

CINEMA: UN PROTAGONISTA E UN COMPAGNO DI VIAGGIO DELLA NOSTRA STORIA

Carlo Tagliabue

ABSTRACT:

Il Ventesimo secolo ha visto il cinema come suo fedele testimone e interprete, ma non solo. Di fatto, con il cinema, l'immagine è diventata l'elemento fondante di ogni processo di conoscenza. Attraverso il cinema, ciascun settore dello scibile umano è stato rappresentato e interpretato: storia, filosofia, religione, scienza, politica, pedagogia. Ogni film costituisce un documento antropologico del proprio tempo e dalla sua fruizione intere generazioni hanno costruito la loro *Weltanschauung*. Inoltre, il cinema, per le sue stesse modalità comunicative, rappresenta anche una via per andare oltre la realtà e avvicinarci al mistero.

Parole chiave:

visione, arte totale, antropologia, interpretazione della realtà, conoscenza

The 20th century has seen cinema as its faithful witness and interpreter, but not only. In fact, with cinema, the image has become the basic element of every knowledge process. Through cinema, every section of human knowledge has been represented and interpreted: history, philosophy, religion, science, politics, education. Each movie is an anthropological document of its own time and, enjoying cinema, entire generations have built their *Weltanschauung*. Besides, cinema, for its own manners of communications represents also a way to go beyond reality and get nearer the Mystery.

Keywords:

vision, total art, anthropology, interpretation of reality, knowledge

Carlo Tagliabue
Università per Stranieri di Perugia
Centro Studi Cinematografici (Roma)
catag@tiscali.it

Anche i cinematografi, dunque, sono oggetto degno di riflessione e io consiglio vivamente agli uomini gravi e sapienti di andarci più spesso... Rispetto al teatro — che in parte esso intende sostituire —, il cinematografo ha il vantaggio di essere uno spettacolo più breve, meno faticoso e meno costoso; di esigere, cioè, meno tempo, meno sforzo, meno denaro...; grazie ai suoi stratagemmi fotografici, esso ci permette di pensare a un mondo a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro. Ma, se queste osservazioni spiegano, sia pure in parte, la fortuna improvvisa dell'ingegnosa invenzione dei Lumière, non giustificano ancora il mio consiglio ai filosofi. Eppure anche i filosofi, anche i metafisici, possono venire a ispirarsi in questi saloni oscuri invece di aggirarsi nei mercati e nelle piazze come Socrate, o fra i sepolcri come Amleto, o fra le montagne come Nietzsche.

Questo è un brano di un articolo dal titolo *La filosofia del cinematografo*, apparso sul quotidiano «La Stampa» il 18 maggio 1907 e firmato da Giovanni Papini; articolo che mette bene in evidenza un atteggiamento di indubbio interesse nei confronti della *nuova invenzione* costituita dal cinema, senza afferrarne, tuttavia, il reale segno di rivoluzione globale di tutta la comunicazione umana.

Una più concreta consapevolezza la testimonia Giuseppe Prezzo-
lini, quando, nel numero dell'agosto 1912 della sua rivista «La Voce», sosteneva, con calore, la necessità che si formasse *una cinematografia nazionale che, abbandonate le scene sentimentali e le avventure poliziesche, tendesse a far conoscere agli italiani il nostro Paese, le sue glorie e le sue vergogne, le sue gioie e i suoi dolori*.

Tali interventi — sono solo due rispetto ai molti altri firmati da alcuni intellettuali e scrittori di quel periodo — testimoniano una considerazione generale per il cinema, che, tuttavia, non riesce a cogliere, né a intuire alcuni dati essenziali che costituiscono le fondamenta stesse di questa straordinaria forma di rappresentazione del reale: il primo di tali dati è quello *dell'emozione*, la molla primaria che, ancora oggi, cattura, immediatamente, i sensi di chi guarda, suscita un'attenzione, stimola una partecipazione, la quale coinvolge la parte meno razionale di ciascuno di noi; il secondo è il valore di *documento antropologico* contenuto in ogni singola opera cinematografica. Gli stessi primi teorici della decima musa, come Ricciotto Canudo, che, nel 1908, definisce il cinema come *arte totale*, si limitano a darne una sua valutazione estetica, senza prendere mai in considerazione quell'elemento *educativo condizionante*, connaturato e insito nella inarrestabile forza propria della comunicazio-

