

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/47964> since

*Publisher:*

Testo & Immagine - Marsilio

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Fabri Simonigh Termine

# IL CINEMA E LA VERGOGNA

negli scritti di  
Verga  
Bontempelli  
Pirandello

*testo Simmagine*

## SOMMARIO

Liborio Termini, <i>Nota introduttiva</i>	9
Giovanni Verga, <i>Lettere sul cinema</i>	
Lettere sul cinema	13
Sceneggiature	55
Ira Fabri, <i>Il cantastorie e il burattinaio</i>	81
Massimo Bontempelli, <i>Il nuovo spettacolo</i>	125
Chiara Simonigh, <i>Un'estetica per l'arte di massa</i>	154
Liborio Termini, <i>La costruzione del sogno e dell'infelicità</i>	215
Indice dei nomi	261

© 1998 Tesco & Immagine s.r.l.

Prima edizione: gennaio 1998

Grafica di copertina: Gloriano Bosio - Tesco & Immagine

Redazione: Roberto Marro - Tesco & Immagine

Impaginazione: Tesco & Immagine

Stampa: Tipolito Subalpina - Cascine Vica, Rivoli (TO)

ISBN 88-86498-39-X

Diceva Leonardo Sciascia che nulla è più inedito di ciò che è stato pubblicato – e così diceva della sua sfiducia nel lavoro intellettuale, della labilità della memoria e fragilità della cultura. Ce ne siamo ricordati prendendo in mano due libri rari e, ai più, ignoti o dimenticati; due libri che, appunto perché editi, hanno il sapore d'essere inediti, scritti «nuovi», comunque da «scoprire».

Il primo è un Quaderno della facoltà di Magistero dell'Università di Messina (stampato a Roma nel 1984 da Herder Editore) che porta la firma di Gino Raya – allora professore di Letteratura italiana in quella università – e il titolo *Verga e il cinema*; il secondo è un volume di Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, pubblicato da Vallecchi nel 1974, che contiene un'intera sezione (da p. 270 a p. 294, intitolata «Il nuovo spettacolo») dedicata al cinema degli anni Venti-Trenta.

Il volume di Raya non è, come invece il titolo potrebbe far pensare, un saggio su Verga e il cinema, ma una raccolta, da Raya organizzata, delle lettere che Verga ha scritto (o ricevuto) sul cinema e delle «sceneggiature» da lui redatte – e perciò testo prezioso, documentazione importante, che, nella sua integrità, non è mai stato né conosciuto né studiato (anche dopo, s'intende, la pubblicazione del volume e con l'eccezione di pochi specialisti).

Come importanti ci sembrano, per le «sorprese» che ancor

## Chiara Simonigh

## UN'ESTETICA PER L'ARTE DI MASSA

pre di una forte vena ironica – che dedica alla figura del critico letterario, figura da cui i giovani scrittori si devono sempre guardare:

Quando ti accorgi che una tua pagina è un pugno in faccia ai Critici più autorevoli, va bene. La Critica arriva sempre in ritardo di almeno quattro anni sul pubblico. Quando ti accorgerai che la Critica non dice più sciocchezze sul conto tuo, smetti di scrivere, perché vuol dire che cominci a declinare e a ripeterti.<sup>2</sup>

Un anno dopo diventano ancora più dure le parole – che vale la pena rileggere – contro i critici teatrali:

Ho sempre avuto una ammirazione piena di affetto e tenerezza verso una professione, che il volgo crede collocata sui fastigi del Tempio della Fortuna: i critici teatrali. Pochi pensano di che lacrime grondi e di che sangue il loro scettro. Apostoli, per i quali è fatica di lavoro ciò che per tutti gli altri uomini è diletto e festoso piacere (tal quale come avviene alle meretrici). Martiri, che a commedia finita, al momento in cui il più infelice degli spettatori può tirare un sospiro e andare a prendere un latte caldo col cognac, oppure addirittura filarsene a letto e non pensarci più, loro no, debbono pensarci ancora, alla commedia o al dramma, debbono rannicchiarsi addosso a una scrivania e rimasticarsi tutto lo spettacolo, per quanto amaro ne fosse il sapore; e scrivere, scriverne, distillarci sopra un numero di cartelle che è già duramente predeterminedato, non dal valore del lavoro di cui si parla, ma dalla importanza raggiunta dall'autore nei suoi lavori precedenti. Cirenei, cui la mattina dopo autore, attori, capocomico, aventi causa, e tutte le persone delle famiglie di costoro, indirizzano *ad personam* tutti i mali pensieri che la sera prima han dovuto accontentarsi d'inviare a un pubblico impersonato e sfuggente. Nobilissimi scrittori, che alla fine dell'anno si trovano ad avere scritte duemila pagine senza poterne decentemente cavare un volume di duecento. Insomma gente piena di abnegazione e di pathos, e io soffro quando ne sento dir tanto male. E penso con terrore che il cielo avrebbe potuto fare anche di me un critico teatrale.<sup>3</sup>

2. Conigli, marzo 1927, p. 20.

3. *Apostosi del critico teatrale*, 1928, p. 242.

*Unico mio tentativo di critica*<sup>1</sup>, così Bontempelli intitola la sua recensione del 1933 al film *Acciaio*, prodotto in quello stesso anno dalla Cines, su un soggetto di Pirandello e con la regia di Walter Ruttmann.

In effetti fu questo il solo caso in cui Bontempelli – che, riflettendo sul cinema, come vedremo, rivolse sempre la propria attenzione a questioni di carattere teorico o estetico – si cimentò in un'attività che certamente non aveva mai amato: quella del critico, non importa se letterario, teatrale o cinematografico.

Memorabili sono le parole polemiche – cariche come sem-

1. *Unico mio tentativo di critica*, aprile 1933, ora in Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentesca*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 280-283 (le prossime citazioni, quando non specificato, faranno riferimento a questo volume). *Avventura novecentesca* costituisce un capitolo fondamentale della storia della cultura italiana fra le due guerre e, sicuramente, la figura di Bontempelli occupa, in quel panorama, una posizione di primo piano. Bontempelli organizzò nel 1938 una raccolta di brani tratti da suoi articoli e li strutturò per temi. Essi toccano tutti gli aspetti della cultura esteticamente e sociologicamente intesa: dalla letteratura e dalla storia alla linguistica; dalla politica alla moda, allo sport, dalla musica all'architettura, fino alle arti plastiche e a quelle dello spettacolo. A queste ultime è dedicata un'intera sezione divisa in due parti: «Vecchio spettacolo», il teatro, e «Nuovo spettacolo», il cinema. Cinema e teatro costituiscono sicuramente i due principali poli d'interesse per Bontempelli e infatti campeggiano in tutta la raccolta.

Il cielo lo grazio e infatti lo rese critico (cinematografico), come dicevamo, una sola volta.

Ma lo grazio due volte, perché lo rese critico perspicace e acutissimo, in grado di vedere ciò che gli altri – critici di professione – in quel film non seppero vedere<sup>4</sup>. Qualcosa di stonato in Acciaio, infatti, Bontempelli lo colse e lo fece cogliere fin dalle prime battute della sua recensione; anche se l'esordio potrebbe indurre a credere ch'egli volesse spendere – come già era avvenuto in passato<sup>5</sup> – parole di lode nei confronti dell'amico Pirandello. Bontempelli definisce infatti il film un'opera «descrittiva» e non «documentaristica», come molti erroneamente avevano fatto.

In effetti, questa distinzione, nell'ottica di Bontempelli, andava sicuramente a favore del film, poiché egli considerava «documentaristico» e «realistico» sinonimi di «spregevole», tanto in ambito letterario quanto in ambito cinematografico, ponendosi così in netto contrasto con la tendenza allora più diffusa fra gli intellettuali, che, soprattutto nel cinema, auspicavano un «realismo di regime».

4. Guglielmo Alberti, proprio in quegli stessi giorni, scrive su *Scenario* (n. 4, aprile 1933): «L'emozione che si prova di fronte ad *Acciaio*, il nuovo film di Walter Ruttmann tratto da un racconto di Luigi Pirandello, risulta così complessa e sconcertante che si stenta a individuarne l'origine...» Dino Falconi sulla rubrica «La settimana di cinema» del *Popolo d'Italia* (7 aprile 1933), attribuisce l'insuccesso di pubblico di *Acciaio* al regista Walter Ruttmann: «L'attore, secondo me, è di aver chiamato Ruttmann a dirigerlo; Ruttmann non è un metteurscena; è un magnifico operatore, un poeta della macchina da presa. [...] In conclusione, se con Walter Ruttmann avesse collaborato un metteurscena, che fosse magari stato privo di qualsiasi estro di poesia cinematografica, ma che avesse posseduto una maggior dimestichezza col cinema in quanto spettacolo, *Acciaio* sarebbe stato un film magnifico».

5. Pirandello, riconosciuto in quegli anni molto di più all'estero che non in patria, trovava in Bontempelli uno dei suoi più grandi ammiratori: «Tra Foscolo, Manzoni e Leopardi, il protagonista (in senso negativo) fu Vincenzo Monti. Verga non è mai stato protagonista. E nemmeno Pirandello» (da *I protagonisti*, marzo 1937); «Pirandello si rivelò [fin dal 1925 con il Teatro degli Indici] regista formidabile da sommergere tutti i registi francesi e russi che allora si nominavano con voce di riverenza» (da *Confessioni*, 1932). Su Pirandello e il suo teatro cfr. Roberto Alonge, *Luigi Pirandello*, Roma, Laterza 1997.

Guglielmo Alberti, per esempio, e con lui gli intellettuali del gruppo di Ugo Ojetti (Giuseppe De Robertis, Eugenio Giovanetti, Ernesto Cauda, Jacopo Cimmin, che scrivevano su *Pegaso*, *Pan* e sulle riviste artistiche *Casabella* e *Quadrante*, quest'ultima, fra l'altro, fondata da Bontempelli), sosteneva che

il cinematografo, più che inseguire il magico e il meraviglioso si mostra massimamente efficiente quando investe la realtà quotidiana. [...] Al cinematografo vorrei andare a vedere, poniamo, un dramma paesano nelle risaie o tra le crete senesi, una vicenda di pescatori all'Elba o a Positano.<sup>6</sup>

E, in aperta polemica con Bontempelli, aggiungeva:

Io non so che possa più intendersi per verismo, oggi sia per accanircisi contro, sia per esaltarlo. Bontempelli ancor recentemente denunciava il verismo come il vizio centrale della presente produzione cinematografica e auspicava in sua vece il librarsi della più varia e ardita fantasia. [...] Verismo? Fantasia? Potrò avere delle preferenze, ma in sede estetica non posso badare che alla plausibilità delle rappresentazioni.

Bontempelli, chiamato direttamente in causa, risponde che gli autori che aspirano al realismo sono «disfattisti [...] gente che vede il romanzo sotto la sola specie di trattato di storia naturale, e non sa trattarvi l'uomo che come fosse un insetto, un coleottero, i costumi degli uomini come la vita d'un formicaio. Non vogliono che esistano 'persone'». Realismo e documentarismo nascondono, a suo avviso, una totale mancanza di fantasia e immaginazione da parte degli autori che, invece di esprimersi coraggiosamente in modo nuovo, preferiscono «rimasticare» modalità espressive vecchie e, credendole sicure, ritornare alle formule e agli stilemi ormai sterili di fine Ottocento<sup>8</sup>.

6. Guglielmo Alberti, in *Pegaso*, 1937.

7. *Avanzi di una polemica*, marzo 1934, p. 172.

8. «C'è in giro tra gli scrittori, specialmente narrativi, e i letterati in generale, un rigurgito di smania per la realtà, e chiamiamo realtà appunto le piccole standardizzazioni quotidiane di atteggiamenti attuali. L'errore loro è dunque dop-

Il realismo e il documentarismo, tanto nella letteratura quanto nel cinema, secondo Bontempelli regalano dunque al pubblico «rapportatori» e «memorialisti» invece che veri artisti.

Egli applica queste considerazioni anche al cinema e sostiene che realismo e documentarismo sacrificano gli aspetti poetici e lirici a vantaggio d'una rappresentazione il cui «unico interesse è afferrare e fermare il mondo a lei attuale tal quale esso sta»<sup>9</sup>.

Perciò sembra davvero che Bontempelli elogi *Acciaio* definendolo opera descrittiva e infatti loda la qualità delle descrizioni che vi compaiono. E tuttavia si affretta subito ad aggiungere che tali «bellissime descrizioni [...] non hanno vita e bellezza se non per se stesse, non operano come forze conduttive del dramma, anzi se ne staccano in modo dannoso».

In altre parole, esse non soltanto non sono funzionali allo sviluppo diegetico del film, ma appaiono assolutamente autonome e libere rispetto a tutto il resto della rappresentazione e, per questo, vengono percepite come prolisse da parte del pubblico.

Dopo questo primo rilievo negativo, solo in parte attenuato dagli apprezzamenti sulle «bellissime descrizioni», eccone un secondo, forse ancora più critico, che Bontempelli cerca di nuotare – ma inutilmente – di compensare con gli apprezzamenti sulla colonna sonora di Malpiero: «Se in *Acciaio* fosse stata abolita del tutto la vicenda passionale, noi saremmo lietissimi di vedere moltiplicate quelle descrizioni».

Inutile chiedersi che cosa sarebbe rimasto del film se veramente si fosse operato un simile taglio, vera e propria amputazione chirurgica: nulla.

Nel concedersi una simile *boutade*, Bontempelli si rende conto di essere giunto a un punto di non ritorno: trova ormai im-

pio. Anzitutto non credono che il romanzo sia un poema, ma lo pensano come se fosse un trattato, un saggio; e ad argomento fisso: la rappresentazione e moralizzazione della realtà d'oggi, da restare come documento d'un costume che passerà. Chi poi abbia imposto loro questo penoso ufficio documentario, non si sa [...] Guardate i migliori; ce ne sono forse tre o quattro, che son bravi davvero: in loro l'antierismo arriva ai più duri sacrifici: i migliori effetti poetici nascono nelle loro opere dallo sforzo di studiare l'uomo come fosse un insetto» (*Standard*, novembre 1932, p. 167-168).

9. *Documentari*, gennaio 1935, p. 178-179.

possibile proseguire in ardui equilibristici fra sferzate ed elogi; e ora, finalmente, rivela senza riserve il suo giudizio sul film.

Egli è consapevole che l'uomo, il personaggio, sempre al centro di qualsiasi opera d'arte, ha un ruolo ancora maggiore nello spettacolo.

L'uomo, secondo Bontempelli, nasce infatti con il bisogno di «mettere in scena se stesso»<sup>10</sup>, «di far spettacolo di se stesso, della propria interiorità e di riconoscere nello spettacolo se stesso e la propria interiorità. Alla base di questo riconoscimento – mancando il quale lo spettacolo fallisce<sup>11</sup> – c'è un elemento personale, individuale, di partecipazione, di espressione di sé, e uno sociale, che all'arte appartiene ed è la comunicazione e comunione nei confronti del pubblico, aspetto questo che Bontempelli promuove contro l'arte d'élite.

La necessità prima dell'arte del Novecento è, secondo Bontempelli, la rappresentazione dei «sentimenti nostri, i problemi dell'animo nostro, che saran sempre gli stessi, ma perché siamo noi a sentirli, ci son nuovi come se ognuno di noi se li fosse inventati». Quindi conclude: «Questa è la formula unica dell'arte»<sup>12</sup>.

La rappresentazione dell'uomo nel presente, dunque. Bontempelli, diversamente dai suoi contemporanei, in particolare i futuristi<sup>13</sup>, non pensa al Ventesimo secolo come all'epoca delle mac-

10. *Postilla intorno al pubblico come collaboratore*, ottobre 1934, p. 268.

11. In queste riflessioni di Bontempelli scorgiamo l'anticipazione delle teorie psicoanalitiche sulla partecipazione dello spettatore all'opera d'arte attraverso i processi d'identificazione e proiezione. Cfr. Cesare Musatti, *Libertà e servitù dello spirito*, Boringhieri, Torino 1972.

12. *Soggetti*, dicembre 1934, p. 286.

13. «L'americanismo dei futuristi era soprattutto ammirazione per il grande sviluppo che l'America ha dato alla civiltà meccanica, mentre a noi questo non interessa affatto e crediamo che ognuno di noi possa trovare il proprio mistero' tanto in una macchina quanto in una pianta. (Diremo anzi di passaggio, salvo a svolgere altra volta questo punto, che soltanto l'uomo ci interessa.)» (*Analogie*, giugno 1927, p. 24); «Le invenzioni scientifiche cominciano col cominciare del secolo decimonono: ma la poesia di quel tempo è Leopardi e Manzoni, e non la mongolfiera del povero Monti; e la materia del Manzoni e del Leopardi non è materia specificamente appartenente a quel tempo, ma è di tutti i tempi [...] L'estetica delle 'meraviglie della scienza' è una estetica mufla, passatista del peggiore ottocento» (*Che cos'è «poesia»?*, otto-

chine, della civiltà meccanica, ma come a un'epoca dominata da una lotta interna all'uomo per vincere «il dissidio millenario tra sé come attività di potenza e di vita e sé come aspirazione contemplativa all'eternità», lotta in cui l'uomo finalmente amplia i propri orizzonti spirituali. Rimprovera ai futuristi (che per certi versi ammira e a cui è in parte debitore) principalmente due errori: considerare esaurita come fonte di poesia l'interiorità umana e credere di poter utilizzare come materiale forte di creazione la macchina. La macchina è, per se stessa, per l'artista, una materia inerte che diventa poetica solo in quanto stimola in lui memoria e immaginazione, che possono però essere suscitate egualmente da un albero, da un paesaggio campestre o, ancor di più, dall'uomo. Quest'ultimo, afferma Bontempelli, è l'unico vero centro di interesse per l'arte; il resto, tutto il resto, anche la macchina, deve vivere in sua funzione, in sottordine. L'accusa è rivolta dunque agli autori di *Acciatio* che, per celebrare le macchine e l'acciatio, hanno ridotto l'uomo a puro pretesto, eludendo così le «leggi assolute e inviolabili e inalterabili di ogni arte»<sup>14</sup>.

