

A San Quirico
la XXIII mostra
di scultura
«Forme nel Verde»

SAN QUIRICO D'ORCIA. Una personale di
Claudio Capotondi e una collettiva dedicata al
Giappone, con opere di Nakamura, Shigetaka,
Nagatani, Takaoka, Manzen e Yamazaki: ecco
le mostre in corso a San Quirico D'Orcia, nel Se-
nese, per la rassegna «Forme nel Verde». Le
sculture sono esposte nel giardino rinascimen-
tale degli Iori Leonini, ricco di siepi di bosso e
lecci secolari.

Villa Medici,
in esposizione
l'arte
dei «pensionnaires»

ROMA. Avrà luogo dal 7 al 30 settembre,
quest'anno, l'esposizione dei «pensionnaires»
dell'Accademia di Francia a Roma. I «pension-
naires» sono i giovani artisti che, selezionati per
merito, trascorrono un periodo di tempo a Villa
Medici. A esporre questa volta sono due foto-
grafi, Cuisset e Urban, i pittori Chaza, Le Reste e
Saksik, la scenografa Laurens e gli scultori Ami-
lites e Lerat.

IL LIBRO Il Novecento è il secolo del cinema
ma gli intellettuali italiani non lo capirono subito: scrittori e critici
(persino Gramsci e Gobetti) a lungo lo considerarono puro intrattenimento
Nel suo nuovo lavoro Giuseppe Petronio «racconta» un secolo di cultura

Qualche anno dopo la pubblicazione della *Coscienza di Zeno* di Sigmund Freud, un altro mostro, sacro della cultura europea del Novecento, chiudeva un suo lungo saggio - si intitolava proprio *Il disagio della civiltà, 1929* - con una domanda retorica, di quelle la cui risposta è scontata: «Se l'evoluzione della civiltà è tanto simile a quella dell'individuo e se usa gli stessi mezzi, non saremmo giustificati nel fornire la diagnosi di alcune civiltà o epoche civili - forse l'intero genere umano - sono divenuti "nevrotici" per effetto del loro stesso sforzo di civiltà?». La domanda e la risposta serpeggiavano, lo abbiamo visto, in tutte le coscienze dal crollo della fiducia nella Scienza e nella Ragione in poi, e non potevano non provocare qualcosa, nevrosi o disagio che lo si voglia chiamare, qualcosa che impregnava di sé non solo i comportamenti quotidiani ma l'arte e il pensiero: lo sforzo di rendere la propria visione del mondo con raziocini o con mi-

Forse, ancora più istruttivo è l'atteggiamento che non questo o quello scrittore ma l'insieme degli scrittori, l'intelligenza italiana, ebbe di fronte a una specifica innovazione tecnologica: il cinema. Citerò due opere che hanno avuto un impatto assai forte sulla nostra cultura. Anni fa, abbiamo letto un libro di un sociologo tedesco, riprodotto in Francia e ucciso nel 1940 al dilagare dell'invasione nazista: Walter Benjamin. In quel libro, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin ha mostrato con grande acutezza quali conseguenze l'invenzione della fotografia (*daguerrotipia* in un primo momento) abbia avuto non solo sulla vita ma sul pensiero, sul sentire degli uomini: come e fino a che punto ne abbia modificato le strutture mentali. Negli stessi anni abbiamo letto tutti (almeno avremmo dovuto, tutti quelli che lavoriamo a queste cose) la *Storia sociale dell'arte* di un altro tedesco, Arnold Hauser. Raccontando il processo dell'arte nella civiltà occidentale dai greci a noi, Hauser ha mostrato come in ogni epoca esiste ciò che potremmo dire *arte-guida*: di volta in volta è stata questa o quell'arte figurativa o quella della parola a dare la propria impronta a uno o più secoli, influenzando su tutte le altre. Per la nostra età, il Novecento, arte-guida secondo Hauser sarebbe il cinema, e lo sono convinto che abbia ragione: sempre più in questo secolo le varie arti hanno intrecciato e confuso le loro tecniche influenzandosi reciprocamente, ma sempre più il cinema ha preso un posto egemonico nelle nostre abitudini, ha assorbito come una spugna da tutte le arti, e a sua volta ha dato luogo, secondo l'espressione di un ungherese, Béla Balázs, a una nuova civiltà visiva.