ne per immagini; educativo, perché riesce a plasmare — nel bene e nel male — la formazione di una mentalità comune; condizionante, perché i suoi processi comunicativi, basati fundamentalmente sull'emozione, appunto, non permettono ai suoi primi spettatori una adeguata reazione critica. Eppure, gli elementi per prendere il cinema nella giusta considerazione c'erano tutti: in primo luogo, la sua diffusione capillare e immediata in tutto il mondo, il suo essere la forma di spettacolo più seguita dovunque, il suo peso economico imprevedibile e straordinario che lo colloca, fin dalle sue origini, in una solida struttura produttiva e industriale. Paradossalmente, le uniche due istituzioni che si rendono conto dell'importanza fondamentale di questa nuova invenzione sono lo Stato e la Chiesa; il primo perché individua nel cinema un potente quanto pericoloso diffusore di idee, che potrebbero non essere in linea con l'ideologia politica di chi detiene il potere e quindi, da subito, mette in atto delle ferree e ben demarcate leggi di censura; la seconda perché vede nel cinema un efficace strumento per poter continuare, in maniera maggiormente incisiva, la propria azione pastorale. Tutta-

via, nessuno sembra rendersi conto che il cinema — e poi, più avanti, i suoi derivati, dalla televisione fino a internet — sarà destinato a diventare *esperienza*, la via primaria, spesso unica, attraverso cui *conoscere* il mondo e le cose, un parametro di riferimento con cui

misurarsi e sul quale misurare la realtà rappresentata sullo schermo. Alla luce di tali peculiari caratteristiche, il cinema, fin dalla sua nascita, è stato condizionato da quella che era l'ideologia dominante e il potere, inteso, quest'ultimo, nella sua accezione più ampia. Non è un caso che due leader politici, appartenenti a due universi ideologici contrapposti — il comunismo e il fascismo — abbiano enunciato lo stesso concetto. Di fatto, Lenin, all'indomani della rivoluzione d'ottobre, dirà: «Non esiste oggi in Russia arte più importante del cinematografo», e Mussolini, nell'inaugurare Cinecittà, dirà: «Il cinema è l'arma più forte».

Se leggessimo in filigrana tutta la storia del cinema, ci accorgeremmo come questa forma di comunicazione sia stata veramente *l'arma più forte*, soprattutto se considerata nella sua reale incidenza nella nostra vita quotidiana: dai momenti collettivi ai minimi comportamenti individuali, dalle trasformazioni fisiologiche che avvengono nello spettatore al momento della visione alla capacità di farsi storia del nostro tempo, documento antropologico, come abbiamo già detto. Passando,

