

William Hope. *Giuseppe Tornatore. Emotion, Cognition, Cinema.* Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2008. Pp. 186.

In questo volume William Hope riprende ed amplia alcune delle considerazioni sul cinema di Giuseppe Tornatore già espresse nell'opuscolo *The Cinema of Giuseppe Tornatore*, stampato nel 2001 in occasione della retrospettiva tenutasi presso il Cornehouse Arts Centre di Manchester. Di quel lavoro Hope mantiene la divisione in capitoli (uno per ogni film trattato), dando però maggiore profondità d'analisi alla sua ricerca ed aggiungendo un capitolo dedicato a *Malena* (2000). Nell'introduzione vengono tracciate le linee guida di uno studio che ha il pregio di riprendere la definizione di *auteur* (spesso posta in secondo piano dalla critica contemporanea) per declinarla in senso tornatoriano, chiedendosi cioè in cosa consista l'autorialità di un regista che, spesso, pare solo muoversi in modo originale tra le convenzioni dei vari generi. Ebbene, le risposte avanzate da Hope negli otto capitoli che compongono il volume presentano in maniera convincente la figura di un cineasta che altera in maniera consapevole queste convenzioni per proporre in ogni pellicola una cifra autoriale assai consistente e che, pur non esitando a manipolare il pubblico al fine di commuoverlo, ottiene risultati di grande potenza lirica grazie anche, e soprattutto, all'uso sapiente di mezzi puramente tecnici come il primo piano o la soggettiva. Come ribadisce infatti Hope nell'introduzione, "the conscious appeal to the sentiments of today's cinemagoers that is inherent in much of the director's work arguably constitutes a far riskier artistic strategy than any of the calculatedly subversive and controversial exercises in stretching the boundaries of cinematic form and content that have materialized over the past decade" (3).

Il primo capitolo, dedicato a *Il camorrista* (1986), pone l'analisi della pellicola nell'ambito dei cosiddetti "cognitive approaches to film reception" (18), sottolineando come quest'ultima sia assai più che una semplice rivisitazione del classico film di gangster o del sottogenere del film d'ambientazione mafiosa. Al contrario, Hope mette in rilievo come essa sia in grado di attivare "the different levels of viewer engagement [...] not only setting in motion the viewer's own

BOOK REVIEWS

associative networks but also inducing a vivid sense of involvement with the diegetic action via transitory, empathic attachments that are formed between viewers and characters” (19). Nel capitolo che segue, dedicato a *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), l’uso di alcune tra le teorie di Jameson e Deleuze permette a Hope di dimostrare come Tornatore sia un perfetto esempio di *auteur* moderno evidenziando, nel contempo, come questa pellicola sia una delle poche in quegli anni ad essere andata oltre le proprie “artistic aspirations by transcending national boundaries, capturing the *zeitgeist* of late twentieth-century capitalist society, and touching a collective nerve in cinemagoers across the industrialized world” (38). Il successivo studio di *Stanno tutti bene* (1990) esplora le divergenze rispetto al classico *road movie*, per poi utilizzare alcune considerazioni di Jameson sul postmoderno e concludere che il film rappresenta “a strong critique of the artifice, materialism, and rampant capitalism that characterized Western society and culture in the final decades of the twentieth century” (70). Il quarto capitolo è costituito invece dall’analisi del segmento diretto da Tornatore nel film a episodi *La domenica specialmente* (1991), intitolato *Il cane blu*. In questo caso ad essere messo in evidenza è l’ecclettismo di un Tornatore in grado di fondere echi chapliniani con riferimenti stilistici e contenutistici che spaziano da Fellini a Leone. Nel successivo studio dedicato a *Una pura formalità* (1994), Hope si occupa invece di esplorare le divergenze introdotte da questa pellicola rispetto all’ambito del classico *detective genre* che, in questo caso, viene mescolato al thriller psicologico, permettendo al regista di introdurre una personale cifra stilistica che innova entrambi i generi in questione privando l’audience “of the sense of familiarity that is usually required to counterbalance the alienating and unnerving elements of crime fiction narratives” (95). L’analisi de *L’uomo delle stelle* (1995), offre poi numerose interessanti considerazioni sul rapporto tra questo film e gli stilemi neorealisti evocati (quando non apertamente citati), da Tornatore, pur rimarcando la presenza di svariate “affinities with documentary and ethnographic work” (110). Nello studio de *La leggenda del pianista sull’oceano* (1998) spiccano le osservazioni su scenografie e commento musicale (due aspetti troppo spesso considerati accessori in molte analisi filmiche che qui invece ritrovano un giusto spazio), al pari della conclusione in cui si sottolinea come questa

BOOK REVIEWS

pellicola sia caratterizzata da “considerable potential for analysis in the philosophical context of the sublime, since it draws together a range of human experiences which encompass the Kantian notions of the sublime that are rearticulated by Freeland within a cinematic context” (130). L’ultimo capitolo, dedicato a *Malena* (2000), esplora infine gli aspetti voyeuristici che caratterizzano il film, partendo dall’acuta distinzione proposta da Kaja Silvermann “between the ‘look’ as a carrier of desire and lack, and the ‘gaze’ as a carrier of symbolic, patriarchal dominance” (152), per poi prendere in considerazione le teorie freudiane sull’*einführung* ed i palesi rimandi al dittico siculo di Pietro Germi (*Divorzio all’italiana*, 1961, e *Sedotta e abbandonata*, 1964) e all’*Amarcord* felliniano. L’analisi si conclude affermando l’importanza di un film che “re-sensitizes new millennium viewers to the implications of the spectator’s unquestioned control of the image, and confronts them with the extreme consequences of expropriating an individual’s image as fodder for personal gratification” (165).

La straordinaria profondità e ricchezza dell’analisi di Hope nei confronti dell’opera del cineasta siciliano rende questo libro una necessaria aggiunta alla biblioteca dello studioso di cinema italiano. Oltre a colmare un’importante lacuna critica in ambito anglofono (dove l’unico altro studio monografico dedicato al regista è costituito da un precedente opuscolo a cura dello stesso Hope), questo volume costituisce anche un’importante risorsa per coloro che il cinema italiano lo insegnano, in virtù della sua capacità di fondere svariati richiami teorici e filmici ad una facilità di scrittura che rende la lettura estremamente informativa senza però penalizzarne la scorrevolezza. L’unico appunto (peraltro non imputabile all’autore) riguarda il fatto che non vengano presi in analisi i film più recenti di Tornatore. Non resta quindi che augurarsi che un’edizione aggiornata volta ad interpretare anche le ultime evoluzioni autoriali tornatoriane possa vedere la luce quanto prima.

Fulvio Orsitto

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, CHICO