

Roma, 12 luglio 1998

Cari Adrian, Alexander, Jonathan, Kent, Nicole, Raymond,
con questa lettera entro nelle vostre «Movie Mutations» da semiclandestino, chiamato in causa da una generosa citazione di Nicole, che include «Close-Up» (di cui sono caporedattore) tra le riviste che si sono fatte eco del lavoro «di rottura e di rinnovamento sulle questioni della storia, dell'estetica o del metodo». Lavoro pesante, dunque, «heavy words», che nell'idea di cinefilia della «generazione del videotape» si affiancano ai metodi sbrigativi (verrebbe da dire «in fastforward») tipici della visione privata e manipolata, della sua memoria magnetica, artificiale e scorporata. Una memoria che ha rotto con le forme romantiche e rituali del cinema «ricordato» della generazione precedente, con la sua esperienza itinerante di aggregazione nel «golfo mistico» della sala. La memoria di una «generazione di mezzo» che, come dice Kent Jones, è stata ispirata più dal modello di fruizione *on the road* della musica pop che non dal fascino umbratile del Movie Theater.

Per portare avanti lo spin del vostro scambio epistolare, la richiesta di Rosenbaum di interrogarsi sulla propria esperienza critica nell'epoca della dissoluzione dei modelli, partirò da un paio di domande sul senso della cinefilia, che sento sulla pelle quando scrivo «sul» cinema e parlo «di» cinema senza voler catechizzare i soli(ti) entusiasti della lanterna magica, per cui tutto ciò che si muove proiettato è motivo di conforto e di passione.

1) Fare riviste (non solo di cinema) “serie”, o, come si diceva un tempo “fare teoria”, è diventato oggi una specie di missione suicida. Una rivista di cinema «seria» è un ossimoro dietro cui si cela un gesto d'élite (anche in termini economici), qualcosa (almeno in Italia) che riguarda poche centinaia di persone (ottusamente) onnivore. Per chi intraprendere questa “missione suicida”, se non per l'utopia di diffondere tra le maglie imperative dello spettacolo anche l'idea di un «altro» cinema possibile?

2) Arrivare a spiegare il cinema a se stessi è già qualcosa: ma non basta a definire la funzione della critica, che consiste nello spiegare ad altri. Spiegare significa comunicare la propria esperienza, e ha senso soprattutto verso chi sperimenta ora il suo rapporto con il cinema. Come gettare un ponte verso le nuove generazioni evitando l'emulazione acritica del loro feticismo da fanzine (per quanto colta e intellettuale), senza assorbire il loro gergo in un "supergergo" che lo comprenda insieme a quelli delle generazioni passate?

La risposta più chiara alla prima delle due domande mi sembra quella di Nicole, che avanza l'idea di una «oggettività della storia formale» delle immagini come fondamento di una critica in grado di recuperare esteticamente i propri oggetti alla riflessione. A mio avviso, però, il rischio è che anche una «storia formale» possa assumere un significato chiuso e autoreferenziale. Non credo che sia possibile pensare il «fare cinema» se non come lavoro di regia che costituisce una *scelta critica*. Che la scelta riguardi la forma o il contenuto (se la distinzione ha senso) può essere anche secondario rispetto alla necessità di una *libertà espressiva*, unico criterio di giudizio di fronte alla censura dell'omologazione, di cui le immagini (da molto prima dell'invenzione dei Lumière), nella loro essenza mimetica, sono portatrici. Nell'industria del film a questa censura si aggiunge un processo di autocensura ideologica del cineasta, che per sopravvivere come "uomo di cinema" deve accettare le regole ferree della produzione. Per questo, una rivista «seria» dovrebbe riuscire ad esprimere l'amore per quel cinema che ha il coraggio di essere *iconoclasta*, di rompere la finta compattezza delle immagini, la loro falsificazione del reale: e grandi iconoclasti in questo senso sono anche Ivens, Vigo, Vertov o Rouch, non solo Godard, Kluge, Resnais o gli Straub. Il cinema, al di là degli anonimi reggimenti che è costretto a mobilitare, è per natura una delle arti più anarchiche: un'arte frettolosa, legata alla contingenza come nessun'altra. Per questo ogni film veramente grande ha riformulato l'arte della visione. I grandi registi hanno inventato cinema, ne hanno buttato giù le regole di volta in volta, e hanno costruito di conseguenza – mai per caso

