
IL CINEMA NELLA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO

Annamaria Magi

LABORATORIO DI LETTERATURA E CINEMA

2 Aprile 2025

Il Cinema muto in Italia: fra intrattenimento e industria

- Nei primi anni del XX secolo si sviluppa in tutta Italia il fenomeno dei **cinema ambulanti** = una quantità di attrazioni ottiche (lanterne magiche, cineografi, stereoscopi, panorami, diorami...).
- Tra il 1903 e il 1909 dal cinema ambulante alla vera e propria **industria**.
- Centinaia di **CASE DI PRODUZIONE**: Cines, Milano Film, Itala Film, Caesar Film, Società Anonima Ambrosio, Partenope Film, Pasquali Film, Lucarelli Film, Lombardo Film (divenuta in seguito Titanus) e innumerevoli altre sigle
- Innumerevoli **SALE CINEMATOGRAFICHE** nelle maggiori città Roma, Milano, Torino in particolare.

-
- **IL RIUSO E LA DIFFUSIONE DEI SOGGETTI LETTERARI DI PUBBLICO DOMINIO**: il conte di Montecristo, Giordano Bruno, Giuditta e Oloferne, Francesca da Rimini, il Conte Ugolino e innumerevoli altri ancora.
 - Dal punto di vista iconografico i riferimenti principali gli artisti rinascimentali e neoclassici, simbolisti ma anche le illustrazioni popolari.
 - Nel **1905 LA CINES INAUGURA IL GENERE DEL FILM STORICO**. Uno dei primi film a soggetto recante il titolo *La presa di Roma* (1905), di Filoteo Alberini L'operatore impiega per la prima volta attori di provenienza teatrale, ARGOMENTO STORICO in chiave divulgativa e pedagogica. Il film, assimila la **lezione manzoniana di rendere verosimile la finzione storica**: ricostruisce la presa di Roma del 20 settembre 1870.

Nei primi anni dieci l'industria cinematografica italiana conosce un rapido sviluppo.

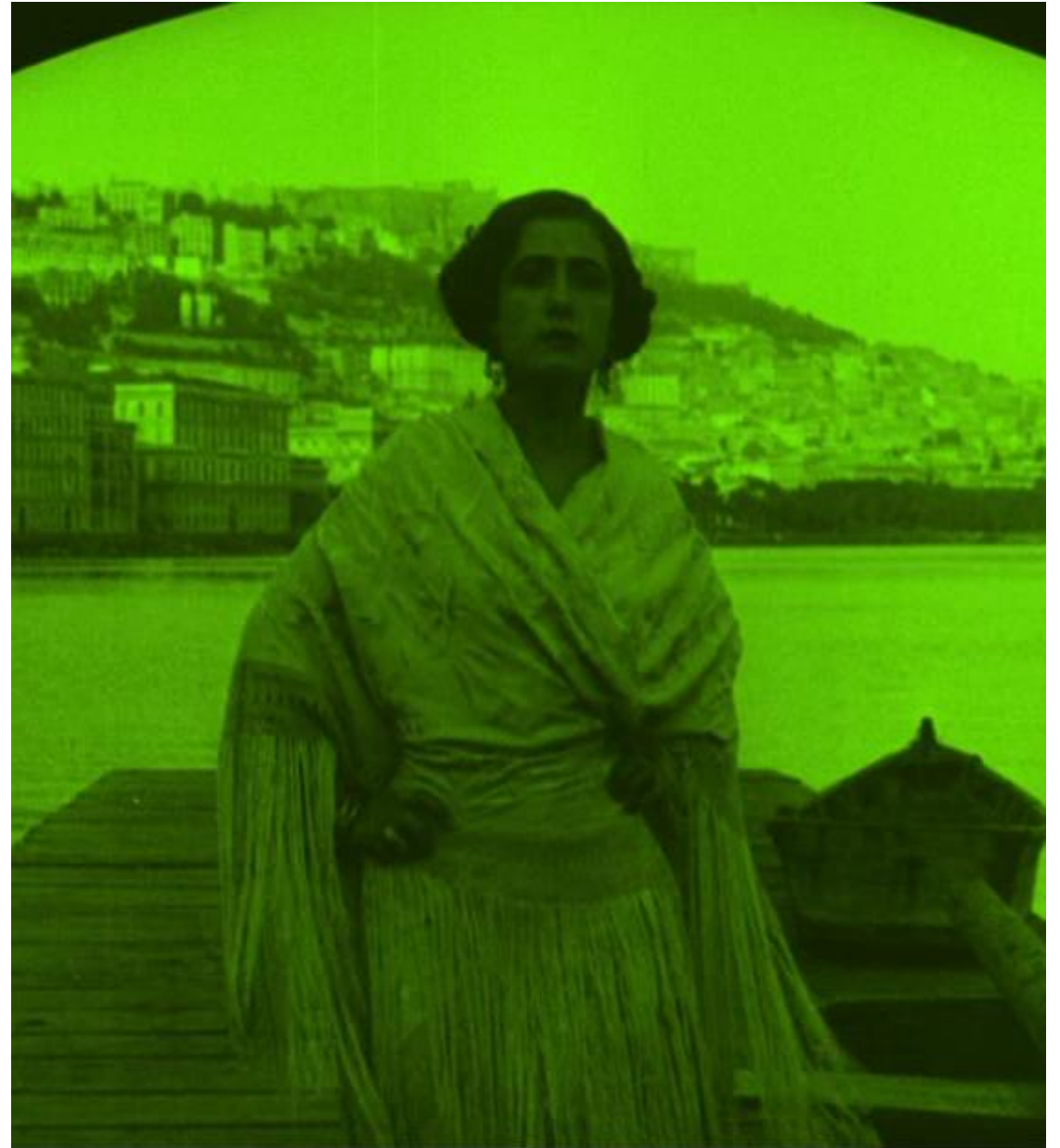
Nel 1912, l'anno della massima espansione, vengono prodotti a Torino 569 film, a Roma 420 ed a Milano 120.

Vengono esportati in tutto il mondo film mitologici, comici e drammatici.

Fenomeno del DIVISMO attoriale

Cfr Francesca Bertini.

https://www.youtube.com/watch?v=SXVldKuylZc&list=PLsBCB7BRTs3h_w7e_2Cg20-BckPqjT7iA&index=9



I KOLOSSAL STORICI

- *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908), di Arturo Ambrosio e Luigi Maggi; *Nerone* (1909), dello stesso Maggi e Arrigo Frusta ispirazione Seguono *Marin Faliero, doge di Venezia* (1909), di Giuseppe De Liguoro, *Otello* (1909), di Yambo e *Odissea* (1911), di Bertolini, Padovan e De Liguoro.
- Il loro *L'Inferno* (1911), prima ancora che un adattamento della cantica dantesca, è una traduzione cinematografica delle incisioni di Gustave Doré = integrazione tra effetti ottici e azione scenica

Cfr. *L'Inferno di Dante* <https://www.youtube.com/watch?v=pfZraM2oIMY>.

