

sulta non distorsivo 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.

Film futuristi veri, o sedicenti tali, sono stati girati in Russia (come *Dramma al cabaret futurista n. 13* con i pittori Burljuk, Larionov e Gonciarova tra gli interpreti) e in Italia (con scenografie di Prampolini); ma quello che fu certamente il più propagandato da Marinetti e dai suoi seguaci è *Vita futurista* realizzato a Firenze nel 1916 da Arnaldo Ginna con la partecipazione di Marinetti, Balla, Settemelli, Corra, Venna, Chiti, Neri Nannetti, ed altri artisti e scrittori facenti capo al periodico fiorentino «L'Italia futurista». Il film, che ora è andato probabilmente perduto, era composto di vari episodi e venne girato in parte a piazzale Michelangelo e alle Cascine. Per dimostrare, per esempio, *Come corre il passatista e come corre il futurista* si vedeva un uomo qualsiasi che seguiva regolarmente la strada, e Marinetti che attraversava le siepi e persino i rovi. Un'altra scena simbolica era *Come dorme il futurista* (cioè in piedi!) e *Come dorme il passatista* (cioè nel suo letto).

Il film di Ginna, che comprendeva anche episodi di critica del costume e polemici, come quello anti-asburgico, poi soppresso dalla censura, o di pura creazione espressiva, come *La danza dello splendore geometrico di Balla* — con le sue iridescenze —, fu proiettato per la prima volta sessant'anni fa, cioè il 26 gennaio 1917, al Teatro Niccolini di Firenze, suscitando le stesse gazzarre che venivano provocate dalle serate futuriste.

Considerando che *Vita futurista* ebbe un numero limitato di proiezioni, anche perché non ne vennero stampate molte copie, la presenza dei futuristi nel cinema va ricercata soprattutto in sede teorica: ed è qui che la presenza del futurismo appare determinante, in quanto tutte le sperimentazioni successive, ovunque verificatesi, sembrano prendere spunto proprio dal Manifesto della Cinematografia futurista, recante la data 11 settembre 1916, e divulgato in primo luogo attraverso *L'Italia futurista*.

In una premessa di carattere generale il Manifesto considerava il cinema come «mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista», e constatava che «le immense possibilità artistiche del cinema sono assolutamente intatte». Auspicava la «liberazione» del «cinematografo come mezzo di espressione per farne lo stru-

mento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti».

Dichiarando che nel film futurista potevano entrare i mezzi di espressione più svariati, dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti, Marinetti e i suoi amici mostravano di credere a più forme di linguaggio cinematografico ed a più grafie: quella realistica, quella di pura invenzione, e quella di animazione con tendenza all'astratto. Erano però convinti che il cinema era «arte a sé» e che «non avrebbe mai dovuto copiare il palcoscenico»; e che per distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne, avrebbe dovuto diventare antigrazioso, deformatore, sintetico, dinamico, parolibero, simultaneo.

Non si videro antigraviosità e simultaneità nel nostro film dannunziano, ma uso di prismi, di scene simultanee, di immagini sfumate, di vere e proprie deformazioni, si ebbe nei film francesi di Abel Gance, Marcel l'Herbier, René Clair, Man Ray e Germaine Dulac.

Con *Inflazione*, mostrando una successione di cifre, di migliaia, di milioni, di miliardi di marchi, Hans Richter impiegava i numeri in libertà. *Napoléon* di Gance usava simultaneamente tre schermi. Ma i futuristi chiedevano anche analogie cinematografiche giacché, affermava Marinetti, «l'universo sarà il nostro vocabolario». E qui sembra riecheggiare la sentenza di Baudelaire: «Tutto l'universo visibile non è che un magazzino d'immagini e di segni ai quali l'immaginazione darà un posto e un valore relativi». Chiedevano «poemi e discorsi cinematografati» (facendo scorrere sullo schermo le immagini che li compongono), «ricerche musicali cinematografate», drammi di oggetti, ricostruzioni irreali del corpo umano, parole in libertà in movimento e così via. Non diremo che queste proposte siano state ascoltate dai registi italiani. Anzi nella maggior parte dei nostri film dell'epoca marinettiana di quelle idee non si trova traccia. Però i procedimenti ventilati dai futuristi incontrarono sicura applicazione in alcune cinematografie straniere, sia per influenza diretta che per ricerche parallele o consonanti. L'analogia fu largamente adoperata dai registi russi. Ricerche musicali sono nei film astratti