Gli autori di *Acciatio* hanno messo in rilievo i sentimenti dei personaggi solo all'inizio del film, senza dedicar loro, in seguito, la necessaria attenzione. Sentimenti primordiali, dice, e il fatto

bre 1931, p. 71-72); «La macchina, prodotto dello spirito umano, quando è fatta non è più interessante, vive in sottordine a servizio pratico dell'uomo, né lo domina né lo esalta. E questo oggi come ieri e come tanti secoli e millenni fa. È altrettanto puerile temerla quanto esaltarla. Un motore a dodici cilindri non contiene più umanità che ne contenesse la prima ruota inventata chissà quando. Anche come suscitatrice di impressioni, la locomotiva o l'automobile o l'elicottero possono servire quanto un albero. Che importa, è l'animo umano, e niente altro» (*Del presente*, maggio 1933, p. 77); «Quelli che credono la modernità consista negli oggetti, o nel costume [...] non capiscono che quando noi in una favola d'oggi ci serviamo d'un aeroplano, ce ne serviamo con tanta naturalezza da non farlo sentire un fatto di proclamata 'modernità'. Allora ci accorgiamo che il treno o il cavallo non sono elementi base validi per se stessi, di impressione artistica; ma sono solamente strumenti in sottordine, che ci servono a dare il senso della corsa rapida con quel mezzo che lo scrittore si trova più facile sottomano» (*Modernità*, 1935, p. 177). Sul tema della macchina, cfr. Roberto Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973.

14. *Unico mio tentativo di critica cit.*

che siano così caratterizzati è positivo in un'epoca in cui «la magia della genia degli ultrapsicologi va a caccia di rarezze e squisitezze»<sup>15</sup>; ma proprio perché così primordiali, questi sentimenti potevano essere collocati in un ambiente qualsiasi, anche non dominato dalle macchine, dall'industria, dall'acciatio: essi si svincolano dunque da qualsiasi contingenza. «Le scene di macchina — afferma — potevano essere scene di pastorizia: non si vorrà dire che la indispensabilità della macchina sta tutta nel fatto materiale dell'omicidio col lingotto; ché io parlo di indispensabilità estetica e non materiale»<sup>16</sup>.

Ma, in un certo senso, «l'indispensabilità materiale», e non quella estetica, era ciò che più di ogni altra cosa premeva a chi aveva commissionato il film. *Acciatio*, infatti, era stato fortemente voluto da Mussolini, il quale desiderava avere un soggetto cinematografico, appositamente scritto e firmato da Pirandello, in appoggio all'industria nazionale. Egli sapeva bene che il nome di Pirandello era l'unico in Italia capace di sostenere il peso pubblicitario di un'opera che doveva reclamizzare nel mondo l'immagine della nazione come forza industriale.

In quegli stessi anni, Bontempelli<sup>17</sup> aveva coraggiosamente espresso il proprio pensiero sui rapporti fra arte e politica, o meglio, fra artista e politico:

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. È qui il caso di ricordare il tormentato rapporto di Bontempelli con la dicitura fascista. Collaboratore del *Mondo* di Amendola nel 1922, nel 1926 diventa segretario del Sindacato Autori e Scrittori, dal quale viene espulso nel 1927 a seguito di una denuncia sollevata dal gruppo di *Strapaese*; nel 1930 viene nominato accademico d'Italia, senza aver mai preso la tessera del partito (che gli verrà compulsoriamente data nel 1935 e tolta tre anni dopo per iniziativa di Staurace). Dal 1938 Bontempelli assume una posizione apertamente contraria al fascismo, anche se numerose erano già state le polemiche contro la realtà fascista apparse sulle colonne di '900. Il 1938 è l'anno che segna la rottura di Bontempelli con il fascismo, avvenuta dopo la commemorazione ufficiale di Gabriele D'Annunzio che si tenne a Pescara il 27 novembre: Bontempelli viene sospeso da ogni attività professionale. Lascia dunque Roma e si trasferisce a Venezia, dove trascorre gli anni della guerra. Nel 1948 viene eletto senatore nella lista del Fronte Popolare, ma l'elezione è invalidata per il suo passato fascista. Nel 1929 Bontempelli spiegava — si direbbe quasi già



L'arte è comunicazione, è linguaggio. Perciò essa presuppone l'uomo consociato. Perciò l'arte ha, sempre, una portata politica. Un'opera d'arte, se ha valore artistico, ha implicitamente anche un valore politico. Fino a qui siamo tutti d'accordo. Quel che non è pacifico, è che il valore politico di un'opera d'arte sia in ragione diretta delle sue dichiarazioni politiche espresse. Questo è il punto bruciante, in cui i contraddittori mi sfuggono sempre di mano. [...] Se mi vengono in mente capolavori di ispirazione tra sociale e politica, questi o sono nati da una disperazione morale (esempio *La Mandragola*) o da una vera e propria ribellione di classe (esempio *Il matrimonio di Figaro*). L'opera soddisfa, celebrativa, non ci riuscirà in generale di trovarla altro che nelle zone inferiori. [...] Coloro che stanno addosso al poeta parola per parola, non hanno la menoma idea né delle origini né degli effetti dell'opera d'arte; e soprattutto non sanno quanto operi, in quella misteriosa creazione, l'inconscio. Come possono far loro capire che l'artista avrà ottenuto tanto maggiore efficacia politica quanto meno avrà saputo e creduto di fare dell'arte politica? [...] Ma per molti queste sono parole al vento. Non c'è al mondo prosunzione e ignoranza ingombranti e tenaci quanto la prosunzione e l'ignoranza che si appuntano verso le cose dell'arte.<sup>18</sup>

«con il senno di poi» - i motivi del suo iniziale avvicinamento al fascismo: «La mia antica adesione al fascismo si deve soprattutto al fatto che lo considerai come un franco primitivismo politico, cancellate allegramente d'un sol tratto tutte le esperienze delle consumate politiche che lo avevano preceduto» (*Personali ma non troppo*, novembre 1929, p. 188). È stato scritto che Bontempelli aderì al fascismo inventandoselo a modo suo, immaginandoselo come propulsore di un'epoca dai miti solari e aperti sul futuro, secondo un'idea astratta e «angelica» di fascismo, ch'egli sognò finché non imparò a proprie spese a conoscerne la realtà. Tutto ciò, crediamo noi, poté verificarsi da un lato grazie alla sua «smania» di ricostruire, di aggrapparsi disperatamente a qualcosa di nuovo in grado di far sperare ancora chi - come lui - aveva vissuto la catastrofe della prima guerra mondiale; e, soprattutto, grazie alla sua ingenuità. Nel momento in cui egli si staccò definitivamente dal fascismo, non ebbe infatti bisogno, come altri, di «tornare indietro», perché sapeva di non essere mai stato debitore del regime. Sul contesto storico-culturale del periodo, cfr. Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica*, Mursia, Milano 1975; e *Intellettuai, cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna 1972.

18. *Aderenza, II*, novembre 1936, p. 207.

E, in un altro passo, aggiunge: «Un saggio regime dovrà saper distinguere (se vuole interessarsi dell'arte) tra l'aiutare e il proteggere. L'aiuto può anche essere discreto, amorevole, fraterno (pericoloso sempre); la protezione è in ogni modo una cosa pesante e ingombrante, che pone il protetto in condizioni di servitù»<sup>19</sup>.

Il «protetto», in questo caso, era il cinema e per esso (anche subdolamente) Pirandello, al quale il duce non aveva solo commissionato il film, ma aveva in realtà anche immediatamente «indicato», oltre al tema, anche l'ambiente più idoneo dove svolgere l'opera: le acciaierie di Terni.

Una condizione di servitù che mortifica l'ispirazione, la quale, in un modo o nell'altro, finisce sempre con il vendicarsi.

Infatti, chi commissionò *Acciatio*, anzi, in verità chi poi lo realizzò, si trovò dinanzi a un vero e proprio paradosso, che Bontempelli, con parole venate di ironia, mette a nudo in tutta la sua enomità: *Acciatio* «è in gran parte fatto di macchine», scrive. «Anzi, il film si intitola senz'altro dall'acciaio; in partenza, l'acciaio era il protagonista. Protagonista tradito, che non ha parte necessaria al dramma; oppure dramma tradito, se l'acciaio, da motivo operante trasformato in descrittivo, ha usurpato una parte così ingombrante nonostante la sua bellezza.»

Deriva così una struttura squilibrata, che pone lo spettatore dinanzi alla ricerca angosciosa del vero centro o cuore del film: «La linea drammatica tocca due, tre, quattro punti, ognuno dei quali pregno di possibilità: ognuno pare che stia per diventare il fuoco del dramma, giustificativo e nucleare del tutto; ma appena toccato, l'autore lo sfugge con una specie di furia o distrazione o paura».

Da ciò, per lo spettatore, il senso di una forte frustrazione, dal momento che quando «crediamo di essere entrati nel fuoco del dramma questo appena intraveduto è sfuggito». E l'errore Bontempelli lo attribuisce all'«autore, che subito se ne disinteressa e ce ne distrae».

Certo, aggiunge, «tutte per una le scene sono sapienti e ricche di poesia. Ma ogni potere di commozione a ognuna di esse

19. *Protezione*, agosto 1936, p. 116.

tempelli definisce «leggi assolute e inviolabili e inalterabili di ogni arte»? Poteva, un autore come Pirandello, aver ridotto l'uomo a puro pretesto?

Probabilmente Bontempelli non sentì la necessità di porsi tali domande, perché sapeva, o perlomeno sospettava (insieme a pochi altri), che il soggetto del film era stato firmato, ma non scritto da Pirandello.

E infatti lo scrisse il figlio di Pirandello, Stefano, che in una memoria giudiziaria (riportata alla luce, dopo mezzo secolo, da Francesco Callari<sup>21</sup>) afferma:

Chiunque abbia una pur superficiale conoscenza dello stile di Pirandello può agevolmente accorgersi che la stesura di *Gioca, Pirol!*, com'era intitolato quel soggetto, non è mano di Pirandello. Fu acquistato e realizzato e programmato e discusso e ammirato come *soggetto originale di Pirandello*. L'importante è che Pirandello lo ritenesse suo, lo autentico per suo: come in effetti era anche se... Dio mio, sbalordirò forse il mondo svelando che la stesura della trama era formulata da me, Stefano Pirandello?<sup>22</sup>

Quasi certamente Bontempelli non si fece ingannare dalle dichiarazioni rese da Pirandello ai giornali in quei giorni<sup>23</sup>, in cui appare una strenua difesa del film<sup>24</sup> (difesa che, come ha no-

21. Francesco Callari, *Pirandello soggettista e sceneggiatore di cinema*, in AA. VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, atti del XIII Convegno Internazionale organizzato in Agrigento dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani nel dicembre 1983, Mursia, Milano 1984.

22. *Ibidem*. Sulle caratteristiche del rapporto di Pirandello con il cinema (e, più in generale, della letteratura con il cinema) cfr. Antonio Costa, *Immagine di un'immagine*, Utet, Torino 1993.

23. Facciamo notare che la critica di Bontempelli è datata aprile 1933 e le dichiarazioni di Pirandello 31 marzo 1933. «Acciaio è la prima opera che io abbia scritto direttamente per il cine e per questo, forse, mi appassiona tanto» (*Gazzetta del Popolo*, 31 marzo 1933, da L. Termini, *Pirandello e la drammaturgia del film* cit.).

24. «L'impeto dell'azione non rallenta mai e la commozione cresce via via che si dispiega la linea costruttiva del lavoro [...] Ora che l'ho vista nata [l'opera cinematografica], riconosco in essa la fedele e compiuta espressione della mia trama» (*Pirandello soggettista e sceneggiatore di cinema* cit.).

si tronca, e finisce per generarsene in ognuno di noi una insoddisfazione piena di rancore».

Ma è appunto «lui, l'autore» ad aver creato un simile verso meccanismo che genera nel pubblico «rancore», malcontento e insoddisfazione. L'insistenza su un'impresicata figura di «autore» è notevole in queste pagine, e non certo casuale. Ciò ci incuriosisce: chi sta effettivamente criticando Bontempelli? Quale autore, dal momento che gli autori di cui legittimamente si parla a proposito di questo film sono due: Walter Ruttmann o Luigi Pirandello?

Bontempelli critica la struttura compositiva del film, ma non l'impianto drammaturgico<sup>20</sup> (di cui si sarebbe comunque potuto occupare, data la sua grande capacità di penetrazione nelle problematiche legate alla drammaturgia del film, capacità che verifichiamo e analizzeremo nelle prossime pagine). Non si riferisce, cioè, né alla recitazione degli attori, di cui non fa neanche menzione; né alla messa in inquadratura, quindi all'uso della macchina da presa, ai suoi movimenti, ai suoi indugi; né tantomeno all'impostazione del montaggio.

Insomma, non è la messa in forma ciò che lo infastidisce, né la messa in rappresentazione, di cui, anzi, parla positivamente, spendendo parole di lode per le bellissime descrizioni di Ruttmann («non credo possa immaginarsi niente di più perfetto e commovente in questa materia. [...] Tutte per una, le scene sono sapienti e ricche di poesia») e per la sua capacità poetica (nel rappresentare, per esempio, la scena di riaccostamento di due innamorati: «scena bellissima, di efficace sintesi tutta cinematografica»).

Si direbbe, anzi, che Bontempelli elogi Ruttmann per aver dovuto lavorare su un materiale di partenza (soggetto e sceneggiatura) che di più non gli offriva, non gli consentiva. A chi allora, quelle critiche? A Pirandello? Tutto lascia supporre di sì. Ma poteva davvero Pirandello aver commesso errori così grossolani? Aver eluso, nella costruzione di *Acciaio*, quelle che Bon-

20. D'ora in poi faremo riferimento costante al concetto di «drammaturgia del film» elaborato da Liborio Termini nel volume *La drammaturgia del film*, Fiumanelli, Torino 1996, a cui rimandiamo il lettore.

tato Liborio Termine nel volume *Pirandello e la drammaturgia del film*, divenne tanto più accanita quanto più — come accade sempre in questi casi — egli sentì insopportabile il peso della simulazione).

Anzi, è possibile che Bontempelli abbia trovato una conferma delle proprie critiche al film in quelle stesse dichiarazioni di Pirandello, che con freudiana e insospettata rimozione del proprio ruolo di «autore» (e così mettendo se stesso in «stato d'accusa»), elogia Ruttman perché

[difficilissimo compito] era portare avanti il film dopo la scena della disgrazia, quando uno dei due rivali provoca la morte dell'altro e la tensione drammatica dovuta alla lotta dei due si spezza.<sup>25</sup>

Un simile «autosmascheramento» toccò anche a Bontempelli che, volendo *in extremis*, dopo pagine di critiche penetranti e pungenti, salvare l'amico Pirandello, pose questa frase — quasi timidamente — fra parentesi: «Certo una maggior fedeltà al canovaccio originale di Pirandello avrebbe raggiunto un maggior equilibrio tra il descrittivo e il patetico». Dimenticando che proprio Pirandello, qualche giorno prima, aveva dichiarato ai giornali: «Ora che l'ho vista compiuta l'opera cinematografica, riconosco in essa la fedele e compiuta espressione della mia trama».<sup>26</sup>

Abbiamo voluto fare della recensione ad *Acciaio* il punto di partenza del nostro scritto, perché essa rappresenta un'eccezione, un caso unico, un capitolo chiuso rispetto alla totalità delle riflessioni di Bontempelli sul cinema. Non troviamo in esse, infatti, alcun tipo di accenno ad altri film o a generi cinematografici, o a scuole, correnti, neppure a registi. L'attenzione di Bontempelli predilige esclusivamente questioni di teoria o estetica cinematografiche.

Se guardiamo agli scritti sul cinema di intellettuali come Cecchi, Borgese, Gromo, Longanesi, Barbaro, Alvaro e altri, che ap-

25. *Ibidem* (corsivo nostro).

26. *Pirandello saggittista e sceneggiatore di cinema cit.*

paiono sui giornali e sulle riviste di quegli anni, troviamo quasi esclusivamente pagine fitte di critiche, recensioni o dibattiti su questioni contingenti (per esempio, la necessità di produrre film «realistici» in grado di celebrare l'Italia del fascismo, l'inconsistenza dell'industria cinematografica italiana, la concorrenza internazionale vincente, la riluttanza del regime a sovvenzionare il cinema, l'arretratezza tecnologica e non ultima la questione dei brevetti) o, addirittura, cronache mondane della vita dei divi e degli attori di successo<sup>27</sup>.

Più sorprendenti, perciò, appaiono gli interventi di Bontempelli, che spesso anticipano o richiamano inconsapevolmente osservazioni e riflessioni di grandi teorici come Arnheim, Ejzenštein, Benjamin<sup>28</sup>.