Un secolo solo ci separa dalle prime pellicole dei fratelli Lumière, una quale cammino la nuova arte ha compiuto. Mettiamoci ora nei panni di uno scrittore o di un critico letterario del primo ventennio del secolo; che cosa doveva pensare del film (ma era usava la parola al femminile: *la film*) che si rappresentavano e spesso si giravano in Italia? Erano, non dimentichiamolo, film muti, in bianco e nero, ripresi e riprodotti con tecniche ancora immature, ma proprio questo accresceva il senso della loro natura meccanica, di un'opera d'arte prodotta meccanicamente. La macchina dunque invadeva quel regno dell'Arte e della Bellezza che tante correnti di pensiero e di estetica proclamavano sacro, tutto ideale. E, soprattutto, il cinema con la sua fruizione collettiva, in caste sale, doveva apparire un concorrente pericoloso del teatro. Anche il cinema infatti cominciò presto a raccontare storie, spesso riprendendole dalla letteratura; ma le raccontava con una tecnica assai vicina a quella teatrale. Nel cinema, come nel teatro, l'autore racconta, però per interposta persona, l'attore, e già nella Grecia antica Platone e Aristotele si erano posti il problema della differenza tra l'*epos*, ossia il racconto, e il *dramma*, ossia il racconto rappresentato in azione, vissuto sulla scena da attori: *dramma* deriva appunto da un verbo che significa *fare*. Ora anche il cinema, come il teatro, raccontava attraverso attori; solo che la loro recitazione veniva fissata meccanicamente su una pellicola, riprodotta e riproducibile - innumerevoli volte. Era o non era una rivoluzione? Per di più la nuova arte



Scene da «Thais», 1916, di A.G. Bragaglia, con scenografie di Enrico Prampolini e, qui sopra, da «Ma l'amor mio non muore» di Mario Camerini

biria è quello che il buon Pascaella chiamerebbe una bolata: è un saggio ironico di arte per la follia arida e melensa», e nello stesso anno in una intervista denunciò «l'esecrabile gusto del pubblico che riduce oggi il cinema a un'industria più o meno grossolana in concorrenza con il teatro».

Ultimo a cedere fu Pirandello. E bisogna fermarci su un momento. Tra il 1926 e il 1936, l'anno della sua morte, Pirandello concesse più volte il diritto di sceneggiare scritti suoi (*Le fu Mathias Pascal* di Marcel Herber, *Acciaio* di Walter Rutman, *Ma non è una cosa seria* di Mario Camerini), in contrasto, parebbe, con il rifiuto netto del cinema pronunciato nei *Quaderni di Serafino Gubbio*. E che il cinema, nonostante gli anatemi dei letterati, aveva fatto la sua strada, e chiudere gli occhi non sarebbe stato intelligente. Ma Pirandello continuò a riflettere sul rapporto tra teatro e cinema, e nel 1929 in un articolo sul «Corriere della sera» ripeté e ribadì le ragioni, vedendo il peccato del cinema nel suo voler gareggiare con il teatro: «Per questa via la perfezione non potrà condurre il cinematografo ad abolire il teatro, ma se mai ad abolire se stesso». Addio al cinema una via nuova, quella che più tardi, nel 1940, Walt Disney seguì in un film celeberrimo, *Fantasia*, e in una bella pagina sognò un cinema che fosse «cinematografia»: «linguaggio visibile della musica». E sognò: «Gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti che i suoni esprimono, rappresenta nelle immagini quel che quei sentimenti suscitano ed evocano». Così, pensava Pirandello, il cinema avrebbe ritrovato se stesso approdando «ai porti prodigiosi del miracolo», e non avrebbe attentato al teatro.

A parte c'erano i futuristi, che si battezzarono così appunto perché protesi verso un futuro di macchine, una «civiltà della macchina» vista emblematicamente come il prodotto maggiore dell'uomo e lo strumento che avrebbe creato il futuro.

I futuristi furono, alcune volte, di intelligente acutezza nel cogliere quanto stava accadendo intorno a loro, e si resero conto che le scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche sconvolgevano e rinnovavano non solo il mondo esteriore in cui l'uomo vive, ma quello interiore che è dentro di noi: la nostra sensibilità. Marinetti, il fondatore del movimento scrisse: «Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono, del gramofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano... non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e di formazione, esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza». Un altro futurista, scrittore e pittore, Ardengo Soffici, affermò che i mutamenti prodotti dalla meccanica e dalla chimica stavano modificando non solo le apparenze del mondo in cui conciliava la nostra vita giornaliera ma il nostro intelletto e la nostra psiche: «Le misure stesse sulle quali si ordinano i sentimenti e i pensieri - lo spazio e il tempo - si trovano per noi considerevolmente alterate... è un fatto che, per chi come o vola fulmineamente in un'automobile o in aeroplano, la sua nozione delle distanze e della durata differisce molto da quella che potevano averne gli uomini del passato».

