

LIBORIO TERMINE

Genesi di un rapporto servile

Non è davvero una bella storia quella del rapporto che, alle origini, si istituisce tra gli intellettuali e il cinema. Ed è una storia che, agli inizi del Novecento, nasce, con la prima industria cinematografica, a Torino – città che così diventa insieme un laboratorio e un palcoscenico nazionale da cui partono le sollecitazioni verso il mondo della cultura e in cui confluiscono le risposte, i problemi, le contraddizioni.

Una storia, dunque, che è un'autentica rete dove si intrecciano quei fili che mostrano, da una parte, le solidali connessioni e le rivalità interne alla società letteraria e, dall'altra, il potere che il mondo economico esercita, per la prima volta in maniera diretta, sull'apparato intellettuale. In questo, la storia non è bella, perché mette a nudo le difficoltà, le inadeguatezze, i disagi psicologici con i quali la cultura reagisce alla richiesta dell'industria d'essere nulla di più che una pura forza lavoro per la produzione di merce.

Una condizione, questa, uno stato, al quale l'intellettuale non è preparato e che perciò non solo non gli riesce di gestire e dominare, ma nei cui confronti elabora una sorta di regressione che fa affiorare tutta la propensione al servilismo, il quale, per atavica tradizione, lo coglie sempre dinanzi al potere. Credo che nulla come questa frase di Luigi Capuana esprima meglio tale atteggiamento: "Pare che i miei affari si mettano discretamente e il miracolo lo dovrò in parte a San Cinematografo". La leggiamo in una lettera del 1914 indirizzata a Verga, il quale, un anno prima, nel 1913, in una lettera alla torinese Dina di Sordevolo (che Capuana non poteva conoscere) aveva già usato l'espressione San Cinematografo «Valeva la pena di darvene tanta per quei quattro soldi in anticipo su San Cinematografo» – e perciò sospetto ch'essa fosse, tra i letterati, di uso corrente, a designare vantaggi, "miracoli", impensati colpi di fortuna, dadi vincenti lanciati dal destino.

E questo perché la richiesta dell'industria di considerare il lavoro intellettuale appunto come "merce", come cosa in sé manipolabile, privato d'aura e d'autonomia, oggetto di competizione nel mercato, arrivava alla coscienza professionale del letterato come una ulcerazione, una violenza. Da ciò un'intima, insanabile contraddizione tra il bisogno, la richiesta di scrivere per il cinema, che garantiva la soluzione di immediate urgenze economiche e, dall'altra, una sorta di vergogna così radicata che apparecchiava il palcoscenico dell'ipocrisia e dell'inadeguatezza professionale. Ne è esempio straordinario l'esperienza torinese di Giovanni Verga.

Era stata la sua amica Dina, in quei primi anni del secolo, a sollecitarlo a scrivere per il cinema, che a Torino appunto stava avendo un enorme sviluppo. Dina aveva, in quel tempo, difficoltà economiche e pensava che dall'attività cinematografica di Verga potesse lei stessa averne un vantaggio, un aiuto. E così Verga, il 17 gennaio 1912, le scrive: «Magari potessi aiutarti Dinuzza! Metto perciò a tua disposizione quelli dei miei drammi, novelle e romanzi che ti servono, e facciamoli pure cinematografare, ben inteso a tuo totale beneficio, che io non voglio nulla ed è cosa tua».

Cede, dunque, a farsi cinematografare, a concedere cioè che della sua opera altri facciano trasposizione cinematografica; ma scrivere in proprio soggetti e sceneggiature originali come

Dina gli chiedeva, manco a parlarne. Glielo dice con molta chiarezza il mese successivo: «A sceneggiare le mie novelle o romanzi ed anche il mio teatro figurati!». E poi: «Il cinematografo oggi ha invaso talmente il campo e ha bisogno di soggetti o temi coi quali abbrutire il pubblico e accecare la gente... Basta, il punto è che paghino e poiché del genere si fa un consumo enorme, spero che qualche cosa te ne verrà da questi famosi diritti d'autore e del lavoro di messa in opera, il quale del resto è poco, fortunatamente, e si riduce a illustrare i punti segnati colle due righe che aggiungono in bianco sul cartellone nero: "Hanno ammazzato compare Turiddu"».