### Le esigenze della modernità

Il problema del cinematografo è il più importante dei problemi artistici d'oggi [...] L'arte cinematografica si trova nelle migliori condizioni per poter dominare il più vario e compiuto pubblico: per

27. Sono numerosi i volumi che raccolgono e commentano i materiali sul cinema degli anni Venti e Trenta: AA. VV., *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979 (di cui segnaliamo: *Il cadavere nell'armadio*, di Lino Micciché, *Nascita della critica*, di Francesco Casetti; «*Omnibus*», Longanesi e la critica di *Pannunzio*, di Beniamino Placido); AA. VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, quaderno informativo prodotto dall'ufficio documentazione della Mostra internazionale del nuovo cinema, Ancona; Bianca Pividori (a cura di), «Critica italiana primo tempo: 1926-1934», in *Bianco e Nero*, fascicolo monografico, marzo-aprile 1973.

28. Alcuni scritti di Bontempelli sul cinema si trovano in una raccolta di brani che vennero in parte pubblicati sulla rivista '900, fondata e diretta da Bontempelli fra il 1926 e il 1929 (si veda la nota n. 1 per *Avventura novecentista*), e in parte su vari quotidiani e riviste di quel periodo o di anni immediatamente successivi, per esempio su *Bianco e Nero* (n. 8, 1941), sulla *Gazzetta del popolo*, su *Si gira* e su altri fogli, programmi e periodici — si trovano in *Cinema* (vecchia serie). Inoltre, segnaliamo ancora *Bontempelli commentato da Bontempelli*, un testo del 1935 scritto in occasione della pubblicazione di un numero dedicato al quarantesimo anniversario della cinematografia che compare in Mario Verdone, *Gli intellettuali e il cinema*, Bulzoni, Roma 1952.

imporre se stessa come arte vera e centrale di un'epoca, e rinnovare le altre; per diventare il fuoco centrale dell'espressione di un tempo.<sup>29</sup>

Abbiamo posto a mo' di cartiglio questo brano, per testimoniare quanta e quale importanza Bontempelli assegnasse al cinema, già nel 1926. Se cercavamo un punto dal quale misurare quanto estesa fosse la capacità ch'egli attribuiva al cinema di influenzare la società, la cultura e l'arte, e inaugurare una nuova epoca, dobbiamo dire di averlo trovato.

Tuttavia, non mancano negli scritti di Bontempelli attestazioni analoghe e alcune risalgono addirittura al 1922, quando ancora la maggior parte degli intellettuali – e non solo italiani – era in dubbio se attribuire o meno al cinema dignità artistica.

Questa immediata fiducia nell'arte cinematografica che Bontempelli manifesta, deriva, a nostro giudizio, in primo luogo, dalla straordinaria capacità ch'egli possiede di cogliere lucidamente gli sviluppi di fenomeni in corso, anzi addirittura ancora alle origini, e di saperne in anticipo delineare le future tendenze. (Esemplari ci sembrano l'anticipazione, nel 1920, dell'avvento della televisione in un novella dal titolo *Laura lontana*<sup>30</sup>; quella dell'attuale spettacolo di varietà televisivo, che troviamo in un brano del 1926: «A fianco del cinematografo si svolgerà, in forme ancora imprevedibili, uno spettacolo dal teatro di varietà, soprattutto dalle 'riviste', con una preminenza degli elementi visivi – danze e giuochi di messa in scena – o del grottesco personale che gli stessi artisti sapranno creare ognuno per proprio uso esclusivo»<sup>31</sup>; l'anticipazione di alcune delle problematiche poste dall'avvento della realtà virtuale: «Quando a forza di invenzioni tutto il mondo sarà all'uomo una trama di illusioni e immagini, solo rimarrà ferreo e contadino il tatto, a rifiutarsi, a rimettere l'uomo entro il limite che la natura gli ha imposto»<sup>32</sup>; e

29. *Come la pensavo nel '26*, III. *Spettacoli tipici*, p. 233.

30. Anticipazione evidenziata da Bontempelli stesso nel 1938 in una nota a pagina 279 di *Avventura novecentista*.

31. *Come la pensavo nel '26*, p. 234.

32. *Spavento*, marzo 1932, p. 279.

infine una serie di interessanti riflessioni sullo *zapping* radiofonico, considerato sia dal punto di vista del pubblico per la sua maggiore libertà di scelta, sia e soprattutto dal punto di vista degli scrittori di testi per la radio<sup>33</sup>.)

In secondo luogo, deriva anche dal bisogno di dar sistemazione concettuale, forma di pensiero alle novità che il secolo nuovo imponeva. «La nostra generazione ha il compito *impo-* *nente* di aprire le porte alla Terza Epoca dell'umanità occidentale»<sup>34</sup>, scriveva nel 1926.

Così vede nell'avvento del cinema un punto d'arrivo inevitabile e, nello stesso tempo, un punto di partenza fondamentale per arricchire e dare espressione al Novecento, che rompe bruscamente con il passato e stravolge gli antichi parametri di conoscenza dell'uomo. Parametri che, per Bontempelli, trapassano dalla gnoseologia all'estetica: «Oggi più che alla filosofia (che nell'idealismo ha raggiunto il limite non oltrepassabile del suo cammino) sta all'arte il compito di trovare e rappresentare le verità superiori»<sup>35</sup>.

È un passaggio fondamentale, per Bontempelli, dal momento che rinnova l'ordine della storia e del suo svolgimento e apre – dopo la Prima, che va dai tempi preomerici a Cristo; e la Seconda, che si conclude con la prima guerra mondiale – la Terza Epoca, quella della nostra contemporaneità.

Possiamo credere che la ricerca di forme d'espressione concrete alla Terza Epoca, avesse inizialmente condotto Bontempelli verso il teatro<sup>36</sup>. Egli, infatti, – come Baudelaire tempo pri-

33. *L'ultimo venuto (avvertimenti ai radioautori)*, 1934, p. 291.

34. *Fondamenti*, dicembre 1926, p. 13.

35. *Spazio e tempo*, gennaio 1928, p. 28.

36. Bontempelli era legato al teatro da un vincolo fortissimo fatto di amore e di odio. Egli era infatti un autore di opere teatrali, anche se consapevole del declino del teatro (la prima risale al 1916 – *Guardia alla luna* – ed è un'opera vicina alla corrente espressionista; del 1919 è invece *Sette a nordovest*, in cui vengono messi a confronto il mondo degli uomini e quello delle marionette; *Nostra dèa* è una commedia del 1925, in cui la critica sociale si fa ancora più marcata toccando problemi legati alla dissoluzione dell'uomo; l'ultima opera, forse la più riuscita, è *Minnie la candidate*, in cui Bontempelli anticipa molte delle problematiche relative alla società di massa e al capitalismo). Un atteggiamento

ma — aveva intuito che la rivoluzione più forte che l'arte stava compiendo consisteva nel rifiuto della classicità (e dell'accademismo che ne derivava) e nella scoperta che la «metà dell'arte» era costituita dal fuggitivo e dal transitorio. E gli sembra che il teatro, in quanto forma di spettacolo legata ai gusti anche più caduchi della società, fosse quello che meglio poteva interpretare una tale esigenza. Ma si rende presto conto che il teatro non sa, e forse non può, mantenere questa promessa, realizzare il mandato che i tempi nuovi assegnano all'arte. Scopre cioè che il teatro è forma del passato, della Prima e Seconda Epoca:

Tragedia e rivista politica in Grecia, rappresentazione sacra medievale, dramma elisabettiano, dramma spagnolo, commedia dell'arte (comprendendovi le sue propaggini Molière e Goldoni), melodramma italiano, dramma postromantico, operetta viennese, commedia brillante patrigina, balletto russo.<sup>77</sup>

E proprio il balletto russo Bontempelli considera come il capitolo conclusivo dell'ultima grande stagione del teatro occidentale, nata nell'Italia di metà Ottocento — con il melodramma di Rossini —, sviluppatasi poi in Francia con il dramma postromantico di Labiche e dell'ultimo *vaudeville* — *La dame de chez Maxim* — e approdata alle soglie del Novecento.

Le uniche forme di teatro che ancora sopravvivevano dopo la guerra erano quelle di Pirandello, Shaw, O'Neill, Cromme-

contraddittorio, il suo, di cui ha consapevolezza, ma a cui sente di non potersi sottrarre: «Il tempo ch'io mi resi chiaro contro della mia avversione al teatro, coincide esattamente — o meraviglia — col tempo quando ho cominciato a scrivere per il teatro. La quale avversione ha sempre accompagnato puntualmente il cammino di questi componimenti teatrali. A ogni occasione la dichiaravo con la più sfacciata sincerità. Stampando *Mimie la candida* su *Comœdia*, ad esempio, io mi ripresentavo ai lettori con la seguente confessione: 'Mi piglia una rabbia infinita tutte le volte che mi trovo ad avere scritto un dramma o una commedia, del teatro insomma; tanto il teatro mi appare, da molti anni, una cosa oltrepassata, inaridita, esausta, morta. Oggi tutte le forme di teatro (di prosa e di musica) non perdurano se non come sopravvivenze, come testardi epigoni, larve fatue vaganti sui terreni della morte: che fu penosa morte per esaurimento'» (*Confessioni III*, 1936, p. 257).

37. *Teatro per le masse*, maggio 1933, p. 258.

lynck; ma i loro successi in tutto il mondo, secondo Bontempelli, non erano altro che epiloghi: ormai la crisi del teatro era irrecuperabile.

Il teatro aveva infatti perso tutti quegli elementi che un tempo lo rendevano veramente «spettacolo». Aveva perso la sua originaria semplicità, divenendo sempre più intellettualizzato e, di conseguenza, si era sempre più allontanato dal grande pubblico e dai suoi costumi. Nel 1933 scriveva:

Il teatro era appunto nato come spettacolo: poi a poco a poco la letteratura era andata rubacchiando sui margini, lavorando di soffismi per sostituire alla luce la penombra, all'azione l'intenzione, alla parola il mormorio. Il pubblico s'era lasciato fare, fino a che, molto educatamente, in punta di piedi per rispettare la crepuscolare poesia di silenzi, se n'era andato.<sup>38</sup>

E, ancora nello stesso anno, dichiarava: «Non c'è intorno a noi il Teatro, non c'è una vera e viva situazione teatrale, la necessità di spettacolo non ha generato per il tempo nostro una sua forma di teatro, vivacemente innestata, incarnata, nella vita e nell'interessamento e nella coscienza del tempo»<sup>39</sup>.

38. *Teatro per le masse*, maggio 1933, p. 260. Bontempelli si riferisce qui all'ultimo tentativo di salvare il teatro da parte delle avanguardie. La sua critica è evidente, egli è infatti convinto che in altri ambiti — quello letterario per esempio — l'opera delle avanguardie sia stata fondamentale e decisiva nell'avviare un vero e proprio rinnovamento estetico; ma che in ambito teatrale i risultati ottenuti siano stati assai poco soddisfacenti (qui l'avanguardia non aveva aperto un'epoca, ma era servita solo a chiuderne una vecchia). Le avanguardie erano responsabili, secondo Bontempelli, d'aver tolto ogni apparenza di spettacolo al teatro, riducendolo a pura immagine. Inoltre lo avevano reso spettacolo elitario: «L'avanguardia è di natura solitaria e aristocratica, ama l'iniziativa e la torre eburnea [...] se vi sono al mondo due termini esattamente antitetici sono appunto questi due: Teatro-Avanguardia [...] L'avanguardia a teatro non apre un'epoca nuova: chiude la vecchia» (da *Frammenti II*, 1926, p. 233). Bontempelli considera infatti il capitolo del teatro d'avanguardia come l'ultimo della storia del teatro occidentale.

39. *Teatro per le masse*, maggio 1933, p. 259. Per un approfondimento della problematica teatrale in questi anni cfr. Gigi Livio, *Il teatro in rivolta: futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Mursia, Milano 1976.

«Il teatro è fatto per il pubblico»<sup>40</sup>, afferma infatti; il teatro, lo spettacolo, nasce dalla necessità di servire il pubblico, è quindi forma d'espressione per eccellenza popolare, antiletteraria, «immune da ogni origine parolista»<sup>41</sup>, veramente lontana dai pericoli dell'intellettualismo, dai pericoli dell'arte per l'arte. Anzi, si nutre del pubblico, della sua collaborazione, che è tutta nel «suo contegno, nella sua tensione, nei suoi mormorii, nei suoi silenzi, nei suoi brividi; fino alle aperte approvazioni e disapprovazioni»<sup>42</sup>. Soltanto in un'atmosfera in cui il pubblico sente lo spettacolo, questo può mantenere la sua originaria natura, che consiste nel «suscitare reazioni collettive e nutrirse»<sup>43</sup>.

Ma, secondo Bontempelli, il teatro moderno si trova nell'impossibilità di secondare quell'originaria natura e, anzi, sembra essersi sforzato di allontanarsene quanto più possibile. Perciò Bontempelli avvertiva: lo spettacolo tipico dell'era moderna «non nascerà in alcun modo dal rinnovamento del teatro di prosa»<sup>44</sup>, perché incapace di rispondere alle esigenze della modernità.

Così sembra a Bontempelli che l'erede naturale del teatro, il nuovo «spettacolo tipico», sia il cinema. Eredità senza filiazione, tuttavia, per l'assoluta estraneità fra le due forme d'espressione: «teatro e cinema li vedo nascere da radici assolutamente indipendenti», essi «non hanno in comune se non il fatto di essere entrambi 'spettacolo'»<sup>45</sup>.

Il teatro è una storia chiusa, finita, non lo spettacolo: il teatro come «teatro di prosa» e credo anche come «teatro d'opera», negli schemi che fingono di sopravvivere oggi. Il teatro dunque, io credo, è una cosa finita, e sentir parlare di «crisi del teatro» mi fa lo stesso effetto che se mi parlassero di «crisi dell'epopea» o magari di «crisi dell'endecasillabo». A dir che il teatro è una cosa finita

40. *Frammenti II*, 1926, p. 233.

41. *Come la pensavo nel '27*, p. 235.

42. *Esperienze mancate*, gennaio 1936, p. 265.

43. *Confessioni III*, 1936, p. 257.

44. *Come la pensavo nel '28*, II, p. 239.

45. *Cinema e teatro*, agosto 1935, p. 287.

non ci vuole una grande abilità. E nemmeno ci vuole una profetica chiarezza per capire che il nuovo spettacolo nascerà dal Cinematografo.<sup>46</sup>

E nel 1928 ne ha precisa consapevolezza:

La vita di ogni tempo si veste di una sua scenografia. Questa scenografia della vita pubblica e privata d'un secolo nasce dall'insieme di molti e vari elementi: architettura; illuminazione; cerimonie pubbliche; modi di gestire, specialmente degli uomini; modi di vestire, specialmente delle donne; giochi dei bambini, e cento altre cose [...] Alla scenografia complessa che ne risulta in una data epoca, corrisponde sempre abbastanza bene lo spettacolo tipico di essa epoca. Quella corrispondenza non nasce dal fatto che lo spettacolo ama in generale riprodurre la vita del proprio tempo [...] Tale spiegazione sarebbe troppo facile e di scarsa efficacia. Il fenomeno detto è integrato dal fenomeno inverso: e questo è il punto interessante. Cioè: spesso gli uomini sono portati ad atteggiarsi, a vestirsi, a mobiliare le loro case, ecc., e perciò in certo modo a vestire il loro tempo, secondo i gusti e le apparenze degli spettacoli che frequentano. Ciò, quanto agli atti, avviene soprattutto nel fare l'amore e nell'attaccare le vite, che sono le due operazioni più colorite e caratteristiche della vita umana. Gli uomini, e più ancora le donne, sono facilmente tratti a conversare e amoreggiare e litigare secondo le maniere che si vedono nei drammi, melodrammi, operette, commedie e filmi.

Ma, aggiunge, «debbo tuttavia confessare che oggi si è molto attenuata una corrispondenza stilistica di questo genere tra il teatro e la vita». Corrispondenza che invece, fra la vita della società moderna e il cinema, vede vivificata e, anzi, intensissima:

C'è da sperare nel Cinematografo. Una cosa ha inventato sinora il Cinematografo: il Primo Piano. Ed ecco — riprova improvvisa e marginale di tutta la mia costruzione — ecco il Primo Piano del cinema è entrato nella vita. Guardatevi attorno nei caffè, nei teatri, alle con-

46. *Due note*, 1924, p. 227.

ferenze, alla messa, al passeggio, alla musica in piazza la domenica: vedrete le donne e le giovinette intente di continuo a manovrare con lentezza i Primi Piani dei loro volti. L'uso delle mosse rapide, delle occhiate fulminee, delle risate scrollanti, è passato e antiquato: oggi il mezzo sorriso increspa languidamente il labbro, e l'occhio volge con fatalità da destra a sinistra e da sinistra a destra in un movimento spassato. Sono i Primi Piani della vita femminile del nostro tempo. L'uso del rossetto e della cipria come strumenti da passeggio non ha altra origine: essi corrispondono alla necessità di poter tenere in continua efficienza il Primo Piano.<sup>47</sup>

Considerazioni sorprendenti, che sorprendentemente anticipano i nuovi indirizzi dell'antropologia (ed è esemplare un'espressione come quella di Goffmann, che vede la vita sociale quale «rappresentazione», «spettacolo di sé» che l'individuo offre al mondo). Ma Bontempelli spinge oltre l'ambito di queste considerazioni. Egli infatti si rende conto che il cinema annuncia un cambiamento radicale. Le nuove forme rappresentative che esso utilizza investono la vita quotidiana, l'individuo; il linguaggio cinematografico trasforma il linguaggio del corpo dell'uomo, la sua espressività. Non solo, il cinema opera una trasformazione che modifica anche il modo in cui l'uomo si pone in rapporto con il mondo e percepisce se stesso e gli altri. Il cinema trasforma, per nuove modalità espressive, l'intera sensibilità dell'uomo, muta quindi il suo essere, la sua percezione del mondo, e gli offre la possibilità di raffigurarlo ed esprimerlo in maniera diversa e inconsueta.