Il cinema ha segnato
e influenzato ogni settore
della nostra esistenza

quindi, dall'*arte totale* di Canudo alla *comunicazione totale*, il cinema ha segnato e influenzato ogni settore della nostra esistenza: la religione, la psicoanalisi, il giornalismo, la lingua, l'istruzione, la pedagogia, la moda, la filosofia, la politica, il nostro modo di rapportarci con la realtà, gli stessi ritmi della vita quotidiana, il nostro senso del tempo. Su tali aspetti si potrebbero fare infiniti esempi significativi, tutti, purtroppo, elaborati, spesso, a posteriori e mai analizzati coscientemente nel loro preciso divenire storico. Infatti, per molti decenni, l'idea di cinema presente nel pubblico di tutto il mondo è stata quella di identificare il rito della proiezione in sala come una forma di divertimento, di astrazione dalla realtà, come una immersione in un sogno collettivo dove poter abbandonare, per un attimo, le angosce e i conflitti del presente: *popular dream market*, questa era la definizione del cinema data da Hollywood nel suo periodo di massimo sviluppo e affermazione sui mercati di tutto il mondo. Questo spiega il successivo fallimento dell'utopica illusione dei registi neorealisti di poter cambiare le cose, tentando di «coscientizzare» le masse di spettatori attraverso il cinema: di fronte a film che con coraggio raccontavano la tragica realtà italiana dell'immediato secondo dopoguerra, le preferenze del pubblico andavano verso l'evasione, verso quei modelli narrativi veicolati dal cinema americano, che puntualmente riproponeva il meccanismo della favole come elemento costitutivo e risolutivo delle proprie storie. *E vissero felici e contenti* era la normale conclusione di ogni film hollywoodiano dell'epoca, fosse stato un western, un film d'avventura o un poliziesco. Le stagioni successive della storia del cinema sono state caratterizzate, certamente, da un atteggiamento più vigile e culturalmente più preparato da parte dello spettatore, che ha permesso l'affermarsi di opere altrimenti destinate alla fruizione limitata di pochi, sensibili utenti. Ci riferiamo, in particolare, a quella straordinaria stagione cinematografica degli anni Sessanta e Settanta, la quale, oltre che a essere segnata da una produzione quantitativamente elevata, ha anche imposto a livello planetario il nome di autori fondamentali, ancora vivi nella memoria collettiva e mai più imitati in seguito. Allargando lo spettro di osservazione dal cinema alla società contemporanea, potremmo dire che l'aumento dell'offerta e del conseguente consumo di immagini — cinematografiche, televisive, o di altro tipo che siano — non permette ormai di far sedimentare nella memoria personale di ciascuno di noi qualcosa che duri nel tempo. La nostra epoca definita come *civiltà delle immagini*, conferisce all'*apparire*

una patente di esistenza inequivocabile. E, quando fatti e personaggi non *appaiono*, non *esistono*. Le immagini — e con esse i fatti e le persone che li rappresentano — vengono consumate seguendo la logica del fast food: una sorta di *macdonaldizzazione* culturale, che ha coinvolto lo spettatore-cittadino nella loro fruizione, facendole diventare un cibo-standard da ingerire direttamente, senza gustarne i sapori e senza saperne più individuare gli ingredienti.

La contrazione della memoria collettiva, poi, ha come conseguenza primaria e immediata quella di ridurre anche la capacità critica e di giudizio nei confronti di momenti fondamentali della Storia, anche recenti, lasciando spazio a dei processi di revisione sommari e viziati, contro i quali non si può opporre la testimonianza perenne del ricordo. In questo modo, ci si dimentica che il secolo appena concluso è stato anche il periodo delle grandi dittature, della bomba atomica, del razzismo elevato a dottrina dello stato, dell'olocausto. E non ricordare rende ancora possibile la ripetizione da parte dell'umanità di alcuni errori che, invece, dovrebbero rimanere a perenne monito per le generazioni future.

Lo spettatore contemporaneo, ormai inserito in un universo globalizzato dell'immagine, continua a restare a guardare senza vedere, subendo passivamente le scelte fatte da altri e in balia di quella che è ormai diventata la regola aurea della comunicazione audiovisiva, secondo cui vince non la ragione o la qualità delle proposte e degli argomenti presentati, ma solo chi sa comunicare meglio.

Eppure, a ben vedere, il cinema ha sempre avuto dei caratteri, se non addirittura profetici, certamente anticipatori di alcuni fatti, tendenze culturali, mutamenti sociali, poi puntualmente verificatisi nella storia quotidiana di un determinato Paese.

Il cinema, quindi, che ancora una volta assurge al ruolo di ago sensibilissimo



per registrare i piccoli e grandi sismi di una Storia *in fieri* e che si pone come una sorta di *memento* per un pubblico e per dei cittadini, sempre meno inclini a ricordare e a cogliere i segnali, di qualsiasi valenza essi siano, degli eventi accaduti o in via di accadimento all'interno delle società in cui vivono.