– le loro «opere» (questo vale tanto per quei «mondi» che sono di per sé uno stile, come Bresson, Dreyer, Lang, Lubitsch, Ford, Ejzenstejn, Ivens, Renoir, Capra, Vigo, Visconti, Barnet, il primo Rossellini, Buñuel, Kazan, Tati, Ophüls, Hitchcock, Mizoguchi, Tarkovskij, Antonioni, Ozu, Fellini, De Oliveira, Rouch, Bergman, Rocha, Kubrick, S. Ray, Cassavetes, Paradzanov, Godard, Fassbinder, Kluge, Peckinpah, Hellman, Oshima, Resnais, Pasolini o gli Straub, quanto per il lavoro di grandi cineasti «atipici» come Hawks, Wilder, Nick Ray o Sirk, Jarmusch, Kieslowski, Marker, Wenders, Garrel, Herzog, Kiarostami, Angelopoulos, Loach, Monteiro e Greenaway, o – meno «atipici» – un certo Cimino, un certo Coppola, parecchio Scorsese, il primo Lynch, il primo Scott, perfino per alcuni «uomini di cinema» – spesso omessi dagli elenchi dei cinefili – come Ashby, Huston, Tourneur, Brooks, Becker, Aldrich, Dassin...). È per questo che considero inutile gettare nel «melting-pot» del gusto «postmoderno» opere autentiche e prodotti di consumo, all'inseguimento di un'idea (piuttosto povera) di «contaminazione»: non per motivi nostalgici o astrattamente morali, ma per una ragione estetica basilare. La cultura pop, di cui il cinema di intrattenimento è lo specchio, non è mai stata interessata all'idea di «opera», ma unicamente al «mood» letterale, espresso dai film come dalle canzoni. In quest'ottica si vede un film o si ascolta una canzone per caricarsi, per sentirsi innamorati o condividere un sentimento di disperazione, mai per godere di un gesto espressivo, dello sforzo creativo di qualcuno. Inoltre, al cinema il «non riuscito» è molto più imbarazzante e meno giustificabile che altrove. L'immagine che cattura il tempo è una pratica di inumazione del tempo storico, di eternazione di quell'intimità effimera che costituisce il gusto e il senso della vita, quell'aroma lasciato dal passaggio della vita in forme, sguardi e movimenti destinati a spegnersi senza lasciare traccia. Sprecare questo pulviscolo di eternità per dire idiozie, ovvietà e «carinerie» è un atteggiamento (giustificabile solo in ordine al «making money») simile a quello del bambino che si impossessa di un registratore a cassette per dire le prime cose che gli vengono in mente e strappare la risata ai genitori.

Da questa premessa è evidente che non posso definirmi un cinefilo puro, pronto a difendere la causa del «cinema» contro tutto e tutti. Per me il cinema non è che una delle forme dell'utopia in grado di spezzare, attraverso l'espressione emozionale, il dominio razionale del concetto attraverso cui viene amministrato il mondo. Riguardo la vecchia metafora ontologica della «morte del cinema» che a tratti riaffiora, direi che il cinema non è mai morto: è solo invecchiato male, è un Dorian Gray con il cervello di un centenario che ricicla con un sorrisetto sornione le foto trattate in *morphing* del suo antico ritratto. Il cinema non è mai morto (e non morirà mai) perché *il cinema non esiste*, non è mai esistito. Esistono *i film*, con la storia appassionante della loro genesi, della loro riuscita a dispetto di tutto, film che possono insegnare a guardare il mondo da altre prospettive e correggere le nostre afasie affettive esprimendo verità soffocate dall'idiozia corrente della libertà obbligatoria. È proprio perché credo nei film che non sopporto la retorica (cinefila) della visualità, che fa della superficie lucida del cinema (inteso come mondo a parte e come erotizzante meccanismo di fuga) l'ancora di salvezza immaginaria dalle brutture della realtà.