Bontempelli si accorge – e insieme a lui Valéry, Pirandello, Benjamin, Huxley e pochi altri contemporanei – che il cinema cambia la percezione e il sentimento dell'uomo; ha consapevolezza che, con il cinema, l'uomo entra in una nuova dimensione, in una nuova epoca.

Si rende conto che, dell'era moderna, il cinema condivide in primo luogo il senso del tempo. Anche in questo caso, Bontempelli vede un'osmosi fra cinema e società del Novecento, o meglio, fra la vita moderna e l'estetica che il cinema incarna e rap-

47. *Concezione teatralista della storia*, ottobre 1928, p. 247-248.

presenta; l'estetica dell'accelerazione, del tempo spezzato, frammentato, disperso, che dona all'uomo una visione cinematografica delle cose e della propria vita.

Ne deriva che il teatro, la letteratura, le arti tradizionali in genere, secondo Bontempelli, devono adeguarsi ai ritmi rapidi, mutevoli e incalzanti che il cinema impone, se vogliono sopravvivere:

Se il teatro di prosa continuerà a sussistere, dovrà imparare dal cinematografico qualcuno dei suoi segreti di rapidità e pronta mutevolezza e ricchezza nell'incalzare dei particolari... ma non va detto solamente nei riguardi del teatro confrontato col cinema. Va detto di qualunque altra delle arti che si svolgono nel tempo. Anche alla narrazione noi chiediamo oggi una sveltezza e una scioltezza e rapidità e variabilità ben maggiore di quanto non le chiedevamo cinquant'anni or sono [...] La stessa musica da concerto non comporta più gli sviluppi estensivi e prolissi che un tempo erano ritenuti una necessità.<sup>48</sup>

Il cinema, infatti, rompendo gli schemi tipici dell'arte tradizionale, fondati sui concetti di continuità e durata, apre nuovi orizzonti estetici.

Soprattutto risponde alla «necessità più impellente» dell'epoca, che è «la liberazione dall'irrelativismo», il solo «pericolo vivo, che può minacciarci alla radice nei modi più impreveduti e irrinunciabili». E anche per questo il cinema si conferma come l'«arte più consona alla nostra nuova sanità, alla nostra nuova verginità, la più popolare, la meno letteraria, quella che meno va soggetta al rischio d'intellettualizzarsi e sostituire l'astratto al concreto».<sup>49</sup>

48. *Cinema e teatro*, agosto 1935, p. 288.

49. *Analifabetismo*, p. 242. È interessante a questo proposito notare come anche in questo caso Bontempelli si ponga al di fuori delle opinioni più diffuse all'epoca fra gli intellettuali europei. Paul Valéry, per esempio, giudicava il cinema una forma rappresentativa che «agisce sui centri nervosi per la via più breve», dando «piacere immediato dell'occhio, del modo di vedere, del divertimento della sensibilità» (Paul Valéry, citato da Liborio Termine in *Pro-meteo*, anno 14, n. 54, giugno 1996).

«Noi viviamo in un tempo – afferma Bontempelli –, in cui la riflessione sta tentando di riportarci all'istinto: tutte le arti tendono a rinverginarsi. Ciò spiega il favore al cinema»<sup>50</sup>, sottolinea.

Il ritorno a uno stato di «primitività» è, per Bontempelli, non solo dato caratteristico della modernità, ma anche assoluta necessità; unica via percorribile per superare la condizione di *tabula rasa* in cui si è trovato l'uomo dopo la prima guerra mondiale:

La mia fissazione è che oggi, dappertutto, in tutti gli ordini, nulla, né l'arte, né il pensiero puro, né l'azione, né il costume stesso del vivere riusciranno a togliersi dai cento intrichi che li avvolgono, se con uno sforzo, nato dall'immaginazione non ci riduciamo a tornare in qualche modo dei primitivi, e come tali ricominciare a risolvere ognuno dei problemi che ci incombono [...] S'intende che dobbiamo tuffarci in un primitivismo cosciente, visto che alla incoscienza e alla *tabula rasa* non ci si può ridurre. Adamo non ha un passato, non possiamo tornare ad Adamo. Siamo dei primitivi con un passato.<sup>51</sup>

Ma se, per quanto riguarda le altre arti, il ritorno a uno stato di primitività *cosciente* porta con sé uno sforzo, una tensione verso la ricerca di spontaneità e naturalezza originarie, per il cinema tale sforzo non si pone: naturalezza e spontaneità non sono conquiste.

Il cinema, infatti, si trova in una condizione privilegiata perché nasce all'alba della nuova epoca e tale condizione «di primitivi», afferma, «è sempre la situazione migliore per fare dell'arte, dacché l'arte è fatta di spontaneità e naturalezza, mai di esperienza»<sup>52</sup>.

L'esperienza, la tradizione in arte, secondo Bontempelli, non servono se non per essere superate; infatti, egli crede che l'artista vero, il puro genio creativo sia colui che conosce le con-

50. *Come la pensavo* nel '27, p. 235. Sul tema della modernità e del postmodernismo nel cinema, cfr. Giorgio De Vincenzi, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche editrice, Parma 1993.

51. *Personali ma non troppo*, novembre 1929, p. 188.

52. *Teatro per le masse*, maggio 1933, p. 260.

venzioni e gli schemi artistici tradizionali, ma che nel suo atto creativo, inconsciamente, fa di tutto per superarli.

Vede dunque nell'allontanamento dalla tradizione, dal passato (e questo è un tema ricorrente nei suoi scritti, che si innesta anche con la polemica contro i «ritorni» in arte), il rinnovamento dell'arte, il ritorno alla naturalezza e alla semplicità originarie, che, precisa, non significano «ritorno all'ordine, come han detto i superficiali, ma ritorno al senso del naturale»<sup>53</sup>. E ritornare al naturale, alla semplicità, andava certamente incontro alle esigenze dello spettacolo tipico della Terza Epoca. La morte dello spettacolo intellettualizzato, «irrimediabilmente intellettualizzato» – il teatro – era, abbiamo visto, una conseguenza dell'emergere, nella società, di una nuova istintualità.

Bontempelli amava il cinema proprio per questa sua capacità di riportare gli spettatori «a una certa primordialità e spessore di sentimenti motori», e a una qualche «dose di stupidità e grossolanità, [...] fondamento di ogni buon spettacolo»<sup>54</sup> – anche di quelli di Shakespeare, Goldoni, Molière ecc. Questo insieme di elementi è in grado di garantire al cinema solidità e contatto con il pubblico e sicuramente «lo salva da ogni pernicioso complicazione, lo tien saldo contro il facile frantumarsi nelle analisi troppo sottili»<sup>55</sup>.

Questo avvicinarsi dell'arte e, più in particolare, del cinema al gusto del pubblico non costituiva, per Bontempelli – come per molti intellettuali dell'epoca, anche i più progressisti –, una perdita, ma una conquista.

Il tema del contatto con il pubblico è infatti centrale nelle concezioni di Bontempelli – anzi, viene assunto programmaticamente dalla corrente novecentista – e compare a più riprese nelle sue riflessioni sull'arte<sup>56</sup>. Considera l'arte sostanzialmente

53. Da una lezione del 1933, pubblicata poi sulla rivista *Valori primordiali* di Franco Ciliberti, nel febbraio 1938, p. 350.

54. *Concezione teatralista della storia*, ottobre 1928, p. 247-248.

55. *Come la pensavo* nel '26, p. 233.

56. «L'arte novecentista deve tendere a farsi 'popolare', ad avvicinare il 'pubblico'. Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarle a essa. In altre parole, il novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come 'arte applicata', ha un'enorme



comunicazione con il pubblico, «comunicazione naturale [...] non da giudicare, ma da sentire»; «scambio misterioso d'intimi e profondi consensi tra una intelligenza individuata e un'intelligenza diffusa»<sup>57</sup>.

La comunicazione con il pubblico deve prevedere dunque un linguaggio «universale»:

In questo «parlare al pubblico» (ch'io vo continuamente predicando come una necessità per chi voglia riuscire davvero creatore) va mantenuta quella stretta interferenza tra nobiltà e facilità, tra altezza e popolarità, che è sempre stata la norma e il segno costante delle creazioni autentiche, a cominciare dall'*Odissea*, vero e proprio «poema d'appendice» [...]. Non credo che vi sia arte vera se non sa farsi un suo pubblico, che in un certo senso vorrei chiamare popolare se non sapessi già che questa parola sarà interpretata nel modo più stupido.<sup>58</sup>

Gli equivoci generati dall'uso di termini come «popolare» o «pubblico», da parte di Bontempelli, in realtà non furono pochi. In un'epoca in cui la «costituzione del pubblico» – e proprio nell'accezione che esso avrà nella cultura e nella comunicazione di massa – diventa il tema centrale di un dibattito che investe direttamente gli intellettuali e gli artisti, «è interessante», ha scritto Liborio Termine, «questo giocare su una assimilazione e uno spostamento del 'popolare' e del 'pubblico', perché si rivela come una autentica spia linguistica di una situazione particolare, di una difficoltà e uno squilibrio storici che la cultura italiana offre al nuovo secolo che si è incaricato di trasformarla»<sup>59</sup>. E curiosi appunto risultano, a nostro avviso, l'assimilazione e l'uso intercambiabile di termini come «popolare» e «pubblico».

diffidenza verso la famosa 'arte pura'. L'artista sia soprattutto un eccellente 'uomo di mestiere' [...]. Il novecentismo cerca d'aiutare lo sviluppo di quell'arte che potrei chiamare d'uso quotidiano» (*Analogie*, giugno 1927, p. 25).

57. *Le tre zone*, ottobre 1932, p. 150; e *Del mestiere*, 7, luglio 1934, p. 54.

58. *Del mestiere*, novembre 1934, p. 57 e *Ancora quell'equivoco*, I, I, dicembre 1931, p. 60.

59. L. Termine, *Piramidello e la drammaturgia del film* cit.

Tale assimilazione e tale intercambiabilità, però, nascondono in realtà l'assunzione di un impegno, di un compito gravoso da parte di Bontempelli: quello di risolvere e sciogliere l'antica contrapposizione fra cultura popolare e cultura colta.

Rendere sinonimi «popolare» e «pubblico», significava andare contro l'opinione più diffusa fra gli intellettuali (primo fra tutti Gramsci), secondo la quale il «popolare» era, per così dire, «naturalmente» indisponibile a trasformarsi in «pubblico».

Bontempelli negava addirittura l'esistenza di quel momento storico (collocato tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento) in cui il «popolare» si era trasformato progressivamente in «pubblico».

Egli, anzi, in questo senso percepiva una continuità – che ovviamente la realtà dei fatti nega – fra «epoca classica», «epoca romantica» e «terza epoca».

Bontempelli comunque precisa: «La parola 'popolare' va presa in senso ampio. Popolare fu l'arte di Omero, dei tragici greci, di Shakespeare. Popolare non vuol dire volgare; vuol dire scrivere per un pubblico»<sup>60</sup>; e aggiunge: «il consenso di una certa massa di gente ingenua, che in qualche senso posson chiamarsi il *pubblico popolare*, è sempre stato l'obiettivo vero dell'arte, del pensiero, dell'esercizio dell'intelligenza in tutte le sue manifestazioni»<sup>61</sup>.

L'arte sublime di ogni tempo è *per sua natura* destinata a un pubblico vastissimo e perciò stesso popolare; essa riporta ogni cosa ai suoi aspetti «originati, semplificati, immutabili, elementari»<sup>62</sup> e riesce così universalmente comprensibile.

Questa problematica viene assunta a programma dalla corrente novecentista, che si incarica di spingere l'artista verso il pubblico vasto e popolare.

Bontempelli a più riprese affronta l'argomento: «L'artista deve trovare le parole da incantare grandi masse di gente [...] Questa era l'arte di Dante, di Ariosto, di Verdi. Vogliamo che il sublime sia messo alla portata di tutto un popolo, perché sap-

60. Da una lezione del 1933 cit., p. 213.

61. *Superbia*, luglio 1928, p. 91.

62. *Ibidem*.

priamo d'aver a fare con un popolo che può comodamente respirare il sublime»<sup>63</sup>; «oggi abbiamo capito che si fa dell'arte per 'comunicare', e quella con i compagni di mestiere non è vera comunione; si fa dell'arte, del pensiero, con l'ansia di *attrarre* dentro il nostro spirito gente che ne è ancora fuori, 'un pubblico'»<sup>64</sup>.

S'intende che l'atteggiamento di Bontempelli nei confronti del pubblico di massa è del tutto diverso da quello della maggioranza degli intellettuali e degli artisti suoi contemporanei. Se questi diffidano molto della capacità di comprensione del pubblico e, anzi, temono che l'assorbimento di «una massa indifferenziata e incolta» nel sistema culturale possa abbassare il livello dei prodotti artistici<sup>65</sup>; Bontempelli, al contrario, si dimostra fiducioso sia nell'intelligenza del pubblico («sappiamo d'aver a fare con un popolo che può comodamente respirare il sublime»; «'pubblico' non è un accozzo di gente purchessia. Il pubblico di una tua opera ha — anche se la tua arte lo ha suscitato al momento — un fondo comune di gusto e di capacità di apprenderti. È una unità in una complessità, sia che tale complessità nasca dal fatto che molte persone si trovino materialmente radunate, come nel teatro; sia che costituiscano una continuità nel tempo, come può avvenire dell'opera da leggersi»<sup>66</sup>); sia, per così dire, nella sua «stupidità», che vede come un toccasana per l'arte. Scrive infatti nel 1928:

Si sente dire molto spesso: «il pubblico è stupido». È verissimo. Il pubblico è stupido. E fa bene. Sia benedetta la stupidità del pubblico, che di tanto in tanto salva la purezza e la sanità e la verginità dell'arte, quando questa minaccerebbe di naufragare nell'intelligenza. Un pubblico di persone singolarmente intelligenti costituirebbe quelle aristocrazie, le cosiddette «élites», che giudicando con

63. *Giusto giudizio su Bragaglia, ovvero i funerali del teatro di prosa*, 1928, p. 237.

64. *Intendersi bene sulla parola «giovane»*, dicembre 1934, pag. 95.

65. Robert Musil scriveva nel 1920 (*Diario*, vol. II, Einaudi, Torino 1980): «Una diminuzione dell'intelligenza effettivamente c'è. La mediocrità nella massa, in cui si sommano più uomini originali, viene anticipata dal romanzo di tipo medio».

66. *Due equivoci*, novembre 1935, p. 59.

l'intelligenza pura tendono a sostituire l'astrazione all'immagine, l'allegoria alla vita: cioè portano l'ideale dell'arte alla antiarte. Perché l'arte è la verità cercata indipendentemente dall'intelligenza. Questa è la ragione per cui l'arte è per eccellenza «popolare»: per tale via siamo certi che lo spettatore non sostituirà subdolamente il fenomeno intelligenza al fenomeno intuizione.<sup>67</sup>

Dunque Bontempelli auspica l'assorbimento del pubblico nel sistema culturale e artistico e lo considera come unico mezzo per riportare l'arte a uno stato di primitività e originarietà che, agli inizi del Novecento, si rischiava di perdere.

Sulla scia di Poe e Baudelaire, Bontempelli auspica inoltre anche l'assorbimento del pubblico nella singola opera d'arte che, dice, «non si esaurisce nel lavoro dell'artista, ma si compie soltanto con un complementare lavoro del pubblico». Ciò vale in misura ancora maggiore per lo spettacolo (e quindi per il cinema), poiché è un prodotto costruito in funzione di un pubblico, della sua collaborazione: «Lo spettacolo», dice appunto Bontempelli, «è fatto del concorso costante e intonato di due elementi: opera e pubblico: senza il quale concorso l'effetto dello spettacolo è sempre inferiore a quello d'una raccolta letteraria»<sup>68</sup>; e aggiunge: «lo spettacolo è nato dalla necessità di servire un pubblico»<sup>69</sup>.

Occorre precisare, però, che Bontempelli è ben lontano dal cadere nell'errore di chi, inserendo il pubblico nel sistema culturale, giustifica l'abbassamento del livello estetico delle opere instaurando quella sorta di perversa e comoda tautologia secondo la quale, poiché il pubblico non ammette nulla che non somigli a se stesso, è comunque il sistema culturale (i media, gli intellettuali e gli artisti) che si incarica di stabilire anche che cosa possa interessare il pubblico.

Bontempelli conosce a fondo e disprezza questo genere di meccanismi, si scaglia anzi contro gli autori teatrali che li perseguono:

67. *Analfabetismo*, 1928, p. 241-242.

68. *Come la pensavo nel '32*, p. 257.

69. *Come la pensavo nel '27*, p. 234.

Il teatro è fatto per il pubblico. È verissimo. Conseguenza? La conseguenza che ne traggono alcuni autori teatrali, e par loro naturalissima, è la seguente: informarsi a puntino dei gusti più generali e indiscussi del pubblico, e servirli a perfezione. Trovare le dosi giuste, e servir tutto caldo, e attenti a carezzare la bestia appena s'adombra. L'autore si accuccia lungo il suo pubblico e gli dice: «Son qui caro, ti faccio il solletico, so dove ti piace [...] Ora ti gratto un poco: va bene così? Ti basta? Sì, caro, basta». E questa certo non è una professione facile, ed è naturale che sia pagata bene. «Il teatro è fatto per il pubblico.» Ma il grande successo, perdio, si può ottenere da padroni o da schiavi.<sup>70</sup>

Strategie simili sono, fra l'altro, secondo Bontempelli, assolutamente inutili, poiché «il pubblico, che ha qualche fiuto, non abbocca, e la merce finisce al macero»<sup>71</sup>.

