

UN NUOVO CANONE CINEMATOGRAFICO:
LA CLASSIFICA DEL BRITISH FILM INSTITUTE

Stefano Lo Verme

La necessità di un processo di canonizzazione, con tutte le innumerevoli problematiche relative (già fin troppo note all'analogo dibattito letterario), è un'esigenza che contraddistingue da decenni teorici, addetti ai lavori e semplici appassionati della settima arte. Il desiderio di stabilire un canone di eccellenza, e dunque di trovare dei parametri di giudizio che abbiano quanto più possibile un valore di oggettività e di autorevolezza, costituisce un'indispensabile forma di legittimazione; a maggior ragione quando si parla di un'arte, quale appunto il cinema, relativamente giovane (poco più di un secolo di vita) e costretta a convivere per lungo tempo con il pregiudizio (ancora non del tutto rimosso) nei confronti di un prodotto artistico percepito spesso, erroneamente, soltanto nella sua funzione di mero intrattenimento, senza che gli fosse riconosciuta una giusta dignità critico-estetica.

Elaborare un canone, tuttavia, è impresa tutt'altro che semplice, come dimostrano, per proseguire il parallelismo con l'ambito letterario, le infinite diatribe puntualmente provocate da qualunque tentativo di selezionare il "meglio", ovvero ciò che è ritenuto meritevole di essere letto e studiato¹. Naturalmente, sarà

¹ Un esempio su tutti, in epoca contemporanea, è quello del critico americano Harold Bloom e del suo ben noto volume *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994 (trad. it. *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, traduzione di Francesco Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996), opera fondamentale

impossibile mettere d'accordo sensibilità, culture e modi di intendere l'arte tanto vari e differenziati; tuttavia la ricerca di un canone resta un'operazione di primaria importanza, pur con tutti i suoi limiti intrinseci, in quanto permette di definire ciò che viene avvertito come parte del nostro patrimonio culturale, nonché come modello di elevata pregevolezza e quindi oggetto di studio e, talvolta, fonte di ispirazione. Un canone (e diciamo non a caso “*un* canone”, anziché “*il* canone”), tuttavia, non è un elemento fisso e immutabile, ma al contrario è un organismo vivo ed in continuo divenire, in grado di evolversi nell'arco di pochi anni e di fornire risultati spesso inediti e sorprendenti. Tale mutevolezza del canone è riscontrabile anche e soprattutto nel campo cinematografico, proprio in virtù della sua ‘breve’ storia (se paragonata a quella della letteratura, della musica o del teatro) e degli strabilianti progressi a cui la settima arte va incontro di anno in anno, ad un ritmo frenetico.

E parlando di formazione e trasformazione del canone cinematografico, un passaggio determinante di questo percorso è arrivato proprio qualche settimana fa: il 1° agosto 2012, infatti, è stata resa nota ufficialmente la nuova classifica dei cinquanta migliori film di tutti i tempi (*The Top 50 Greatest Films of All Time*) stilata dal British Film Institute, e pubblicata nell'edizione di settembre della prestigiosa rivista britannica *Sight & Sound*². Tale classifica rappresenta un'antica e ormai celeberrima tradizione del mensile di cinema *Sight & Sound*, rivista ufficiale del British Film Institute, che a partire dal 1952, e con cadenza decennale, ha convocato un gruppo di esperti e di accademici allo scopo di

quanto controversa per la sua ambizione di stabilire un ideale canone della storia della letteratura e della cultura occidentali.

² L'intera classifica, nonché tutti i risultati dell'ampio sondaggio condotto dal British Film Institute e le preferenze dei singoli giurati, sono consultabili sul sito ufficiale del British Film Institute, al seguente link: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>.

selezionare ciò che essi ritenevano essere le massime espressioni dell'arte cinematografica. La prima classifica, pubblicata sessant'anni fa, proclamava come miglior film di sempre *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, caposaldo del neorealismo italiano datato 1948, seguito al secondo posto a pari merito da due classici di Charlie Chaplin, *Luci della città* (*City Lights*, 1931) e *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, 1925)³. Accolto con straordinario entusiasmo fin dalla sua uscita nelle sale, *Ladri di biciclette* è stato consacrato da subito come un capolavoro dalla critica mondiale in virtù della sua lucidissima descrizione della dura realtà sociale nell'Italia del secondo dopoguerra⁴.

Il sondaggio realizzato nel 2012, il settimo nella storia di questa classifica, ha avuto un particolare rilievo anche per la grandissima quantità di critici, intellettuali e addetti ai lavori chiamati ad esprimere le proprie preferenze sul “meglio del meglio” della produzione cinematografica mondiale. Complessivamente, sono stati 846 i verdetti espressi dai singoli giurati⁵, ciascuno con il compito di scegliere dieci titoli in base alla seguente indicazione metodologica: «We leave that open to your

³ A titolo di curiosità, *Ladri di biciclette* aveva ottenuto un totale di venticinque preferenze, contro le diciannove raccolte sia da *Luci della città* che da *La febbre dell'oro*; in tutto dodici pellicole ottennero almeno dieci preferenze, rientrando così (con vari *ex aequo*) in un'ideale Top 10. Nella classifica del 2012 *Ladri di biciclette* si è posizionato al trentatreesimo posto.