Innovazioni tecnologiche nel vivere, anche in quello quotidiano; fatti che più o meno avvertivano tutti i contemporanei, ma i più se ne spaventavano, li evitavano, altri, i futuristi, se ne esaltavano. Dei mutamenti che la «civiltà delle macchine» induceva nella vita e della psiche dell'uomo si facevano cantori: «Noi - dissero nel così detto *Manifesto di fondazione del futurismo* (1909) - canteremo le grandi folie agitate dal lavoro, dal piacere e dalla sommosa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali...».

faceva passi da gigante: presto, negli anni Dieci, l'Italia ebbe studi di produzione e una produzione abbondante e pregiata, specialmente a Torino, cominciarono a circolare nomi di produttori e di attori, soprattutto di attrici (le prime di: Francesca Bertini, Lyda Borelli) che empivano le sale e conquistavano pubblici e mercati anche stranieri.

Il cinema come il teatro dunque, ma come un teatro meccanizzato, in cui la macchina prevale sull'uomo e la vita è mummificata e inscatolata. Non esagero, so solo riassumendo una pagina di un romanzo di Pirandello, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, del 1915, il documento più alto e più conturbante del rifiuto del cinema da parte di uno scrittore italiano. Ma bisogna leggere almeno qualche pagina. Serafino Gubbio, un operatore cinematografico, scende nel Reparto fotografico della Casa di produzione per la quale lavora:

«Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine.

«Quanto di vita le macchine han mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenterate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno.

«La vita ingoiata dalle macchine è lì, in quei vanni solitari, dico nelle pellicole già av-

volte nei telai. «Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridare il movimento qui in tanti attimi sospesi.

«Siamo come in un ventre, nel quale si sta sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica.

«E quante mani nell'ombra vi lavorano! C'è qui un intero esercito d'uomini e di donne: operatori, tecnici, custodi, addetti alle dinamo e agli altri macchinari, ai prosciugatori, all'imbibizione, ai viaggi, alla coloritura, alla perforatura della pellicola, alla legatura dei pezzi.

«Basta ch'io entri qui, in questa oscurità appesata dal liato delle macchine, dalle esalazioni delle sostanze chimiche, perché tutto il mio *superfluo* svapori.

«I "Quaderni di Serafino Gubbio operatore" del 1915, il documento più conturbante del rifiuto del cinema da parte d'uno scrittore»

«Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure; mani affaccendate sui bacini; mani, cui il tetra luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale. Penso che queste mani appartengono ad uomini che non sono più; che qui sono condannati ad esser mani soltanto: queste mani, strumenti. Hanno un cuore? A che serve? Qua non serve. Solo

Si intitola *Racconto del Novecento italiano*. E l'accento cade volutamente sulla parola *racconto*: sì, perché in questo suo nuovo libro Giuseppe Petronio, decano della critica letteraria italiana, ha scelto la strada difficile di ripercorrere le vicende culturali del secolo non con il puro

come strumento anch'esso di macchina, può servire, per muovere queste mani. E così la testa: solo per pensare ciò che a queste mani può servire. E a poco a poco m'invade tutto l'orrore della necessità che mi s'impone, di diventare anch'io una mano e nient'altro».

Il rifiuto è netto, concepito e detto con la veemenza di passione e di parola che è propria di Pirandello, ma a rifiutare non era lui solo, erano tutti, tranne, si capisce, i futuristi. Forse non c'è nessun altro tema su cui la cultura italiana fosse così unanimemente concorde. Tuttavia, sempre più con il pas-

sare del tempo si dovette riconoscere l'impossibilità di sopprimere il cinema, tanto esso in pochi anni si era radicato nel costume e nella vita, tanto era congeniale alla civiltà moderna; Enrico Thovez, un critico assai intelligente, dovette ammettere, profeticamente, che a dare il suo nome al Novecento non sarebbero stati Marconi o D'Annunzio: esso

«sarà semplicemente il secolo del cinematografo... esso è veramente il simbolo della mentalità e della vita moderna».

Il problema allora era quello di trovarli un posto nella gerarchia delle arti che gli permettesse di vivere e di svilupparsi ma senza nuocere al teatro, quello sì «arte». Interessantissimo, come esempio, un lungo saggio di Gozzano: *Il Nastro di celluloido e i serpi di Laocoon* del 1916. Nega recisamente che il cinema possa essere un'arte («ma che arte: quest'industria di celluloido»), eppure pensa che esso «come industria [...] è [...] quello che si sforza di far dell'estetica e... raggiunge, qualche volta, un attimo fugace di vera bellezza», offrendo anche alle persone intelligenti tante «altre cose»: la cronistoria settimanale, il dramma desunto dal romanzo d'appendice, «la film poliziesca, fantastica, a trucchi sensazionali; paesaggi esotici, quasi viaggi a poco prezzo in terre a cui non andremo mai».

