Lukàcs, il film e la tecnica

In occasione della pubblicazione, in Italia, dei *Prolegomeni ad un'estetica marxista* di Gyorgy Lukacs (Editori Riuniti, 1957), io lamentai, dandone notizia ai lettori dell'*Unità*, che in quel libro, come in tutta l'opera dell'illustre scrittore ungherese, fosse trascurata l'arte del film; sembrandomi francamente enorme che un filosofo e critico, intento a contribuire, col suo lavoro continuo e indefesso, alla fondazione di una estetica marxista, potesse prescindere, non solo la considerazione teorica, ma anche la critica e persino l'esemplificazione, su quella che, *per noi* (e s'intende: per noi marxisti) e, come ha detto Lenin, e fuori d'ogni dubbio, *la più importante delle arti*.

Ciò sembra tanto più strano per il fatto di avere il Lukacs dedicato, già nel 1913, un breve scritto al film «Gedanken zu einer Aesthetik des Kino» e per essere stato egli amico ed estimatore di Béla Balazs, geniale e profondo teorico dell'arte del film.

Ora la rivista *Cinema Nuovo* di Milano pubblica, nel n. 135 quello che in copertina annuncia, non troppo esattamente, come «il primo scritto di Lukacs sui problemi del cinema»: una serie di brevi annotazioni, datate aprile 1958, al progetto di un'opera di estetica cinematografica, sottoposta dal suo ex allievo, recentemente emigrato politico in Italia, Istvan Meszaros. Tanto il progetto dell'allievo, quanto la risposta del maestro, hanno carattere di appunti e di scrittura, per così dire, privata, tanto da risultare piuttosto criptici per il lettore: sicchè non è possibile ricavarne gran sugo. Colpiscono tuttavia le prime righe della risposta di Lukacs che indurranno più di un lettore a qualificare lo scrittore ungherese un *paleomarxista*, prendendo in prestito dal recente libello del suo brillante settatore italiano Cesare Cases («*Marxismo e neopositivismo*», Einaudi, 1958) il vocabolo, salvo a dargli un'accezione lievemente diversa, e non propriamente elogiativa; come a dire: marxista ancora legato all'idealismo.

Lukacs trova «importante e fecondo» il tentativo del suo allievo «di separare nettamente la forma dalla tecnica»; e aggiunge che «il principale difetto della letteratura filmica... è proprio quella mescolanza delle due cose, che, per esempio, in Balàzs porta come conseguenza che egli tratta, come problemi della forma e della teoria dei generi, soprattutto questioni tecniche».

Conviene soffermarsi su questa prima osservazione. Non tanto per rilevare che la letteratura filmica, a cominciare da Bela Balazs, non può esser tacciata in blocco di manualismo tecnicistico — neanche, e tanto meno, per dire delle cose di casa nostra, quella italiana che, semmai, ha sempre avuto il torto contrario (i miei primi scritti compresi), svincolandosi lentamente e a fatica dall'ambito della filosofia idealistica, allora dominante in Italia, di Croce e di Gentile, i quali hanno pure dedicato qualche nota all'arte del film; — ma per rilevare come la odierna affermazione del Lukacs è ancora di pretta marca idealistica.

E' abbastanza sintomatico, in questo senso, osservare come essa collimi, quasi parola per parola, colla prefazione di prefazione, scritta da Giovanni Gentile, per il volume di Luigi Chiarini *Cinematografo*, nel 1934. Scriveva il Gentile: «Il problema (se lo spettacolo cinematografico abbia o possa avere carattere d'arte) è apparso sempre più oscuro per il prevalere e il sempre maggior acuirsi degli interessi degli studiosi del cinema nella sua tecnica».

In genere la svalutazione della tecnica e caratteristica delle estetiche dell'idealismo: di quella di Croce in particolare, per la quale l'opera d'arte (intuizione-espressione) è già tutta, completa e perfetta, nell'artista, *in interiore animi*, così che la sua *estrinsecazione* è un puro accidente, materiale, occasionale e pratico, un mezzo per conservare il ricordo di questa, già pienamente realizzata, creazione. Sebbene l'estetica di Croce abbia avuto un'enorme autorità in Italia, ed anche fuori d'Italia (basti ricordare l'adesione ad essa di personalità di primo piano nella cultura europea, come Vossler e Schlosser), tuttavia essa ha incontrato sempre l'ostilità degli artisti e di tutti coloro che avevano dimestichezza e diretto contatto coi fatti dell'arte: i quali mal si acconciavano all'idea, contraria ad ogni esperienza, dell'inesistenza di un medio tecnico tra la visione interiore dell'artista e la realizzazione dell'opera d'arte.