MEMORIA E PROFEZIA

Per proporre degli esempi concreti attorno alla capacità di un film di essere, come abbiamo detto, *profetico*, potremmo citare quella stagione centrale del cinema italiano che va sotto il nome di commedia all'italiana. Attraverso la chiave popolare dell'umorismo e dell'ironia, le molte opere appartenenti a quella stagione rappresentano un attendibilissimo documento storico e antropologico di un'Italia che sta rapidamente cambiando e sta sostituendo valori secolari con un qualcosa di più effimero, di indotto: quei modelli nuovi di riferimento, legati al consumismo e a una falsa idea di benessere, che, per dirla con Pasolini, porteranno verso una indistinta omologazione culturale e sociale di tutto un popolo. Il risultato di tutto questo, anticipato dal cinema e le cui conseguenze sono ancora ben visibili nell'Italia di oggi, può essere simbolicamente riassunto nel titolo e nei contenuti di un film come *I mostri* (1963) di Dino Risi.

Per essere ancora maggiormente concreti, sempre a proposito di memoria e di profezia del cinema, proponiamo due brani di dialogo, tratti da altrettanti film italiani, appartenenti, appunto, alla cosiddetta commedia all'italiana. L'unico dato che tradisce la loro età sono le cifre espresse in lire. Per il resto, tutto sembra riferito alla più recente cronaca quotidiana...:

Commendatore: Molto piacere di conoscerla e molte grazie per aver accettato il mio invito. Il mio avvocato. Prego, si accomodi. Me la immaginavo più anziano. Ho qui un suo articolo, firmato da lei, che termina con queste parole: «Nel prossimo articolo, faremo i nomi di alcuni industriali che, in vista delle elezioni politiche, hanno spedito clandestinamente all'estero decine e decine di miliardi...». Vorrei sapere se in questa lista c'è anche il mio nome.

Giornalista: Commendatore, se lei mi ha chiamato qui, sa perfettamente che ci sarà anche il suo nome.

Commendatore: Lei crede di avere prove sufficienti per fare questa pubblica e assurda denuncia?

Giornalista: Non sono un bambino e se ho deciso di coinvolgere nello scandalo lei e molte persone molto, ma molto più in alto di lei, vuol dire che sono sicuro di quello che faccio, commendatore.

Commendatore: Lei non mi fa paura, lo sa?

Giornalista: Lo so che lei è di quelli che non hanno paura.

Commendatore: Ecco, bravo. Io l'ho fatta venire qui solo per evitarmi delle noie. Non amo gli scandali, non mi piace vedere il mio nome sui giornali; quindi desidero che questo articolo non venga pubblicato. Possiamo, quindi, metterci d'accordo.

Giornalista: Che cosa intende per metterci d'accordo?

Commendatore: Io ho la presunzione di capire subito con chi ho a che fare: lei non è una persona gretta; lei è un intellettuale, un borghese come me, quindi troveremo un accordo. Quanto le danno per questi articoli?

Giornalista: 5000 lire, commendatore... No, no, noi non potremmo mai metterci d'accordo, anche se lei me ne offre 50.000.

Commendatore: Io non le offro 50.000 lire; io le offro 5.000.000! Quanto le danno al mese?

Giornalista: De che?

Commendatore: Di stipendio, al giornale, intendo.

Giornalista: 30.000 lire...

Commendatore: E come può vivere con 30.000 lire?

Giornalista: Male, commendatore...

Commendatore: Io le offro 3.000.000 di lire. Lei, come giornalista, non può rifiutare, perché io, oltre alle mie industrie, sono proprietario di giornali, riviste, produco dei films e lei che è uno scrittore non ancora affermato, solo con me può avere un avvenire brillante e sicuro. È sposato?

Giornalista: Non legalmente, convivo.

Commendatore: Ha figli?

Giornalista: No, per fortuna... Ah, sì, uno in viaggio...

Commendatore: Complimenti! Sa cosa faccio, allora? Le offro due ettari di terreno fabbricabile intestati a suo figlio. Oggi il terreno non vale niente, ma fra dieci anni sarà una fortuna e suo figlio sarà ricco. Eh?¹

Ed ecco il brano di dialogo del secondo film:

Magistrato: Volevo sapere se lei conosce un certo Roncherini Floriano...

Industriale: Sì. È un valido *public relation man* — magari non tanto *man*, visto che è piuttosto checca —, che adoperiamo abbastanza spesso per operazioni promozionali, per conferenze stampa, party, banchetti e via di seguito.

Magistrato: Ed è per un'operazione promozionale che lei gli ha dato questo?

