

bardati di sete acriliche, bellezze dagli occhi infoscati e torbidi, pronte alla solita rituale funzione (vien fatto di pensare a Mademoiselle d'Orléans): e di nuovo finti broccati, finti merletti e un crudele stridere di colori. E dovunque luride vecchie e fanciullette acerbe giostrano dall'uno all'altro quadro, impazienti di soggiacere al grande amatore, di aggravare il suo infelice affannarsi. Solo il divertente incontro con la marchesa d'Urfè, negromantica megera alla ricerca della pietra filosofale, interrompe per qualche minuto la catena di questi lavori forzati. E tale è la densità, la vischiosità della partecipazione richiesta all'ingenuo spettatore che costui comincia onestamente a chiedersi se in Fellini non si nasconda un moralista, un fustigatore del vizio, un cupo profeta declamante l'« omnia vanitas », l'infinita tristezza del piacere. Uno spettatore ingenuo, si è detto: perché soltanto un ingenuo può non avvertire la ripugnanza, il disgusto che l'umanità suscita in questo regista, quando si abbandona alla propria essenziale verità.

E tuttavia, non saremmo giusti se, condizionati dalle nostre reazioni negative, trascurassimo di rilevare l'alta qualità delle sue ultime sequenze: l'incubo della terrificante donna-manichino e la lenta caduta dei lampadari spenti nella platea deserta, davanti al palco dove siede ghignando la diabolica madre di Casanova. Qui, forse, il film avrebbe dovuto finire: ma anche le ultime battute, col Casanova vecchio, crudelmente deriso, eppur difeso dalle mura di una biblioteca — il suo rifugio d'intellettuale disonorato — hanno una loro nobile giustificazione. Che forse assolve tutta l'opera.

ANNA BANTI

Regia cinematografica e pittura **L'esempio di Barry Lindon**

Quali sono i rapporti che intercorrono tra pittura e regia cinematografica? Entrambe, asserisce Carlo Ludovico Ragghianti in *Arti della visione*, sono arti figurative. Ma quanto può esservi del pittore nel regista? Quando il film era in bianco e nero, secondo Ricciotto Canudo, primo teorico del cinema, il regista veniva considerato *pittore di luci*. La sua

scala di colori era molto semplice: bianco, nero e grigio. L'analogia della attività del regista con quella del pittore non era distante da quella del fotografo. Dovere del fotografo, secondo Baudelaire, era di dare un risultato che non fosse identico a quello della natura; ed in modo altrettanto non può oggi non comportarsi il regista di film, a meno che non voglia comprovare subito — sul piano figurativo — che d'altro non si tratta — direbbe ancora Baudelaire — che di un « imitatore della natura », e quindi di un « artista mancato ». In tal caso, facendo irruzione nell'ambito delle arti della visione, come mero riproduttore, non può diventare della pittura che il « più mortale nemico ».

Alla fine degli anni Dieci la cultura dell'espressionismo, in Germania, quella cubista in Francia, quella futurista in più paesi, e la fabbricazione di grandi film a carattere storico, o pseudo-storico, in Italia, avvicinarono al cinema i pittori.

Hermann Warm, l'architetto delle deformate scene di *Gabinetto del dottor Caligari* diretto da Robert Wiene, asserì che i film dovevano diventare incisioni in movimento. I registi espressionisti vennero spesso dalla pittura e dall'architettura, come Murnau, Von Sternberg, Martin, Ruttman, Lang. Fernand Léger collaborò con Marcel l'Herbier nell'*Inhumaine*, che in Italia fu presentato col titolo *Futurismo*. Aleksandra Ekster conferì valori figurativi di eccezionale portata nel film avvenirista *Aelita* di Protozanov ed Enrico Prampolini in *Tbaïs* di Bragaglia, e i nostri film in costume si impreziosirono per la collaborazione di Guido Marussig nella *Nave*, di Sartorio in *San Giorgio*, di Duilio Cambellotti in *Frate Sole*, di Armando Brasini negli *Ultimi giorni di Pompei*, *Teodora*, *Quo Vadis?*, di Camillo Innocenti e Caramba in *Cyrano di Bergerac* e *Ben Hur*. Col *Cyrano*, del 1924, la pellicola venne addirittura dipinta a mano.