- *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), di Eleuterio Rodolfi, ricorre a innovativi effetti speciali.
- **Enrico Guazzoni**, pittore e scenografo di fama. Regista di *Quo vadis?* (1913): SPETTACOLARITA' EFFETTI SCENICI; dialettica tra individuo e massa . La storia rimane sullo sfondo, mentre in primo piano si agitano drammi personali derivanti dal melodramma. Seguirono film sempre più spettacolari come *Cajus Julius Caesar* (1913) e *Marcantonio e Cleopatra* (1913).

GIOVANNI PASTRONE

GIOVANNI PASTRONE È IL REGISTA PIÙ INTERESSATO ALLA RICERCA DI SOLUZIONI SCENOGRAFICHE INEDITE:

- *La caduta di Troia* (1911) sperimenta originali costruzioni prospettiche
- *Cabiria* (1914) che la sua filmografia e l'intero genere raggiungono l'apice.

Concepito come un autentico film-evento in collaborazione con Gabriele D'Annunzio- Grandi finanziamenti e costi produttivi senza precedenti. **Le innovazioni tecniche (tra cui l'uso dei carrelli e del primo piano), la complessità della trama, l'uso espressivo del trucco, dell'illuminazione e l'opulenza scenografica** contribuiscono alla sua fama di "oggetto d'arte" capace di superare i limiti del mezzo.

1915: Avvisaglie della crisi industriale del genere KOLOSSAL. Il progetto di Pastrone di adattare la *Bibbia* con migliaia di comparse resta irrealizzato. Il *Christus* (1916) di Antamoro e *La Gerusalemme liberata* (1918) di Guazzoni restano notevoli per la complessità iconografica ma non offrono novità sostanziali.

LA LETTERATURA DI FRONTE AL CINEMA: dibattito critico

- 1907: **Giovanni Papini**, *La filosofia del cinematografo*, La Stampa. Primo riconoscimento esplicito di uno scrittore dell'importanza del nuovo mezzo artistico-espressivo, che va sottratto alla banalizzazione di trame stereotipate e ricondotto a un ambito culturale più alto.
- 1912-1913 **Giovanni Prezolini**, *La guerra e il cinematografo*, La Voce. Si augura che il cinema italiano abbandoni scene sentimentali e avventure poliziesche per assumere un impegno di indagine e divulgazione delle problematiche sociali, politiche ed economiche del Paese.

LE AVANGUARDIE STORICHE: UN CORCEVIA TRA LE ARTI

AVANGUARDIA FUTURISTA ha effetti sul cinema del periodo e ne è influenzata: **rapidità e violenza espressiva.**

CINEMA: ARTE GIOVANE, MECCANIZZATA, meno compromessa con la retorica passatista e soprattutto aperta ai futuri sviluppi tecnologici.

Il Cinema deve essere «antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero».

1916 *La cinematografia futurista*. Manifesto steso da Marinetti, Corra, Balla. IMMENSE POTENZIALITA' ARTISTICHE DEL CINEMATOGRAFO.

Il discorso resta programmatico, poche prove concrete.

1916 *Vita futurista* primo film



ESPRESSIONISMO: GERMANIA 1910 - 1924. Forte distorsione del segno (sia esso la frase poetica, la linea pittorica, il gesto teatrale o l'inquadratura cinematografica)

"grido anarchico" (*Urschrei*) che rompeva gli schemi dell'arte tradizionale.

Per operare **distorsioni "espressioniste"** nel cinema, che sostituivano alla descrizione oggettiva della realtà una **percezione soggettiva**, si dovettero recuperare tutti quei **trucchi speciali del vecchio cinema delle attrazioni** (Méliès), in modo da ricreare mondi irreali, distorti, allucinatori.

Contenuti: temi misteriosi e soprannaturali provenienti dal regno delle ombre e dall'universo delle creature del male.

Cfr. Robert Wiene, *Il gabinetto del dottor Caligari*. MONDO DISTORTO, OPPRIMENTE E ANTINATURALISTICO prodotto da una mente malata (narrazione «a scatole cinesi»). Scenografie ispirate a Kirchner.

<https://www.youtube.com/watch?v=C0-lATdXOC0>

SURREALISMO: FRANCIA anni 20. Cinema = potenzialità di ricreare la dimensione meravigliosa del **sogno**, agitatore di **passione**, creatore di **energia**. **film elabora e manipola l'immaginario, il sogno:** stati psicofisiologici, in cui la coscienza allenta la propria presa sul mondo.

Il cinema è in grado di riprodurre la percezione ONIRICA: automatica, irrazionale, in fuga dalla realtà. Apre anche uno spazio di riflessione, uno spazio ermeneutico, come dimostra la psicoanalisi.

NB. Nel cinema, ciò che caratterizza la materia prima del film, come materiale onirico, non è il senso di irrealtà; al contrario, ciò che è vissuto nella vita reale come qualcosa di irreale, nel cinema si trasforma in qualcosa di concreto: è lì, lo si può vedere ed è «tangibile»

Cfr. *Un chien andalou* 1929. DELIRIO ONIRICO: SCENE ASSURDE IN SUCCESSIONE SENZA SENSO.

<https://www.youtube.com/watch?v=fh5ejkUL41E>

D'ANNUNZIO E IL CINEMA: scritti e produzione

(a) Soggetti scritti da D'Annunzio appositamente per il cinema; (b) progetti non portati a termine; (c) adattamenti cinematografici di opere letterarie e drammatiche di D'Annunzio non eseguiti dall'autore; (d) rapporti di D'Annunzio con la gente del cinema; (e) idee di D'Annunzio sul cinema; (f) il personaggio D'Annunzio nel cinema; (g) il dannunzianesimo nel cinema.

1913 Gabriele D'Annunzio: Francia per sfuggire ai creditori. In una lettera il giovane regista **Giovanni Pastrone**, direttore della prima casa cinematografica italiana, *L'Itala-Film*, offre all'insolvente 50.000 lire d'oro per scrivere le didascalie e i nomi dei personaggi (si ricorda in particolare quello di Maciste che godrà di una straordinaria fortuna) di un film storico, il kolossal *Cabiria*. (Forse è attore in una produzione minore, pornografica)

1914 Intervista a D'Annunzio di Ettore Janni, Corriere delle Sera. Il poeta prova profondo disgusto per la banalità e il carattere grossolano degli spettacoli. Denuncia sociale: abbandono dei teatri a favore dei cinematografi che proiettano, attraendo un'immensa folla, soltanto opere poco significative. INVECE IL CINEMA: «uno strumento efficacissimo di elevazione del gusto e del pensiero, di raffinamento estetico, d'istruzione. Il popolo ignora tutto di sé, della sua storia, del suo paese, della innumerabile vita. Il cinematografo può molto contro questa mortificante ignoranza». Rivel anzi il progetto di realizzare il film sulle *Metamorfosi* di Ovidio: “La vera e singolare virtù del Cinematografo è la trasfigurazione; e Le dico che Ovidio è il suo poeta”. Stesso anno, pubblicazione del saggio “*Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*” .