La scoperta del cinema è stata per me e i miei amici (l'elemento «collettivo» negli anni Ottanta era ancora fondamentale) una fatica felice. Andare nei cineclub a vedere (e rivedere) certi film significava sforzarsi di capire testi e linguaggi difficili, che erano un'oasi alternativa all'ovvietà televisiva e alle sottoculture finto-popolari da cui eravamo circondati (quelle riciclate e imposte dal *trendy* attuale: fumetto, serial televisivo, gioco elettronico, sport). Era un mondo con una densità umana inconciliabile con l'idea (che frequentavamo tutti) di intrattenimento. Per questo mi sembra che Nicole pecchi di eccessivo ottimismo sulla fiducia che ripone nei nuovi cinefili ventenni, nel loro atteggiamento (che, come l'adolescenza, passa) da «innamorati del cinema». Apprendere il pensiero critico passando in stato di adorazione per la visione di un cineasta come Pasolini, che lottava contro l'apprendimento mimetico e faceva film (come *Salò*) per rompere il meccanismo di identificazione, o per l'anarchia perturbante di un Fassbinder ridotto a un Kenneth

Anger arrabbiato, significa fraintendere alla radice il loro sforzo, fargli fare la fine del corvo di *Uccellacci e uccellini*: essere mangiati perché «se non se li magnamo noi, se li magna qualchedun'altro».

Se c'è una cosa che mi è davvero estranea è l'idea di «cabala», di una convergenza di gusti e di letture ricalcata su un modello citazionista e quantitativo della fruizione filmica fin troppo «culturale» e «postmoderno», piuttosto che su un gusto «di parte» in qualche modo fondato. La quantità/pluralità del mio consumo (l'aver visto nell'arco di dieci giorni *Deep Impact*, *The Hole*, *Lost Highway*, i cortometraggi di Vladimir Kobrin, Uri Urel, Anthony Atanasio, il porno-cult *Latex* e lo splendido *La expresión del deseo* di Israel Adrian Caetano – un mélange di Pasolini e Cassavetes sprofondato nei sobborghi argentini) non danno come somma la qualità del mio spazio «cinefilo» e non garantiscono la mia sensibilità critica. L'impressione è che spesso, la convergenza di gusti su cui si fonda l'idea di «cabala», sia una forma di complicità che assomiglia a quella tra i lettori di Manga: alla fin fine quel che importa non è la qualità, men che mai la storia o l'originalità, ma un certo stile che sopravanza, una «sensazione di fondo», un «quid» formale che fa scattare il riconoscimento di appartenenza del singolo fumetto alla «grande famiglia». Nel turbine dell'ideologia pop, insomma, il sentimento della cultura come «reminiscenza» domina sempre sull'appetito sincero per le nuove forme. Per immaginare il futuro non basta chiamare in causa le macroscopiche novità apportate dalla tecnologia applicata. Se nella maggior parte dei casi il *morphing* non è che la forma più estremistica di realismo applicato, la nostra coscienza del reale non viene spostata di una virgola. Le «nuove forme» devono riguardare non solo la calligrafia delle immagini, ma anche il *logos*, il processo espressivo a cui fanno da tramite. In questo senso è più interessante e coerente la «scrittura» dei videoclip più estremi degli artisti dell'ondata Jungle, Drum'n'bass, Techno o Trip-hop, che l'abecedario di effetti speciali sviscerato in *Independence Day*, *Lost World* o *Godzilla* o nel (divertente) remake di un intero genere che è *Starship Troopers*. Persino le versioni dei film per la Playstation della Sony (tra cui, non a caso, la saga «giurassica» di Spielberg) che hanno preso il posto

delle videocassette negli scaffali dei teenager, sono una strada più solida per comprendere il futuro «espressivo» (o «formale») delle immagini-oggetto «interattive».

