

Il cinema, arte della modernità

LA "NUOVA ARTE"

Il cinema è la "nuova arte", l'arte moderna per eccellenza, frutto della tecnologia, figlia della macchina – e in quanto tale **riproducibile all'infinito** –, intrinsecamente legata alla civiltà industriale e adatta, per le sue specifiche caratteristiche, a rappresentarne aspetti fondamentali, quali il movimento, la velocità, il dinamismo e la frenesia. Non è un caso che fra i primi oggetti rappresentati dal cinema ci sia il treno, macchina emblema della modernità, incarnazione della velocità e della possibilità di vincere le barriere del tempo e dello spazio.

Dell'effetto dirompente dell'avvento del cinema e delle sue conseguenze per l'idea tradizionale di arte è testimone **Luigi Pirandello** (1867-1936), col romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915), conosciuto anche come *Si gira*, in cui, alla precoce curiosità per il nuovo mezzo espressivo, si accompagna il timore, peraltro diffuso tra intellettuali e letterati dell'epoca, nei confronti di una macchina che col suo sguardo impersonale sembra disumanizzare l'uomo, privarlo della sua anima.

Col cinema si avvia a inizio Novecento un processo che ha le caratteristiche di una vera e propria mutazione antropologica, tutt'oggi in atto, che porta a quella che è stata definita la **civiltà delle immagini**, per cui la parola scritta perde sempre più importanza a favore del linguaggio e della comunicazione visivi. Se la letteratura riesce solamente a suggerire e ad alludere all'immagine, con il cinema essa diventa reale: il cinema è infatti in grado di **riprodurre la viva realtà**, di ricrearla addirittura, rappresentandola con vivacità e immediatezza o, viceversa, di rappresentare – con altrettanta efficacia mai vista prima – l'irrealtà: sogni (la nascita del cinema è contemporanea a quella della psicanalisi), metamorfosi, fenomeni magici e soprannaturali, fantasmi, mostri ecc. L'immaginario cinematografico amplifica e sancisce definitivamente la fortuna di figure inventate dalla letteratura del secolo precedente (si pensi ad esempio a Dracula e a Frankenstein, presenti fin dall'inizio nella produzione cinematografica).

Il cinema è dunque un mezzo molto potente (fatto di cui sono ben consapevoli i regimi totalitari del Novecento: si ricordi, ad esempio, la produzione di Leni Riefensthal, autrice di film di propaganda nazista), capace, all'occorrenza, di sospendere, molto più di quanto possono fare la letteratura e il teatro, il giudizio di realtà da parte dello spettatore e di pro-

Il filosofo Walter Benjamin, nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), ma anche in altri scritti, ha condotto un'acuta analisi dell'arte nell'età della tecnica, di cui sono casi emblematici la fotografia e, appunto, il cinema. Per Benjamin il cinema è tipicamente moderno in quanto, in virtù della sua **riproducibilità tecnica**, si configura come arte di massa e segna il venir meno del concetto tradizionale ed elitario di arte come espressione unica e individuale di uno spirito eccelso, concetto dal quale è derivata quell'**aura** quasi sacrale che per secoli ha contraddistinto il fare artistico.

Fotogramma del film *Liolà* (1964), con la regia di Alessandro Blasetti, tratto dall'omonima commedia di Luigi Pirandello.



muoverne la **tendenza all'identificazione**. Prova ne è la reazione di genuino spavento suscitata negli spettatori dalla visione del treno di una delle prime proiezioni dei fratelli Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ("Arrivo di un treno nella stazione di La Ciotat", 1896). Tale potere del cinema riesce laddove letteratura e teatro non arrivano: la prima legata all'espressione verbale e dunque più razionale e meno immediata, il secondo limitato dalla staticità della scena.

Oltre al suo carattere di riproduzione fotografica della realtà, ciò che consente al cinema una tale efficacia e versatilità è il **montaggio**, che permette di organizzare la narrazione e di variare all'infinito i punti di vista, nel tempo e nello spazio, sulla realtà oggettiva e soggettiva (come nel caso, si è già detto, del sogno, del ricordo, della visione o dell'allucinazione).

A ciò si lega l'idea del cinema come **trucco**, da cui deriva per lungo tempo presso intellettuali e letterati, presso la cultura alta e ufficiale, un pregiudizio che vede in esso un'arte inferiore e popolare. E in effetti il cinema nasce come arte di massa, di intrattenimento, giungendo però a rivestire un ruolo centrale nell'industria culturale.

DALLA LETTERATURA AL CINEMA

I rapporti e gli scambi fra la letteratura e la nuova arte sono fitti e a due sensi, vanno cioè dalla letteratura al cinema e dal cinema alla letteratura, e riguardano tanto i soggetti delle opere quanto le loro modalità linguistiche e di rappresentazione.