Industriale: Che cos'è?

¹ Il film è *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi. Il giornalista è interpretato da Alberto Sordi e l'industriale da Claudio Gora.

Magistrato: Fotocopia di un assegno di 300.000 lire, suo: cioè da lei firmato e intestato a Roncherini Floriano e poi girato a Silvana Lazzorini, tre giorni prima della sua morte.

Industriale: E con ciò?

Magistrato: Posso domandarle perché, più volte interrogato, lei ha sempre negato di conoscere Lazzorini Silvana?

Industriale: Perché, perché? Non è facile esplicitizzarmi così!

Magistrato: Lo sa che la potrei incriminare per falsa testimonianza?

Industriale: Signor giudice, andiamo, un po' di franchezza! Io negai, è vero, ma lei lo sapeva e io sapevo che lei sapeva, perché italiani siamo, no? Vede, quella sua teoria sulle barriere psicologiche tra gli uomini non si adatta completamente agli italiani. Noi siamo sempre complicizzati, in mancanza di meglio, da una strizzatina d'occhio. Ed è, appunto, che strizzando metaforicamente l'occhio io le domando adesso: «È proprio tanto riprovevole che un uomo nella mia collocazione non desideri esternizzare i suoi rapporti con una puttarella?».

Magistrato: Lei sta parlando di una morta e io non accetto strizzatine d'occhio, chiaro?

Industriale: Mi scusi. Io desidero oggettivamente, comunque, aggiungere che con quella ragazza — poverina — ebbi solamente un incontro sporadico, quindi...

Magistrato: Solamente?

Industriale: No. Stavo infatti per aggiungere qualcos'altro che Roncherini non le ha detto. In soldoni: nel big business, in affari, a volte, si conclude di più in una camera da pranzo che in dieci riunioni di lavoro. Voglio dire, in gaiezza e in buona compagnia. E, allora, in certi casi, le belle ragazze assumono un loro peso, specialmente se sono un po' leggere.

Magistrato: Cerchiamo di essere un po' più stringati: è in uso che, durante certi pranzi — diciamo, d'affari — belle ragazze, apparentemente della buona società, vengano presentate ai personaggi più in vista? Risponda sì o no!

Industriale: Sì.

Magistrato: Fino al punto di dare a quel personaggio in vista l'illusione di avere fatto un'importante conquista?

Industriale: Sì.

Magistrato: In questo modo, stimolando la vanità, o addirittura il senso di colpa, si rende più malleabile il personaggio nelle trattative?

Industriale: Sì.

Magistrato: Perché, se è vero che si conclude di più in una camera da pranzo, è vero anche che si conclude ancora meglio in una camera da letto?

Industriale: Devo rispondere sì o no?

Magistrato: Lei si faceva accompagnare spesso dalla defunta Lazzorini a questo tipo di convegni?

Industriale: Questo naturalmente sarebbe una colpa, perché io so come lei la pensa.

Magistrato: Lei non sa affatto come io la penso! Deve solamente rispondere sì o no!

Industriale: Sì.

Magistrato: Esistono due articoli del Codice Penale: il 531 e il 536...

Industriale: Istigazione alla prostituzione? E no, la prego, per favore. Nessuno istiga queste ragazze. Fanno quello che fanno, perché la società è quello che è. Come lei sa benissimo; tanto è vero che ne ha schifo. Comunque non l'ho fatta io ed è quella che è.

Magistrato: Lo fanno perché c'è chi le paga.

Industriale: Non fu un compenso, fu un regalo. Molte ragazze si vendono perché è una scorciatoia. Io il posto di commessa alla Standa glielo avevo trovato. Perché non c'è rimasta?²

