

UN MAESTRO DIALETTICO

Meriti e limiti di una docenza

L'assegnazione di uno dei due «Premi Napoli 1957» al *Panorama del cinema contemporaneo*¹, richiamando l'attenzione di un settore della cultura italiana sul suo autore, ci ha sollecitato a coordinare e sintetizzare quanto da tempo andavamo raccogliendo intorno alla docenza culturale e morale di Luigi Chiarini e a darne notizia ai nostri lettori svolgendo un titolo che, pensiamo, lo definisce oggettivamente.

Una docenza

Maestro, infatti, il Chiarini può dirsi con ragione per la sua attività di scrittore. Centinaia sono gli articoli che in un trentennio egli è venuto scrivendo, per la più parte intorno al cinema, in giornali e riviste (il *Tevere* e l'*Avanti*; *La Civiltà fascista*, *Quadrivio*, *Schermo*, *Cinema*: vecchia e nuova serie, *Film critica*, *Eco del cinema*, *Rassegna del cinema*, *Belfagor*, *Cinema nuovo*, *Il Contemporaneo*...), ma soprattutto sulle due riviste da lui fondate e dirette, vale a dire *Bianco e Nero* e la *Rivista del cinema italiano*: nella prima, dal 1937 al dicembre del 1951, e nella seconda, dal 1952 al settembre 1955. In queste il Chiarini operò come docente e come organizzatore della docenza altrui: ufficio che egli ebbe modo di compiere anche dirigendo tre collane di studi cinematografici (*Bianco e Nero*, *Bocca*, *Laterza*) e, con maggiore risonanza, al Centro sperimentale di cinematografia, di cui egli fu, insieme con Luigi Freddi, suscitatore ed organizzatore, per lungo tempo poi docente e direttore.

¹ Cfr *Panorama di film visti*, in *Civ. Catt.* 1958, I, 287-294.

Tuttavia, il titolo più duraturo della sua docenza sono i dieci libri di cui è l'autore. Di essi i primi due sono: *Cinematografo* (Roma, Cremonese), del 1935-XIII, e *Fascismo e letteratura* (Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura), del 1936-XIV; in collaborazione con U. Barbaro, nel 1939-XVII, egli pubblicava *Problemi del film* (Roma, Bianco e Nero); del 1941-XIX è *Cinque capitoli sul film* (Roma, Edizioni Italiane); dopo la guerra, nel 1946, dava alle stampe *La regia* (Roma, Palatina), e nel 1949 i due volumi: *Il film nei problemi dell'arte* (Roma, Ateneo) e *L'arte dell'attore* (Roma, Bianco e Nero) — opera, anche questa, in collaborazione con U. Barbaro —; altri due suoi libri uscivano nel 1954: *Cinema quinto potere* (Bari, Laterza) e *Il film nella battaglia delle idee* (Milano, Bocca), ai quali, nel 1957, è seguito, ultimo per il momento, il *Panorama*, dal quale abbiamo preso le mosse.

Tutti i libri, eccettuato il secondo, trattano di cinema: i primi e gli ultimi piuttosto accaldati in polemiche politiche; piuttosto sereni, invece, i mediani, limitati a questioni di tecnica e di estetica. Due sono compilazioni antologiche (*Problemi del film* e *L'arte dell'attore*) e tutti gli altri sono originali del Chiarini, ma di un'originalità insolita tra gli scrittori: contengono, infatti, solo scritti del loro autore, però si rubano i pezzi l'un l'altro e si costruiscono mediante smontaggi e incastri, sicché il lettore non solo ritrova trasportati articoli dalle riviste nei volumi, ma da una rivista in un'altra, e capitoli, pagine, e perfino periodi singoli di un volume tagliati ed incollati nel successivo, o nei successivi; e siccome il lettore, per lo più, non ne è avvisato, il metodo gli procura numerose sorprese².

² Per fare alcuni esempi: il cap. iv di *Cinematografo* (p. 45 ss.) è ripetuto, smorzati alcuni bollori fascisti (quello era del 1935, questo è del 1941) nel cap. iv di *Cinque capitoli* (p. 106 ss.), il quale capitolo, a sua volta, arricchito da brani spigolati in *Bianco e Nero* (= *B. e N.*) (1941, n. 6 pp. 20, 42 e 62), rimbalza, toltene le frecciate contro i cattolici (siamo nel 1949) nel cap. iv del *Film nei problemi...* (p. 55 ss.); sempre dei *Cinque capitoli...*, il cap. ii, ricucitura di quanto era stato in gran parte pubblicato in *B. e N.* (1938, n. 2, p. 5 ss.; 18-25), si trova per ventisette pagine ripetuto in *Film nei problemi...* (p. 111 ss.), nonché nell'*Arte dell'attore* (pp. 303-322); anche un buon terzo del *Film nella battaglia...*, è una ricucitura di brani e di interi articoli presi da *Il film nei problemi...*, *Film critica*, *B. e N.* e *Rivista del cinema italiano* (= *R.C.I.*): in particolare, un venticinque pagine del cap. i risultano pubblicate dal Chiarini per la terza volta, comparando esse già in queste due ultime riviste e in *Belfagor*; viceversa, almeno una decina di questo ultimo volume le ritrovi in *Panorama*... Salvo sviste, fa eccezione a questo metodo di forbici e colla il volume *Cinema, quinto potere*. Il caso più curioso è forse quello del brano su *Cielo sulla palude*, che, prima di trovare posto nel libro *Il film nella battaglia...*, comparve due volte, a distanza di venti mesi, nella rivista *B. e N.*: 1949, n. 12, p. 6 e 1951, n. 7, p. 18.