GIOVANNI VERGA E IL CINEMA

- Profonda avversione per il cinema. Riteneva la “nuova arte” assolutamente lontana dalla nobiltà della prosa, della musica, del melodramma. Il cinema **"un castigo di Dio"**, una sorta di **"romanzo d' appendice per analfabeti"**. Un **«surrogato di vita»**, ma destinato ad avere un grande **FUTURO**.
- Il Cinema fu però per lui una enorme fonte di guadagno. Scrisse storie per il grande schermo e sempre con notevole successo. Basterebbe citare per tutti *“Tigre reale”*, film del 1916, girato da **Giovanni Pastrone**, che ebbe un successo mondiale anche grazie alla diva **Pina Menichelli**.
- Da allora lo scrittore, anche per rimpinguare le sue magre casse, scrisse molte sceneggiature e si vergognò sempre meno di prestare la penna e il suo genio letterario al Cinematografo. Morto nel 1922, continuò ad ispirare con i suoi racconti e le sue novelle molti importanti registi.

GUIDO GOZZANO E IL CINEMA

- Nel 1910 a Carlo Casella, *Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano*, in «La Vita Cinematografica», I (20 dicembre 1910), Gozzano rivela di essersi ormai deciso “per una forma tanto popolare come il cinematografo”. Gozzano confessa di essersi deciso al gran passo spinto “dalla prolissità del dialogo e della scena” (teatrale): meglio “il nastro prodigioso”. Ma spesso anche acute critiche (CONTRADDITTORIETÀ). Scrive comunque per il cinematografo adattamenti di alcune sue novelle, quasi fiabe. Rivendica l'originalità e la paternità dell'operazione che sembra stargli molto a cuore visto che **«è cosa che ho fatta con grande amore e grande diletto, e ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, mi è cara come un mio lavoro letterario, e non esiterò a firmarla e a tutelarla come i miei volumi di prosa e di poesia»**.
- Fra il 1915 e il 1916 LA SCENEGGIATURA PER IL FILM SAN FRANCESCO NON RISCUOTE IN PIENO L'ATTENZIONE. Gozzano è delusissimo. Nel maggio del 1916 scrive l'articolo *Il nastro di celluloidi e i serpi di Laocoonte* per la rivista «La Donna», in **cui l'arte cinematografica è paragonata a una mosca parassita che si annida nei bozzoli delle farfalle, è detta «industria di celluloidi», «avventuriera e cortigiana risalta»** ed è infine additata come «l'industria più inutile che, fra tante crisi di industrie necessarie, meno risente del conflitto europeo».
- «Il cinematografo non è arte, non sarà mai arte. ma come **industria** bisogna rendergli giustizia contro le calunnie dello snob e del partito preso: è, cioè, **tra le industrie, quella che più si sforza di far dell'estetica** e che raggiunge, qualche volta, un attimo fugace di vera bellezza». Insomma il cinema, «la film» rappresenta per Gozzano **l'ennesima occasione perduta, l'ennesimo amore che avrebbe potuto essere e non fu**.

IL CINEMA NELLA LETTERATURA

IL CINEMA ENTRA (talvolta consapevolmente talvolta no) NELLA LETTERATURA DEL PRIMO NOVECENTO
ATTRAVERSO DUE CANALI FONDAMENTALI
(ovviamente interdipendenti):

1. LE FORME E LO STILE ovvero diventa STRUTTURA dell'opera letteraria (SEMIOTICA).

2. I CONTENUTI ovvero diventa TEMA dell'opera letteraria (SEMANTICA).

1. LE FORME E LO STILE

Il FILM narra per mezzo del MONTAGGIO di immagini: all'inizio del Novecento lo spettatore era spiazzato dalla fluidità del film, fatto di libere associazioni repentine, collegamenti rapidi, inattesi (stesso personaggio in situazioni e luoghi differenti senza descrizione dei passaggi, storie contemporanee e parallele. Tutto ciò =effetto destabilizzante).

ANNI DIECI = NUOVE FORME NARRATIVE CHE ALLUDONO A QUELLE FILMICHE NELLA LETTERATURA EUROPEA E ITALIANA risalgono al primo decennio del secolo e **alcuni critici ritengono che l'intera produzione dei romanzieri del Modernismo novecentesco, e James Joyce in particolare, propongano innovazioni stilistico-narratologiche profondamente influenzate dalla diffusione del cinematografo** (frantumazione del tempo e dello spazio, onirismo, flusso di coscienza, passaggi rapidi e inediti ecc).

Per l'Italia ricordiamo:

- EDMONDO DE AMICIS, *Cinematografo cerebrale* del 1907.
- ALDO PALAZZESCHI, *La passeggiata*, testo poetico del 1910 e *Il codice di Perelà*, testo narrativo per blocchi affiancati non collegati secondo principi logici specificati (ma con dialoghi) del 1911.
- DINO CAMPANA, *La Notte* (nella prima intitolazione *Cinematografia sentimentale*, componimento di apertura di *Il più lungo giorno*, poi: *Canti Orfici*) e *La giornata di un nevristenico* 1913. Descrizione con andamento per quadri, come una sceneggiatura, frammentata in piccole frasi paratattiche. Elementi ESPRESSIONISTI.
- PAOLO BUZZI, *L'ellisse e la spirale*. Sottotitolo esplicito: *Film + Parole in libertà* 1915. Esperimento letterario futurista basato su episodi giustapposti senza unità sintattica, montati su una immaginaria pellicola (di cui si specifica la metratura).

E. DE AMICIS, *Cinematografo cerebrale*

Il Cavaliere (come lo chiamavano in casa le persone di servizio) accompagnò fino all'uscio la moglie e le figliuole, che andavano al teatro, poi rientrò nella sala da desinare, s'adagiò sur una poltrona davanti al camino, incrociò le mani sul petto, e pensò: «Come farò ad ammazzare queste tre ore?». [...]