REALTÀ OLTRE LA REALTÀ

Il recente successo all'ultimo festival di Cannes di un film come *The Tree of Life* di Terrence Malick spinge a fare un'ulteriore considerazione attorno al cinema, che tende a superare alcuni limiti, o alcune impostazioni teoriche, per immergerci in una dimensione che trascende la stretta esperienza della visione e delle sue modalità comunicative. Ci riferiamo, in ultima analisi, alla capacità dell'immagine cinematografica di cogliere e di rappresentare delle essenzialità che travalicano la Storia e le storie. Parlando del suo lavoro di regista e del suo interesse sempre vivo nello studiare come l'immagine possa veramente rappresentare la realtà — non a caso, alcuni dei suoi film trattano, in modo specifico, proprio di questo, come *Blow Up* e *Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni ha detto: «Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata, ce n'è un'altra più fedele alla realtà e, sotto quest'ultima, un'altra ancora e, di nuovo, un'altra ancora sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà assoluta, misteriosa che nessuno vedrà mai. O, forse, fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà» (Antonioni, 1995, p. 230).³ Sono presenti in queste parole di Antonioni quelle che potremmo chiamare *schegge di eternità*, le quali, periodicamente, emergono nella storia delle vicende umane su questa terra e che forse

² Il film è *In nome del popolo italiano* (1971) di Dino Risi. Il magistrato è interpretato da Ugo Tognazzi, l'industriale da Vittorio Gassman.

³ Il testo viene anche riportato da una voce fuori campo alla fine del suo *Al di là delle nuvole* (1995).

solo il cinema, più di ogni altra forma di espressione, è riuscito a cogliere. L'incertezza del tempo presente, i molti fattori scaturiti da una globalizzazione esistenziale ed economica sembrano aver accentuato tale elemento peculiare: nei film non appare più, ormai da tempo, la parola *fine* al termine della proiezione; una parola, spesso consolatoria, che scioglieva definitivamente ogni nodo narrativo, ogni tensione emotiva: la storia che abbiamo visto sullo schermo sembra prolungarsi al di là del tempo della visione cinematografica. Ancora una volta, tuttavia, il cinema sembra andare controcorrente rispetto a una visione chiusa e limitata dell'esistente. Di fatto, è presente un dato curioso che, periodicamente, viene alla ribalta della cronaca quotidiana, quando si prospettano dei momenti di crisi: il proliferare insistente di pseudoprofeti che annunciano, date alla mano, una imminente fine del mondo, o delle catastrofi naturali, prossime a colpire luoghi e territori del nostro pianeta. Così, si era previsto un terremoto a Roma per il 12 maggio 2011 e il 22 dicembre 2012, secondo la profezia Maya, dovrebbe arrivare la fine dei tempi: tutte *notizie* enfatizzate al massimo da parte dei media, nonostante siano prive del pur minimo fondamento. Probabilmente, siamo alla presenza di un inconscio desiderio collettivo di palingenesi, che ci spinge a voler credere in un'ipotetica fuga liberatoria da una realtà contingente fatta di tensioni, venti di guerra, violenza, inquinamento, ecc.

Ma se il tema della *fine* sembra essere tornato, quindi, a segnare trasversalmente tutta la cultura contemporanea, la paventata chiusura della Storia e delle storie, come abbiamo già rilevato, spinge i registi cinematografici a tentare di superare quello stato di contingenza, proprio della natura umana, e di diventare protagonisti di un racconto che non abbia mai fine. Su questo tema si sono misurati tutti gli Autori della storia del cinema: da Bergman (*Il settimo sigillo*), a Tarkovskij (*Sacrificio*), a Kieslowski (*Film rosso*, l'opera conclusiva della cosiddetta trilogia dei colori), a Wenders (*Fino alla fine del mondo*), al già citato film di Malick *The Tree of Life*. Tuttavia, l'autore che forse più di ogni altro ha colto tale tensione è Fellini: l'ha colta in quello che è uno dei rari esempi di *cinema puro* come *8 1/2* e in un altro film, non a caso mai realizzato, come *Il viaggio di G. Mastorna*. Negli abbozzi di sceneggiatura di quest'opera si leggono alcune illuminazioni che l'autore ha inserito in una storia che va al di là di tutte le storie, aprendo a un futuro dove non comparirà, appunto, più la parola *fine*. Ebbene, Fellini, in questo film — lo ripetiamo, non a caso, sempre progettato a lungo, ma mai

realizzato — tenta di coniugare la finitezza dell'esperienza umana con una tensione insopprimibile verso l'eterno.