Il cinema delle origini vive un rapporto di dipendenza nei confronti della letteratura, per cui, anche nel tentativo di conquistarsi una qualche nobilitazione culturale o patente di artisticità, esso opera un vero e proprio saccheggio del repertorio di temi, soggetti e personaggi dei grandi classici della letteratura di tutti i tempi, senza preoccuparsi dei problemi e dei pericoli di riduzionismo che possono comportare tali adattamenti, spesso condensati in film della durata di pochi minuti. Di qui la diffidenza, durata a lungo, di molti intellettuali e letterati nei confronti del nuovo mezzo espressivo. Si sono avuti così, tra tanti altri, l'*Odisea*,

l'*Inferno*, i *Promessi sposi*, innumerevoli versioni delle opere di Shakespeare e un intero filone sulla romanità. Il cinema opera insomma una **trasposizione in immagini del preesistente immaginario letterario e teatrale**, faticando proprio a causa di ciò a trovare una sua specifica autonomia estetica. La settima arte paga inoltre il suo debito nei confronti di letteratura e teatro – accentuato almeno inizialmente dai limiti dei suoi mezzi – in termini di staticità delle scene, di povertà delle scenografie e di un tipo di recitazione che ha tutte le caratteristiche della pantomima.

Spesso alla realizzazione di film contribuiscono in grande misura i letterati, il cui ruolo nell'industria cinematografica (l'esempio più eclatante è quello di d'Annunzio) va sempre più acquistando importanza a partire dall'avvento, tra gli anni Venti e Trenta, del sonoro, che richiede l'apporto degli **scrittori** nell'**elaborazione di sceneggiature e dialoghi**.

Proprio a d'Annunzio si devono il soggetto e le didascalie di *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, la cui preziosa letterarietà viene ben presto avvertita come un limite per lo sviluppo delle specificità espressive del cinema. Oltre a d'Annunzio, anche scrittori come Gozzano e Pirandello collaborano con registi e si impegnano nella stesura di soggetti e sceneggiature.

Tra i primi a cogliere le potenzialità del cinema sono gli appartenenti alle **Avanguardie storiche**, come i surrealisti, che cercano di tradurre in immagini la scrittura automatica e di rendere la visionarietà della loro poesia. Della produzione surrealista si ricordano qui in particolare *Un chien andalou* ("Un cane Andaluso", 1929) di Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989), *L'âge d'or* ("L'età dell'oro", 1930) dello stesso

Il grande potere illusionistico del cinema, la tendenza all'identificazione, ad assumere la finzione cinematografica come realtà, non è solo attribuibile all'ingenuità di spettatori che vengono a contatto per la prima volta con una simile esperienza, ma costituisce uno dei tratti precipui del cinema, che, negli anni, anche grazie al progredire delle tecnologie, ha visto sempre di più incrementare questa sua prerogativa. Tale aspetto è stato numerose volte oggetto di riflessione anche ad opera del cinema stesso: è il tema centrale, ad esempio, di un film di Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo* ("La rosa purpurea del Cairo", 1985), dove la protagonista (e con lei lo spettatore), amante dei film e del cinema, di cui è assidua frequentatrice, arriva a non distinguere più tra finzione cinematografica e vita reale.



Fotogramma del film di Valerio Zurlini *Il deserto dei Tartari* (1976), tratto dall'omonimo romanzo di Dino Buzzati.

Il film, alla cui sceneggiatura partecipa anche Buzzati stesso, nel 1977 vince il David di Donatello.

Buñuel; del Cubismo ricordiamo Fernand Léger (1881-1955) con il suo *Ballet mécanique* ("Balletto meccanico", 1924), che mette in evidenza i valori puramente visivi e formali dello specifico filmico; dell'Espressionismo tedesco, oltre ai maestri Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931) e Fritz Lang (1890-1976), si deve ricordare anche Robert Wiene (1880-1938), autore del *Gabinetto del dottor Caligari* (1919).

Per quanto riguarda l'Italia, ottima è l'accoglienza dimostrata dai **futuristi** nei confronti del nuovo mezzo espressivo, di cui colgono le potenzialità innovative rispetto alle altre arti e che sembra incarnare il modello di arte nuova e per eccellenza moderna da essi teorizzato e ricercato. Il cinema sembra in effetti rendere possibile il loro progetto di un'arte che superi i limiti tradizionali e proponga una sintesi fra letteratura, arti figurative e musica.