«Fissiamoci» disse tra sé «in un pensiero piacevole, e il tempo passerà rapidamente». E si fissò nel pensiero del pranzo di Natale, a cui invitava ogni anno parenti e amici. Ma quasi subito altri pensieri non piacevoli si frammischiaron a quello: la morte di un commensale dell'anno scorso, un amico che non poteva più invitare perché gli aveva fatto un brutto tiro, la cuoca che si sarebbe ubriacata, come solea a tutte le feste di famiglia. Cercò di raccogliersi in altri pensieri lieti: gli seguì lo stesso: ciascun di quelli, dopo un poco, si sviava, si confondeva con altri, figliati da lui, od estranei, di tutt'altra natura, che di dolce lo rendevano insipido o amaro. [...]

A poco a poco in quel breve spazio egli vide montagne, valli, pianure, la faccia d'un mondo arso, dove non restava più traccia di vita. E quello spettacolo di desolazione dandogli tristezza, volle pensare a un paese abitato e florido, ma lontano, in cui il suo pensiero non fosse turbato da alcuna immagine del mondo dov'egli viveva. «Scegliamo» disse tra sé. E pensò la Bolivia. Perché la Bolivia? Non sapeva nulla di quel paese, eccetto che era nell'America. Perché aveva scelto quello e non un altro?

Un perché ci era senza dubbio: qualche legame nascosto con le cose che pensava prima. Quello, e non un altro, gli si *doveva* presentare alla mente. Dunque non aveva scelto. Dunque egli non pensava a quello che voleva; ma a quelle cose a cui era condotto a pensare. Che cos'era quindi la spontaneità, la libertà del pensiero? Che cosa la volontà? E che era lui se non una macchina pensante, che si moveva secondo che i suoi congegni volevano, e di cui egli non era che spettatore?

[...]

DINO CAMPANA, *La notte*

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

*
**

Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpidiva allora nella rete dei canali: fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi. Un tocco di campana argentino e dolce di lontananza: la Sera: nella chiesetta solitaria, all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee e dagli accesi occhi fuggitivi: anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo.

*
**

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenìo enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città.

*
**

Fu scosso da una porta che si spalancò. Dei vecchi, delle forme oblique ossute e mute, si accalcavano spingendosi coi gomiti perforanti, terribili nella gran luce. Davanti alla faccia barbata di un frate che sporgeva dal vano di una porta sostavano in un inchino trepidante servile, strisciavano via mormorando, rialzandosi poco a poco, trascinando uno ad uno le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati, tutti simili ad ombra. Una donna dal passo dondolante e dal riso incosciente si univa e chiudeva il corteo.

*
**

Strisciavano le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati: egli seguiva, automa. Diresse alla donna una parola che cadde nel silenzio del meriggio: un vecchio si voltò a guardarlo con uno sguardo assurdo lucente e vuoto. E la donna sorrideva sempre di un sorriso molle nell'aridità meridiana, ebete e sola nella luce catastrofica.

Ne la sera dei fuochi de la festa d'estate, ne la luce deliziosa e bianca, quando i nostri orecchi riposavano appena nel silenzio e i nostri occhi erano stanchi de le girandole di fuoco, de le stelle multicolori che avevano lasciato un odore pirico, una vaga gravezza rossa nell'aria, e il camminare accanto ci aveva illanguiditi esaltandoci di una nostra troppo diversa bellezza, lei fine e bruna, pura negli occhi e nel viso, perduto il barbaglio della collana dal collo ignudo, camminava ora a tratti inesperta stringendo il ventaglio. **Fu attratta verso la baracca** (*del cinematografo ndr*): la sua vestaglia bianca a fini strappi azzurri ondeggiò nella luce diffusa, ed io seguii il suo pallore segnato sulla sua fronte dalla frangia notturna dei suoi capelli. Entrammo. Dei visi bruni di autocrati, rasserenati dalla fanciullezza e dalla festa, si volsero verso di noi, profondamente limpidi nella luce. E guardammo le vedute. Tutto era di un'irrealtà spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città. Dei morti bizzarri guardavano il cielo in pose legnose. Una odalisca di gomma respirava sommessamente e volgeva attorno gli occhi d'idolo. E l'odore acuto della segatura che felpava i passi e il sussurro delle signorine del paese attonite di quel mistero. «È così Parigi? Ecco Londra. La battaglia di Muckden». Noi guardavamo intorno: doveva essere tardi. **Tutte quelle cose viste per gli occhi magnetici delle lenti in quella luce di sogno!** Immobile presso a me io la sentivo divenire lontana e straniera mentre il suo fascino si approfondiva sotto la frangia notturna dei suoi capelli. Si mosse.

DINO CAMPANA, La Giornata di un nevristenico

La vecchia città dotta e sacerdotale era avvolta di nebbie nel pomeriggio di dicembre. I colli trasparivano più lontani sulla pianura percossa di strepiti. Sulla linea ferroviaria si scorgeva vicino, in uno scorcio falso di luce plumbea lo scalo delle merci. Lungo la linea di circonvallazione passavano pomposamente sfumate figure femminili, avvolte in pellicce, i cappelli copiosamente romantici, avvicinandosi a piccole scosse automatiche, rialzando la gorgiera carnosa come volatili di bassa corte. Dei colpi sordi, dei fischi dallo scalo accentuavano la monotonia diffusa nell'aria. Il vapore delle macchine si confondeva colla nebbia: i fili si appendevano e si riappendevano ai grappoli di campanelle dei pali telegrafici che si susseguivano automaticamente.

*
**

Dalla breccia dei bastioni rossi corrosi nella nebbia si aprono silenziosamente le lunghe vie. Il malvagio vapore della nebbia intristisce tra i palazzi velando la cima delle torri, le lunghe vie silenziose deserte come dopo il saccheggio. Delle ragazze tutte piccole, tutte scure, artificialmente avvolte nella sciarpa traversano saltellando le vie, rendendole più vuote ancora. E nell'incubo della nebbia, in quel cimitero, esse mi sembrano a un tratto tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere, che vadano a covare in un lungo letargo un loro malefico sogno.

*
**

Numerose le studentesse sotto i portici. Si vede subito che siamo in un centro di cultura. Guardano a volte coll'ingenuità di Ofelia, tre a tre, parlando a fior di labbra. Formano sotto i portici il corteo pallido e interessante delle grazie moderne, le mie colleghe, che vanno a lezione! Non hanno l'arduo sorriso dannunziano palpitante nella gola come le letterate, ma più raro un sorriso e più severo, intento e masticato, di prognosi riservata, le scienziate.

(Caffè) È passata la Russa. La piaga delle sue labbra ardeva nel suo viso pallido. È venuta ed è passata portando il fiore e la piaga delle sue labbra. Con un passo elegante, troppo semplice troppo conscio è passata. La neve seguita a cadere e si scioglie indifferente nel fango della via. La sartina e l'avvocato ridono e chiacchierano. I cocchieri imbacuccati tirano fuori la testa dal bavero come bestie stupite. Tutto mi è indifferente. Oggi risalta tutto il grigio monotono e sporco della città. Tutto fonde come la neve in questo pantano: e in fondo sento che è dolce questo dileguarsi di tutto quello che ci ha fatto soffrire. Tanto più dolce che presto la neve si stenderà ineluttabilmente in un lenzuolo bianco e allora potremo riposare in sogni bianchi ancora.