Una nuova fase, dunque, è cominciata: il regista-pittore di luci, nell'arricchimento della parte visuale del film, chiede la presenza di un collaboratore pittore. Approfondendosi la sua cultura figurativa, attinge ben presto a tutte le suggestioni possibili che può offrirgli la storia della pittura. E vedremo Jacques Feyder, che pur si vale di un grande scenografo come Lazare Meerson, ispirarsi specialmente

in *Kermesse eroica* alle composizioni e ai ritratti di Franz Hals, Dreyer, in *Giovanna d'Arco*, a Breughel, Abel Gance in *Napoléon*, ricorrere ai modelli tradizionali della iconografia napoleonica, e Alessandro Blasetti rifarsi in *1860*, come alle *Noterelle di uno dei Mille* di Giulio Cesare Abba sul piano narrativo, così, visualmente, alla pittura risorgimentale degli Induno.

Altrettanto, ma in maniera più approfondita e controllata, farà Visconti allorché cercherà di vedere le battaglie risorgimentali in *Senso*, alla maniera di Fattori, o le dame in giardino, nel *Gattopardo*, secondo i modelli di Silvestro Lega.

Nella *Nuova Babilonia* Kozincev si ispirerà a Degas, Renoir, Daumier, come nel *Don Chisciotte* a Goya. E in *Novecento* Bernardo Bertolucci esordirà con una inequivocabile citazione iniziale: il torrente contadino del Quarto Stato di Pellizza da Volpedo.

Insegnava Gino Sensani, costumista di tante e spesso degne pellicole italiane degli Anni Trenta, che il regista, per ricreare ambienti del passato, poteva tener presenti particolarmente gli scrittori secondari, a volte così minuziosamente descrittivi, e faceva il caso di Jacques Lorrain o di Umberto Notari, come i pittori minori. E fu con la collaborazione di Sensani, come di Guido Fiorini, che Luigi Chiarini diresse nel 1942 un *Via delle cinque lune* dove il mondo della Roma ottocentesca era visto attraverso la poesia di un Giuseppe Gioachino Belli, ancora considerato poeta minore, a quell'epoca, e attraverso le vedute e i quadretti di Bartolomeo Pinelli e di Thomas, come era chiaro nel successivo *La locandiera* il ricorso a Longhi, Guardi e Piazzetta.

Si può dire che ora la regia cinematografica, dopo essersi tanto valsa — e non abbiamo fatto che alcuni esempi — della cultura figurativa tramandata, e spesso anche bene assorbita, si avii verso una nuova fase: prima c'è stato quello che abbiamo chiamato il « pittore di luce », poi il regista « temporale », drammaturgo, che quasi affida al collaboratore pittore compiti di regia « spaziale » (e si veda nei *Racconti di Hoffmann* di Powell e Pressburger il ruolo che assume lo scenografo e costumista Hein Heckroth, cioè uno di coloro che furono i creatori

di un celebre balletto espressionista come *Il tavolo verde* portato in teatro da Kurt Joos); è venuto infine il regista creatore e inventore plastico, come l'Eisenstein in *Lampi sul Messico* e in *Ivan il Terribile*, o che si appropria della pittura ormai appartenente alla storia (come Mauro Bolognini riproduce qualcosa di Telemaco Signorini nella *Viaccia* e Chiarini di James Ensor nella mostruosa passeggiata nuziale di *La bella addormentata*). Si direbbe dunque che il regista — seguendo gli esempi di Eisenstein, Kozincev, Dovzenko — voglia diventare lui stesso pittore.

Le strade prescelte oggi — nell'epoca che ormai può essere quasi definitiva del film a colori — non si riconducono a una sola. In *Barry Lindon* di Stanley Kubrick si ripercorre e rivive l'esperienza della pittura britannica del XVIII secolo. In *Casanova* Fellini vuol farci introdurre nelle meraviglie dei padiglioni delle fiere, con le false onde in movimento di scene da spettacolo popolare o il gabinetto scientifico o il teatrino della balena. In *Deserto rosso* Antonioni dipinge alberi, brucia prati, cosparge di nebbie, accende di rosa gli interni, muta i colori delle mura delle case; in *Moro bianco* il romeno Ionesco-Gopo pianta nei paesaggi alberelli da favola come nelle pitture bizantine o di Giovanni di Paolo; in *Le Socrate* il pittore francese Robert Lapoujade muta i colori anche della terra.

Ecco, dunque, che il regista tende sempre più a identificarsi col pittore, con invenzioni proprie, o con reinterpretazioni, o con fedeli appropriazioni culturali.

Il caso di *Barry Lindon* — film il cui soggetto è basato su un romanzo di Thackeray — è certamente uno dei più interessanti e ricchi. Da una parte il regista, visualmente, inventa: basandosi su pellicole e lenti estremamente sensibili, volendo riprodurre l'aura delle camere illuminate da candele, cercando di sfumare, avvolgere, velare gli interni e i volumi: dall'altra si muove guidato da una cultura sicura che non è soltanto conoscenza integrale della ritrattistica e della pittura paesaggistica britannica, ma conoscenza della storia e del costume, come della letteratura e della musica (là dove ricorre, poniamo, a Vivaldi o a Schubert).