In particolare agli anni tra il 1910 e il 1912 risalgono le sperimentazioni di Bruno Corra e Arnaldo Ginna (nomi d'arte dei fratelli Corradini), mentre nel 1916, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Giacomo Balla (1871-1958), Emilio Settimelli (1891-1954) e altri esponenti del Futurismo realizzano il film, andato perduto, *Vita futurista*, mentre si deve a *Thais* (1916) di Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) il solo esempio di cinema futurista rimasto.

Nel corso del Novecento non sono mancati poi scrittori che hanno operato sui due fronti complementari di cinema e letteratura. Basti ricordare un caso come quello di **Pier Paolo Pasolini** (1922-1975), autore di numerosissimi film, molti dei quali, come il *Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo Re* (1967), *Medea* (1970), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1974), sono tratti da classici della letteratura mondiale.

Un altro caso di scrittore-regista è rappresentato da **Mario Soldati** (1906-1999), la cui opera cinematografica è strettamente legata alla letteratura; si pensi in particolare a *Piccolo mondo antico* (1941) e *Malombra* (1942), entrambi tratti dagli omonimi romanzi di Antonio Fogazzaro (1842-1911) o alle *Miserie del signor Travet* (1947), dalla commedia in piemontese di Vittorio Bersezio (1828-1900) *Le miserie di Monsù Travet* (1863).

L'interconnessione tra cinema e letteratura è insomma un dato di fatto e una costante per tutto il Novecento. Spesso dietro alla maggior parte dei film c'è un romanzo e le fortune di quest'ultimo assurgono alle vette del *best-seller* se esso viene rilanciato dal successo del film. Viceversa si ha il caso in cui da un *best-seller*, come *Il nome della rosa* di Umberto Eco, viene tratto un film, come quello di Jean-Jacques Annaud del 1986. Risalendo ad anni più lontani basterebbe citare il caso emblematico di *Gone with the Wind* ("Via col Vento", 1936), romanzo di Margaret Mitchell da cui è tratto, ad opera di Victor Fleming, uno dei più grandi successi della storia del cinema (1939).



Locandina del film *Via col vento* (1939).



Fotogramma tratto dal film *Il Decameron* (1971). Pasolini, oltre ad essere il regista, interpreta anche il ruolo di un allievo di Giotto.

DAL CINEMA ALLA LETTERATURA

Il cinema, pur avendo attraversato una fase iniziale di subalternità rispetto alla letteratura, ben presto s'insedia, rivoluzionandolo, all'interno del sistema delle arti. Si afferma inoltre come fenomeno di massa e sostituisce per molti versi la letteratura nel ruolo di rappresentazione della realtà, in quanto mezzo dalle potenzialità più versatili. Al continuo confronto col cinema si devono alcuni degli esiti più interessanti della narrativa, dal Novecento inoltrato fino ad oggi. Non solo all'immaginario del cinema (che porta al rilancio di generi già propri della narrativa, quali il poliziesco, la *science-fiction*, l'horror ecc.), ma anche alle sue specifiche modalità linguistiche ed espressive (il montaggio, la forte presenza del dialogato) si deve probabilmente un generale rinnovamento delle strutture linguistiche e narrative del romanzo.

In particolare, si può notare la sempre maggiore prevalenza nel romanzo e nel racconto di un'**impostazione cinematografica**, che si esplica principalmente in una **marcata e mobile sensibilità visiva** e, come si diceva, in una massiccia presenza del dialogo. La narrazione, che imita il montaggio cinematografico, tende così ad una **essenzializzazione**, diventando più nervosa e veloce, e si accompagna alla prevalenza della dimensione narrativa del presente.

Se quest'influenza del linguaggio cinematografico è riscontrabile solo da un certo momento in poi nella storia della letteratura italiana del Novecento, evidenti invece sono i contatti che con esso presenta lo



Fotogramma da *Paisà*, di Roberto Rossellini.

cinema e letteratura è l'urgente esigenza di dare voce non solo a temi "caldi" quali la guerra e la Resistenza, ma anche alle storie minime e comuni che vedono protagonisti gli strati più umili della società, costretti a fare i conti con la quotidiana lotta per la sopravvivenza e con un Paese provato moralmente e materialmente dall'esperienza bellica e dal Fascismo. Il tutto reso in una chiave realistica che vuole rifarsi alla tradizione narrativa del Verismo ottocentesco, *in primis* a Verga, attraverso un linguaggio semplice e immediato, essenziale e aderente ai modi e alle movenze della lingua parlata e del dialetto. A questo proposito, per il cinema, si è parlato di **rappresentazione "in presa diretta"**, in quanto i registi del Neorealismo spesso non girano nei teatri di posa (luoghi preposti alle riprese di film e spettacoli) e ingaggiano attori non professionisti, come, ad esempio, in *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica (1901-1974); o ne *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, dove a interpretare i personaggi dei *Malavoglia* di Verga, da cui è tratto il film, sono reali pescatori siciliani.