C'è uno specchio avanti a me e l'orologio batte: la luce mi giunge dai portici a traverso le cortine della vetrata. Prendo la penna. Scrivo: cosa, non so: ho il sangue alle dita: scrivo: «l'amante nella penombra si aggraffia al viso dell'amante per scarnificare il suo sogno... ecc.»

(Ancora per la via) Tristezza acuta. Mi ferma il mio antico compagno di scuola, già allora bravissimo ed ora di già in belle lettere guercio professor purulento: mi tenta, mi confessa con un sorriso sempre più lercio. Conclude: potresti provare a mandare qualcosa all'Amore Illustrato (*Via*). Ecco inevitabile sotto i portici lo sciame aereoplanante delle signorine intellettuali, che ride e fa glu glu mostrando i denti, in caccia, sembra, di tutti i nemici della scienza e della cultura, che va a frangere ai piedi della cattedra. Già è l'ora! vado a infangarmi in mezzo alla via: l'ora che l'illustre somiero rampa con il suo carico di nera scienza catalogale...

2. I CONTENUTI

- Al successo del Cinema in Italia **negli anni Dieci si accompagna l'uscita di un buon numero di romanzi, racconti, commedie, poesie di argomento cinematografico.**
- Scritti di diversa natura e spessore artistico disuguale tentano di raccontare la nuova arte, mentre negli anni della grande guerra il **Cinema** attira e coinvolge a vario titolo i **maggiori letterati italiani**, e quotidiani e riviste iniziano a occuparsi del fenomeno. Ciò che salta all'occhio, negli scritti d'occasione come nelle opere di maggior consapevolezza artistica, è che il cinema, arte nuova del XX secolo, viene a **rappresentare l'intera modernità con le sue inquietudini e i suoi entusiasmi.**
- Due i nuclei di interesse principali:

2.1. il **cinema come fenomeno sociale;**

2.2 il **cinema come emblema della condizione dell'uomo nella moderna società industriale.**

2.1. CINEMA COME FENOMENO SOCIALE NELLA LETTERATURA ITALIANA DEGLI ANNI DIECI

- Cinema come fenomeno sociale = **straordinaria forza di suggestione delle immagini, capaci di catturare lo spettatore, di suscitare colorite reazioni, di influenzarne il comportamento, facendo leva su emozioni e sentimenti.**
- **Il pubblico in sala costituisce un secondo spettacolo.** È il tema centrale del primo racconto del genere comparso in Italia, *Al cinematografo* di Gualtiero Fabbri, del 1907 (Milano, Tonini), impegnato a combattere le accuse di immoralità e corruzione rivolte al cinema. Ma al rapporto tra il pubblico e le immagini dello schermo guardano anche *Le novelle del cinematografo* di Jarro (Firenze, Bemporad, 1910), volte a mostrare l'utilità del cinema, o la collana di sonetti in romanesco di Umberto Lanna *Ar cinema*.
- Il racconto *Purché non si parli...* di Rosso di San Secondo (in «Penombra», I, 2, gennaio-febbraio 1918), ricorda le **emozioni lasciate dalle «care damine» dello schermo nell'animo di un adolescente. Nel buio della sala nasce con una giovane cinefila un amore «muto», che sul modello delle ombre dello schermo si nutre di sguardi, sospiri e baci su sfondi scenografici (giardini, ville, fontane), destinato ad andare in frantumi al primo tentativo di comunicazione verbale.** Il fascino del cinema è l'incanto dell'adolescenza; il ricorso alla parola, alla razionalizzazione delle emozioni rompe l'incanto e proietta nell'età adulta.

-
- 1918, nella novella di Pio Vanzi *Lungo metraggio* (in «La Vita cinematografica», IX, numero speciale, dicembre 1918), **l'affascinante protagonista di un grande film sulla guerra**, di successo trionfale, monopolizza gli applausi del pubblico e l'ammirazione delle ragazze; **mentre il soldato tornato davvero** dal fronte con una medaglia al valore, e presente alla prima cinematografica, deve accontentarsi dell'abbraccio della vecchia madre. **Il cinema crea miti più forti della realtà.**
 - Per le ragazze c'è poi l'attrattiva, audace ma irresistibile, di una **carriera da attrice, argomento della commedia *Arte nuova*** di Alfredo Testoni (il primo atto è pubblicato in «In penombra», I, 7, dicembre 1918).

-
- **Il cinema è anche il mezzo più efficace per raggiungere successo e soldi in modo rapido e moralmente disinvolto.** In *Io ti amo. Il romanzo dell'amore moderno*, di Bruno Corra (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918), il cinema è scelto dai giovani sposi protagonisti come campo d'azione per il loro progetto di scalata economica e sociale: lei prima attrice, lui direttore di una rivista cinematografica, quindi socio di una casa di produzione. **Con l'esperienza della guerra, questo mondo falso sarà poi abbandonato per i valori della patria e della famiglia, con finale edificante.**
 - Una **vivace satira dei pregiudizi nei confronti del cinema** è in un racconto di Gozzano, *Pamela-films* (in «La Stampa», 21 febbraio 1915, poi in *L'ultima traccia*, Milano, Treves, 1919), che narra la **disavventura grottesca** in cui incorre una coriacea avversaria delle pellicole cinematografiche durante la visita allo stabilimento di produzione avuto in eredità dallo scapestrato fratello morto giovane. Scambiata per il comico Tulipier a causa dell'incredibile bruttezza e del grottesco abbigliamento démodé, è osannata e sbeffeggiata dall'intera compagine degli attori e del personale, mentre la pagina mima il ritmo della scena comica cinematografica di cui la poveretta è protagonista involontaria. Pamela svende immediatamente la Casa cinematografica ad affaristi americani.

2.2 IL CINEMA COME EMBLEMA DELLA CONDIZIONE ALIENATA DELL'UOMO NELLA MODERNA SOCIETÀ INDUSTRIALE

- Il racconto di Gozzano *Il riflesso delle cesoie* (nella raccolta postuma *L'ultima traccia*, 1919, mentre il luogo della prima pubblicazione è sconosciuto) dipinge con toni più accorati **il fondo drammatico e la sofferenza intima che si celano sotto l'apparente spensieratezza di un mondo fatuo.**

I due protagonisti, amici e amanti, passati al cinema dopo una giovanile luminosa illusione d'arte (l'attrice teatrale dalla brutta voce, il pittore di belle speranze dalla vena precocemente inaridita), **vivono con malinconia tenera e amara la loro condanna al lavoro cinematografico, «vita dannata», «mestieraccio infame»** dove impiegano quel che resta del loro talento, consapevoli del proprio fallimento esistenziale.