Come il concetto crociano dell'opera d'arte già perfetta interiormente sia contrario ad ogni esperienza, qualsiasi lettore può intenderlo agevolmente se considera, ad esempio, il lavoro di un pittore: come ci dà l'opportunità di fare un bel documentario su Henri Matisse. In quel film noi vediamo l'artista dinanzi ad un gran fascio di fogli, agganciati al cavalletto, che disegna. Egli lavora con straordinaria rapidità: considera il modello con attenzione e ne traccia quindi, speditamente, un convincente ritratto: un ritratto somigliante e fedele in tutti i suoi particolari; quindi Matisse considera brevemente la sua opera e la straccia; subito dopo esegue un altro disegno, in tutto simile al precedente, ma dal quale egli ha eliminato parecchi particolari, che subito viene stracciato e seguito da un altro, che l'a ancora semplificato il precedente, che egli ha ancora eliminato numerosi particolari; e così via: l'operazione si ripete, con incredibile rapidità, un numero incredibile di volte. E s'intende che il passaggio da un abbozzo al successivo non consiste unicamente nella eliminazione di particolari rilevatisi superflui, ma comporta, ogni volta, una variazione, breve ma sostanziale, delle parti sopravvissute, fino al sorprendente risultato di uno di quei disegni, che sono tra le cose più belle di Matisse.

Nello stesso documentario si vede Matisse che dipinge. Lo vediamo colpeggiare la tela con una fitta pioggia di pennellate di incredibile rapidità. Il regista del film ha avuto la grande intelligenza di riprendere al rallentatore questo impetuoso pennellaggiare. E il risultato è di enorme interesse: ogni colpo di pennello si svolge in tre momenti: prima il pennello traccia, nel punto prescelto, ma in aria e a vuoto, il suo colpo, quindi il segno è tracciato sulla tela assai brevemente, quindi il segno è corretto e reso definitivo da una pennellata appoggiata e piena. Ogni segno è prima progettato dall'artista, quindi eseguito; poi l'artista si pone come critico del proprio lavoro e lo corregge e fissa definitivamente. Processo che non è soltanto dell'intiera opera, ma in ogni pennellata che, nella realtà, è data, nei suoi tre momenti, in una frazione di secondo.

Questo attrentissimo spettacolo del nascere concreto di un'opera d'arte (ma, si spera, anche la sua sommaria descrizione) non può non convincere definitivamente dell'assurdità della folgorazione creativa della intuizione-espressione. Ma anche chi non abbia troppa consuetudine coi fatti dell'arte capisce che un film non è, tutt'intiero e con tutti i suoi particolari, compiuto, prima ancora che nesta stata girata una sola scena; capisce che è assurdo immaginare che gli architetti costruiscano le case al solo scopo di conservare memorie delle proprie interne immagini di esse.

Dispiace che il Lukacs non abbia riflettuto più a lungo e con maggior impegno sul film: perchè proprio dal film sono venute all'estetica contemporanea le più vive istanze e suggestioni per uscire dai vicoli ciechi della filosofia dell'arte idealistica. In Lukacs è rimasto, di essa, il concetto di intuizione, che va definitivamente ripudiato, come quello in cui si svolge un tre momenti: prima il pennello traccia, nel punto prescelto, ma in aria e a vuoto, quindi il segno è tracciato sulla tela assai brevemente, quindi il segno è corretto e reso definitivo da una pennellata appoggiata e piena. Ogni segno è prima progettato dall'artista, quindi eseguito; poi l'artista si pone come critico del proprio lavoro e lo corregge e fissa definitivamente. Processo che non è soltanto dell'intiera opera, ma in ogni pennellata che, nella realtà, è data, nei suoi tre momenti, in una frazione di secondo.

Questo attrentissimo spettacolo del nascere concreto di un'opera d'arte (ma, si spera, anche la sua sommaria descrizione) non può non convincere definitivamente dell'assurdità della folgorazione creativa della intuizione-espressione. Ma anche chi non abbia troppa consuetudine coi fatti dell'arte capisce che un film non è, tutt'intiero e con tutti i suoi particolari, compiuto, prima ancora che nesta stata girata una sola scena; capisce che è assurdo immaginare che gli architetti costruiscano le case al solo scopo di conservare memorie delle proprie interne immagini di esse.