Roberto Rossellini (1906-1977) è uno dei registi di spicco del Neorealismo e *Roma città aperta* (1945) uno dei suoi capolavori. Il film, con atteggiamento antiretorico, pone di fronte ai fatti che investono la capitale, specialmente nei suoi quartieri popolari, durante l'occupazione tedesca, mettendo in scena le vicende e i personaggi della lotta partigiana, resi allo stesso tempo con grande umanità e asciuttezza stilistica. L'anno successivo Rossellini realizza *Paisà*, film a episodi sceneggiato da Vasco Pratolini.

L'altro grande capolavoro del cinema neorealista è il già citato *Ladri di biciclette* di De Sica, sceneggiato, a partire dall'omonimo romanzo del 1946 di Luigi Bartolini, da De Sica stesso e da Cesare Zavattini (1902-1989). Quest'ultimo, figura di artista versatile (è stato scrittore, regista, sceneggiatore e anche pittore), riveste un ruolo di primo piano per il mondo del cinema e della letteratura dell'epoca, non solo per essere stato uno dei teorici più rigorosi del Neorealismo, ma anche perché incarna uno degli esempi più felici della collaborazione che si realizza in quegli anni fra letteratura e cinema: egli ha dato un notevole contributo al cinema attraverso la sua attività di sceneggiatore, di cui *Ladri di biciclette* rappresenta forse uno degli esiti più alti (ma sue sono anche le sceneggiature di *Sciuscià*, del 1946 e *Umberto D.*, del 1952, entrambi con la regia di De Sica, e di *Bellissima*, del 1951, di Visconti).

In *Ladri di biciclette* trova felice espressione la poetica del "pedinamento", vale a dire la tecnica, di ispirazione verghiana, volta ad assumere nella narrazione filmica un punto di vista totalmente aderente alla materia: la macchina da presa, che mira a "rendere i fatti per quello che sono" e segue e osserva i gesti comuni e quotidiani di personaggi qualunque, è in sostanza assimilabile al narratore impersonale dei romanzi di Verga.

In seguito, nella sceneggiatura di *Miracolo a Milano* (1951), tratto dal suo romanzo *Totò il buono* (1943) e diretto da De Sica, Zavattini introduce nella poetica neorealista delle **componenti favolistiche e surreali** tipiche della sua personale ispirazione, che preannunciano l'esaurirsi della corrente neorealista.

Tra i registi del Neorealismo si ricorda inoltre Alberto Lattuada (1914-2005). Del 1949 è la sua versione filmica del *Mulino del Po* (1938-1940) di Riccardo Bacchelli, che partecipa alla sceneggiatura. Del romanzo Lattuada conserva l'ambientazione rurale e fluviale dell'inizio del Novecento, caricandola però di riferimenti allusivi alle problematiche socio-politiche degli anni del dopoguerra.

stile di molti grandi scrittori americani già negli anni Trenta e Quaranta: è il caso, ad esempio, di John Dos Passos (1896-1970), William Faulkner (1897-1962) ed Ernest Hemingway (1899-1961).

IL NEOREALISMO

Negli anni che vanno dall'immediato secondo dopoguerra fino alla metà degli anni Cinquanta, l'Italia vive uno straordinario momento di fervore culturale ed artistico per effetto del ritorno ad un clima di libertà. Sia in letteratura sia nel cinema è la stagione del Neorealismo, uno degli esiti più alti della cultura italiana del dopoguerra e con una risonanza – in particolare per la produzione cinematografica – di portata mondiale. Tale tendenza si sviluppa sotto la spinta delle istanze di rinnovamento e di forte **impegno etico-civile** seguite alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Comune a

FILMOGRAFIA NEOREALISTA

Presentiamo una sintetica filmografia di base del cinema neorealista, con opere realizzate tra il 1945 e il 1952:

- *Roma città aperta*, di Roberto Rossellini (1945)
- *Paisà*, di Roberto Rossellini (1946)
- *Sciuscià*, di Vittorio De Sica (1946)
- *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica (1948)
- *Germania anno zero*, di Roberto Rossellini (1948)
- *La terra trema*, di Luchino Visconti (1948)
- *Stromboli terra di Dio*, di Roberto Rossellini (1949)
- *Il mulino del Po*, di Alberto Lattuada (1949)
- *Francesco giullare di Dio*, di Roberto Rossellini (1950)
- *Bellissima*, di Luchino Visconti (1951)
- *Miracolo a Milano*, di Vittorio De Sica (1951)
- *Umberto D.*, di Vittorio De Sica (1952)