⁴ Una testimonianza emblematica del successo dell'opera di De Sica è costituita dall'elenco di riconoscimenti ottenuti da *Ladri di biciclette* in ambito internazionale fra il 1949 e il 1950, incluso il premio Oscar come miglior film straniero.

⁵ A questo link dal sito del British Film Institute è possibile visionare l'elenco completo dei giurati che hanno partecipato al sondaggio, nonché le singole preferenze espresse da ciascuno dei giurati: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/voter>.

interpretation. You might choose the ten films you feel are most important to film history, or the ten that represent the aesthetic pinnacles of achievement, or indeed the ten films that have had the biggest impact on your own view of cinema»⁶. Una giuria estremamente eterogenea, quantomeno dal punto di vista della provenienza geografica, dal momento che gli 846 partecipanti al sondaggio appartengono a settantatré diversi paesi del mondo (e già questo dato basta a far cadere qualunque pregiudizio di eurocentrismo o di anglocentrismo rispetto ai risultati del sondaggio stesso).

Ma veniamo all'esito di un'indagine così ampia, esito che ha ricevuto una forte eco sui media specializzati e che non ha mancato di far discutere. La novità più clamorosa nella classifica di *Sight & Sound* del 2012 è stato il primo film classificato: dopo decenni di supremazia del leggendario *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941), il capolavoro d'esordio del regista, sceneggiatore, produttore ed attore Orson Welles, a conquistare il primato nei favori della critica è stato un altro titolo, ovvero *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), il thriller di Alfred Hitchcock interpretato da James Stewart e Kim Novak, che ha scalzato *Quarto potere* dal 'trono' facendo scendere Orson Welles al secondo posto⁷. L'elezione del classico di Hitchcock a "miglior film di tutti i tempi" ha ovviamente focalizzato l'attenzione della stampa e di internet, in particolare dal momento che *Quarto potere* si era aggiudicato il primo posto di

⁶ «Lasciamo questo (*il concetto di "greatest", ndr*) aperto alla vostra interpretazione. Potete scegliere i dieci film che ritenete essere maggiormente importanti per la storia del cinema, o i dieci che rappresentano l'apice dell'estetica cinematografica, o addirittura i dieci film che hanno avuto il più grande impatto sulla vostra personale visione del cinema».

⁷ Nella classifica del 2012, *La donna che visse due volte* ha ottenuto un totale di 191 preferenze contro i 157 voti di *Quarto potere*, al secondo posto.

questa classifica per cinque decenni consecutivi, fin dall'edizione del 1962, e continua a detenere la qualifica di miglior film in numerosi sondaggi analoghi⁸.

L'intramontabile fama di *Quarto potere*, opera che ha rivoluzionato non soltanto le regole della narrazione cinematografica, ma la maniera stessa di intendere la settima arte, oggetto di venerazione di cineasti e di cinefili, è un dato assimilato ormai da tempo⁹; più interessante, ai fini del nostro discorso, è invece la popolarità crescente de *La donna che visse due volte*, film che ha ricevuto una progressiva e tardiva consacrazione soltanto circa vent'anni dopo la sua originaria uscita nelle sale. All'epoca della sua prima apparizione sugli schermi, infatti, *Vertigo* non replicò l'enorme successo di altre pellicole di Hitchcock di quegli stessi anni, come *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), *L'uomo che sapeva troppo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), o dei due film immediatamente successivi, *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959) e *Psyco* (*Psycho*, 1960). Solo più tardi

⁸ Uno su tutti, nonché un significativo strumento di confronto rispetto alla classifica del British Film Institute, è l'analogo sondaggio indetto dall'American Film Institute nel 1998 e poi nel 2007, allo scopo di selezionare il canone dei cento migliori film nella storia del cinema americano (*AFI's 100 Years... 100 Movies*). In entrambi i casi, tanto nel 1998 quanto nel 2007, a dominare la classifica è stato appunto *Quarto potere*; *La donna che visse due volte*, invece, si è piazzato appena alla sessantunesima posizione nel 1998, per poi salire fino al nono posto nell'edizione del 2007. Le classifiche complete sono consultabili sul sito ufficiale dell'American Film Institute: <http://www.afi.com/100years/>.