Dispiace che il Lukacs non abbia riflettuto più a lungo e con maggior impegno sul film: perchè proprio dal film sono venute all'estetica contemporanea le più vive istanze e suggestioni per uscire dai vicoli ciechi della filosofia dell'arte idealistica. In Lukacs è rimasto, di essa, il concetto di intuizione, che va definitivamente ripudiato, come quello in cui si svolge un tre momenti: prima il pennello traccia, nel punto prescelto, ma in aria e a vuoto, quindi il segno è tracciato sulla tela assai brevemente, quindi il segno è corretto e reso definitivo da una pennellata appoggiata e piena. Ogni segno è prima progettato dall'artista, quindi eseguito; poi l'artista si pone come critico del proprio lavoro e lo corregge e fissa definitivamente. Processo che non è soltanto dell'intiera opera, ma in ogni pennellata che, nella realtà, è data, nei suoi tre momenti, in una frazione di secondo.

Questo attrentissimo spettacolo del nascere concreto di un'opera d'arte (ma, si spera, anche la sua sommaria descrizione) non può non convincere definitivamente dell'assurdità della folgorazione creativa della intuizione-espressione. Ma anche chi non abbia troppa consuetudine coi fatti dell'arte capisce che un film non è, tutt'intiero e con tutti i suoi particolari, compiuto, prima ancora che nesta stata girata una sola scena; capisce che è assurdo immaginare che gli architetti costruiscano le case al solo scopo di conservare memorie delle proprie interne immagini di esse.

Dispiace che il Lukacs non abbia riflettuto più a lungo e con maggior impegno sul film: perchè proprio dal film sono venute all'estetica contemporanea le più vive istanze e suggestioni per uscire dai vicoli ciechi della filosofia dell'arte idealistica. In Lukacs è rimasto, di essa, il concetto di intuizione, che va definitivamente ripudiato,

UMBERTO BARBARO

LA SCOMPARSA DI UN PIONIERE DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Cecil B. De Mille è morto a Hollywood

Quarantacinque anni di attività, settanta «colossi» realizzati - Una straordinaria capacità di venire incontro agli istinti meno razionali del pubblico - Clamorosi e costanti successi commerciali

Cecil B. De Mille fotografato, sotto una gigantesca riproduzione della sfinge egiziana durante le riprese dei «Dieci comandamenti», il suo ultimo film di ispirazione biblica che sta attualmente superando ogni record di incassi

HOLLYWOOD 21 — L'indefessa, regolarmente al servizio delle tesi più reazionarie, spettacoli regolarmente atti a sollecitare gli istinti meno razionali di un pubblico vastissimo: ecco in rapida sintesi le caratteristiche fondamentali della prodigiosa carriera dell'«imperatore di Hollywood», perfetta incarnazione di un tipo di cineasta che è in sostanza esattamente agli antipodi di ogni istanza e nobile concezione del cinema.

Non si può negare che Cecil B. De Mille avesse una sorta di genio e fosse sempre geniale nel tracciare prima di ogni altro la strada del più spettacolare conformismo. Anche il conformismo varia coi tempi e l'abilità di De Mille è stata sempre quella di precedere i tempi, di incalzare le nuove mete, le nuove tendenze.

Tutta la sua carriera è dunque il punto di vista un libro aperto. Educato dal padre (ex studente di teologia e commediografo alla moderna forma di vecchi testi biblici, poi direttore modello in un collegio militare della Pennsylvania, quindi attore occasionale con un repertorio di terz'ordine) De Mille si presenta nel 1913 con la commedia *The square man* sulle vicende di un uomo squallido, ex-ufficiale, un uomo che ha perso una pelle ... Ma l'abuso non è importante perchè l'uomo è ricco ... di quelli allora in circolazione. La fortuna di De Mille è subito Epheriot, *The queen* ... ancora due volte sempre più lungo ... seconda del Pendleton spettacolare del cinema.

Scoppia la prima guerra mondiale: De Mille è dall'altra ... sempre, sfornando film dopo film ... pellicole ... sempre più ... sempre ... Quindi ... incentivo alle esaltazioni della guerra, della figura del «Sant'Uomo» ... cavallo, culminante in un film ... Sodoma e Gomorra ... albeggia nella pubblicità ... tutto ... Non ... sempre ... della ... commedia ... Lo ... De Mille ... Non ... Sono ... Sono ... Non ... Sono ... Non ... Sono ... Non