si è detto; ma anche un passato recente, un passato politico, di dittatura e repressione militare.

La Luce si fa accecante nel cinema mediterraneo. In questo senso, gli autori affrontati da Biondi diventano gli interlocutori di altri registi che ne condividono le ossessioni, a volte le forme, sicuramente la disperazione. Dal Pasolini di *Edipo Re* al Victor Erice di *El Sol del Membrillo*, fino a registi dalla luce crudele come Sharunas Bartas, Joaquin Jordà e moltissimi altri, il cinema della seconda modernità si è spesso scontrato con la luce non come metafora illuminista, ma come lacerante e bruciante metafora di uno sguardo carico di contraddizioni.

Basta allora pensare a un regista come Pantelis Voulgaris per ritrovare lo stesso disperato e bruciante sguardo. *To proxeneio tis Annas*, (*Il fidanzamento di Anna*) è come un concentrato di storia del cinema moderno, un film dallo sguardo apparentemente neorealista, ma capace di andare oltre, di farsi metafora di un paese intero e forse di andare ancora più in là.

Raccontare la Grecia, per raccontare in fondo un mondo più ampio e antico, da sempre legato alla lacerante contraddizione di una storia sospesa tra ricordo del passato e suo oblio, tra modernità desiderata, voluta e un mito che fatica a farsi Storia, ma che al tempo stesso non può essere dimenticato. Strani cortocircuiti si formano allora tra le cinematografie del Mediterraneo. Strani e fecondi rapporti tra sguardi paralleli eppure diversi, Yilmaz Guzney, Youssef Chahine, Yoursry Nasrallah, Djibril Diop

Mambéty, le voci e i nomi si srotolano come un mantra, come il rotolo nietzschiano che improvvisamente torna indietro, costringe l'uomo a ricordare, cioè a creare un collegamento tra il passato e il futuro, improvviso, non previsto.

È quello che capita al lettore del testo di Beniamino Biondi, scrittore poliedrico, singolare, capace di concentrare l'attenzione su autori e tendenze attuali ma spesso oscure, avvolte in quella nebbia critica sin troppo pesante, dal cinema catalano di contestazione al cinema di Hisayasu Sato, uno degli autori più irricongiunti del cinema giapponese. Ed ecco allora un testo ossessivo, affascinante. Apparentemente scritto come un dizionario, una enciclopedia, una mappa concettuale che dispiega uno dopo l'altro i vari sguardi di un cinema che ha sempre lottato tra la modernità e un passato che non passa (siamo tentati di dire: per fortuna). È un altro modo di dire la contemporaneità, è un altro modo di esplorarla.

Il Nuovo Cinema Greco

Il Nuovo Cinema Greco nasce negli stessi anni in cui in Europa e in alcuni paesi dell'America latina sorgono quei movimenti di contestazione cinematografica e palingenesi linguistica che proprio negli anni '60 avranno la loro consacrazione critica e in qualche modo anche il loro esaurimento, chi correggendo la polemica entro i confini del cinema di consumo, chi radicalizzando il proprio discorso ai margini del mercato. In Grecia, le ragioni del Nuovo Cinema sono molteplici e afferiscono ai differenti contesti della natura economica del cinema come processo di produzione e della sua natura estetica come processo euristico di un nuovo ordine teorico. Alle ragioni più propriamente economiche (l'indipendenza di certe produzioni, la cui organizzazione si fonda su preventivi di basso costo e sullo sviluppo di un sistema di coproduzione con le reti televisive) si connettono ragioni di ordine sociale (crescita culturale fra la gioventù e conseguente nascita di circoli del cinema d'arte, ideologicamente in contrasto con la poetica del consumo del cinema americano), e di conseguenza si perfeziona un linguaggio filmico che agisce sul portato del significante e sostiene artisticamente l'espressione delle modificazioni della storia politica e psicologica dell'uomo contemporaneo (attraverso una scansione temporale irregolare o eterocronistica, l'uso del

silenzio in funzione narrativa, il piano–sequenza e l’alternarsi fra il campo lungo e la frontalità del primo piano, il montaggio redatto sul tempo filmico e non sul tempo reale). Così i registi abbandonano le riprese nei teatri di posa in favore di luoghi naturali e autentici, impiegano strumenti di ripresa maggiormente mobili e di avanzata tecnologia, ridefiniscono il ruolo del cineasta non come professionista dell’industria ma come autore, in riferimento alla divulgazione del concetto di politica degli autori della *Nouvelle Vague*. Scrive Michel Demopoulos: «Il Nuovo Cinema Greco dà l’impressione di un movimento che, attraverso esperienze multiple, cerca se stesso e che alla fine perviene a un percorso originale ossia a un aspetto della Grecia secondo il suo autore, senza negarsi la conferma di una identità culturale. E così possiamo parlare della Grecia di Anghelopoulos, Damianos e Tornes»¹. Questa indicazione dimostra come il Nuovo Cinema Greco non sia affatto una corrente organica e unitaria, ma piuttosto un movimento estremamente composito e talora sfuggente.