Il pubblico, dunque, sceglie. Posto dinanzi a un qualsiasi prodotto artistico, ha capacità molto articolate di comprensione e giudizio che la maggior parte degli intellettuali sottovaluta o addirittura ignora.

Bontempelli è consapevole degli stravolgimenti che il cinema porta nelle modalità tradizionali della fruizione del prodotto artistico; capisce, per esempio, al pari di Benjamin, che il pubblico cinematografico si accosta all'opera con spirito diverso rispetto al pubblico teatrale, in quanto non percepisce più lo spettacolo come evento rituale e di ritualità sociale; e tale cambiamento ha ripercussioni, inevitabilmente, anche nell'ambito teatrale. Benjamin scrive a proposito:

Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte autentica trova una sua fonda-

70. *Come la pensavo nel '26*, p. 233.

71. *Palinodia*, dicembre 1936, p. 197.

zione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso.<sup>72</sup>

Bontempelli, nel 1932, vede a poco a poco scomparire il «teatro autentico, il teatro come costume naturale, forma di vita, funzione collettiva, atto di fede, religio»; mezzo di «potente radunamento spirituale tra gli uomini, con funzione d'indole religiosa»<sup>73</sup>. Capisce che, in esso, «l'atto di religio» stava assumendo le sembianze dell'evento sociale, e trova conferma di ciò nell'osservare il pubblico teatrale durante l'intervallo: «oggi, l'intervallo è la parte più notevole di ogni spettacolo di prosa o di musica. Con l'intervallo, il teatro, di religioso si fa mondano. E per mezzo dell'intervallo il pubblico entra nello spettacolo»<sup>74</sup>. Diversamente accade al cinema, dove — perduta il film, attraverso la riproducibilità tecnica, l'aura — manca non solo l'evento di religio, ma anche quello di ritualità sociale. Bontempelli ne è consapevole:

A teatro, la prima cosa che il pubblico guarda, è se stesso. E non si perde mai d'occhio. E a teatro, almeno fin che esisteva una vera e viva e importante «situazione» Teatro-di-prosa, il pubblico si vestiva in un determinato modo. Al cinema [...] uno entrando dà forse un'occhiata distratta ai compagni di sala, e li dimentica subito; al cinema non ha mai pensato a vestirsi in modo particolare, cioè non ha mai pensato a una messa in scena di se stesso, come ci hanno sempre pensato i frequentatori e le frequentatrici del teatro.<sup>75</sup>

Dunque il cinema presenta modalità di fruizione diverse rispetto al teatro, ma anche rispetto alle altre forme artistiche. Il coinvolgimento che esso offre allo spettatore è del tutto particolare. Leggendo alcuni brani, potrebbe sembrare che Bontem-

72. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966. Su queste problematiche cfr. Giorgio Timazzi, *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983.

73. *Confessioni III*, 1936, p. 257.

74. *Nove asterischi*, 1930, p. 249-250.

75. *Esperienze mancate*, gennaio 1936, p. 268.

PELLI assegni al cinema un primato nel rendere passivo lo spettatore. Lo spettacolo teatrale vive di un elemento di improvvisazione continua fra pubblico e attori, mentre

nel romanzo e nel film, manca la detta *collaborazione d'improvvisi*; anzi, di fronte al film, imm modificabile come un quadro, essa collabora manca ancora più che di fronte a un libro, posto che leggendo un libro posso a mio piacere rallentare o accelerare i tempi, mentre davanti al film sono totalmente passivo.<sup>76</sup>

È tuttavia una passività assai particolare quella che riconosce nello spettatore cinematografico, dal momento che questi è chiamato a svolgere un vero e proprio «lavoro»: deve comportarsi «come un personaggio»<sup>77</sup> dell'opera:

Anche in uno spettacolo tipico (antiletterato, di puri fatti: dramma popolare, cinema) occorre da parte dello spettatore uno specialissimo lavoro: quello di saper continuamente dimenticare che si trova davanti a una finzione, di continuamente mantenersi (come il lettore di romanzi) in uno stato di particolare credulità che gli permetta la commozione come di fronte alla realtà.<sup>78</sup>

Scopriamo dunque che, per alcuni aspetti, lo spettatore cinematografico si trova in una condizione analoga a quella dello spettatore teatrale o a quella del lettore; e, in ogni caso, il maggior grado di passività che lo caratterizza non è dovuto alle peculiarità intrinseche del mezzo, quanto piuttosto alla scarsa capacità espressiva degli autori cinematografici.

Bontempelli, infatti, accusa quei registi che, considerando il cinema un puro mezzo di riproduzione della realtà, creano opere piatte e banali, togliendo al pubblico ogni possibilità di immaginazione: «Il cinematografo fa vedere a questa massa — e con i nuovi perfezionamenti le farà sentire — tutto quello che essa può vedere e sentire. Le risparmia ogni sforzo. La trova bruta, e

76. *Ibidem*, p. 268.

77. *Teatro per le masse*, maggio 1933, p. 261.

78. *Come la pensavo nel '27*, p. 235.

TALE la lascia»; e però conclude: «ma non è neppur vero che il torto sia suo»<sup>79</sup>.

Secondo Bontempelli, quindi, gli autori cinematografici devono mettere lo spettatore nelle condizioni di partecipare attivamente all'opera; egli sa che questa condizione si verifica se lo spettatore trova personaggi vivi e veri, modelli che incarnano i nuovi eroi.

La creazione di nuovi modelli e di nuovi eroi è questione di primaria importanza per Bontempelli; egli è convinto che l'alba di ogni nuova epoca debba essere accompagnata dalla creazione di nuovi miti:

Al principio di ognuna delle grandi epoche avviene la formazione di un certo numero di miti fondamentali che percorreranno e nutriranno di sé tutta l'epoca e diventeranno caratteristici di essa: questi miti sono di essa epoca la più genuina rappresentazione.<sup>80</sup>

Il cinema, che egli considera «spettacolo tipico della terza epoca», lo vede appunto come il mezzo più consono alla creazione di nuovi eroi, di nuovi miti per le generazioni future. Egli rileva come il cinema si sia immediatamente fatto carico di questo compito — prima ancora di trovare forme espressive proprie (un linguaggio e una drammaturgia che lo caratterizzassero) —, e ricorda il «primo periodo di fioritura mitologica» del cinema: «Fu l'epoca americana — scrive nel 1935 —, di Douglas Fairbanks, di Charlie Chaplin, di Buster Keaton e anche di Tom Mix: creazioni di leggende e di personaggi, Charlot, Zorro, Saterello, altri»<sup>81</sup>.

L'inaspettato entusiasmo che il pubblico manifesta nei confronti dei miti cinematografici rafforza le tesi di Bontempelli, il quale accoglie con favore (contrariamente a molti intellettuali dell'epoca) il primo caso di divismo cinematografico.

Io non penso che ci sia da scandalizzarsi del culto appassionato, gentile e dolcemente rimbambito che alcune centinaia di donne di tutto il mondo hanno votato a Rodolfo Valentino, come alcuni mil-

79. *Lontano preudio*, 1922, p. 270-271.

80. Da una lezione del 1933 cit.

81. *Documentari*, gennaio 1935, p. 178.

lenni fa altre donne hanno creato quello di Narciso, che non valeva certamente più di Valentino. Io lo trovo commovente. È il sentimento e bisogno del mito, che s'arrangia come può. Le anime ingenuamente cercano di ripopolare il mondo di semidei. C'è più sensitività in questa piccola religione tenue, che in certe religioni di latta quali di tanto in tanto vengono fuori dal luteranesimo anglossassone.<sup>82</sup>

E spiega con parole sorprendenti questa nuova, «piccola tenue religione»: «l'uomo è l'uomo; non ha rinunciato al vecchio mito di Dio se non quando ha scoperto il mito del Dio-Uomo; l'uomo è il gran mito di se stesso»<sup>83</sup>.

La creazione di nuovi miti, la nascita di un pubblico di massa, l'evolversi degli apparati espressivi richiedevano, secondo Bontempelli, una struttura portante forte, in grado di gestire un fenomeno ingombrante e potente come quello cinematografico. Egli considera perciò inevitabile la nascita e lo sviluppo di un'industria cinematografica; anzi, è convinto che il cinema, come tutte le forme di spettacolo, non possa farne a meno. Già nel 1927, a proposito del teatro, aveva scritto: «Ha fatto qualche scandalo, alcuni anni fa, una mia frase, in cui definivo il teatro come 'arte applicata'. S'intende, arte applicata all'industria: all'industria dello spettacolo»<sup>84</sup>. È naturale, dunque, per Bontempelli, che «per sopperire alla necessità umana dello spettacolo (necessità fondamentale), nasca una industria dello spettacolo»<sup>85</sup>; e considera quest'ultima come strumento fondamentale per garantire la produzione di opere per il pubblico e non per pochi eletti. Anticipando ciò che poco più tardi dirà Benjamin, Bontempelli afferma che l'industria culturale potrà costituire un mezzo per superare la crisi dell'arte di fine Ottocento, che si era incagliata nella ricerca dell'«arte pura». La «dottrina dell'arte per l'arte» — secondo Benjamin<sup>86</sup> vera e propria «teologia del-

82. *Narciso nostro*, giugno 1933, p. 185.

83. *Del mito*, agosto 1933, p. 185.

84. *Come la pensavo nel '27*, p. 234.

85. *Nove asterischi*, 1930, p. 251.

86. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit.

l'arte» — fu la prima reazione alla nascita della fotografia; in seguito si giunse ad una «teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte pura»<sup>87</sup>, che respinge qualsiasi funzione sociale. Tutta la corrente novecentista andava contro questa tendenza; e Bontempelli nel 1927 programmaticamente dichiarava: «Il novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come 'arte applicata', ha un'enorme diffidenza verso la famosa 'arte pura'»<sup>88</sup>.

È naturale allora che Bontempelli accetti l'apparato industriale che sostiene il cinema<sup>89</sup>: sa certo ch'esso non può fare a meno di sottostare alle leggi di mercato, di nutrirsi di enormi capitali («quanto ai milioni — scrive per esempio —, io non cado in deliquo quando mi dicono che un film è costato cinquanta milioni»<sup>90</sup>) e di subire lo strapotere di alcune grandi case di produzione; ma la sua non è un'accettazione acritica, si scaglia infatti contro i produttori cinematografici, convinto che «nessuna forza possa costringerli ad essere intelligenti»; e si scaglia contro «i competenti», che nel cinema vengono sostituiti ai veri artisti (grazie ai «competenti», infatti, «la cinematografia ha potuto essere una professione prima d'aver il tempo di diventare una passione»<sup>91</sup>), impedendo al cinema di costituirsi immediatamente come arte.

Ancora una volta, Bontempelli pone l'attenzione sul problema dell'artisticità del cinema («il più importante dei problemi artistici d'oggi») e dimostra d'intuire fin da principio ch'essa si radica sia nelle possibilità intrinseche del mezzo, sia nella capacità di chi lo utilizza.

#### Arte insolente dai mezzi ultramagici

Le generazioni che, con tremore, assistono all'albeggiare di una nuova epoca, possiedono, secondo Bontempelli, una sen-

87. *Ibidem*.

88. *Analogie*, giugno 1927, p. 24.

89. Si veda il brano *I miei rapporti con il cinema* (*Documentario: montaggio del '35*), *Primo tempo: Muto*, p. 129-132.

90. *Dal discorso per l'inaugurazione del Cine-club*, 1929, p. 274.

91. *Ibidem*.

sività vergine, primordiale, originaria, che è elemento fondamentale per la creazione artistica e per la costituzione di quei miti che – abbiamo visto – percorreranno e nutriranno di sé tutta l'epoca, divenendone rappresentazione e simbolo.

Egli considera i miti del passato capisaldi da cui non si può prescindere per conoscere la storia dell'arte e del costume occidentali: la prima epoca, epoca classica, per esempio, è pervasa da miti «naturalistici», quelli omerici e preomerici, ch'egli definisce lucidi, estatici; la seconda, quella romantica, che ha inizio con l'avvento del Cristianesimo, vede sorgere miti «intimi, profondi, patetici».

È comprensibile come la creazione di nuovi miti fosse pensiero ricorrente, quasi un'ossessione, nelle riflessioni sull'arte di Bontempelli («Dicono ch'io abbia l'ossessione del mito, cioè dell'arte considerata come invenzione di miti. È verissimo, ho quest'ossessione», scriveva nel 1932<sup>92</sup>), se consideriamo ch'essa coincide, a suo giudizio, con la stessa creazione artistica e, inoltre, con la nascita di una nuova cultura, di una nuova società. «Trovandoci all'inizio di un'epoca – scrive – (la Terza Epoca dell'umanità civile d'occidente) la cosa più necessaria per la nostra arte è creare i miti nuovi [...] la primordietà del nostro tempo ha sete di nuovi miti, e la sua spontaneità dovrà crearsi, riteniamo interessante e legittima oggi solamente quella poesia che abbia tendenza a inventare nuovi personaggi e nuove favole, da andare liberi per il nuovo mondo ad animarlo»<sup>93</sup>. Essi hanno dunque, innanzitutto, una precisa funzione sociale: «debbono entrare nel circolo della vita comune ad arricchirla, diventati autonomi, distaccati quanto è possibile dal momento e dalle contingenze in cui nascono»<sup>94</sup>.

La creazione di miti, prima di tutto, per Bontempelli, «è creazione di poesia nel senso più compiuto; dove si raccontano miti e favole, la purificazione ed elevazione d'anima che chiediamo alla lirica può ottenersi perfetta. Anzi, la vera e suprema forma poetica, non è la esaltata descrizione del proprio stato d'animo,

92. *Comunicazione*, dicembre 1932, p. 50.

93. *Teatro per le masse*, maggio 1933, p. 261.

94. *Comunicazione*, dicembre 1932, p. 50.

ma appunto la creazione di miti»<sup>95</sup>. I miti possono creare un'atmosfera poetica, lirica, in grado di «modificare la crosta terrestre» e di sollevare il pubblico al di sopra del reale e del contingente.

Proprio nel cinema, vediamo che per Bontempelli sorgono i più importanti miti del Novecento. Già nei primissimi anni del secolo, il cinema, grazie a Charlot, Salterello, Zorro e altri, aveva raggiunto risultati d'alto valore artistico:

La realtà quotidiana considerata come materiale d'uso, dal quale il poeta trae qualche elemento che gli fa comodo, per trasformare quella verità, agitarla in combinazioni nuove, spingerla a germinare atteggiamenti non prima conosciuti: creazione intorno al mondo come sta, di un sopramondo vivente in un'atmosfera che è tutta opera dell'immaginazione.<sup>96</sup>

I miti cinematografici indicano così, fin da principio, al nuovo mezzo la strada da percorrere. E Bontempelli vede per esempio in Charlie Chaplin come in Buster Keaton «in tutta la sua purezza il tipo dell'attore-autore»<sup>97</sup>, artefice – al pari delle figure create da Molière, Goldoni e dalla commedia dell'arte – di quella «comunicazione spontanea e di forma immediata»<sup>98</sup>, capace di trasformare «lo spettacolo in linguaggio»<sup>99</sup>.

Bontempelli era consapevole che il cinema, attraverso il suo universo mitologico e simbolico, si faceva interprete dei cambiamenti in atto nella società degli inizi del secolo e riusciva a trasformare «la realtà del mondo in immagine del mondo»<sup>100</sup>. Non c'è dubbio che Bontempelli considerasse il cinema come «sistema mitico caratterizzato», «magazzino del mito» e, nello stesso tempo, «mitografia» (cioè scrittura del mito, nell'accezione barthesiana dei termini<sup>101</sup>) alla stregua di tutte le altre arti.

95. *Liricheria*, maggio 1929, p. 105.

96. *Documentari*, gennaio 1935, p. 178.

97. *Nove asterischi*, 1930, p. 249.

98. *Capacità del teatro*, dicembre 1926, p. 230.

99. *Ibidem*.

100. Liborio Termini, *Alfabeti del cinema*, Vallecchi, Firenze 1993.

101. Rimandiamo all'analisi compiuta da Liborio Termini in *Alfabeti del cinema*, cit. sul testo di Roland Barthes *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.

Il cinema, cioè, fin dalla sua nascita, spiega Bontempelli, ha utilizzato il mito come elemento intrinseco del proprio linguaggio e della propria drammaturgia, elemento primo di deformazione, trasformazione e trasfigurazione della realtà.

Il personaggio mitologico, inoltre, proprio in quanto interpreta archetipi, valori, ideali e desideri propri a un'intera epoca, diventa per il cinema uno dei mezzi più potenti per muovere l'emotività del pubblico, diventa un tramite per trasportarlo e proiettarlo in quel «sopramondo» di cui parla Bontempelli, pervaso da un'atmosfera fantastica e magica.

Diverse volte Bontempelli aveva lamentato nella sua «bataglia per la fantasia»<sup>102</sup> la mancanza appunto di magia e immaginazione nell'arte del Novecento, mancanza che spingeva gli autori a cadere nella «ripetizione del vecchio». Grazie alla fantasia, all'immaginazione si possono «mandare per il mondo nuove persone, Amleto, Angelica, Ulisse, Giuliano Sorel, Orlando, l'Innominato, la Pisana, Don Chisciotte, delle quali poi l'umanità non può far senza»<sup>103</sup>, e attraverso esse «modificare il mondo esteriore [...] secondo un nostro ritmo interiore; [...] creare un mondo immaginario che si versi in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale»<sup>104</sup>.