Ma a Dina non basta quella cessione di diritti e, poiché ha avuto «buone disposizioni dalla Casa Ambrosio», preme perché Verga direttamente scriva per il cinema. E Verga scrive, adatta, compone scenari che invia a Dina, ma, ogni volta, con queste avvertenze: «Vi prego e vi scongiuro di non dir mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle cose mie»; «Non voglio confessarmi autore di simili contraffazioni artistiche, buone soltanto a cavarne qualche utile». Frequenta, possiamo immaginare con quale stato d'animo, le sale cinematografiche e commenta: «La noia che ho provato a certe scene di una Casa di Torino, la Savoja, che dicono primaria, e le lungaggini di quelle decantate *Cleopatra*, *Quo Vadis?* e *Ultimo giorno di Pompei!* Sento che ci spendono dei milioni, che le Case si moltiplicano e crescono come funghi».

È con questa sorta di strabismo, dunque, che si inaugura il rapporto tra letterati e cinema ed è condizione che trova facile coltura nella tradizione del letterato, ma che con autentica violenza viene imposta dal cinema, il quale ama sì rivolgersi allo scrittore, ma purché questi abbia chiaro che, per il cinema, il valore letterario non è un valore e non ha valore. Lo dice, con disarmante efficacia, il torinese Domenico Oliva a Federico De Roberto in una lettera del 21 luglio 1914: «Il pubblico non si lascia scuotere dalla fama degli autori e neppure dalla bellezza intrinseca dei soggetti, tanto più il pubblico inglese e americano che costituisce la maggior clientela dei grandi produttori. La *Kabilia* [sic!] del D'Annunzio è stata un disastro per l'Italia, la quale ci ha rimesso tutto il suo capitale, e ora è a terra. L'esperienza insegna che occorre evitare i soggetti i quali abbiano per fondamento l'adulterio, che una storia d'amore è quasi sempre necessaria, ma non dev'essere l'essenza del tema, il quale ordinariamente deve consistere nell'antagonismo fra un tipo buono e un tipo malvagio, colla vittoria del primo sul secondo. Il cinematografo rappresenta un ritorno alle origini lontane dell'arte, il che è d'ogni genere nuovo, soprattutto drammatico: quindi è qualche cosa di elementare, anzi, d'embrionale».

Non è davvero un caso che queste parole riecheggino nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Luigi Pirandello quando si descrivono le "teste coronate" – scrittori illustri, commediografi, poeti, romanzieri – che bussano alle porte della Kosmogroph «tutti al solito dignitosamente proponendo la "rigenerazione artistica" dell'industria», e sempre vengono respinti con la lusinga di non essere «stupidi abbastanza per scrivere per il cinematografo». Pirandello stesso ha provato quella umiliazione e con disagio infatti leggiamo la lettera

del 5 febbraio 1914 a Martoglio: «Verga, Bracco, Salvatore Di Giacomo... A gonfie vele! Non potrei fare qualche cosa anch'io? Avrei tanti e tanti argomenti di qualunque specie, tu lo sai! E avrei in questo momento tanto tanto tanto bisogno di guadagnare: tu lo sai! Sono disperato per 500 lire che mi urgono per bisogni immediati e non so come e dove trovare».

L'industria cinematografica, dunque, si rende subito conto che, per questa eccentrica forma di spettacolo che è il film, il lavoro dello scrittore è in sé superfluo: utile forse alla promozione culturale del prodotto, ma come sussidiario valore aggiunto. La "prescrizione" di Oliva, in questo senso, è addirittura programmatica: il cinema è qualche cosa di esteticamente embrionale e necessita di una sua "rozzezza" attraverso cui agganciare il pubblico nei suoi strati più primitivi e ancestrali: la lotta del bene contro il male, che è appunto il motore di grandi passioni. Ma che è anche, come noto, meccanismo di semplificazione strutturale delle opere letterarie a cui il cinema può attingere. Una semplificazione che porta tutti i romanzi, tutte le novelle a rassomigliarsi, almeno nelle loro tipologie di fondo.

Era inevitabile, per questa via, che emergessero curiosi e diffusi sospetti di plagio. E perciò registriamo la prima denuncia di plagio proprio a Torino, nel 1915, promossa dalla scrittrice Amalia Guglielminetti contro la Società Ambrosio per un film in cui riconosce l'«idea fondamentale» di un suo romanzo. Il romanzo è *L'amante ignoto* e il film in cui la scrittrice lo ritrova è *La bella mamma*, che in locandina è così presentato: «Scene drammatiche di Arrigo Frusta interpretate dalla grande attrice Tina Di Lorenzo».

Nella sua denuncia all'Ambrosio, Guglielminetti rivendica in modo preciso la proprietà dell'idea, del tema, del motivo che permeano il romanzo; ma proprio la rivendicazione di questa proprietà sembra allo sceneggiatore Frusta, il quale è anche avvocato, grottesca, dal momento che, scrive, «tutte le idee drammatiche, dal Carro di Tespi in poi, si hanno a ridurre a venticinque o trenta essenziali, ma non di più, i quali, gira e rigira, àn dato vita per tremila anni ai repertori di tutti i teatri del mondo».