FEDERIGO TOZZI, *Una recita cinematografica*, 1918.

TRAMA:

Il portiere e ciabattino Calepodio vive, isolato dagli altri uomini, un'esistenza monotona e ripetitiva. Non è solo vittima di emarginazione per il suo aspetto e il suo modo di fare repellenti, ma anche per una timidezza estrema e patologica che gli preclude ogni tipo di rapporto con le altre persone. La signora Pia, un'inquilina del condominio dove Calepodio lavora, cova risentimento verso il portiere e così decide di parlargli al solo fine di dileggiarlo.

La vita del ciabattino viene completamente destabilizzata da questa interazione: costantemente angosciato, sviluppa un'ossessione amorosa per Pia e sente di non poter continuare a vivere in tale maniera. L'improvvisa morte di Pia dà il colpo di grazia a Calepodio che decide di suicidarsi, **ma la visione della messa in scena di un suicidio durante le prove di recitazione per un film lo distoglie dal suo proposito.**

COMMENTO:

- Calepodio vive due crisi:
 1. la prima causata dalle ambigue attenzioni di Pia
 2. la seconda causata dalla sua morte.

La prima spezza la catena della sua esistenza monotona rompendo la bolla protettiva che si era costruito per difendersi dal mondo e per perpetuare la sua condizione giovanile. La seconda genera nel protagonista un «malessere nell'animo come non mai» che non risulta inquadrabile e viene percepito come una sensazione nuova e ignota.

- Calepodio non è pronto a gestire le situazioni e le emozioni che gli si presentano. **La soluzione, vista l'impossibilità del ritorno all'isolamento precedente, è il suicidio.** Nella morte Calepodio sembra aver trovato la via per l'altrove che aveva in precedenza immaginato: *forse, morendo, egli troverà quella strada delle stelle; perché ci vuole coraggio a passare quel punto! Poi, il resto viene da sé.* Si sente forte e deciso come non mai per la prima volta nella vita.
- Calepodio si dirige verso il Tevere, in cui ha deciso di gettarsi; **di fronte al parapetto, ormai pronto a lanciarsi, scorge un gruppo di attori che sta provando una scena: è la simulazione di un suicidio in cui un fantoccio viene fatto cadere giù da un ponte. Terminata la scena, gli attori «ridacchiano» e quando poco dopo viene ripetuta, un carrettiere che stava lì a guardare grida a un compagno: «Vieni a vedere questi scherzi!». Calepodio «sente una scossa in tutta la persona [...] e torna a dietro, con l'angoscia di non potersi uccidere mai più».** Che cosa è successo? Giacomo Debenedetti commenta: «Tozzi narra in quanto non può spiegare».

MOLTO IMPORTANTE LA DIALETTICA TRA FATTO E FINZIONE che agisce nella conclusione del racconto. Una rappresentazione finzionale del suicidio ne impedisce il compimento reale; insomma, la finzione interferisce con la realtà. Tozzi insiste sul carattere simulato del suicidio, come prova la reiterazione del verbo **fingere** : Sono attori cinematografici; e uno mette un fantoccio sul parapetto del fiume, perché dovrà fingere l'uomo che si annega: gli attori, che prima debbono chiacchierare tra sé, quando esso precipita, fingono di accorgersene; e accorrono gridando e spenzolandosi a guardare giù nel fiume.

Tre aspetti rendono la finzione del suicidio un evento significativo per Calepodio, che infatti, dopo aver assistito a essa, depone per sempre il proposito di togliersi la vita.

1. **DOPPIO:** immedesimazione nel **fantoccio della recita**, rispecchiamento = la messinscena produce in lui un EFFETTO TRAUMATICO.
2. **REPLICABILITÀ:** «un signore grida, e si rimettono tutti al posto: il fantoccio è pronto, un'altra volta, sul parapetto»; un atto che può ripetersi potenzialmente all'infinito perde di rilevanza: Calepodio, che per una volta nella vita aveva preso una decisione ferma, che lo avrebbe portato a uscire da un'esistenza ciclica e immobile. SI BLOCCA PERCHÉ LA REITERAZIONE SVUOTA DI SIGNIFICATO IL GESTO CHE AVREBBE VOLUTO COMPIERE.
3. **CLIMA LUDICO E SPENSIERATO:** svalutazione del proposito di Calepodio: non solo il suicidio non ha più significato, ma è addirittura uno **scherzo**, un intrattenimento leggero. La situazione è grottesca: «La finzione rende paradossale la realtà», afferma Luperini.

L. PIRANDELLO,– «*Si gira!*» 1915

Quaderni di Serafino Gubbio Operatore (1925)



-
- Nel 1913, durante le riprese del film *Il mistero di Jack Hilton*, la bellissima attrice Adriana Costamagna, durante una scena del film, era stata aggredita da un leopardo che le aveva sfigurato il viso, avendo rifiutato la controfigura per girare la scena con l'animale. La casa cinematografica aveva sfruttato l'incidente nel lancio pubblicitario, incidente che ne determinò un grande successo commerciale.
 - Pirandello doveva aver tenuto conto di quell'episodio per il suo romanzo.
 - Nel finale del romanzo ***Quaderni di Serafino Gubbio operatore***, infatti, l'attore protagonista del film che Serafino Gubbio sta girando, *La donna e la tigre* (“*la solita storia della donna più tigre delle tigre*”), spara alla donna di cui è innamorato, Varia Nestoroff, attrice protagonista, invece che alla tigre, finendo poi sbranato da quest'ultima.

LA CONCLUSIONE DEL ROMANZO:

Ecco. Ho reso alla Casa un servizio che frutterà tesori. Appena ho potuto, alla gente che mi stava attorno atterrita, ho prima significato con cenni, poi per iscritto, che fosse ben custodita la macchina, che a stento m'era stata strappata dalla mano: aveva in corpo quella macchina la vita d'un uomo; gliel'avevo data da mangiare fino all'ultimo, fino al punto che quel braccio s'era proteso a uccidere la tigre. Tesori si sarebbero cavati da quel film, col chiasso enorme e la curiosità morbosa, che la volgare atrocità del dramma di quei due uccisi avrebbe suscitato da per tutto.

Ah, che dovesse toccarmi di dare in pasto anche materialmente la vita d'un uomo a una delle tante macchine dall'uomo inventate per sua delizia, non avrei supposto. La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine; produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità. Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così - come il tempo vuole - perfetto.