⁹ Nelle classifiche del 1972 e del 1982, Orson Welles era presente nella Top 10 anche con un altro dei suoi capolavori, l'affresco familiare *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), che anche quest'anno ha ottenuto tuttavia un ampio numero di voti, così come l'altro vertice della produzione registica di Welles, il tenebroso poliziesco *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, 1958).

la critica ne riconobbe appieno le innovazioni tanto dal punto di vista formale (le indimenticabili carrellate in soggettiva per esprimere il senso di vertigine del protagonista), quanto da quello tematico (l'insanabile dicotomia fra razionalità e passione, il connubio fra amore e morte che sfocia quasi nella necrofilia), rivalutando un film che non è un semplice racconto giallo, ma che ci dice molto sull'essenza più intima del cinema hitchcockiano¹⁰.

Che non si tratti di un canone anglocentrico, come potrebbero far sospettare i due film americani in cima alla classifica, è confermato dal terzo titolo in ordine di preferenze: *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō Monogatari*, 1953), lucido quanto commovente melodramma familiare scritto e diretto dal regista giapponese Yasujirō Ozu e considerato uno dei vertici del cinema asiatico. Sebbene abbia avuto un minor impatto, sotto l'aspetto formale, di *Quarto potere* e di *Vertigo*, il capolavoro di Ozu, contraddistinto dall'uso della camera fissa e dalla quasi totale assenza di movimenti di macchina, ha goduto di un'immensa fortuna critica soprattutto grazie al valore universale dei suoi temi: l'incomunicabilità fra le generazioni e la malinconica rassegnazione alla vecchiaia¹¹. Per Ozu, fra i massimi cineasti dell'Oriente, *Viaggio a Tokyo* non è l'unico titolo eletto all'interno del canone mondiale: al quindicesimo posto della classifica figura infatti *Tarda primavera* (*Banshun*, 1949), un'altra struggente

¹⁰ Emblematica, rispetto a tale rivalutazione critica, la posizione occupata dal film di Hitchcock nelle varie edizioni della classifica del British Film Institute: nel 1982 compare al settimo posto (a pari merito con altri due titoli), nel 1992 sale al quarto posto e nel 2002 è al secondo posto dietro a *Quarto potere*: quarantasei voti per il film di Welles contro i quarantuno di *Vertigo*.

¹¹ Nelle classifiche del British Film Institute *Viaggio a Tokyo* compare per la prima volta nel 1992, già in terza posizione, mentre nella precedente classifica del 2002 si era piazzato al quinto posto.

pellicola sui rapporti fra genitori e figli, caratterizzata da un'analoga riflessione sull'infelicità umana e sul sacrificio.

Un altro caposaldo imprescindibile, amatissimo (come già *Quarto potere*) dai giovani critici dei *Cahiers du cinéma* e riferimento immancabile per numerosi registi¹², è il film in quarta posizione: *La regola del gioco* (*La règle du jeu*, 1939), capolavoro di Jean Renoir la cui importanza viene ribadita fin dalla generazione della *Nouvelle Vague*, ed unico film ad aver trovato puntualmente posto in ogni singola Top 10 stilata dal British Film Institute dal 1952 fino a oggi (e per ben tre decenni, dal 1972 al 1992, stabilmente in seconda posizione dietro a *Quarto potere*). Le analogie fra l'opera di Renoir e quella di Welles, al di là della vicinanza temporale (appena due anni separano *La regola del gioco* da *Quarto potere*), risiedono in quella che rappresenta una costante di tutte o quasi le pellicole di questo “nuovo canone” del 2012: la capacità di riscrivere le leggi del racconto cinematografico, ribaltando i precedenti modelli per crearne di nuovi ed inediti. Non è un caso che entrambi i film, quello di Renoir e quello di Welles, sorpresero e spiazzarono il pubblico dell'epoca per il loro magistrale utilizzo della profondità di campo e per la concezione dello spazio filmico. Se nella storia della letteratura esistono autori che inventarono nuove possibilità di scrittura, rompendo ogni rapporto con la tradizione precedente per sperimentare linguaggi e stili decisamente anticonvenzionali, allo stesso modo Renoir e Welles ebbero il merito di aver adoperato la macchina da presa come mai era stato fatto prima di allora, esplorando potenzialità inespresse e stabilendo nuovi metodi di narrazione e di messa in scena.

¹² Impossibile non ricordare il meraviglioso omaggio al film di Renoir da parte di Robert Altman con il suo *Gosford Park* (ID., 2001), che cita in maniera pressoché esplicita *La regola del gioco*.