D'altronde, per Bontempelli, l'arte è innanzitutto immaginazione, ma precisa: «quando dico, l'arte è immaginazione, non va inteso niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte»<sup>105</sup>; «ho ben spiegato che non si deve intendere la fantasia per la fantasia. No. L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta»<sup>106</sup>.

Bontempelli indica, in questo modo, la via per la realizzazio-

102. Da una lezione del 1933 cit., p. 349.

103. *Ibidem*.

104. *Giustificazione*, settembre 1926, p. 10.

105. *Ibidem*.

106. Da una lezione del 1933 cit., p. 351.

ne della nuova arte, «che rifiuta così la realtà per la realtà, come la fantasia per la fantasia e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose»<sup>107</sup>; un programma ch'egli riassume e sintetizza nella formula del «realismo magico».

Nel formulare e proporre l'espressione «realismo magico», Bontempelli non cerca un facile compromesso fra la tendenza al fantastico e quella al realismo; al contrario, sappiamo ch'essa gli valse l'inimicizia sia di astrattisti e surrealisti, sia – ed era – la maggioranza – di chi faceva della rappresentazione oggettiva della realtà un programma che il fascismo aveva trasformato in cartello di regime.

In anni in cui, in ogni campo artistico, l'aspirazione al realismo, visto come mezzo per offrire una fedele riproduzione della realtà dell'Italia fascista, era quasi un'ossessione, Bontempelli dichiarava: «il realismo è stato ed è interessante soltanto dove, senza accorgersene, tradisce se stesso»<sup>108</sup>, e aggiungeva:

In certi periodi sarà forse necessario fare una cura di realtà. Oggi sarebbe piuttosto da insegnare agli artisti a liberarsi da ciò che vedono e toccano, visto che non sanno farlo diventare fantasia (la realtà, quando è fatta arte è pura fantasia) anzi non vi trovano che un impaccio, e l'incentivo a una prudente mediocrità. Chi poi abbia loro imposto questo penoso ufficio della documentazione, non si sa. Il male è così grave che proporrei di fare una legge che proibisca per cinquant'anni agli scrittori di parlare di ciò che hanno veduto: per esempio agli ammogliati di dipingere la vita coniugale, a quelli che vivono in campagna di fare racconti rusciani, ai cacciatori di scrivere scene di caccia, e così via.<sup>109</sup>

Il cinema appare a Bontempelli lontano da questo genere di pericoli, anzi egli è convinto – diversamente dalla maggior parte dei suoi contemporanei, sia quelli che miravano al realismo o al documentarismo cinematografico, sia quelli che consideravano il cinema come puro ritrovato tecnico-scientifico atto

107. *Ibidem*.

108. *Proporzione*, novembre 1934, p. 56.

109. *Avvertimenti*, giugno 1930, p. 161.

a riprodurre fedelmente la realtà o incapace di qualsiasi trasfigurazione — ch'esso sia il mezzo artistico che più di ogni altro si presta «alla realizzazione delle più fantasmagoriche fantasie»<sup>110</sup>. Bontempelli è probabilmente il primo in Italia a prendere atto dell'assoluta novità e potenza dell'universo simbolico e delle possibilità espressive che il mezzo cinematografico offre.

Egli considera il cinema come *naturalmente predisposto* alla realizzazione del suo «realismo magico» e, nell'affermare ciò, sembra indicare fin da subito una «terza via» al cinema, alternativa alla linea-Lumière del realismo, e alla linea-Méliès della fantasia; una via che, sappiamo, intraprenderanno i più grandi registi della storia del cinema e che permette di «raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno», che rende possibile la trasformazione della vita quotidiana, anche la più banale, in un «avventuroso miracolo».

Con la formula del «realismo magico» Bontempelli ha voluto dunque esplicitare e sintetizzare la poeticità e la liricità dell'arte:

L'arte vuol dire risolvere, o scrutare, o esprimere il proprio mistero; e ogni creatore trae speciali conseguenze e forme da questo travaglio; e ogni secolo viene a trovare raggruppati i suoi poeti più diversi secondo strane somiglianze. Cercai di far intendere le principali di tali somiglianze unificatrici, di tante sparse tendenze, con una formula, *realismo magico*.<sup>111</sup>

Grazie a questa formula, afferma inoltre, «i problemi delle varie arti ritrovano finalmente la loro unità», la loro soluzione. In cosa consista tale soluzione, Bontempelli lo spiega in un brano del 1931, in cui indica la necessità, per l'artista, di non sottrarsi alla realtà, violentandola con la deformazione, ma, al contrario, di accettarla e totalmente rappresentarla

circonfondendola di atmosfere, o impregnandola di emanazioni, che alla più dura realtà diano aspetto e apparizione di magia. [...] Il

110. *Lontano preludio*, 1922, p. 271.

111. Da una lezione del 1933 cit., p. 351.

fondamento magico non è nelle atmosfere in cui s'immerge il mondo reale, ma addirittura nella *invenzione* d'un mondo tutto nuovo, fatto di una nuova materia con i suoi aspetti, forme, vita, che non soggiacciono a nessun riscontro o confronto con la realtà naturale, che non debbono rispondere ad altre leggi se non alle leggi supreme ed eterne che regolano i movimenti degli astri nello spazio.<sup>112</sup>

Per Bontempelli l'arte deve dunque poter far coincidere fantastico e reale, astratto e concreto; binomi che, a prima vista, sembrerebbero composti da termini antitetici, ma, spiega,

l'arte è tutta fatta di queste strette unioni di contrari. L'arte è il contingente che ha valore di assoluto, il concreto che ha valore di astratto, la realtà che ha valore di fantasia. Nel combattimento tra realtà e astrazione, tra materia e spirito, si tocca un punto in cui ci si avvede che sono la stessa cosa. Quel punto è l'arte.<sup>113</sup>

Il raggiungimento di quell'identità, di «quel punto», deve diventare l'aspirazione di ogni artista, la sua ossessione, la sua «materia sublime», il suo «atto di follia e di veggenza»; ma, avverte Bontempelli, a «quel punto» non si giungerà mai per mestiere o professione, e nemmeno attraverso «un lungo e continuato esercizio; [...] non s'impara, né s'insegna, né si provoca, non si distende o si sviluppa in ordinabili continuità»<sup>114</sup>.

Per queste ragioni, certo l'arte «subisce qualche capricciosa e fatale crisi di splendore o d'abbattimento», ma «non ha progressi, né sviluppi, non si evolve»<sup>115</sup>. Aggiunge ancora, quattro anni dopo:

In arte non v'ha progresso. Nella poesia non s'è visto dopo Omero alcun progresso. Nella storia della poesia italiana, non credo si possa dire che da Dante in qua si abbia «perfezionamento». Ogni tempo, ogni autore vero, in qualunque arte, fa qualche cosa di «diver-

112. *Musica*, maggio 1931, p. 299.

113. *Asmatismo*, marzo 1935, p. 321.

114. *Postilla*, 1932, p. 108.

115. *Giustificazione*, settembre 1926, p. 9.



so» da quello che è stato fatto sino a lui. Ma il concetto di «progresso» è assolutamente estraneo alla natura stessa dell'arte.<sup>116</sup>

Per queste ragioni gli pare assurdo sentir parlare di progresso o perfezionamento dell'arte cinematografica e considera «ma-linconici sforzi di gente negata all'arte»<sup>117</sup> i tentativi di rendere il cinema duplicazione della realtà attraverso il sonoro, la tridimensionalità, il colore ecc. Il fascino del cinema risiede infatti, secondo Bontempelli, nel «mutismo eloquente delle larve» a due dimensioni e nei loro colori così innaturali.

Le invenzioni tecniche, secondo Bontempelli, non potranno mai influire sulla validità artistica del prodotto cinematografico; anzi, considera «idiota» credere che a un qualsiasi progresso meccanico possa corrispondere un progresso del cinema.

Tutto ciò afferma non in virtù dell'adesione all'estetica crociana, secondo la quale, «arte» e «tecnica» sono termini antitetici; ma piuttosto perché crede che ogni arte debba poter trovare «il proprio mistero», la propria poesia, nelle «limitazioni materiali» ch'essa incontra nella rappresentazione della realtà.

Quasi rifacendosi alla poetica leopardiana del vago e dell'indefinito (Bontempelli amava moltissimo Leopardi), egli afferma che poetico può essere solo ciò che è evocato, immaginato, suggerito; ciò che, in altre parole, si presta a essere interpretato e muove la fantasia del pubblico costringendolo a compiere uno sforzo d'integrazione sull'opera.

Ogni artista chiede al proprio pubblico uno sforzo d'integrazione che varia in funzione del mezzo ch'egli utilizza per esprimersi. Bontempelli (anticipando le teorie di McLuhan sui mezzi di comunicazione e sulla loro influenza nella decodifica del messaggio da parte del destinatario – si pensi, per esempio, alla classificazione in «media caldi» e «media freddi») assimila musica e letteratura, poiché entrambe lasciano ampio spazio all'immaginazione del pubblico; mentre afferma che teatro, danza, cinema, tendono a monopolizzare la fantasia del pubblico, a «dargli tutto».

116. Vedi *supra*, *Secondo tempo: parlato*, 1930, p. 134.

117. *Ibidem*.

È importante questa indicazione da parte di Bontempelli, perché dimostra, una volta di più, quanto egli fosse lontano dal cadere in uno dei più radicati pregiudizi sul cinema: quello secondo cui l'immagine del film, in quanto prodotta da un apparecchio a pura tecnica, è semplice duplicato della realtà, incapace di qualsiasi trasfigurazione.

Si è trovato il modo di applicare la stereoscopia al cinematografo, cioè di dare sullo schermo le figure in rilievo. E mi dicono che eccellenti risultati abbiano dato i tentativi di sincronismo tra i movimenti delle figure filmate con i canti e le parole emesse di dietro lo schermo da attori o da cantori o da gramofoni. Quando tutta questa materia sarà così regolata, il cinematografo sarà perfetto. Ciò non sarà più cinematografo. Sarà una rappresentazione qualunque<sup>118</sup>

scriveva già nel 1922. Quasi dieci anni dopo, affermava ancora che se il cinema avesse aspirato a imitare la vita si sarebbe perso ogni senso artistico:

Sempre vigile sta il diavolo a tentar di mortificare tra le mani degli uomini i doni di Dio. Gli uomini, sotto il suggerimento del diavolo, si stavano sforzando di dare un colore alle larve, tanto più ignobile quanto più riusciva a imitare i colori della natura; si stavano sforzando di rigonfiarle alle tre dimensioni mediante la stereoscopia; si stavano sforzando di farle parlare con voci verosimili. Insomma, cercavano di fare del cinema, arte dai mezzi ultramagici, un'arte ultrarealista (perché il diavolo è realista, anzi, verista: ogni forma di verismo è opera diretta del diavolo, che non è mago, ma buon borghese per eccellenza).<sup>119</sup>

In tutte queste considerazioni, Bontempelli sembra anticipare Arheim. La somiglianza fra le concezioni dei due studiosi è assolutamente sorprendente, per la coincidenza delle argomentazioni. Ecco un brano di Arheim che sembra riprendere quelli di Bontempelli appena citati:

118. *Lontano preludio*, 1922, p. 270. Vedi *supra*, p. 127.

119. *Spavento*, marzo 1932, p. 279. Vedi *supra*, p. 137.

La tentazione d'ampliare la grandezza dello schermo, s'accompagna al desiderio del film a colori, stereoscopico e sonoro. È quanto desiderano coloro che ignorano come l'effetto artistico sia legato ai limiti del mezzo e aspirano alla quantità piuttosto che alla qualità. S'ostinano a volersi sempre più avvicinare alla natura, e non capiscono che così facendo rendono sempre più difficile al cinema di essere arte.<sup>120</sup>

Più avanti aggiunge:

Quelli che non capivano niente dell'arte cinematografica parlavano del silenzio come una delle sue deficienze più gravi; e sono quegli stessi che considerano oggi l'introduzione del sonoro come un miglioramento o un completamento del film muto. Il che è altrettanto assurdo come il sostenere che l'invenzione di una pittura a olio tridimensionale rappresenterebbe un progresso sui principi della pittura noti sin ora.<sup>121</sup>

E tre anni prima Bontempelli aveva scritto: «Perché [...] non hanno mai detto che l'arte della pittura ha progredito quando si sono perfezionati i ritrovati chimici per la produzione dei colori?»<sup>122</sup>

Argomentazioni simili, dunque, ma anche comune critica verso i promotori di un cinema che, con ogni mezzo, vuole farsi «realistico». Ma mentre Arheim si ferma alla critica, Bontempelli ne ricerca le cause e le modalità per il superamento di queste problematiche.

Fin dal suo primo scritto sul cinema, che data 1922, coglie quali e quanto grandi difficoltà incontrarono coloro che ebbero a che fare con un mezzo artistico che, per le sue caratteristiche, metteva in crisi la nozione d'arte tradizionale poiché mutava gli antichi rapporti fra la tecnica, gli universi simbolici e il mondo. Bontempelli, però, intuisce anche che costoro si trovano nell'impossibilità o nell'incapacità di dar vita a un nuovo

120. Rudolf Arheim. *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 96.

121. *Ibidem*.

122. *Secondo tempo: Parlato*, 1930. Vedi *supra*, p. 136.

tipo di estetica: «Il torto è suo [del cinema] se esso, nato come invenzione scientifica, non ha poi saputo trovare un proprio campo d'applicazione artistica», afferma; ma aggiunge immediatamente: «non è neppur vero che il torto sia suo. È errato credere che un'arte nuova, o anche soltanto un atteggiamento artistico, possa nascere da un nuovo ritrovato meccanico. Le origini di ogni possibilità artistica sono sempre ed esclusivamente spirituali».<sup>123</sup>

Accusa così i cosiddetti «competenti» cioè i «mestieranti», i tecnici del cinema e, qualche anno più tardi, rende esplicite le sue critiche in un vero e proprio atto di accusa verso costoro, colpevoli anche, a sua detta, della crisi del cinema italiano: «La ragione principale per la quale non esiste ancora, o non può esistere ancora, una grande poesia nel film, è questa: che la cinematografia ha potuto essere una professione prima d'aver tempo d'essere una passione»; e conclude: «il cinema soffoca di milioni e di competenza».<sup>124</sup>

Probabilmente Bontempelli non si rende conto che era ancora prematuro chiedere a chi aveva a che fare con un mezzo assolutamente innovativo, di coniugare in nuove forme arte e tecnologia.

L'artista non era ancora pronto e preparato a inventarsi e ad assumere un nuovo ruolo: non più quello del *metteur en scène*, «competente», e neanche quello dell'artista tradizionale.

Bontempelli suggeriva però agli artisti una soluzione, una via d'uscita (certo antitetica a quella crociana che li dissuadeva dall'avvicinarsi alla tecnica): gli artisti avrebbero dovuto imparare a usare il nuovo mezzo espressivo in maniera, per così dire, naturale:

La legittima e originaria situazione di un creatore d'arte è un rapporto diretto, e semplice al possibile, tra lui e le cose di cui egli intende dare la sua interpretazione, cioè la sua trasfigurazione personale. In questa operazione, veramente di natura magica e piena di incoscienza, i mezzi espressivi di lui fanno tutt'una cosa con lo spi-

123. *Lontano preludio*. Vedi *supra*, p. 127-128.

124. *Discorso di inaugurazione del Cine-club*, 1929, p. 273. Vedi *supra*, p. 130.

rito con cui egli si accinge all'opera, oramai il poeta non sa più come abbia adestrati quegli strumenti al suo servizio.<sup>125</sup>

Era forse prematuro pretendere tanto dai primi uomini di cinema, anche se, quasi contemporaneamente, Pirandello, in accordo con Bontempelli, dichiarava:

Appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero. In questo senso devono essere intesi nell'arte l'attività pratica, la tecnica, i mezzi comunicativi della rappresentazione, il fatto fisico in rapporto al fatto estetico, la cui unità non si salva ma si compromette, vedendo due fatti dove invece non è che un fatto solo.<sup>126</sup>

Bontempelli, come Pirandello, pone in primo piano il problema del rapporto fra arte e mezzi tecnici, e scopre che per il cinema, come per nessun'altra arte, questi sono elementi di linguaggio e d'espressione. Nota però che questa consapevolezza il cinema ancora non la possiede e ne mostra le conseguenze.

In primo luogo il cinema interessa e si afferma immediatamente presso il pubblico – colto e non – per la novità portata dalla tecnica: la riproduzione se non addirittura la duplicazione del reale. Ciò che Bontempelli rimprovera all'industria cinematografica è proprio la tendenza a rendere come sua unica e costante preoccupazione quella di attirare e mantenere viva l'attenzione del pubblico solo attraverso la meraviglia che suscita la nuova tecnologia. Meraviglia che, come spiega Arnheim, deriva dal

primitivo desiderio d'impadronirsi degli oggetti materiali creando li *ex novo*. L'imitazione permette inoltre di procurarsi esperienze significative: è una liberazione e crea una specie di reciprocità tra l'essere e il mondo. Allo stesso tempo, una riproduzione fedele della natura, suscita un brivido d'esaltazione dato dal fatto che la ma-

125. *Savio avvertenza*, luglio 1934, p. 37.

126. Luigi Pirandello, «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1973.

no dell'uomo è stata capace di creare un'immagine simile in modo stupefacente a qualche oggetto naturale.<sup>127</sup>

L'esaltazione della possibilità di riprodurre il reale è, per Bontempelli, la conseguenza prima del mancato assorbimento della tecnica nel linguaggio cinematografico.<sup>128</sup>

La seconda e forse più grave conseguenza che rileva, è la produzione di opere che, nelle loro forme espressive, si rifanno, anzi ricalcano in maniera assolutamente meccanica, le convenzioni (ch'egli considera «logore») del teatro e della letteratura.