Il cinema che amo è quello che esprime un'*alterità*, la cui forza è nell'*utopia concreta*, il concetto opposto a quello della *virtualità*. Ci sono casi, come Barnet, Ejzenstein, Vigo o Renoir, in cui il bianco e nero è più bello e luminoso della realtà. Ci sono piccoli film che fanno spostare, anche di poco, l'asse della nostra percezione del mondo: *The loneliness of the long-distance runner* di Richardson (di certo non un genio assoluto, bistrattato dai cinefili di tutto il mondo uniti), o i corti *Il rullo compressore e il violino* di Tarkovskij (di certo un genio assoluto), *Che cosa sono le nuvole?* e *La Terra vista dalla Luna* di Pasolini, o il *Kaspar Hauser* di Herzog, *Toto Le Héros* di Van Dormael, *Lo Zoo di Venere* di Greenaway, *Stranger than Paradise* di Jarmusch, *La commedia di Dio* di Monteiro, *Il caso* di Krzysztof Kieslowski o il misconosciuto *Reflection on the skin* di Philip Ridley, per esempio. Proprio perché la realtà al cinema non può essere realismo, perché non consiste nei suoi oggetti ma nei suoi processi, il cinema ha la chance di riprodurre e contestare sul suo terreno ontogenetico la falsità. Questa processualità distingue in senso «morale» (ricordate la questione del «carrello di Kapò» in Daney?) l'arte delle immagini in movimento da tutte le altre. Per questo la «non fiction» è una delle forme più sublimi del cinema: ma accanto a mostri sacri come Ivens e Rouch, o a esploratori del confine sottile tra finzione e realtà come Kiarostami, è bene collocare anche i maestri delle forme più perturbanti ed eversive di drama-documentary degli ultimi trent'anni, Ken Loach e Krzysztof Kieslowski. La rappresentazione dell'eliminazione totale del diverso in film come *Cathy come home* o *Which side are you on?* (Loach) o quella della disintegrazione del sempre uguale in *L'ospedale*, *Curriculum vitae*, *Dal punto di vista di un portiere notturno* e *Teste parlanti* (Kieslowski), hanno avuto non solo il merito di scuotere le coscienze degli spettatori, ma di forzare il *legalmente mostrabile* nelle immagini fino a provocare la censura della Società della Tolleranza. In questo senso, anche nel (sempre più pateticamente manierista) cinema italiano, ci sono differenze

essenziali di libertà espressiva tra autori (ignorati all'estero) come Cipri e Maresco, che con la rappresentazione senza veli dell'orrore millenario di *Totò che visse due volte* hanno costretto il governo lib-lab italiano ad abolire la legge sulla censura, e il chiodo fisso dei cinefili (soprattutto francesi) Nanni Moretti, diventato fenomeno di costume da *prime-time*, opinion leader della sinistra «sincera» che, tramite l'eucarestia narcisistica del suo privato pontifica soddisfatto del ruolo di cattiva coscienza della generazione al potere. Il lavoro di ridefinizione della realtà e dell'esperienza della visione (l'oggetto di una eventuale «storia formale») passa insomma per le strade più disparate: lo si ritrova nel cinema «pittorico» di Jürgen Reble, nel cinema «antropologico» di Jean Rouch, nel cinema «psichico» di Andrej Tarkovskij, in quello «somatico» di John Cassavetes. Cineasti agli antipodi, ma che hanno in comune un processo di *soggettivazione dell'immagine*, l'appropriazione del modulo espressivo da parte di un individuo che libera la propria soggettività attraverso le immagini che crea, che non resta schiacciato dal naturale conformismo del mezzo.