Alle soglie degli anni ’60, la Grecia vanta un notevole volume di produzione cinematografica e un ampio pubblico, pure se il contenuto delle opere è esteticamente quasi nullo (quasi con la sola eccezione del geniale Nikos Koundouros e del sopravvalutato Cacoyannis, se prendiamo in considerazione il sostanziale criterio dell’obiettivo artistico e del risultato, e non il criterio economico della produzione). La produzione corrente, che nulla impiega della specificità culturale della Grecia classica e moderna, si risolve in un artigianato che nel migliore dei casi è autenticamente popolare, nel peggiore

1. Michel Demopoulos, *Grèce*, Passek, 1996.

approssimato e insignificante. Si tratta solitamente di melodrammi strappalacrime o di commedie originate da testi teatrali di successo, così estinguendo ogni tentativo di originalità autoriale narrativa o scenografica, o ancora di prodotti di basso consumo commerciale che con cattivissimo gusto e senza ispirazione copiano dal cinema hollywoodiano o dalla commedia italiana dei telefoni bianchi, dunque da modelli del tutto estranei alla tradizione socio-culturale della Grecia moderna. Su questo desolante scenario, commercialmente prospero pure se artisticamente mediocre, sorgono le prime inquietudini e la realizzazione di opere che si pongono prudentemente come prodotti coscienti di un'arte creativa. L'estetica cinematografica degli anni '50, ordinata sull'assimilazione dei modelli stranieri sul tessuto culturale del paese, si realizza dunque nel segno della definizione di un cinema nazionale assai distribuito in patria e praticamente sconosciuto all'estero. Una tendenza all'acquisizione del concetto di Nuovo Cinema avviene nei primi anni '60, in un momento storico assai delicato per il paese, e nel più ampio malumore sociale che condurrà a forme di lotta rivoluzionaria ben prima che nel resto dell'Europa; così, i cineasti (che attraverso l'istituzione nel 1950 della Cineteca greca conoscevano le opere del cinema politico, della *Nova Vlna* cecoslovacca e del *Cinema Nôvo* brasiliano) affiancano le lotte sociali ed esprimono con i mezzi della loro opera il dissenso e la rivolta. Cautamente, certo, ma con estremo coraggio. L'istituzione della Settimana del Cinema greco, che ha inizio nel 1960 nell'ambito della Fiera Internazionale di Salonicco, costituisce il presupposto di quella tendenza che avrà il nome di Nuovo Cinema Greco².

2. In realtà, l'espressione si presenta per la prima volta nel 1974 nella rivista «Film», organo di pensiero teorico sul cinema sorto dopo la dittatura dei

Ma pure negli anni precedenti alcune opere isolate si erano distinte per la loro estraneità al cinema commerciale e per uno sguardo alla realtà lucido e differente e, volendo contare retrospettivamente le suggestioni individuali che hanno poi condotto al Nuovo Cinema Greco, non si possono non citare le opere di Ado (Adonis) Kyrou, Alekos Alexandrakis, Manolis Scouloudis, Takis Kanellopoulos, Dimos Theos, Grigoris Grigoriou e Kostas Manoussakis.

Fra i precursori, **Ado (Adonis) Kyrou** occupa un posto di assoluto rilievo e anche di totale eccentricità. Attivo in Francia, è stato uno dei maggiori critici del cinema, cui ha dedicato i monumentali saggi *Le Surréalisme au cinéma* (1952) e *Amour, érotisme et cinéma* (1957). Passa dietro la macchina da presa nel 1957 per un paio di documentari (tra cui, nel 1958, *Le palais idéal*, sul palazzo interamente costruito da Ferdinand Cheval e che rappresenta un capolavoro assoluto dell'architettura fantastica e visionaria) e per alcuni cortometraggi sperimentali, tra cui si segnala l'eccentrico *La chevelure* (1961), con Michel Piccoli, assurdo apologo sulle ossessioni di un uomo che finisce internato. Nel 1965 realizza 4 ritratti per la televisione, col titolo *Dim Dam Dom*, tra cui uno assai interessante con Marguerite Duras nella parte di se stessa, e nello stesso anno realizza il suo primo lungometraggio, *To bloko*, storia di un sobborgo di Atene chiuso dai nazisti in un blocco armato per setacciare e deportare gli uomini, uccidendo i resistenti, e in cui Kyrou offre una propria originale opinione circa il periodo che la Grecia aveva attraversato sotto i nazisti e nel momento critico del 1944, quando la guerra con l'occupante sta per trasformarsi in guerra civile. L'opera, girata in Grecia e

colonnelli e diretto dal cineasta sperimentale Thanassis Rentzis.