«Il peggiore errore del cinema – scrive nel 1926 – è stato, fino a oggi, quello di vivere di traduzione dal teatro. Le regole del teatro sono vecchie e esauste anche per lo spettacolo teatrale [...] Ricordarsi che il cinema è un'arte indipendente, la quale ha sue leggi particolari<sup>129</sup>. E indipendente anche, e soprattutto, dalla letteratura, a cui il cinema si era legato con un atto di servitù.

L'esempio più clamoroso da questo punto di vista è, per Bontempelli, la trasposizione cinematografica di *I tre moschettieri* di Dumas (autore ch'egli amava moltissimo). Film, questo, in cui manca totalmente una struttura drammaturgica in grado di dare, o almeno ricordare, al pubblico «l'appassionato fervore, l'ansia, la sospensione d'animo continuamente incalzata e rinnovata» del romanzo.

Rifarsi al teatro, alla letteratura, e non solo nelle forme, ma anche nei contenuti, recuperando la mitologia tradizionale, era, a suo avviso, un altro dei sintomi dell'impreparazione degli artisti, e degli uomini di cinema più in generale, a confrontarsi con un mezzo espressivo assolutamente innovativo e rivoluzionario.

Abbiamo visto con quale favore Bontempelli guardasse alla nascita di una nuova mitologia e di un nuovo universo simbolico, che vedeva strettamente legati alla fioritura di nuove for-

127. R. Arnheim, *op. cit.*, p. 137.

128. Pirandello è invece convinto ch'essa sia l'esaltazione dell'effetto choc, dello stupore.

129. *Bontempelli commentato da Bontempelli*, in M. Verdone, *op. cit.*, p. 167.

me espressive e di un nuovo linguaggio. Comprendiamo allora come egli considerasse assurdo per il cinema (che era un mezzo innovativo e bisognoso — per costruirsi — di confrontarsi con il presente) rifarsi alla tradizione, fosse essa mitologica, letteraria, teatrale...

Questa opinione va riferita al suo atteggiamento polemico nei confronti dei «timidi» che credevano ai «ritorni» in arte. Egli considerava «questa dei ritorni» una «soluzione sciocca», e spiegava: «la storia non torna mai indietro. Qualche volta si rifà ai principii, che è tutt'altra cosa»<sup>130</sup>.

Nell'ambito dello spettacolo, poi, i «ritorni» o le «esumazioni», come li definisce, ignorano, calpestando e «offendono le più sacrosante leggi dello spettacolo», danno vita alle «più esecrande rappresentazioni che si possano immaginare»<sup>131</sup>.

Per far comprendere quali leggi offendano i ritorni, rifacendosi a Baudelaire, afferma che «è ormai pacifico che in ogni opera d'arte (si parla di opere riuscite, le altre non contano) ci sono due elementi, tra loro fusi in modo tanto più organico quanto l'opera è maggiore: l'uno, dal quale l'opera nasce, è un elemento che possiamo chiamare di contemporaneità, l'altro di eternità». Quindi osserva che, «passato il tempo nel quale e dal quale l'opera è nata, svanisce il primo, rimane il secondo; l'opera esce dalla propria epoca per parlar a tutte. Più chiaramente ancora si ve-

130. Da una lezione del 1933 cit.

131. *Caducità del teatro*, dicembre 1926, p. 230. È il caso di riportare alcuni stralci della polemica di Bontempelli contro il recupero della tradizione in arte. «Vorrei sapere chi è stato — tre, cinque, dieci anni fa — lo sciagurato che per primo ha messo in giro quella parola d'ordine: "bisogna riattaccarsi alla tradizione". Ma sarà difficile riconoscerlo. Buon per lui, perché dovrebbe essere subito preso, frustato in piazza, impiccato senza processo. La sua azione è stata peggiore che quella di colui che ha importato l'uso della cocaina; perché la mania della tradizione ha preso certa gente, non certo di prima forza, ma che qualche lume di intelligenza lo aveva, e con quella son diventati del tutto inutili. [...] Questa gente non sa, che la tradizione è la cosa più strana che esista. Anzi, non esiste affatto: è una formula a posteriori, è una finzione giuridica con la quale la Storia Letteraria accomoda tutto» (*Consigli*, marzo 1927, p. 19). «La più notevole delle tradizioni è quella di non averne nessuna» (*Americanismo*, maggio 1931, p. 36).

de il fenomeno nella storia dello spettacolo», nel quale — abbiamo detto — l'elemento caduco è più fortemente radicato.

Lo spettacolo, per Bontempelli, vive e deve vivere nella contemporaneità e in essa innestarsi; solo così può trovare la propria materia a cui dare forma d'eternità.

Le esumazioni cinematografiche svelano poi, ancora una volta, da un lato, la fragilità del linguaggio e della struttura culturale del cinema (anche in questo consiste l'impreparazione dei «competenti»); dall'altro, l'ingenuità della critica e degli intellettuali, che videro nelle realizzazioni di film storici o tratti da opere teatrali o letterarie la via giusta per accreditare valore artistico a un mezzo espressivo che si pensava incapace di produrre uno proprio. Il cinema, ha scritto Liborio Termine,

volendo risolvere ciò che non era risolvibile, fece quel che gli era meno congeniale. Voleva, e quindi doveva, saldare la «novità» con la «tradizione», le due «metà dell'arte»; ma, mentre possedeva la prima (e quindi gli strumenti per esprimerla), non sapeva proprio dove ritracciare e come approdare all'altra, necessaria per ricostruire appunto quell'«unità» in cui tradizionalmente si faceva consistere l'arte. Perciò la cercò nel terreno che più gli sembrava la contenesse: nella storia e nella mitologia, pensando che ad esse l'arte aveva attinto e non supponendo invece che l'arte le aveva formate.<sup>132</sup>

Bontempelli, che ne era consapevole, dichiarava: «La tradizione è la sostanza stessa della storia (dell'arte). Non parliamo di salvare la tradizione: la tradizione si salva da sé; la tradizione non è una forma, è una sostanza, anzi, è la sostanza stessa della storia»<sup>133</sup>.

Ma il cinema che a essa voleva rifarsi si dimostrava, per Bontempelli, in tutto simile a quei «falsircicchi» nelle cui case «su candelabri pseudomedievali sono montate finte candele con finte sgocciolate e lampadine elettriche: contaminazioni ridicole, presuntuose, villane, nauseanti»<sup>134</sup>; allo stesso modo i film

132. L. Termine, *Pirandello e la drammaturgia del film* cit., p. 36.

133. *Antipatie*, ottobre 1929, p. 135.

134. *Caducità del teatro*, dicembre 1926, p. 230.

mitologici o storici dell'epoca sono carichi di «rozza ingenuità e di goffaggine»: «ricche tavole imbandite con servizi perfettamente moderni per banchetti della Roma antica od orologi al polso di audaci centurioni che combattono sotto i pali della corrente elettrica»<sup>135</sup>.

E tuttavia in questi film traspare anche un'esaltazione — che non mancava di contagiare anche la critica — per i «momenti della latinità, evocati da latini»<sup>136</sup>; esaltazione che a Bontempelli appariva «una falsificazione, una pedanteria da malinconici eruditi»<sup>137</sup>, in grado solo di dimostrare l'impossibilità per il cinema di rifarsi alla tradizione senza «abolire la complessità, sopprimere ogni dialettica, organizzare un mondo privo di contraddizioni perché senza profondità, un mondo spiegato nell'evidenza»<sup>138</sup> in cui — come ha notato Barthes — «le cose sembrano significare da sole»<sup>139</sup>.

Il cinema che chiedeva soccorso alla tradizione ignorava infatti, secondo Bontempelli, che «la superiorità del cinema americano ha origine esclusivamente dal fatto che quelli là non hanno nessuna tradizione a cui attaccarsi: fortuna, per una nazione, molto più invidiabile che i dollari»<sup>140</sup>.

Il cinema, dunque, non seppe vedere né cogliere né tantomeno valorizzare la propria portata innovativa, che era tale da risultare incompatibile con qualsiasi tradizione e da contenere il mandato per rifondare l'intera nozione di arte.

Bontempelli, sorprendentemente, ne ha lucida consapevolezza e scrive già nel 1926: «L'estetica del cinematografo si farà, quando esso avrà già una sua storia piena e ricca»<sup>141</sup>.

Invece di rinnovare il concetto d'arte con la propria modernità, il cinema finì al contrario con l'invecchiare se stesso.

Bontempelli si rende conto di questo risultato paradossale e

135. L. Termini, *Pirandello e la drammaturgia del film* cit.

136. *Ibidem*.

137. *Caducità del teatro*, dicembre 1926, p. 230.

138. Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.

139. *Ibidem*.

140. *I miei rapporti col cinema. Documentario: montaggio del '35. Primo tempo: Muto*, 1926, p. 272. Vedi *supra*, p. 129.

141. *Ibidem*.

sa leggerlo nella storia del cinema che, ancora così breve, sovravvertiva «insolentemente» tutte le leggi della storia dell'arte.

Egli scopre che il cinema era «nato vecchio» proprio perché aveva imitato, nelle forme e nei contenuti, il teatro e la letteratura. Attraversa un periodo di «virilità fatua», quello dei divi e delle dive: Rodolfo Valentino, Pina Menichelli, Francesca Bertini ecc. Giunge all'epoca della vera «adolescenza», l'epoca della fioritura mitologica americana: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Tom Mix, i quali creano un nuovo linguaggio e una nuova drammaturgia di cui immediatamente non si sa fare tesoro.

Attraversa poi un periodo «maturo e doloroso», «serioso, scrupoloso, realista (nel miglior senso), psicologico, introspettivo». È il periodo del trionfo del cinema tedesco e del cinema russo, l'uno e l'altro con i loro capolavori; quelli del Kammerspiel in Germania e di Pudovkin, Kulešov, Ejzenštejn in Russia. Quindi diventa «giovinotto»: è l'epoca del film d'avanguardia francese di Dulac e Léger.

Infine arriva il sonoro e il cinema si mostra carico di «imbecillità pretenziosa, lagrimosa, ingombrata, balorda».

Come poter spiegare questa improvvisa decadenza?

#### *La voce delle immagini*

L'avvento del sonoro appare immediatamente a Bontempelli come un evento pericoloso per il cinema: gli sembra una scommessa, una prova terribile per un mezzo che, dopo il muto, non ha ancora costituito un proprio linguaggio e una propria drammaturgia.

Ma, nello stesso tempo, è consapevole che, come tutte le prove, anche questa può trasformarsi in una grande opportunità, può diventare «una grande risorsa da usare con discreto stile per arricchire l'altro [il muto], oppure può creare un genere a sé, tanto diverso dal muto quanto il dramma è diverso dal melodramma»<sup>142</sup>.

L'atteggiamento di Bontempelli nei confronti del sonoro non

142. *Assurdo*, settembre 1933, p. 284. Vedi *supra*, p. 142.

è dunque di rifiuto a priori (come fu quello di molti intellettuali dell'epoca, fra cui Pirandello, che, inizialmente, giudicò i film sonori «un orrore»); ma neanche di entusiastica accettazione. La sua fu piuttosto una diffidenza meditata, secondo la quale si potevano prevedere – come affermò più tardi anche Arnheim – «sviluppi autonomi» per il muto e per il sonoro<sup>143</sup>.

Per Bontempelli, infatti, queste forme espressive non hanno fra loro nulla in comune. «Il film parlato», sostiene, «non è affatto un 'perfezionamento' del muto. Esso è – o sarà, quando farà qualche cosa di buono – tutt' un'altra cosa»<sup>144</sup>.

Chi crede che il parlato sia un muto a cui si sono aggiunte semplicemente le parole o, peggio ancora, il risultato di una fusione fra muto e teatro di prosa (come appunto pensava Pirandello), commette, secondo Bontempelli, un «grave errore di estetica», simile a quello che deriva dal considerare il melodramma come un dramma musicato. È un «grosso sproposito» affermare che il melodramma sia la fusione della musica con la poesia teatrale; «anche in una semplice romanza», spiega Bontempelli,

non si ha né fusione né sovrapposizione di poesia e musica: è un terzo idioma, con le sue leggi autonome. Nel melodramma si ha un dramma che in taluni momenti sboccia in lirica; ma anche quello che pare dramma ha una sua legge, perché non è che una preparazione ai momenti lirici; tale è lo spirito del «recitativo». Anche nell'operetta, ove non si ha recitativo ma certe parti sono recitate «come un dramma», questa è un'illusione; tanto è vero che d'istinto qualunque esecutore d'operetta nelle parti dialogate recita in quella maniera assolutamente diversa da quella con cui si reciterebbe un dramma, che ognuno conosce; la quale maniera costituisce appunto un equivalente rudimentale e intuitivo del recitativo del melodramma.<sup>145</sup>

143. Opinione, questa, che otto anni più tardi troverà d'accordo Arnheim, il quale infatti scriverà: «L'attuazione del cinema compiuto non sarà necessariamente una catastrofe se si permetterà al cinema muto, al cinema sonoro e al cinema sonoro a colori di esistere uno accanto all'altro» (*Film come arte cit.*, p. 139).

144. *Secondo tempo: parlato*, 1930. Vedi *supra*, p. 134.

145. *Ibidem*, p. 277.

Ancora una volta, sono sorprendentemente simili le argomentazioni che porta Arnheim per dimostrare la diversità fra muto e sonoro. Anch'egli utilizza il paragone con la musica (e viene davvero il sospetto ch'egli conoscesse bene gli scritti di Bontempelli):

L'avvento dell'opera lirica rappresenta storicamente non tanto una combinazione di arte musicale, quanto la conquista della drammaticità da parte della musica, prima limitata allo stile lirico. Nata dai tentativi fatti nel Quattrocento di aumentare, attraverso la musica, i valori drammatici spettacolari delle tragedie di stile greco, soddisfa in realtà il desiderio di esprimere musicalmente gli sforzi e i sentimenti dell'uomo [...] Il dialogo è usato come mezzo tecnico e secondario per rendere udibile l'uomo nel modo più naturale e sviluppare la trama al di là di quei temi elementari che possono esser resi con l'immagine in movimento della pantomima più la musica da sola. In altre parole, l'opera lirica è una forma quasi esclusivamente musicale e il dialogo ha in essa press'a poco il valore e la funzione che avevano le didascalie nel cinema muto.<sup>146</sup>

Inutile dire che sia Arnheim sia Bontempelli sono restii a considerare il sonoro come un perfezionamento, un miglioramento del muto, visto come forma estetica in sé perfettamente compiuta.

Scriveva Arnheim:

L'avvento del cinema sonoro dev'essere considerato come l'imposizione di una novità tecnica che portava fuori della strada percor-sa in quel momento dai migliori artisti cinematografici, impegnati a creare uno stile esplicito e puro di cinema muto, sfruttando le sue limitazioni per trasformare in arte quello ch'era originariamente uno spettacolo da baraccone. L'avvento del cinema sonoro distrusse molte delle forme che gli artisti cinematografici usavano per soddisfare l'esigenza non artistica della maggior «naturalità» (nel senso più superficiale della parola) possibile.<sup>147</sup>

146. R. Arnheim, *Film come arte cit.*, p. 196.

147. *Ibidem*, p. 135.

E Bontempelli aveva già sottolineato che il cinema, soffocato dalla «perfezione tecnica», si trovava, con il sonoro, privato delle «sue suggestioni e della sua bella autonomia». Quella «bella autonomia» che rischiava di riprecipitare il cinema «verso il teatro di prosa» facendolo ridiventare vecchio.

Il sonoro minacciava di distruggere in primo luogo una nuova forma di recitazione, quella del muto, che si era liberata, nell'espressione del volto e nei movimenti del corpo, da quella del teatro di prosa. Il cinema muto aveva dato vita per Bontempelli, a «un nuovo idioma in sé compiuto e perfetto»: il «mutismo eloquente delle larve fatue».

Scopre così che il sonoro non costituisce una minaccia per il teatro, ma per il cinema stesso. Come Pirandello, pensava che il sonoro poteva semmai essere elemento capace di rivitalizzare il ruolo dell'attore teatrale, il solo in grado di utilizzare la voce. Ma se Pirandello giudicava negativamente il sonoro a causa della tecnologia ancora rudimentale («sguaiato borbottamento da ventriloqui accompagnato da quel ronzio e friggio insopportabile dei grammofoni»); Bontempelli era incline ad apprezzarne l'irrealtà delle voci:

Si osservi che le voci del parlato sono come qualità di suono, ben differenti da quelle reali; e che appunto quella innaturalità (dovuta a imperfezione meccanica) dà a esse — specialmente alle voci delle folle — un sapore, un fascino, che salva alquanto la possibilità della poesia, e che si andrà perdendo man mano che la meccanica lo andrà perfezionando.<sup>148</sup>

Bontempelli non nega dunque al sonoro la «possibilità della poesia» ed è anzi convinto che esso avrebbe raggiunto risultati artistici ottimi nel momento in cui fosse riuscito a svincolarsi completamente da altre forme artistiche, e pensa naturalmente al teatro e alla letteratura:

Insomma: il parlato — o non saprà essere che una forma più frazionata del vecchio teatro di prosa, oppure una specie di romanzo per

148. *Secondo tempo: parlato*, 1930, p. 277. Vedi *supra*, p. 135.

analfabeti; e in questo caso è inutile occuparsene — o sarà tutt'altra cosa, quando nascerà un genio del parlato: il suo Chaplin, o il suo Buster Keaton.<sup>149</sup>

Il parlato imponeva dunque una revisione integrale dell'intero statuto del linguaggio e della drammaturgia del film; d'altro canto, però, poteva aggravare gli errori già commessi fino a quel momento.