Basandosi sui dati raccolti fino a questo punto, è già possibile elaborare alcune generiche considerazioni sui criteri che hanno portato alla costituzione del canone preso in esame. Una delle determinanti principali, nella selezione dell'eccellenza cinematografica, è proprio il linguaggio filmico, ovvero la capacità di sperimentare nuove soluzioni in primo luogo mediante la regia, nonché di dar vita ad una narrazione in cui tematiche, personaggi ed eventi siano strettamente connessi a modelli di rappresentazione scenica di evidente originalità. Con la parziale eccezione di *Viaggio a Tokyo* (in cui tali aspetti sono meno accentuati), i film di Alfred Hitchcock, Orson Welles e Jean Renoir sono contraddistinti proprio dalla suddetta tendenza a “rompere gli schemi” e ad imporre un nuovo modo di raccontare una storia sullo schermo. Forse questo può spiegare come mai *La donna che visse due volte* abbia goduto, negli ultimi trenta o quarant'anni, di una canonizzazione assai maggiore rispetto ad altri classici del “maestro del brivido”: ad esempio, un film come *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1940) è stato accolto da un enorme consenso di critica e di pubblico (sancito dalla vittoria dell'Oscar) fin dalla sua uscita nelle sale, ma non possiede la stessa impronta rivoluzionaria – stilisticamente parlando – di *Vertigo*. Il secondo grande thriller hitchcockiano presente nella Top 50 del British Film Institute è *Psyco*, altro significativo esempio di virtuosismo registico e di rottura delle convenzioni narrative¹³.

Le osservazioni sull'innovazione del linguaggio filmico come discriminante per poter entrare nel canone della critica internazionale restano più che mai valide per i due titoli successivi

¹³ In *Psyco*, Hitchcock introdusse una delle più clamorose infrazioni rispetto alle leggi del racconto filmico com'era concepito da Hollywood: presentò il personaggio di Marion Crane (Janet Leigh) come l'apparente protagonista della storia per poi eliminarla e farla sparire completamente dal film dopo soli quarantacinque minuti (neppure metà della durata complessiva), con la famigerata scena dell'assassinio nella doccia.

della classifica: *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927), primo film americano del regista tedesco Friedrich Wilhelm Murnau, maestro dell'espressionismo, e primo film muto nel canone del British Film Institute¹⁴; e *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), capolavoro della fantascienza firmato dal regista inglese Stanley Kubrick¹⁵. Grande sperimentatore delle possibilità offerte dalla macchina da presa, F.W. Murnau si avvale in maniera esemplare (come in seguito anche Renoir e Welles) dell'uso della profondità di campo, nonché del valore dell'immagine e della messa in scena come strumenti primari della narrazione, prima ancora della parola (ovvero, nel caso specifico, della didascalia). Il livello di sperimentalismo raggiunge vette mai toccate prima di allora con *2001: Odissea nello spazio*, in cui Stanley Kubrick trae ispirazione da alcuni racconti di Arthur C. Clarke per costruire una complessa riflessione filosofica sui grandi interrogativi dell'esistenza, affrontati nel film ricorrendo essenzialmente alla forza dirompente delle immagini.

Il tassello successivo della classifica, alla settima posizione, coincide con un tributo al genere maggiormente codificato dell'età d'oro di Hollywood, vale a dire il western: un genere il cui massimo esponente è indiscutibilmente l'americano John Ford, presente nella Top 10 con il film più apprezzato della sua vasta produzione, *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956), in grado di fondere la classicità che contraddistingue da sempre la produzione di Ford con la malinconica consapevolezza dell'imminente crepuscolo del western. Il retaggio culturale di Hollywood (dei primi dieci titoli del British Film Institute, cinque sono produzioni

¹⁴ Sorprende, invece, l'esclusione dalla Top 100 dell'altro massimo capolavoro di Murnau, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922).

¹⁵ Si tratta dell'unica pellicola di Kubrick presente nella Top 50; fra gli altri capolavori del regista inglese, soltanto *Barry Lyndon* (id., 1975) è rientrato fra i primi cento titoli.

americane) trova una precisa corrispondenza con le analoghe classifiche dell'American Film Institute¹⁶, pur con gli opportuni distinguo che si rimandano ad un secondo momento. *La donna che visse due volte*, *Quarto potere*, *Aurora*, *2001: Odissea nello spazio* e *Sentieri selvaggi*, eletti dal British Film Institute come i massimi capolavori del cinema americano (benché soltanto *Quarto potere* e *Sentieri selvaggi* siano stati effettivamente diretti da registi statunitensi), trovano spazio anche all'interno del canone elaborato, prima nel 1998 e poi nel 2007, dall'American Film Institute (un canone, tuttavia, ristretto soltanto a film prodotti negli Stati Uniti). Nell'edizione del 2007 della lista dei cento grandi titoli della storia, *Quarto potere* mantiene il primo posto, *La donna che visse due volte* è al nono, *Sentieri selvaggi* e *2001: Odissea nello spazio* figurano nelle prime venti posizioni mentre *Aurora* compare nella parte finale della classifica.