Dario Zanelli, in un libro dedicato proprio a raccogliere quanto Fellini ha dichiarato ed elaborato attorno a questo progetto sempre rimandato — *L'inferno immaginario di Federico Fellini*, scrive: «Non credo, però — aveva proseguito Fellini — che la storia debba avere una vera conclusione (la vicenda del film, lo ricordiamo, è quella di un uomo che è morto e non sa di esserlo...). Solo una conclusione fantastica, forse... Come quella cui perviene appunto il protagonista nella sceneggiatura definitiva. Liberatosi dai vecchi condizionamenti e pregiudizi e superati gli ostacoli che limbo, inferno, purgatorio, i vari spazi ultraterreni avevano accumulato sul suo cammino, Giuseppe Mastorna si ritrova infine in una Firenze meravigliosa, vista come città simbolo di una bellezza sublimata dall'arte e qui celebra, nello splendore di un finale a effetto, sull'onda di una sinfonia eseguita a piena orchestra, la serenità faticosamente cercata e ritrovata, l'armoniosa felicità di una vita nuova» (Zanelli, 2005, p. 95).

L'elemento «eternità»
è contenuto nel concetto
di cinema stesso

Se il cinema può essere considerato un archetipo, forse anche l'elemento — o una sua particella, almeno — eternità è contenuto nel concetto di cinema stesso. Le immagini di un film, di fatto, sono destinate a durare per *sempre* — certo, il sempre umano —, o, senz'altro, a sopravvivere per decenni e decenni a coloro che le hanno girate e interpretate. La stessa parola proiezione indica un qualcosa che è orientato verso il futuro, che si propaga nello spazio e nel tempo, nel tentativo di rendere immortali delle immagini riferite, invece, a un periodo e a un luogo ben definiti. La particella di eternità, quindi, presente nell'idea stessa di cinema, lo proietta in una dimensione che certamente ci sfugge, sia come definizione che come impostazione concettuale, ma che non manca di essere affascinante e suggestiva. Certamente, l'eternità è un concetto difficile da definire e da concepire: un qualcosa che non è mai iniziato e mai finirà... Ad esempio, qualche teologo, come Tommaso d'Aquino, ha tentato di farlo definendo l'eternità in questo modo: «L'eternità differisce dal tempo perché l'eternità è tutta insieme, il che non compete al tempo. Il tempo implica un prima e un poi; l'eterno non ha in sé né prima né poi, ma questi possono essergli annessi; l'eternità non ha un prima e un poi, né li comporta in alcun modo» (Dal Sasso e Coggi, 1989, p. 18).

A questo grande mistero, carico di un altrettanto grande potenza evocativa, il cinema si è avvicinato forse più di ogni altra forma di espressione umana. Le *schegge di eternità*, a cui abbiamo accennato, rappresentano la tensione tangibile verso tale assoluto. D'altra parte, il cinema costituisce l'unica forma di comunicazione che è riuscita a frantumare un limite proprio della condizione umana che è il *tempo*. La visione di un film non ha un *prima* o un *dopo*, ma solo un *durante*: siamo sempre al *presente*; un presente che può condensare decenni di vicende in due ore di proiezione, oppure dilatare enormemente attimi che nella vita reale sono di breve durata. Di fatto, se leggiamo una sceneggiatura, i verbi che descrivono l'azione sono sempre al presente indicativo, nonostante l'evento possa essere temporalmente collocato nel passato o nel futuro; anche se si tratta di un *flashback* o di un *flash forward*. Potremmo, a questo punto, chiederci se il cinema sia veramente lo strumento maggiormente adatto, come sostiene Antonioni, per poter approdare — o solo avvicinarci — a quella *realtà assoluta* e, allo stesso tempo, *misteriosa*? La risposta non è delle più semplici. Vorremmo affidarci, in conclusione, ancora a Fellini, il quale, da poeta e da cineasta quale è stato ed è, ci comunica, in una sintesi suggestiva, la tensione dell'uomo e dell'artista verso il mistero insondabile dell'esistenza. In una intervista rilasciata a Enzo Biagi, che gli aveva chiesto come avrebbe voluto essere ricordato, il regista aveva risposto: «Ho vissuto come a una prova generale, in attesa del debutto».