Certo, anch'io (come i postmoderni) non credo che dei film si possa dire molto di più del sentimento che ci lega a loro, descrivere con lucidità le emozioni che ci hanno dato guardandoli: le emozioni sono l'aria attraverso cui il cinema (come ogni arte) respira. Ma l'emozione che non libera il pensiero dello spettatore è emozione addomesticata, riflesso condizionato come la tenerezza per i cuccioli: *Titanic* e *Mission: Impossible* sono regressivi perché irreggimentano i sentimenti, e rendono fatto amministrato, campionato e precotto la fantasia e il sogno, condendoli con un po' di stupefazione al *morphing*. La cinefilia, quando ambisce alla funzione critica (non è un passaggio immediato), deve riuscire almeno a distinguere le motivazioni sentimentali e personali (il prodigioso impressionismo della memoria cinefila) da un'analisi comunicativa dei film. Posso parlare con commozione del ricordo affettivo che mi lega al grande melodramma di *Dumbo* di Walt Disney, ma non devo rischiare di proiettare le mie impressioni sul film spacciandolo per quello che non è: ad esempio, un film contro la discriminazione. Inoltre, nel «codice implicito» della

«cabala» passano idee formali «a priori» (di solito stagionali) che condizionano il giudizio su certi cineasti. Ad esempio, la visionarietà, leitmotiv della cinefilia della mia generazione, non basta a colmare il vuoto di idee che caratterizza gran parte dei film dei suoi sempre più prolifici «autori». Non sempre Ferrara, Von Trier o Egoyan sono all'altezza di se stessi (come non lo è stato Soderberg dopo l'impressionante debutto di *Sesso, bugie e videotape*, come non lo è stato Kassovitz dopo *L'odio*): a fianco di opere in cerca di libertà espressiva si sono concessi diverse prove d'autore misere. Eppure, come «maestri dell'emozione visionaria», vengono generalmente adorati anche quando (come in *Le onde del destino* o *The Addiction*) fondano i loro film su un moralismo cattolicheggiante, delirante e compiaciuto che è quanto di peggio possa esprimere la retorica di fine millennio. Contro quest'autorialità come vezzo, si può affermare senza problemi «moralisti» che uno straordinario «filmetto» come *Il grande Lebowski* dei fratelli Cohen sia la cosa più bella che la prima parte del 1998 abbia riservato a chi ama il cinema piuttosto che il suo «update». Anche uno spirito «sobrio» come Ken Loach per comunicare si serve di bordate emotive (la crudezza di un *Poor Cow* o di un *Ladybird, ladybird*), ma le finalizza a una presa di posizione, ad una riflessione: cosa di cui non c'è traccia in *Le onde del destino*, *Blackout*, *Exotica* (tra l'altro, non capisco perché ignoriate nelle vostre lettere le cinematografie dell'est europeo, mentre le esperienze di un Bèla Tarr, di uno Šarunas Bartas o di un Vitalij Kanievski ora mi sembrano molto più significative di quelle di Von Trier o di certo Ferrara). Non si tratta di insufflare (come al tempo in cui le «heavy words» erano à la page) slogan «impegnati» nel fare critica, ma di trasformare il gusto in consapevolezza, di cercare senza accontentarsi i propri film, più che i propri «autori» (che spesso durano un solo film), e di rimettere sempre in discussione i propri approdi. Il fatto innegabile è che la critica langue. Il problema più genuino della critica è come ricreare un dibattito feroce sul cinema: di questo ha bisogno anche la cinefilia, che rischia di scomparire dietro lo spirito da fanzine. Il cinema non possiede più un dibattito culturale degno di questo nome: processo naturale nel momento in cui viene sconfitto il progetto di miglioramento della cultura

di un'epoca (o assorbito nelle leve del potere, che è lo stesso). Ad uscire di scena è un soggetto storico che era lo stesso dell'antica cinefilia. Che quel soggetto (chiamiamolo «militante») tramonti, può essere anche considerato un bene. Il problema è che ancora non gli si è sostituito niente: non dico niente di meglio, dico niente di niente.

Giungiamo così al secondo punto, dove credo sia necessario ripensare l'idea della scepri generazionale avanzata da Rosenbaum come processo che separa non tanto i trentenni di oggi da quelli di ieri, ma i ventenni di oggi dagli uni e dagli altri. Il vero passaggio è tra gli ultimi esemplari di una concezione «alta» o «seria» della cinefilia (che in forme diverse è comune ai «ragazzi degli anni Sessanta», padri e figli), e i ventenni degli anni Novanta, la cui esperienza primaria delle *immagini narranti* nasce dall'*interattività oggettuale* dei giochi asettici e perfetti delle «Playstation».