L'ambizione di riscrivere le regole dello stile e della regia e la ricerca di moduli narrativi inediti sono caratteristiche centrali anche per i due film che troviamo in sequenza, all'ottavo e al nono posto, nella classifica del British Film Institute. All'ottavo posto c'è *L'uomo con la macchina da presa* (*Chelovek s kinopparatom*, 1929), del cineasta sovietico Dziga Vertov: un ardito esperimento accostabile al genere del documentario, che arriva a negare il concetto stesso di narrativa di finzione per sfoderare un parossismo virtuosistico che ancora oggi non ha eguali, attraverso una serie di frammenti di vita quotidiana assimilati l'uno all'altro con ritmo frenetico, e in cui la cinepresa sembra quasi assumere una spiazante autonomia rispetto all'immagine stessa. Al nono posto troviamo invece *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), capolavoro del grande regista danese Carl Theodor Dreyer: una rigorosa ricostruzione del processo a Giovanna d'Arco, che rinuncia all'accompagnamento della musica

¹⁶ Vedi nota 7.

(anche per motivi produttivi) per affidare il racconto interamente alle potenzialità della regia (di profonda suggestione i primissimi piani dell'attrice protagonista, Renée Jeanne Falconetti)¹⁷.

La scelta di due titoli quali *L'uomo con la macchina da presa* e *La passione di Giovanna d'Arco* risulta quanto mai emblematica per il discorso intrapreso. Realizzati nell'arco di due anni di distanza l'uno dall'altro, entrambi capisaldi del cinema muto, i due film sono però completamente opposti sia per appartenenza geografica, sia per caratteri costitutivi: il semi-documentario di Vertov è stato prodotto in Unione Sovietica e, nella sua esaltazione dell'artigianalità di un cinema focalizzato sull'esistenza della gente comune, si pone in linea con l'ideologia militante della sua nazione e della sua epoca; lo struggente dramma di Dreyer fu girato in Francia, ed è una narrazione storica interessata a penetrare i più intimi aspetti psicologici del personaggio di Giovanna d'Arco¹⁸. Ma entrambi i film testimoniano la predisposizione della critica internazionale a preservare un canone in cui abbiano un ruolo di assoluto rilievo i capolavori appartenenti alla prima fase della storia del cinema, ascrivibili al muto o agli albori del sonoro, e contraddistinti da una sperimentazione dei linguaggi la cui lezione ha influenzato invariabilmente molti cineasti dei decenni a venire.

In questa medesima categoria, nella quale possiamo far rientrare anche il già citato *Aurora* di Murnau, si ritrovano altri

¹⁷ *La passione di Giovanna d'Arco* rappresenta un altro caso di film che hanno goduto di una canonizzazione estremamente rapida, in quanto fin da subito la critica cinematografica ne riconobbe l'assoluto valore storico ed estetico; l'opera di Dreyer, infatti, figurava all'interno della Top 10 del British Film Institute già nel primo sondaggio del 1952.

¹⁸ Il cinema di Carl Theodor Dreyer occupa da decenni un posto di primissimo piano nel canone della critica cinematografica: oltre al celebrato *La passione di Giovanna d'Arco*, nella Top 50 dei grandi film della storia sono stati inseriti altri due titoli del regista danese, *Ordet* (ID., 1955) e *Gertrud* (ID., 1964).

esempi essenziali continuando a scorrere la classifica del British Film Institute appena al di fuori delle prime dieci posizioni. L'undicesimo film in classifica è *La corazzata Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925)¹⁹, leggendario *opus magnum* del regista, sceneggiatore e produttore sovietico Sergej Michajlovič Èjzenštejn, uno dei primi cineasti che abbiano saputo comprendere e sfruttare l'importanza del montaggio ai fini della costruzione di un film e dell'impatto emotivo suscitato nello spettatore²⁰; mentre al dodicesimo posto vi è *L'Atalante* (id., 1934), visionario e surreale ritratto di una giovane coppia di sposi e secondo, rivoluzionario lungometraggio del giovanissimo regista francese Jean Vigo, scomparso poco dopo aver terminato le riprese della pellicola. Nel canone dei cinquanta grandi film trovano poi spazio altre opere dello stesso periodo, fondamentali nell'evoluzione del cinema muto e nell'enunciazione di nuovi codici cinematografici: dalla commedia *Come vinsi la guerra* (*The General*, 1926) di Buster Keaton e Clyde Bruckman alla distopia fantascientifica di *Metropolis* (id., 1927) di Fritz Lang, fino al tenero romanticismo di *Luci della città* di Charlie Chaplin.

Una marcata impronta stilistica; uno senso di intrinseca "autorialità"; una preferenza per soluzioni formali inedite; una

¹⁹ A titolo di curiosità, la distanza nel numero di voti fra i vari titoli a questo punto è davvero minima: alle sessantacinque preferenze per *La passione di Giovanna d'Arco* (nono posto) si contrappongono i sessantaquattro voti per *8½* (al decimo posto) e i sessantatré per *La corazzata Potemkin* (all'undicesimo).