[...] Io ho già conquistato l'agiatezza con la retribuzione che la Casa (*Kosmograph*) m'ha dato per il servizio che le ho reso, e sarò ricco domani con le percentuali che mi sono state assegnate sui noli del film mostruoso.[...]

No, grazie. Grazie a tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguire così - solo, muto e impassibile - a far l'operatore. La scena è pronta?

- Attenti, si gira...

IL CINEMA NELL'OPERA LETTERARIA DI PIRANDELLO

Nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* Pirandello indaga il **CINEMA** sia riproducendone il LINGUAGGIO (forme/strutture) sia utilizzandolo come CONTNUTO E TEMA del romanzo:

1. **l'io narrante è un operatore cinematografico**: lo scrittore analizza il comportamento del suo protagonista con un'obiettività omologa a quella della macchina da presa. L'occhio impassibile della macchina da presa scompone e ricompone il reale secondo procedimenti che ne rispettano le leggi.
2. Viene usata la **terminologia specifica** del cinema per la prima volta in un'opera letteraria = alfabetizzazione relativa al nuovo medium comunicativo.
3. Forte utilizzo delle **strutture filmiche**, di *flashback*, dissolvenze, stacchi, frammenti da ricostruire e rimontare; è centrata sui conflitti e le passioni individuali: tristezze, miserie, disillusioni, disincanti, nostalgie di un andamento tremolante, a 'flickering' (sfarfallio luminoso tipico dei primi film muti).
4. **CONTENUTI E TEMATICHE**: uomo e macchina (industria e mercato) vs natura e vita; alienazione e straniamento da sé e dalla vita; mascheramento - simulazione – perdita dell'identità; relativismo conoscitivo.

TRAMA (strutture e contenuti)

- Il protagonista del romanzo, Serafino Gubbio, racconta in prima persona la sua storia di “operatore della casa cinematografica Kosmograph”. Serafino parla della propria condizione di un NESSUNO (Sono diventato una COSA=funzione) dietro la macchina da presa.
- La storia principale, da cui il romanzo prende spunto, sembrerebbe, all'apparenza, una storia d'amore, di cui è protagonista l'attrice russa, la “femme fatale”, Varia Nestoroff (di dostoevskiana e dannunziana memoria) e almeno tre uomini implicati con lei. Si allude anche all'amore inespresso e solo vagheggiato di Serafino, incapace di vivere e di agire.
- **Ma questa materia è un pretesto, resta “renitente alla affabulazione”, disposta com'è per stratificazioni e riprese successive, quasi un “romanzo da fare.” (Debenedetti).** È quindi una **STORIA SECONDARIA**, DI SFONDO. Il romanzo raggiunge il culmine con il gran finale della strage in gabbia: Serafino riprende con la sua macchina da presa la scena del film *La donna e la tigre* in cui si compie la tragedia della “femme fatale” uccisa dal suo amante, il quale, a sua volta, viene sbranato dalla tigre. Tutta la scena orribile si svolge sotto gli occhi dell'operatore, incapace di qualsiasi reazione. Serafino, a causa del trauma subito, perde per sempre la parola.
- Come si può intuire, la **VERA STORIA CHE RACCONTA** il romanzo è metalinguistica, metanarrativa: un abbozzo di ROMANZO EPISTEMOLOGICO. È la storia di un sistema di narrazioni e degli strumenti per «guardare», «comprendere» e interpretare la realtà».
- L'opera si inserisce nella categoria estetica del MODERNISMO: indagine interiore, vicenda aperta, sfilacciata da storie e micro storie, tempo alterato da divagazioni, sequenze riflessive (saggistiche), ritorni alla memoria, elucubrazioni, ipotesi dell'io parlante sui pensieri e i sentimenti degli altri personaggi.

LABORATORIO: alcuni SPUNTI su cui riflettere...

L'UOMO E LA MACCHINA.

QUADERNO PRIMO I. Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla. Ecco qua. Colloco sul treppiedi a gambe rientranti la mia macchinetta. Uno o due apparatori, secondo le mie indicazioni, tracciano sul tappeto o su la piattaforma con una lunga pertica e un lapis turchino i limiti entro i quali gli attori debbono muoversi per tenere in fuoco la scena. Questo si chiama segnare il campo.

Lo segnano gli altri; non io: io non faccio altro che prestare i miei occhi alla macchinetta perché possa indicare fin dove arriva a prendere. Apparecchiata la scena, il direttore vi dispone gli attori e suggerisce loro l'azione da svolgere.

Io domando al direttore:

- Quanti metri?

Il direttore, secondo la lunghezza della scena, mi dice approssimativamente il numero dei metri di pellicola che abbisognano, poi grida agli attori:

- Attenti, si gira!

E io mi metto a girare la manovella. [...]

- Scusi, non si è trovato ancor modo di far girare la macchinetta da sé? Vedo ancora la faccia di questo signore: gracile, pallida, con radi capelli biondi; occhi cilestri, arguti, barbetta a punta, gialliccia, sotto la quale si nascondeva un sorrisetto, che voleva parer timido e cortese, ma era malizioso. Perché con quella domanda voleva dirmi:

- Siete proprio necessario voi? Che cosa siete voi? Una mano che gira la manovella. Non si potrebbe fare a meno di questa mano? Non potreste esser soppresso, sostituito da un qualche meccanismo?

II. L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industrie, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciajo le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse.

Viva la Macchina che meccanizza la vita!

Vi resta ancora, o signori, un po' d'anima, un po' di cuore e di mente? Date, date qua alle macchine voraci, che aspettano! Vedrete e sentirete, che prodotto di deliziose stupidità ne sapranno cavare. Per la loro fame, nella fretta incalzante di saziarle, che pasto potete estrarre da voi ogni giorno, ogni ora, ogni minuto?

È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni. [...]

ALIENAZIONE. DOPPIO. PERTURBANTE.

QUADERNO SECONDO IV. Non è vero: non c'è altra rovina qua, che di pellicole; e la Nestoroff è veramente disperata di ciò che le avviene; ripeto, senza volerlo e senza saperlo. Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace.

PERSONAGGIO DI DOSTOEVSKIJ: cfr. Natasha de *L'Idiota*[...]

Pare anche si sia saputo, che questo Nicola Nestoroff avesse tolto costei, ragazza, dalla strada, in uno dei quartieri più popolari e malfamati di Pietroburgo e, fattala educare, l'avesse sposata; poi, ridotto per i suoi vizii quasi alla miseria, sfruttata, mandandola a cantare in caffè-concerti d'infimo ordine, finché, ricercato dalla polizia, non era scappato via, solo, in Germania. Ma la Nestoroff, per quello che io ne so, nega sdegnosamente tutto questo. Che si sia lagnata con qualcuno in segreto dei maltrattamenti anzi delle sevizie patite fin da ragazza da quel vecchio, è possibile; ma non dice che egli l'abbia sfruttata; dice anzi che lei, spontaneamente, perseguire la sua passione e un po' anche per sopperire ai bisogni della vita, vincendo l'opposizione di lui, s'era data a recitare in provincia, re-ci-ta-re, in teatri di prosa; e che poi, fuggito dalla Russia il marito per compromissioni politiche e riparato a Berlino, ella, sapendolo infermo e bisognoso di cure, impietosita, lo aveva raggiunto colà e assistito fino alla morte. [...]