Per esempio.

All'ultima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro ho avuto modo di fare un'esperienza che favoleggiavo fin da adolescente: *La Chinoise* di Godard su grande schermo. L'emozione più indescrivibile è stata sentire intorno a me il modo in cui questo piccolo gioiello di lucidità farsesca e intuito politico radicale era recepito dai ventenni che costituivano il grosso della sala: come una specie di Mandala da accettare comunque, impenetrabile ma bello (o bello proprio perché impenetrabile). Spia del loro atteggiamento era la risata da sit-com che esplodeva a singhiozzo – a prescindere dai contenuti del dialogo – con cadenza e logica di un film di kickboxing: aspettando la «godardata» da manuale, l'inversione di senso, la trovata di rottura, come si aspetta il calcio micidiale (che prima o poi arriva) di Jean-Claude Van Damme.

Il problema della cinefilia futura potrebbe essere anche formulato così: dov'è, per chi va al cinema oggi, la differenza tra Jean-Claude Van Damme e Jean-Pierre Léaud?

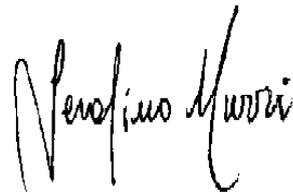
L'impenetrabilità della generazione punk e post-punk (quella a cui anagraficamente appartengo, a cui si rivolgevano i ragazzi degli anni Sessanta), si manifestava ancora

nella forma classica di un «sentimento del nero» che nasceva dal vivere sulla propria pelle l'esperienza di scoria e di rifiuto industriale, in un'aggressività preventiva nei confronti del mondo che era di per sé un forma di comunicazione. Per i ventenni di oggi è tutto molto diverso. Il trait-d'union generazionale è il terrore per ogni forma di comunicazione che non sia ermeticamente *isolata*: per rendersene conto basta andare ad un Rave, ballare alla luce dello stroboscopio insieme a diecimila individui completamente soli, soddisfatti di sapere che gli altri ci sono senza sentire il bisogno di entrare in contatto. Come rompere il guscio di questa generazione, in cui si concentrano raffinatezza, curiosità e profondità sconvolgenti da un lato, e superficialità teorizzata e terrorizzata dall'altro? Noi «figli» degli anni Sessanta, in fondo, siamo cresciuti emulando ancora stili e idee della cultura «promiscua» degli anni Settanta, cercando di fare nostro un patrimonio di idee da ripulire: come gli Angry Young Men negli anni Cinquanta. Per questo scontiamo la nemesis del settarismo che ha caratterizzato la cinefila della fine degli anni Sessanta, trasformatosi poi nella sindrome depressiva dei postrivoluzionari: la stessa pesantezza rinunciataria dei genitori che comprime i ventenni di oggi nella ricerca di un futuribile regressivo e senza futuro. I ragazzi non accettano né rifiutano quel passato: lo azzerano in un presente anodino e senza stupefazione, dove l'antagonismo è un'ovvietà stilistica. Il senso della nostra critica si profila così come problema della trasmissione (sempre più difficile, bruciata dai ritmi vertiginosi del consumo coatto) di un amore per la profondità dell'immagine in opposizione alla lucida superficie del melodrammone conciliatore o del vuoto perturbante splatter in cui si riflettono i pattern della Playstation Sony (che non a caso sforna remake cinematografici come *Il Corvo*, *Mortal Kombat*, *Street Fighter*, ecc.). Per far questo credo sia necessario sostenere il cinema che non nasce anche e già come videogame, che non asseconda i meccanicismi seriali e disimpegnanti, che smuove quella coazione a ripetere che rassicura e risarcisce dal gap comunicativo. A confondere ulteriormente le acque si aggiunge il kitsch del gusto «postmoderno». L'integrazione delle subculture da centro sociale alla cultura «ufficiale» (avvenuta attraverso un'orrenda «deregulation