Nell'evocare la Guerra dei sette anni il film ri-

sulta non distortivo ma interpretativo e attuale con la descrizione di un mondo di insicurezza, di egoismo, di forza militare fasulla, autodistruttrice. Non a caso l'ultimo debito che viene pagato dalla moglie del protagonista ha la simbolica data del 1789.

Kubrick si fa apprezzare anche per il concertato recitativo e le esatte scelte attoriali: e qui si debbono ricordare senza esitazioni l'abate, il capitano inglese, il funzionario tedesco, il libertino Chevalier. Una riserva si potrebbe fare proprio sullo spesso monocorde protagonista (Ryan O'Neal) e sulla di lui partner (Marisa Berenson): a meno che il regista non abbia voluto, espressamente, spostare l'attenzione dello spettatore dai protagonisti al coro, e allo sfondo.

Ma il film — e qui torniamo al nostro tema — è fatto soprattutto per gli occhi, con la capacità di dare una soddisfazione estetica che spesso oggi non apportano neppure i drammi o i romanzi.

Dominano su tutto i problemi pittorici, e specialmente quelli della luce: vetrate che emanano luce, luci da interno, da chiesa, fumi di candele, bagliori, batuffoli, fiocchi di luce. E, per converso, all'aperto, verdi paesaggi, castelli, giardini, con figurine immobili come nei dipinti di Gainsborough, di Constable, di Wilson. Altre inquadrature ricordano William Hogarth, nella presentazione dei saltimbanchi e nell'abbandono in una sedia, a gambe larghe, di Lindon, similmente a celebri composizioni del « Matrimonio alla moda » o della « Carriera del libertino ».

Prendendo a prestito alcune espressioni da un filosofo degli inizi del secolo, Paul Souriau, che si occupò dell'estetica della luce, e qui la citazione potrebbe venire particolarmente a proposito, si direbbe che dal film emani costantemente, proprio attraverso la luce, una sensazione di benessere fisico, un piacere di stimolazione retinica e allo stesso tempo il sentimento di una vera effervescenza mentale, di un accrescimento di vitalità fisica.

Certi atteggiamenti e abbigliamenti degli attori sono al modo di Joshua Reynolds (il rosso delle monture, le parrucche delle dame) ed alcuni paesaggi si introducono apparentemente statici per bloccare e ripetere una immagine già conosciuta attra-

verso la pittura. Ma diventano funzionali per una inequivocabile precisazione temporale, ambientale e sociale. Le figurine immobili dei grandi *landscapes* richiamano a noti dipinti *with figures*. Tutte le ispirazioni sono riconoscibili e il film diventa anche una stupenda lezione di storia della pittura britannica.

C'è stato un cinema futurista?

In coincidenza col centenario della nascita di Marinetti non sono mancate proposte di un bilancio del futurismo nei vari settori in cui il movimento intervenne. Dalla letteratura e dalle arti plastiche, al teatro di varietà e al teatro sintetico, le riflessioni e i tentativi di valutazione non potevano non passare a prendere in considerazione anche il cinema. Il problema non è soltanto interessante da un punto di vista storico, ma anche per la identificazione di ciò che nel cinema di oggi è rimasto della esplorazione futurista.

La prima domanda che si pone è se c'è stato un cinema futurista. La risposta non può essere negativa perché film futuristi, per quanto non numerosi, risultano effettivamente realizzati, anche se oggi sono quasi completamente scomparsi. Ma va anche tenuto presente che i futuristi, mentre cercavano nel 1915 di imporre, specie col teatro sintetico, la loro rivoluzione teatrale, non trascuravano affatto il cinema, che anzi consideravano « un'altra zona del teatro ». Vi sono atti, e « attimi », sintetici, che sono concepiti cinematograficamente: e basterebbe ricordare la lunga panoramica della *Camera dell'ufficiale* di Marinetti e l'assassinio del dramma *Costruzioni* di Remo Chiti presentato all'incontrario col procedimento di un « montaggio alla rovescia »; e i drammi in « primissimo piano » di mani e di piedi, come appunto avviene negli atti sintetici di Corra e Marinetti *Le mani* e *Le basi*. Un film che si può considerare d'avanguardia, ancora consultabile, realizzato non da un futurista, ma nello spirito stesso del teatro sintetico, è certamente *L'amor pedestre* di Robinet, in cui un corteggiamento pappagallesco in tram, l'intervento di un uomo in uniforme, un duello, sono appunto descritti attraverso i movimenti dei soli arti inferiori del corpo.