²⁰ A tal proposito, si rimanda alla sterminata produzione teorica dello stesso Èjzenštejn, autore di numerosissimi saggi ed articoli di argomento cinematografico; fra i principali, tra quelli pubblicati in Italia ed inerenti al linguaggio filmico, segnaliamo *La regia. L'arte della messa in scena* (Marsilio, Venezia 1989), *Lezioni di regia* (Einaudi, Torino 2000), *La forma cinematografica* (Einaudi, Torino 2003) e *Teoria generale del montaggio* (Marsilio, Venezia 2004).

rottura delle convenzioni narrative tradizionali a favore di squarci surreali ed onirici. È su questo *leit-motiv* che prosegue la lista delle opere canoniche secondo la critica internazionale, a partire dall'ultimo posto della Top 10, occupato dal maestro Federico Fellini con il suo capolavoro semi-autobiografico *8½* (1963), suprema riflessione metacinematografica in cui la magia del set si combina con l'ironica ed impietosa autoanalisi del protagonista Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), regista in crisi d'ispirazione, in un perenne sfasamento fra realtà e sogno²¹. Di Federico Fellini, da sempre il regista italiano più amato al mondo, nel canone del British Film Institute figura ovviamente anche l'altro assoluto capolavoro, *La dolce vita* (1960), che raccoglie circa la metà dei voti di *8½*, arrivando al trentanovesimo posto. Impietosa denuncia del degrado morale dell'Italia del *boom* economico, *La dolce vita* costituisce uno di quei casi di cosiddetti "film-scandalo" (sono ben note le polemiche suscitate dalla pellicola di Fellini nel nostro paese, inclusi gli attacchi dissennati della Democrazia Cristiana e di numerosi esponenti del clero) che si sono rivelati tuttavia dei veri e propri fenomeni di culto a livello mondiale²².

²¹ *8½* è costantemente in cima all'elenco dei migliori film italiani di sempre in quasi tutti i sondaggi di ambito cinematografico; il capolavoro di Fellini debuttò nelle classifiche del British Film Institute già nel 1972, piazzandosi addirittura al quarto posto. Presentato fuori concorso al Festival di Cannes del 1963, *8½* replicò e addirittura oltrepassò il successo di critica de *La dolce vita*, e all'edizione degli Oscar di quell'anno vinse le statuette per il miglior film straniero ed i migliori costumi.

²² Premiato con la Palma d'Oro al Festival di Cannes del 1960, *La dolce vita* esordì nei cinema statunitensi nell'aprile del 1961, incassando la cifra record di diciannove milioni di dollari e aggiudicandosi, l'anno successivo, quattro nomination all'Oscar (oltre al premio per i migliori costumi).

Subito dopo *8½* e *La corazzata Potemkin* si incontrano altri titoli basilari per il rinnovamento del linguaggio cinematografico, ciascuno dei quali è caratterizzato da un'indiscutibile originalità: una delle pietre miliari della *Nouvelle Vague*, *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, 1960) di Jean-Luc Godard²³; l'allucinato dramma bellico *Apocalypse Now* (id., 1979) di Francis Ford Coppola, libera trasposizione del romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad sulla cornice del conflitto in Vietnam; il film più innovativo e sperimentale del maestro svedese Ingmar Bergman, l'enigmatico ritratto femminile di *Persona* (id., 1966); e il film simbolo della "poetica dell'incomunicabilità" di Michelangelo Antonioni, *L'avventura* (1960). La pellicola di Antonioni, primo capitolo di un'ideale "trilogia esistenzialista" destinata a proseguire con *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), affascìnò il pubblico con la sua storia enigmatica e densa di ambiguità, dividendo nettamente le platee: alla sua proiezione al Festival di Cannes del 1960 il film fu sonoramente fischiato, ma al termine della manifestazione vinse il Premio della Giuria, e nella classifica di *Sight & Sound* del 1962 lo ritroviamo addirittura al secondo posto, subito dietro a *Quarto potere*²⁴.

Nel canone, naturalmente, non mancano molti altri "giganti" del cinema internazionale: Robert Bresson con *Au hasard*

²³ Jean-Luc Godard, regista evidentemente amatissimo dalla critica mondiale, è presente nella Top 50 con ben quattro film, un record: oltre a *Fino all'ultimo respiro* troviamo anche *Il disprezzo* (*Le mépris*, 1963), dal romanzo di Alberto Moravia, *Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, 1965) ed il monumentale *Histoire(s) du cinéma* (id., 1998).

²⁴ Nella classifica di quell'anno, *Quarto potere* ottenne ventidue voti contro i venti de *L'avventura*. L'opera di Antonioni manterrà il suo grande prestigio nei decenni successivi, resistendo nella Top 10 del British Film Institute nelle edizioni del 1972 (quinto posto) e del 1982 (settimo posto). Nel 2012, oltre al ventunesimo posto de *L'avventura*, Antonioni compare nella Top 100 anche con *L'eclisse*.