Non arte dunque ma un suo succedaneo, che pure può avere una qualche funzione sociale. Ed era questa l'opinione

più diffusa: «I *Magazines* aveva detto Serra stanno alla letteratura press'a poco come il cinema al teatro».

E un punto, questo, davvero significativo, e a scavare tra libri e riviste si può avere un quadro interessante e istruttivo dell'intreccio che in quegli anni si stabilì con il cinema fra arte e industria, si può capire come l'avanzare irresistibile del cinema fosse tanto all'industria quanto agli intellettuali problemi di ogni genere. Ecco quindi offerte di collaborazione a letterati; insorgere di questioni giuridiche nuove, come quella sul diritto d'autore; inchieste e dibattiti che coinvolgevano i nomi più significativi del tempo: a un dibattito nel 1913 sul «Nuovo corriere» di Firenze presero parte tra gli altri Bracco, Martoglio, Prezzolini, Marinetti.

È indicativo che proposte di compromessi venissero da uomini fra i più sensibili alle questioni sociali: Gobetti e Gramsci. Il problema essenziale, af-

fermò Gobetti, era di allontanare dal teatro artistico la folia volgare: «Vi immaginate la gioia di respirare quando Bernini e Benelli si saranno risolti a scrivere film o a inventare balletti o a cantar canzoncine lascive?». E la stessa cura suggeriva Gramsci: «Non v'è dubbio che gran parte del pubblico ha bisogno di divertirsi... con una pura e semplice distrazione visiva; a soddisfare questa esigenza il teatro si è industrializzato, salviamolo depurandolo dei cattivi autori e dei cattivi spettacoli riservando il cinema al divertimento, come il cabaret e la varietà, e ridando al teatro la sua funzione naturale di arte» (è un articolo del '16 sulla «Avanti!»). Il cinema, si può concludere, fu visto da molti come la prostituzione, repulente alla morale ma pure necessaria. «Fornichiamo» pure con il cinema ma disprezzando

«A parte c'erano i futuristi, che si battezzarono così appunto perché protesi verso un futuro, una civiltà della macchina»

dolo, come si fa con le prostitute: Carlo Porta ci aveva composto su una gustosissima storia: *La messa noeuva*.

Così fu con il cinema: lo disprezzarono tutti, ci fomicarono quasi tutti. Nel 1909 Yambo, cioè Enrico Novelli, un giornalista e scrittore per l'infanzia notissimo, diventò direttore artistico di una importante Casa cinematografica; lo stesso

anno Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo, letterati di tutto rispetto, firmarono contratti di collaborazione; nel 1910 la Milano-Film vantava fra i suoi collaboratori scrittori di prestigio quali Enrico Annibale Buti (abbiamo già visto quel suo romanzo a difendere l'arte da plebi e borghesi), Giannino Antonini Traversa, commediografo e novelliere, Domenico Lumati nel 1912 e nel 1913 Nino Oxilia sceneggiò vari film, e uno era tratto da quell'*Addio giovinezza*, che era tra i maggiori successi teatrali; lo stesso Gozzano compose scenografie. Furono tutti, insomma, a cercare nel cinema guadagni supplementari e una cassa di risonanza ai loro scritti letterari: il cinema come oggi la televisione!

È naturalmente, ci fu D'Annunzio, il più sensibile, lo sappiamo, al denaro e al successo. Perciò, come era passato dalla lirica al romanzo e poi dal romanzo al teatro seguendo - lo ammise più volte lui stesso - il mutare del gusto, cioè della «domanda», come si era servito largamente del giornalismo, si servì subito del cinema, servendolo e disprezzandolo. Nel 1911 cedette a un produttore il diritto di sceneggiare sei opere sue; nel 1913 si assunse la paternità di un film, *Cartagine in fiamme*, che ribattezzò *Cabiria* e di cui rivide le didascalie, altre didascalie compose fra il 1914 e il 1921, ma intanto in una lettera all'editore Treves, nel 1914, scriveva: «Ca-

**SABATO
11
SETTEMBRE**

**In edicola
con
l'Unità**

Luciano Violante

I corleonesi

Mafia e sistema eversivo

Intervista di
Giuseppe Caldarola

**I LIBRI
DELL'UNITÀ**

l'Unità

Per di più la nuova arte