Ma il cinema era abbastanza maturo per compiere quel salto in avanti che il sonoro ora gli richiedeva? E, soprattutto, si chiedeva Bontempelli, avrebbe saputo evitare le insidie della parola?

Il cinema, secondo Bontempelli, avrebbe dovuto sempre «parlare per cose e per azioni, mai per parole».

Sappiamo che una delle ragioni per cui Bontempelli aveva indicato il cinema come arte della Terza Epoca era la sua assoluta estraneità all'universo della parola; il cinema era «immune da ogni origine parolista», appunto; l'arte «più consona alla nostra nuova sanità, alla nostra ritrovata verginità, la più polare, la meno letteraria, quella che va meno soggetta al rischio d'intellettualizzarsi e sostituire l'astratto al concreto»<sup>150</sup>. E aggiungeva: «Indico come caratteristiche della Terza Epoca, che il nostro tempo inaugura le possibilità del cinema, dove l'arte dello scrittore, libera finalmente dal peso della parola, potrà espandersi in tutta la sua purezza e perfezione».

Un anno dopo sottolineava ancora: «Speriamo che il cinematografo serva ad affamare talmente i letterati da obbligarli a fare qualche altro mestiere».

Non è nato scrittore colui che ad un certo punto non è preso da un acro odio contro la parola. Comincia con una pigrizia allo scrivere; e diviene antipatia, avversione, fastidio alle parole; finalmente odio ragionato e convinto. Allora lo scrittore è maturo e sicuro. Le parole non sono belle. Le lingue non sono belle. La creta bella non esiste; la creta è fango, è sporca. Così la parola. La parola genera il

149. *Ibidem*, p. 276.

150. *Come la pensavo nel '28, Analphabetismo*, p. 242.

«letterato», pseudo-uomo, antipoesia: la più ridicola genia che l'umanità abbia conosciuta.

L'atteggiamento negativo di Bontempelli nei confronti della parola nasce dalla convinzione ch'essa, nel Novecento, in ogni campo artistico, abbia cessato la propria funzione: «Mettendoci a qualche distanza», scrive, anticipando McLuhan, «forse finiremo col renderci conto che il nostro tempo sta rapidamente liquidando la 'parola' come strumento di espressione e costruzione artistica».<sup>151</sup>

Ciò che preoccupa Bontempelli è la prepotenza insita nella natura stessa della parola, che la rende incapace di svolgere il suo compito servile, quello di subordinarsi al reale.

Col secolo scorso già la parola era diventata qualche cosa di diafano (esempio Mallarmé), oppure s'era fatta puro lampeggiamento di colore (esempio D'Annunzio). Tanto di considerazione e di po-tenza aveva acquistato per se stessa, che aveva finito col disintere-ressarsi alle cose, al cui servizio era nei secoli stata sottoposta.

E precisa:

Quando dico «cose» dico in senso strettamente artistico. Non ri-metto sul tappeto la questione forma-sostanza, che è una questione ne fondamentalmente balorda. Anche chi crede di scrivere non «per parole», ma «per cose», con la scelta, la presentazione, il ta-glio, il montaggio di esse cose, viene a costruire un valore di natu-ra formale, il quale, nell'atto stesso che si foggia, diviene, per il ri-spetto artistico, un valore sostanziale.

Non è certo quest'ultima una considerazione di poco conto in ambito estetico. Già di per sé indica al cinema la strada per fondare la propria estetica.

Ecco perché il predominio inevitabile della parola nel film parlato minaccia alla base la forma e la sostanza del cinema mu-to. La prepotenza della parola può mettere in crisi i rapporti che

151. *A motore spento*, maggio 1934, p. 217.

si istituiscono tra forma e sostanza nell'immagine cinematografica. Quest'ultima, come la musica, è per Bontempelli libera dal peso evocativo e convenzionale del simbolo:

Scrivere è servirsi di un mezzo essenzialmente simbolico: con lo strumento della parola noi evochiamo *qualche cosa*; e il risultato ultimo del nostro lavoro è, non già l'insieme dei mezzi che abbiamo adoperati (le parole), ma *delle cose che con essi abbiamo rappresentate*. Così accade che un'opera scritta è in certo modo fatta di due piani paralleli — il piano delle parole, e il piano delle cose — e da ciò nascono tante confusioni ed errori e arbitrii che si commentano di continuo nel giudicare un'opera scritta. L'ideale supremo dello scrittore è saper talmente accostare l'uno all'altro quei due piani paralleli, ch'essi alla vista si confondano in uno: pare che parola e cosa si scambino di continuo i loro influssi e i loro dominii; ma la loro duplicità sussiste, e questa è la tragedia dell'arte dello scrivere. Nella musica invece il simbolo è già stato fin dall'inizio assorbito nella cosa simboleggiata, fa tutt'uno con essa, la cosa non è più, il simbolo solo è nostra la materia.<sup>152</sup>

E così pure accade per l'immagine cinematografica, che «è già stata fin dall'inizio, assorbita nella cosa simboleggiata, fa tutt'uno con essa cosa, la cosa non è più il simbolo, è solo la nostra materia», che, grazie «alla scelta, la presentazione, il taglio, il montaggio», cioè la costruzione drammaturgica, si dispone ad assumere il significato, la forma che l'artista vuole assegnarle. Il timore per la prepotenza e il predominio della parola nel film, era accompagnato dalla convinzione — condivisa con Pirandello<sup>153</sup> —

152. *Musica*, maggio 1931, p. 297-298. È questo un brano particolarmente interessante, in cui Bontempelli spiega le ragioni per cui fu «tratto a tentare la composizione musicale». Ricordiamo ch'egli compose preludi, pezzi per pianoforte e le musiche di scena per i suoi drammi *Siepe a nord-ovest*; *Nostra dea*; *Valoria*; *Nembo*; *Cenerentola*; e per la pirandelliana *Salamandrina*. Fu inoltre collaboratore della *Rassegna musicale* e critico musicale de *Il Tempo*; pubblicò anche G. F. *Mattipiero e Passione incompiuta*. I suoi primi scritti sulla musica risalgono al 1910.

153. Rimandiamo al volume di L. Terzani *Pirandello e la drammaturgia del film*, per un approfondimento sul tema della cinematografia pirandelliana.



che l'immagine cinematografica avrebbe potuto coniugarsi più facilmente con la musica che non con la parola, appunto.

Questa convinzione era confermata, secondo Bontempelli, dai risultati dei disegni animati, ch'egli definiva «antirealistici per eccellenza, poemi dell'immaginazione in piena autonomia». E dichiarava: «solamente in essi l'elemento sonoro ha saputo raggiungere effetti sorprendenti e altamente artistici»<sup>154</sup>.

I disegni animati sembravano costituire il primo passo verso un «cinema audiovisivo» (per usare un'espressione di Eizenštejn), in cui si realizzava la «fusione organica di suono e immagine»<sup>155</sup>. La strada per raggiungere il cinema audiovisivo doveva però necessariamente attraversare la fase del «parlato», caratterizzato «da una compresenza non organica di suono e immagine e dalla predominanza di un suono di tipo sostanzialmente verbale-discorsivo»<sup>156</sup>.

Bontempelli non lamenta, come Arnheim e Pirandello, l'impossibilità di dare voce all'immagine, cioè di dar vita a un codice audiovisivo unico che le coniughi; non concepisce cioè il cinema come pura immagine neanche quando, all'epoca del mutò, scriveva: «il cinema è uno spettacolo che deve parlare per cose e per azioni e mai per parole», perché immediatamente dopo aggiungeva:

Naturalmente non bisogna cadere nell'errore opposto. In Francia si parla già di «cinematografo puro» (un tipo di cinema basato sostanzialmente sull'immagine). Queste purità sono state caratteristiche di tutti i tentativi di avanguardia [...] Ora, queste «purità» sono distruttive: la pittura pura finisce nell'arabesco, la poesia pura nel balbettamento sillabico. Un'architettura pura ci darebbe città invivibili. Il cinema d'avanguardia (cioè di immagine) è incomprendibile. La potenza del cinema sta nel suo nascere come «spettacolo».<sup>157</sup>

154. Ricordiamo che Pirandello accusò appunto Walt Disney d'avergli preso l'idea della cinemelografia.

155. Sergej Eizenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981.

156. *Ibidem*.

157. *Primo tempo: mutò*, 1926. Vedi *supra*, p. 129. Sul «cinema puro» cfr. Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet, Torino, 1988. A proposito del-

Il film parlato doveva evitare di ottenere effetti drammatici («riso o commozione o anche una semplice notizia da servire allo sviluppo dell'azione») attraverso la parola; poiché in questo modo, secondo Bontempelli – e, più tardi, anche secondo Arnheim – esso si sarebbe avvicinato al teatro, che la utilizza esclusivamente a questo scopo. Il cinema che voglia seguire le orme del teatro commette lo stesso errore compiuto dal teatro che ha voluto diventare pura immagine, come per esempio il teatro d'avanguardia. La parola avrebbe dovuto semplicemente avere nel sonoro «l'ufficio di accompagnare la visione», poiché appunto un ruolo servile, subalterno era quello che le competeva.

È questa un'altra convinzione che Bontempelli condivide con Pirandello. La parola può enunciare, formalizzare, spiegare, illustrare e descrivere il senso di un'immagine – appunto, dice Bontempelli, «aiutare la visione» –, ma non potrà mai sostituirsi a essa, perché rischia di impoverirla, di limitare o spendere gli immerevoli significati e l'infinità di sensazioni a cui può dare origine<sup>158</sup>.

Il vincolo che lega la parola all'immagine è dunque delicatissimo, facile a rompersi. Il cinema che è chiamato ora a costruire un proprio linguaggio e una propria drammaturgia deve giocare di equilibri su tale pericolosa fragilità.

Come può coniugare la ricerca di una propria poesia, di un «proprio mistero», con un elemento, la parola, appunto, che rischia di svelarne i meccanismi, di sperderne il fascino?

L'aggettivo «puro», Bontempelli scriveva: «Ho una gran diffidenza verso l'aggettivo 'puro', di cui i soccorritori fanno un grande abuso, e che non vuol dire proprio niente. Questa 'purezza' (di una razza, di una lingua) è sempre tanto approssimativa, che finisce col non significare niente. 'Puro' in conclusione che cosa vorrebbe dire? 'Semplice', 'elementare'; e il suo contrario dovrebbe essere 'inescolato?'» (*Tradizione*, marzo 1930, p. 30).

Immagine e parola, infatti, come diranno parecchi anni più tardi gli studiosi di comunicazione, appartengono a due universi comunicativi che si contrappongono: quello analogo e quello digitale; il cinema le integra in una struttura reticolare, appunto «audiovisiva», il cui status linguistico è stato, e continua a essere, tema di riflessione che percorre l'intera storia della teoria (cfr. Guido Aristarco, *Storia delle tecniche del film*, Einaudi, Torino 1962 e Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993).

Già nel 1930 Bontempelli aveva indicato una soluzione: «Si pensi che la stessa parola, mezzo realissimo di comunicazione pratica e quotidiana tra gli uomini, nei veri poeti diventa ir-reale»<sup>159</sup>. Il potere evocativo della parola, dunque, poteva custodire «il mistero», la poeticità. Ma come accordarlo con i contorni di spettacolo, senza cadere nell'imitazione del teatro?

Forse un appello al teatro era inevitabile; Bontempelli sapeva che i più grandi autori teatrali del passato «seppero porre una creazione di poesia, che è un aspetto dell'eternità, a fondamento e materia principale dello spettacolo, che è un'espansione di caducità»<sup>160</sup>.

Operazione non facile, ma certo indispensabile per il cinema. Bontempelli sembra però inizialmente negare al cinema questa soluzione: «Non credo che la frazionata parola d'un parlato potrà avere tale sviluppo, acquistare tale consistenza [...] Se ciò accadesse vorrebbe dire che il film parlato precipita, più che nel teatro di prosa, nel romanzo»<sup>161</sup>.

Bontempelli giungerà qualche anno più tardi alla soluzione considerando la diversità dei percorsi che la parola segue nell'interpretare un testo al cinema e al teatro. A teatro, la costruzione dell'evento drammaturgico è in gran parte già compresa nel testo scritto. La drammaturgia teatrale preesiste alla realizzazione dello spettacolo. Bontempelli, che ne è consapevole, scrive:

Nel teatro di prosa, la poesia nasce sì in vista di una esecuzione, ma si impone alla esecuzione stessa. La esecuzione serve al dramma, e ne è continuamente dominata. Tant'è vero che tu puoi leggerci da te un dramma immaginandolo rappresentato; tant'è vero che un dramma rappresentato dall'attore Pietro e lo stesso dramma rappresentato dall'attore Paolo non possono differire se non in particolari, che non mutano la sostanza del dramma stesso, anche se uno è un grande attore e l'altro è un cane.<sup>162</sup>

159. *Secondo tempo: Parlato*, 1930. Vedi *supra*, p. 135.

160. *Caducità del teatro*, dicembre 1926, p. 229.

161. *Secondo tempo: Parlato*, 1930. Vedi *supra*, p. 133.

162. *Tragedia del cinema*, novembre 1935. Vedi *supra*, p. 149.

Lo stesso fenomeno, al cinema, viene completamente ribaltato: «Un film di cui potissimo sentire in gran parte la portata col solo leggerne il dialogo, sarebbe a priori quasi certamente un cattivo film»; e poco più avanti aggiunge: «dallo stesso libro puoi trarre due film assolutamente diversi, non per valore esecutivo (come nel caso delle due interpretazioni teatrali), ma per ispirazione, per sentimento, insomma per poesia»<sup>163</sup>. Affermazione, questa, che elimina immediatamente la possibilità di affrontare la questione della fedeltà del film al testo letterario e che nega qualsiasi valore artistico alla sceneggiatura, intendendola — come più tardi Jakobson, Pasolini e altri — «struttura che rimanda a un'altra struttura», «testo di confine».

La portata di tali considerazioni va comunque oltre, perché intende stabilire che la drammaturgia del film, diversamente da quella di uno spettacolo teatrale, non esiste a priori, non è pre-determinata dal testo, ma — come ha scritto Liborio Terzini — «è sempre 'in atto'»<sup>164</sup>. Bontempelli se ne rende conto: «nel cinematografo il fatto spettacolo è in certo senso più fuso, più serrato, che nel teatro di prosa. Anzi, mentre nel teatro di prosa la presenza di spettacolo e poesia è quasi a ogni istante visibile, in un dramma cinematografico è addirittura impossibile sceverarli»<sup>165</sup>.

Tale riflessione chiarisce come «al cinema la drammaturgia è sempre in atto»; l'atto creativo coincide a tutti gli effetti con l'esecuzione.

Per questo Bontempelli è portato a credere che «nel film c'è in partenza un'intuizione di natura poetica, ma nel metterla in atto il cinema la assorbe e la annulla in pieno»; fatto questo che lo induce a concludere che il cinema è estremamente caduco, capace di invecchiare con una rapidità che nessun altro mezzo artistico conosce. (E tuttavia un dubbio insinua questa certezza: «È mai possibile che l'arte rappresentativa di un tempo sia tale da non potere in alcun modo parlare per i tempi che verranno?»<sup>166</sup>, si chiede.)

163. *Ibidem*.

164. L. Terzini, *La drammaturgia del film* cit.

165. *Tragedia del cinema*, novembre 1935. Vedi *supra*, p. 149.

166. *Ibidem*, p. 150.

Opinioni, queste, che condivide con Musatti, anch'egli convinto che le opere cinematografiche «invecchino in modo estremamente rapido»:

Dirò una cosa che mi attirerà addosso l'ira di molta gente, ma le cianeteche io le sento come cimiteri. Di fronte a un vecchio film, mi par d'essere come davanti al ritratto di Dorian Gray di cui parla Oscar Wilde. L'immagine giovanile si rattrappisce e si raggrinzia e si scorgono le rovine della vecchiezza.<sup>167</sup>

Ma queste non si scorgono sempre: emergono solo se l'elemento poetico viene assorbito e annullato in pieno. In realtà i grandi capolavori del cinema resistono alla prova del tempo perché l'elemento poetico viene sì assorbito, ma non annullato; viene inglobato, assimilato totalmente nel film grazie appunto alla costruzione drammaturgica.

È dunque la prova del tempo che chiarisce il valore di un'opera cinematografica, ma sappiamo che questa è una legge valida per qualsiasi opera d'arte. Bontempelli sembrava dimenticarsene, ma in un brano in cui riassume il programma della corrente novecentista, aveva scritto:

Il novecentista non vi parlerà mai di capolavoro. I caratteri del capolavoro sono sempre oscurissimi per il contemporaneo. Perché il capolavoro è quell'opera che, finito il tempo in cui essa nacque, si trova ad avere la forza di uscire dalla portata di esso tempo, e da poter servire ai posteri: del che soltanto essi posteri sono giudici, e noi non dobbiamo né possiamo occuparcene, che è tempo perso, e in modo abbastanza ignobile.<sup>168</sup>

167. Cesare Musatti, «L'attività artistica e il suo rapporto con l'inconscio», in *Mia sorella gemella la psicoanalisi*, p. 209-210, Editori Riuniti, Roma 1982.

168. *Analogie*, giugno 1927, p. 24.

## LIBORIO TERMINE

### *La costruzione del sogno e dell'infelicità*

Commento alle lettere di Luigi Pirandello  
a Marita Abba sul cinema