culturale» pilotata dai «pensionati del rock»), ha messo in circolo una serie di idee prive di dialettica delle quali sarà difficile liberarsi. L'«off che fa tendenza», motivetto della «exploitation» già cantato con ironia negli anni Sessanta da Roger Corman, diventa il pilastro di una sotto/contro-cultura da «revival» (garantita e rassicurante) imposta attraverso quel che resta dell'apparato delle major dai profeti dell'ultima generazione. L'adorazione tributata a semplificatori come Tarantino, Danny Boyle o Wong Kar Wai, più che come «gusto», si spiega col modello *Reader's Digest* che accompagna un pubblico di (cosiddetti) cinefili che non ha mai visto *À bout de souffle* ma conosce a memoria *All'ultimo respiro* di McBride, e compra i cd «di» Rachmaninov (confondendolo con Bacaloff) perché ha visto *Shine*. Ma nelle sue distanze astrali dalle situazioni di fatto, la teoria filmica (imitando lo specialismo tecnologico dei ventenni) si getta a capofitto nel campo minato della dimensione pragmatica, ponendosi obbiettivi come quello di «comprendere il *morphing*». «Comprendere la tecnologia», a rigore, significa leggerne fino in fondo le istruzioni per l'uso, utilizzarla. Non bisogna dimenticare, infatti, lo stato reale della *tecnica*, proiettando il proprio entusiasmo (o ansia di nuovo) sui processi astratti della *tecnologia*, giocando a Méliès con le astronavi. La possibilità di un cinema «da ingegneri» di cui si controllano tutti i parametri, non dispensa dall'antico problema che assillava Barton Fink nella sua stanzetta d'albergo: *trovare delle idee*. Quel che fa la differenza tra *Il pasto nudo* di Cronenberg e pessime parodie di parodie come *Un lupo mannaro americano a Parigi* non è di certo il *morphing* più avanzato del secondo. La materializzazione dell'inesistente che il trattamento digitale è in grado di produrre nel suo mondo di immagini creato «dal e per il cinema» tratta i film come *moving pictures*, e ne riporta la logica espressiva, quella che «produce mondo», all'ottusità dell'animazione di un modello. Che io sappia, il massimo della «creatività» autonoma di un computer è la moltiplicazione random di figure frattali: per il resto, da diligente esecutore, il processore è un acceleratore operativo che arriva a *simulare* in maniera protorealistica quel che prima occorreva *realizzare nel profilmico*. Porre a fondamento della trasformazione antropologica che investe la

cinefilia attuale le semplificazioni produttive introdotte dal digitale, non è lo stesso che osservare (come faceva Daney con la tv nel *Salair du zappeur*) come un nuovo mezzo possa trasformare la ricezione di un testo preesistente. Il VTR non è stato né liberatorio né costrittivo per la mia generazione così come non lo sarà per quella a venire il DVD (Digital Video Disc), annunciato come la nuova «rivoluzione» alle porte: è stato (come la grafica digitale) solo più comodo. E la comodità di per sé non produce gusto, semmai assuefazione. La rivoluzione del DVD, dunque, non consisterà nel permettere la fruizione di un film in più lingue o a partire da sequenze numerate come pezzi di un cd senza passare «materialmente» per il resto del film, quanto nel distribuire il cinema attraverso un prodotto che farà da supporto anche a concerti pop e partite di calcio che avranno fino ad otto punti di vista selezionabili, vendendo all'acquirente l'illusione di fare la «regia» della propria visione. Dunque, se nel suo occupare meno spazio di una videocassetta il DVD riuscisse gradualmente a prendere il posto negli scaffali dei dischetti della Playstation, avremmo una speranza «cinefila» in più: quella che (magari per sbaglio, di certo per curiosità) qualche adolescente ricominci a sognare attraverso quel punto di vista unico e non manipolabile che assomiglia all'uomo che è il cinema.

Con affetto, un saluto da

A handwritten signature in black ink, reading "Neri Marcorè". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'N'.