Balthazar (id., 1966); Akira Kurosawa con *I sette samurai* (*Shichinin no Samurai*, 1954) e *Rashōmon* (id., 1950); e il regista russo Andrej Tarkovskij, ennesimo grande sperimentatore delle possibilità del mezzo cinematografico, con ben tre pellicole, ovvero *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1975), *Andrej Rublëv* (id., 1966) e *Stalker* (id., 1979). Ma anche il musical per eccellenza della Hollywood classica, vale a dire *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, 1952) di Gene Kelly e Stanley Donen; i primi due capitoli della storica saga criminale sulla famiglia Corleone, *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972) e *Il Padrino – Parte II* (*The Godfather: Part II*, 1974), entrambi di Francis Ford Coppola. E, proseguendo nel solco dei grandi maestri, Martin Scorsese con il suo cupo incubo metropolitano *Taxi Driver* (id., 1976); François Truffaut con il suo folgorante lungometraggio d'esordio, *I quattrocento colpi* (*Les quatre cents coups*, 1959); Billy Wilder con la travolgente ironia di *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959); e i padri fondatori del neorealismo italiano, Vittorio De Sica con *Ladri di biciclette* (1948) e Roberto Rossellini con *Viaggio in Italia* (1954).

Nella nostra analisi del canone è interessante anche osservare, accanto ai capolavori del passato, quali sono i 'nuovi' classici della settima arte, ovvero quei film di epoca ben più recente che sono andati incontro ad una consacrazione critica pressoché immediata. Nelle prime cinquanta posizioni della classifica ci sono solo due pellicole del nuovo millennio: *In the Mood for Love* (*Fayeung nin wa*, 2000) di Wong Kar-wai, che si richiama al cinema del passato rielaborando i modelli del melodramma classico; e, in direzione diametralmente opposta, l'ermetico thriller *Mulholland Drive* (id., 2001), uno dei più superbi esempi della fantasia tenebrosa e visionaria di David Lynch, in cui ritorna il discorso sulla rottura degli schemi e delle convenzioni allo scopo di percorrere sentieri inediti e sorprendenti, pur continuando a tenere

presente l’eredità dei maestri (aggiornata però al cinema odierno)²⁵. Salvo questi due titoli, nei primi cento film della lista del British Film Institute non compare alcuna altra opera contemporanea (prodotta dal 2000 in poi), mentre subito dopo la Top 100 affiora una pellicola di recentissima produzione, *The Tree of Life* (id., 2011), complesso affresco filosofico e poetico che porta la firma di Terrence Malick²⁶.

Anche nel cinema di oggi, insomma, la capacità di parlare un “linguaggio nuovo”, teso verso possibilità ancora da esplorare, sembra essere una componente essenziale per ottenere un pieno ed immediato riconoscimento critico. L’originalità, il superamento del passato, la ricerca di modalità espressive non ancora sfruttate fino in fondo rimangono i requisiti fondamentali per l’ammissione nel canone dell’eccellenza, almeno per quanto riguarda un giudizio di tipo ‘accademico’, quale appunto quello espresso nel sondaggio del British Film Institute. Un giudizio basato su una competenza e una conoscenza approfondite del relativo campo di indagine, per certi versi indubbiamente ‘elitario’ e, in tal senso, molto differente rispetto a quello del già citato sondaggio condotto dall’American Film Institute prima nel 1998 e poi nel 2007.

La distanza fra i criteri adottati dal British Film Institute e quelli dei giurati dell’American Film Institute è palese. Sebbene,

²⁵ In questa prospettiva, *Mulholland Drive* si pone all’interno di un percorso in cui lo studio psicanalitico dei personaggi, in particolare di quelli femminili, passa attraverso una messa in scena distorta, surreale e decisamente inquietante; e non a caso il film di Lynch rivela profondi debiti verso un altro titolo del canone, il succitato *Persona* di Ingmar Bergman.

²⁶ Altri titoli dell’ultimo decennio che hanno raccolto un consistente numero di voti nel sondaggio del British Film Institute sono *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004) del regista thailandese Apichatpong Weerasethakul e *Niente da nascondere* (*Caché*, 2005) del maestro austriaco Michael Haneke.

come già notato, alcuni titoli figurino in cima ad entrambe le classifiche (*Quarto potere*, *La donna che visse due volte*), nell'*AFI's 100 Years... 100 Movies* a prevalere è un aspetto che si riscontra con frequenza di gran lunga inferiore nel canone del British Film Institute: il potere iconografico di un determinato film, o in altre parole la sua capacità di imporsi nell'immaginario degli spettatori, prima ancora che della critica. Il successo di pubblico, l'influenza sulla cultura popolare (non solo cinematografica), la presenza di scene, personaggi e citazioni che chiunque può riportare alla memoria sono le chiavi di accesso al corrispettivo canone americano, in cui il "fenomeno di culto" riesce a rubare spazio al "film da cineteca".