L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA E IL MERCATO DELL'ARTE/PRODOTTO DI CONSUMO

QUADERNO TERZO II. Invece: automobili, carrozze, carri, biciclette, e tutto il giorno un trànsito ininterrotto d'attori, d'operatori, di macchinisti, d'operaj, di comparse, di fattorini, e frastuono di martelli, di seghe, di pialle, e polverone e puzzo di benzina. Gli edifici, alti e bassi, della grande Casa cinematografica si levano in fondo alla strada, da una parte e dall'altra; ne sorgono alcuni più là, senz'ordine, entro il vastissimo recinto, che si estende e spazia nella campagna: uno, più alto di tutti, è sovrastato come da una torre vetrata, di vetri opachi, che sfòlgorano al sole; e nel muro in vista dalla strada e al viale, su la bianchezza abbarbagliante della calce, a lettere nere, cubitali, sta scritto: LA "KOSMOGRAPH".[...]

III. In qualità d'operatore ho il privilegio d'aver un piede in questo reparto e l'altro nel Reparto Artistico o del Negativo. E tutte le meraviglie della complicazione industriale e così detta artistica mi sono familiari. Qua si compie misteriosamente l'opera delle macchine. Quanto di vita le macchine han mangiato con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenebrate appena da cupelanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno. La vita ingojata dalle macchine è lì, in quei vermi solitarii, dico nelle pellicole giavvolte nei telaj. Bisogna fissare questa vita, che non è più vita, perché un'altra macchina possa ridarle il movimento qui in tanti attimi sospeso. Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica.

LA FINZIONE

III. Non si lavora per giuoco, perché nessuno ha voglia di giocare. Ma come prendere sul serio un lavoro, che altro scopo non ha, se non d'ingannare - non se stessi - ma gli altri? E ingannare, mettendo sù le più stupide finzioni, a cui la macchina è incaricata di dare la realtà meravigliosa? Ne vien fuori, per forza e senza possibilità d'inganno, un ibrido giuoco. Ibrido, perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può esser vita, come può esser arte? È quasi come entrare in uno di quei musei di statue viventi, di cera, vestite e dipinte. Non si prova altro che la sorpresa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non è possibile l'illusione d'una realtà materiale. E nessuno crede sul serio di poterla creare, quest'illusione. Si fa alla meglio per dar roba da prendere alla macchina, qua nei cantieri, là nei quattro teatri di posa o nelle piattaforme. Il pubblico, come la macchina, prende tutto. Si fan denari a palate, migliaia di lire si possono spendere allegramente per la costruzione d'una scena, che su lo schermo non durerà più di due minuti. Apparatori, macchinisti, attori si dànno tutti l'aria d'ingannare la macchina, che darà apparenza di realtà a tutte le loro finzioni. Che sono io per essi, io che con molta serietà assisto impassibile, girando la manovella, a quel loro stupido giuoco?

LA NATURA INNOCENTE E SELVAGGIA: LA TIGRE

IV. Permettete un momento. Vado a vedere la tigre. Dirò, seguirò a dire, riprenderò il filo del discorso più tardi, non dubitate. Bisogna che vada, per ora, a vedere la tigre. [...]

Tu qua non puoi stare altrimenti. O così imprigionata, o bisogna che tu sia uccisa; perché la tua ferocia - lo intendiamo - è innocente: la natura l'ha messa in te, e tu, adoprandola, ubbidisci a lei e non puoi avere rimorsi. Noi non possiamo tollerare che tu, dopo un pasto sanguinoso, possa dormire tranquillamente. La tua stessa innocenza fa innocenti noi della tua uccisione, quand'è per nostra difesa. Possiamo ucciderti, e poi, come te, dormire tranquillamente. Ma là, nelle terre selvagge, ove tu non ammetti che altri passi; non qua, non qua ove tu non sia venuta da te, per tuo piacere. La bella innocenza ingenua della tua ferocia rende qua nauseosa l'iniquità della nostra. **Vogliamo difenderci da te, dopo averti portata qua, per nostro piacere, e ti teniamo in prigione: questa non è più la tua ferocia; quest'è ferocia perfida!** Ma sappiamo, non dubitare, sappiamo anche andare più in là, far di meglio: t'uccideremo per giuoco, stupidamente. Un cacciatore finto, in una caccia finta, tra alberi finti... Saremo degni in tutto, veramente, dello scenario inventato. **Tigri, più tigri d'una tigre.** E dire che il sentimento che questo film in preparazione vorrà destare negli spettatori, è il disprezzo della ferocia umana. Noi la metteremo in opra, questa ferocia per giuoco, e contiamo anche di guadagnarci, se ci riesce bene, una bella somma. Guardi? Che guardi, bella belva innocente? È proprio così. Non sei qua per altro. E io, che t'amo e t'ammiro, quando t'uccideranno, girerò impassibile la manovella di questa graziosa macchinetta qua, la vedi? L'hanno inventata. Bisogna che agisca; bisogna che mangi. Mangia tutto, qualunque stupidità le mettano davanti. Mangerà anche te; mangiatutto, ti dico! E io la servo. Ah, non dubitare, ricaverà dalla tua morte tutto il profitto possibile!

IL CONFRONTO TRA TEATRO E CINEMA

VI. Ciascun d'essi - parlo s'intende dei veri attori [...] La macchina, con gli enormi guadagni che produce, se li assolda, **può compensarli molto meglio** che qualunque impresario o direttore proprietario di compagnia drammatica. Non solo; ma essa, con le sue riproduzioni meccaniche, **potendo offrire a buon mercato al gran pubblico uno spettacolo sempre nuovo, riempie le sale dei cinematografi e lascia vuoti i teatri, sicché tutte, o quasi, le compagnie drammatiche fanno ormai meschini affari;** e gli attori, per non languire, si vedono costretti a picchiare alle porte delle Case di cinematografia. Ma non odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; **la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati, si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico,** da cui prima traevano il miglior compenso e la maggior soddisfazione: quella di vedere, di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione viva, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere in applausi. **Qua si sentono come in esilio.** In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi **anche da se stessi.** Perché la loro azione, l'azione viva del loro corpo vivo, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è la loro immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. **Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di vôtamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che trèmola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela.**