violentata poi dalla censura nella sua copia definitiva, è compiuta con metodi modernissimi (macchina da presa estremamente mobile e ricostruzione quasi documentaria del racconto), pure se talvolta incerti, ma tuttavia disposti alla realizzazione di un'opera corale e assolutamente antiretorica. Si tratta insomma di uno dei primi esempi di cinema davvero nuovo realizzato in Grecia, poco tempo prima che il colpo di stato frenasse ogni iniziativa di rinnovamento. Dopo altri lavori per la televisione francese, tra cui la serie TV *Allô Police* del 1967, realizza su una sceneggiatura di Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière il film *Il monaco* (1972).

Padre Ambrosio, un monaco famoso per l'austerità dei costumi, l'intransigenza della fede e l'esaltazione della castità, cede alle tentazioni di una bella strega, Matilde, introdottasi nel convento travestita da novizio. Dopo essere divenuto il suo amante, il frate — mentre la donna si trasferisce nel castello del duca Calembour, un'altra diabolica creatura che usa rapire le orfanelle per mangiarle o sacrificarle al demonio — si invaghisce di una giovanetta, Antonia, e per lei, senza tuttavia riuscire a possederla, diviene anche assassino (le uccide la madre). Dopo un temporaneo pentimento e la rivelazione dei propri peccati (che fulminerà, per l'emozione, il frate confessore), padre Ambrosio si arrende di nuovo alle arti di Matilde, e la segue al castello. Qui trova Antonia, rapita dal duca, ma la giovinetta si uccide. Interviene la Santa Inquisizione, che arresta il duca, Matilde e il frate. Il nobiluomo riesce a farsi dichiarare innocente; la strega si libera da sola, grazie ai propri poteri; padre Ambrosio, vendendo la propria anima al diavolo, non soltanto sfugge alle sue colpe, ma sembra persino acquistare proprietà taumaturgiche.

Il film è la trasposizione cinematografica del geniale romanzo gotico del 1795 di Matthew Gregory Lewis *Il monaco* (riscritto nel 900 da Artaud), un'idea che pare Luis Buñuel

accarezzasse da tempo e del cui tema in fondo rimane una traccia sotterranea in molte sue opere, soprattutto in *Simon del deserto* (1965). Il film, che sulla carta avrebbe potuto essere un'opera eccellente, è sostanzialmente un'opera mancata: girato a basso costo, con attori assolutamente fuori ruolo e rozza mente disegnati, quel che gli nuoce è la narrazione fredda — per nulla riscattata dall'ironia — e il tentativo di aggiornamento contemporaneo del mito che non assurge mai a una significazione simbolica. Non rimane così altro che il resoconto fedele ma privo di nerbo della storia, narrata senza convinzione e del tutto estranea alla tessitura di vorticiosa possessione del romanzo.

Alekos Alexandrakis, notissimo attore di teatro e cinema, attivo sia nella commedia che nel dramma, debutta sul palcoscenico nel 1949 con un testo di Daphne Du Maurier. Come regista realizza due soli lavori, entrambi nei primi anni '60, assai interessanti per il loro asciutto neorealismo: *Synoikia to Oneiro* (1961) e *Thriamvos* (1962). Soprattutto col suo primo film, che presenta alcuni sfortunati individui che lottano per la sopravvivenza, Alexandrakis evita ogni deriva melodrammatica, creando un'atmosfera realistica assai incisiva, in grazia della scelta di girare nei quartieri autentici della storia e con una tecnica di ripresa inquieta e moderna, che diverrà la tecnica di espressione linguistica dei cineasti a lui successivi. Il film ebbe guai con la censura e fu vietato, così che la stampa intervenne duramente ottenendo che la proiezione fosse resa possibile nei grossi centri urbani. La reazione censoria non fu priva di eco, scoraggiando così gli altri cineasti a svolgere un'analisi dei temi attuali col rischio della mancata distribuzione delle loro opere.