Si tratta di una argomentazione di buon senso, che così Frusta sviluppa: se l'idea fondamentale della scrittrice è una «rivalità d'amore fra una madre e una figlia», pur ammettendo (ma lo nega) che questa idea permei il film, «la differenza d'ambiente, dello svolgimento, dei caratteri, delle passioni, dei sentimenti, dell'intreccio, dei quadri non conterebbe nulla?» Conta, naturalmente, e molto, dal momento che si tratta di spostamenti e articolazioni di linguaggi e strutture tra loro profondamente diversi quali appunto sono il letterario e il drammaturgico; spostamenti capaci di variare, insieme con il sistema espressivo, anche la portata e il senso dell'idea fondamentale.

Ma Frusta aggiunge, a questa sua tesi, una terribile perfidia che obbliga la Guglielminetti al silenzio, perché rovescia su di lei l'accusa di plagio. Frusta scrive: «Sa, illustre Signorina, chi ha saccheggiato *L'amante ignoto*? Io parlo chiaro e dritto e, quando accuso, do le prove, si capisce. Conosce il romanzo *Forte come la morte*? À ad essere d'un certo Maupassant. Qui si respira aria di assimilazione! Qui si sguazza nella roba altrui. Altro che idea fondamentale!»

E mostra, attraverso un'analisi intertestuale, che anche i dialoghi della Guglielminetti, in alcuni

momenti decisivi, sono analoghi a quelli di Maupassant. Ma non basta, perché aggiunge: «E di un alto lavoro mi sovviene: *L'alto pericolo* di Donnay. Svolge precisamente il tema fondamentale della rivalità d'amore fra una madre e una figlia» sia pure con qualche variante nel finale. E allora? «Chi avrebbe mai pensato», conclude Frusta, «che due autori come Maupassant e Donnay – un accademico! –... Se non che mi nasce un dubbio. Per avventura non sarebbero il romanzo e la commedia anteriori alla tragedia? Peccato veramente! Perché – e mi conceda questa sola volta il cattivo gusto di usare la brutta parola ch'Ella – prima – m'è sbattuto sul viso, perché allora il verbo contraffare dovrebbe cambiare soggetto. Mi fermo. Non posso già scrivere un volume. Anzi le chiedo scusa, illustre Signorina, della lunghezza inverosimile di questa lettera, ma Ella ammetterà di aver tirato in ballo in modo poco simpatico la mia dignità di scrittore. E sarà ben concedermi il sacrosanto diritto alla difesa, della quale l'asprezza a null'altro è dovuta se non alla gravità dell'ingiuria».

In questa piccola, imbarazzante misura si costringeva dunque l'intellettuale alle prese con il cinema e con il mercato. E tuttavia un'altra dimensione, contemporaneamente, si sviluppa: quella che riguarda l'intelligenza del mezzo, la riflessione estetica e che ha, come sua sede propria, i giornali torinesi, la "Gazzetta del Popolo" e "La Stampa".

Ne dà avvio "La Stampa" il 18 maggio 1907 pubblicando un articolo di Giovanni Papini dal titolo emblematico *La filosofia del cinematografo*, il quale segna un momento importante nella riflessione estetica del film.

Papini lamenta che «gli intellettuali giungono al cinema non con una adesione compatta ed unanime, ma in ordine sparso, cercando il più delle volte di dissimulare la loro presenza». Perciò avverte il bisogno, da filosofo, di entrare dentro i meccanismi di un mezzo che avverte così potente nella trasformazione della cultura da rendere superfluo ogni timore o imbarazzo nell'intellettuale. E questo, appunto, con decisione sottolinea: il fatto che il cinema sia espressione diretta dei caratteri più propri della civiltà moderna e che perciò meriti una dignità di pensiero.

La "Gazzetta del Popolo" immediatamente recepisce questa istanza e il 4 febbraio 1908 inaugura la prima rubrica cinematografica fissa che affida a Mario Dell'Olio.

Da quel momento sembra che l'intellettuale, con più agio e dignità, trovi nella stampa il territorio a lui più proprio, quello che gli offre un varco e un punto di ritirata rispetto al mercato cinematografico, e le firme infatti si moltiplicano: Prezzolini, D'Annunzio, Pirandello, Gozzano, Camasio, Oxilia... quasi per intero il catalogo della letteratura italiana.

IN TURIN BERCEAU DU CINÉMA ITALIEN, EDITRICE IL CASTORO, MILANO, 2000