Benché, naturalmente, sia impossibile operare una netta distinzione fra due categorie così generiche, soprattutto quando si parla di opere di importanza indiscussa (opere che si potrebbero ironicamente definire "cult da cineteca"), è evidente la discrepanza fra una classifica elaborata da soli cinefili e una classifica che rispecchia invece l'influsso di un film sul grande pubblico. Ecco dunque che, nella lista dei primi dieci titoli dell'American Film Institute, al capofila *Quarto potere* fanno seguito pellicole appartenenti a pieno diritto alla "mitologia" cinematografica, pur non avendo dimostrato le medesime innovazioni stilistiche e formali proprie dei titoli del British Film Institute: *Il Padrino* di Coppola in seconda posizione, *Casablanca* (id., 1942) di Michael Curtiz in terza (mentre nella classifica di *Sight & Sound* non rientra neppure fra i primi cinquanta), e poi ancora, dalla sesta posizione in giù, imponenti kolossal a sfondo storico del calibro di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming (altra clamorosa omissione della Top 50 di *Sight & Sound*), *Lawrence d'Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962) di David Lean e *Schindler's List* (id., 1993) di Steven Spielberg, di sicuro molto più vicini allo spirito hollywoodiano che non ad una sofisticata sensibilità cinefila.

Non mancano, comunque, degli inevitabili punti di contatto fra i due canoni, come *Toro scatenato* (*Raging Bull*, 1980) di Martin Scorsese, *Cantando sotto la pioggia*, *Luci della città*, *Sentieri selvaggi*, *Psyco*, *2001: Odissea nello spazio*, o ancora *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder e *Chinatown* (id., 1974) di Roman Polanski. Nella classifica dell'American Film Institute, però, ad emergere sono appunto titoli considerati a tutti gli effetti dei *cult-movie*, il cui ruolo nell'immaginario collettivo è ormai assodato da decenni, a prescindere dal loro valore artistico, talvolta non riconosciuto in maniera unanime dall'intera critica: è il caso, ad esempio, de *Il mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) di Victor Fleming o di *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1977) di George Lucas. Mancano, al contrario, capolavori più autoriali ed apprezzabili prevalentemente da parte di un pubblico più raffinato e 'specialistico', come *La morte corre sul fiume* (*Night of the Hunter*, 1955) di Charles Laughton, *L'orgoglio degli Amberson* e *L'infernale Quinlan* di Orson Welles o *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986) e *Mulholland Drive* di David Lynch, tutti titoli selezionati invece dal British Film Institute nella propria Top 100.

Tirando le somme, anche alla luce del confronto con i criteri dell'American Film Institute, il nuovo canone che va formandosi ad oltre un secolo di distanza dalla nascita del cinema è un canone ancora indissolubilmente legato al passato, che tiene giustamente conto degli irrinunciabili modelli della settima arte: quei film che, sebbene magari oggi siano conosciuti soprattutto dagli appassionati (e molto meno dagli spettatori occasionali), hanno esercitato – e in alcuni casi continuano ad esercitare – una profonda influenza sull'evoluzione del linguaggio cinematografico. Si tratta anche di un canone tendenzialmente d'*élite*, e che per questo rischia di allargare l'inevitabile cesura fra la cultura cinematografica ed il grande pubblico. Una tendenza elitaria che, forse, potrebbe costituire una sorta di reazione a quel senso di minaccia a cui è

sottoposto un cinema colto ed autoriale in un'epoca come la nostra, sempre più dominata dall'attenzione ossessiva per le tecnologie e gli effetti speciali, dalla magniloquenza produttiva, dalla logica dei blockbuster (nonché dalla sparizione di molte sale d'*essai*)... quasi come un naturale istinto di autoconservazione.

È pur vero che il canone è un organismo malleabile e drasticamente imperfetto, che non soltanto non riuscirà mai a mettere d'accordo *tutti*, ma che nella maggior parte dei casi non renderà pienamente soddisfatto *nessuno* (la riprova? Basta che ciascuno di noi vada a scorrere l'elenco dei titoli 'canonici' per constatare quanti dei propri film preferiti siano stati inspiegabilmente lasciati fuori). Eppure, nonostante i suoi limiti, il canone è soprattutto un mezzo essenziale per garantire la preservazione di una memoria storica che riguarda tutti noi (perfino chi con la cinefilia non ha nulla a che fare); uno strumento per ricordare quanti passi importanti siano stati fatti dall'arrivo di quel primo treno alla stazione di La Ciotat, e come il cinema rappresenti una fonte inesauribile di spunti, di suggestioni e di nuovi percorsi ancora tutti da esplorare.