di Eggeling o di Fischinger, e perfino in *Fantasia* di Walt Disney; un'aria futurista, acuta e pungente, circola nei grotteschi eccentrici sovietici; parole in libertà in movimento costituiscono la base estetica dei deliziosi titoli di testa dell'americano Saul Bass. Il cinema futurista, dunque, è esistito, più che in film realizzati in Italia, attraverso le influenze esercitate dal Manifesto, e non soltanto da esso. Se pensiamo al *Controdolore* di Aldo Palazzeschi, viene spontaneo ricollegarlo ad *Entr'acte* di Clair, con la sua voglia di « scoppiare dal ridere » e di scherzare con un funerale; e il Teatro Visionico di Masnata, ideato nel 1920, con la sua fusione di passato-presente-futuro, di personaggi evocatori ed evocati, fa pensare ai film di Alain Resnais e di Alain Robbe-Grillet.

Che vi siano o no film futuristi, dunque, non v'è

dubbio che la sperimentazione d'avanguardia nel cinema fu promossa dai futuristi. Più che le opere, sono i « procedimenti » che sembrano da considerare sicuramente sopravvissuti, nel teatro come nel cinema. E una affermazione del Manifesto cinematografico come questa: « I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive », non può non farci ricordare, insieme a suggestive scene di film e di teatri di massa, anche un eccezionale spettacolo visivo — quasi « suoni e luci » — inscenato nel 1971 da Jannis Xenakis sui crinali delle montagne, attorno alle rovine del palazzo di Dario, per narrare mediante proiettori, fari, apparati elettronici, movimenti di massa, in un grandioso scenario notturno, la storia di *Persepolis*.

MARIO VERDONE

SCHEDA

Collodi traduttore

Tutto sommato è stata un'intelligente ciurmeria — saranno rare, ma esistono — questa di indicare in copertina e sul frontespizio Carlo Collodi quale autore dei quindici *Racconti delle fate* appena usciti da Adelphi, dei quali, a voler essere pedanti e attaccini, Collodi è soltanto il traduttore.

Una mossa di destrezza, a pensarci, di sapore collodiano, che ha portato fortuna, ci sembra, a chi ha avuto l'idea di riproporre queste favole del grande repertorio in quella versione del 1875.

L'editore, si è detto, è l'Adelphi, curatore del volume è Giuseppe Pontiggia, narratore in proprio e forse per questo così generoso e incoraggiante verso il narratore che sonnecchia in fondo al petto di ogni traduttore — ma forse è vero il contrario e il narratore è una specie di finto traduttore, traduttore di un libro che non esiste; appunto.

Pontiggia ha fatto precedere a questa ristampa

collodiana uno scritto introduttivo, che si muove informato e punto arcigno principalmente sul tema di Collodi e di Perrault, con un occhio sempre attento ai « naturali » lettori o ascoltatori di queste favole.

Peccato che Pontiggia abbia ignorato il saggio di Paolo Paolini, proprio sul *Collodi traduttore di Perrault*, uscito l'anno scorso sugli *Studi Collodiani*, che raccolgono gli atti del convegno sul Collodi tenutosi a Pescia nell'ottobre del 1974.

In questo saggio il Paolini ha condotto un confronto serrato fra il testo dei *Contes* di Perrault, così come ci è dato leggerlo nella recente edizione critica allestita dal Rouger, e il testo della traduzione del Collodi, con molte acute e ordinate osservazioni sulla tecnica e le risorse escogitate dal Lorenzini per fare questa traduzione, che ancora c'incanta per la sua scoperta efficacia, per la sua ammirabile fedeltà agli immortali principi dello scrivere per farsi capire. Un punto, questo, della reale qua-