Tuttavia, questa nota esterna, per quanto insolita, non diminuisce affatto i valori intrinseci degli scritti né i meriti reali del loro autore, primo e principale quello di aver posto il cinema su piano di cultura. Per apprezzare questa benemerenda del Chiarini occorre ricordare che, se oggi molti, anche tra gente colta, si attardano a giudicare il cinema solo, o quasi, volgare industria e divertimento plebeo, e quanti s'interessano ad esso, avventurieri o perdigiorno, un venticinquennio fa legioni la pensavano così. Il Chiarini, invece, tra pochi, credette al cinema come fatto di cultura e di arte e, fin dal suo primo volume, si batté perché altri accedessero al suo pensiero, ribadendolo fin nelle sue ultime pubblicazioni. Frutto anche di questa sua predicazione fu la conversione pubblica al cinema come arte nientedimeno che dei due sommi pontefici dell'idealismo italiano: Giovanni Gentile e Benedetto Croce: conversioni delle quali egli ebbe ben motivo di andar fiero, avendo esse provveduto, se non un argomento *ab intrinseco*, almeno un parvente usbergo in tempi di filosofia e di estetica idealistica ancora imperante³.

Altra indiscussa benemerenda del Nostro sotto questo aspetto fu l'uso accorto che egli per undici anni fece della rivista *Bianco e Nero*, di cui, come dicemmo, fin dal suo sorgere, fu di fatto, seppure solo tardivamente anche di nome, direttore⁴. Per merito in molta parte suo, infatti, tra « le pubblicazioni: *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Schermo* e *Film* — ognuna nel suo campo importantissima — che diedero da sole alla stampa cinematografica ita-

³ Sollecitato, infatti, dal Chiarini, il primo, nel 1935, prefazionandogli *Cinematografo*, concedeva che la tecnicità del cinema non ostava affatto alla sua artisticità, dato che « il problema estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; ed anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica »; e, nel novembre 1948, il secondo troncava una polemica avviata dal Chiarini, ed avvivata da C. Ragghianti su *Bianco e Nero*, concedendo a sua volta che, sì, « un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto [nell'arte], e non c'è altro da dire ». Per la polemica, cfr. *B. e N.*, 1948, n. 6, p. 3 ss., e n. 8, p. 50 ss.; per la lettera del Croce: *ivi*, n. 10, p. 3. Secondo il Ragghianti, il Croce anni prima aveva fatto a voce questa concessione.

⁴ Il Chiarini se ne afferma anche fondatore (cfr. *B. e N.*, 1931, n. 1, p. 3; nn. 11-12, p. 5). Più vagamente L. Freddi, nel 1937 direttore generale per la cinematografia e suo diretto superiore, la dice « una grande iniziativa del Centro » (*Il cinema*, Roma 1949, vol. II, p. 29). Di fatto, ufficialmente, lo stesso Freddi ne fu direttore dal primo numero all'aprile del 1939, quando, passato egli a Cinecittà, gli successe come direttore generale per la cinematografia, e perciò anche della rivista, l'on. Vezio Orazi; solo nel maggio 1941 il Chiarini ufficialmente vi passò da vice direttore responsabile a direttore, e tale vi durò — se se ne eccettua l'unico numero del 1947, del quale risulta direttore responsabile U. Bararo — fino a tutto il 1951.

liana un aspetto di serietà e di ponderatezza inconsueto », *Bianco e Nero* le superò tutte senza paragone nella sua « funzione di elevazione degli studi cinematografici..., sì da consentire agli uomini di cultura... di occuparsene seriamente »⁵; sicché, chi oggi ne scorre la collezione non può non associarsi alle lodi che ne hanno fatto intendenti passati e recenti⁶. Per gli scrittori che vi collaborarono — tra i più autorevoli da allora a tutt'oggi nella cultura cinematografica —, per gli studi originali che divulgò — molti dei quali pubblicati a parte in apprezzati volumi —, per le opere straniere che vi si tradussero (basti ricordare tra esse la *Grammatica del film* dell'inglese R.J. Spottiswoode, e *L'attore nel film* del russo V. Pudovchin), e per alcune iniziative da altri poi felicemente sviluppate — come quella di pubblicare integralmente le sceneggiature dei film —, aveva ragione lo stesso Chiarini di rilevare, nell'accomiatarsi da essa, « come la collezione di *Bianco e Nero*, di una mole ormai rispettabile, costituisse una vera e propria biblioteca del cinema, indispensabile per tutti gli studiosi » e, nel suo comprensibile dolore, di sperare nel riconoscimento di « quanti hanno a cuore la cultura cinematografica »⁷; e noi, spinti anche dall'utile che

⁵ L. FREDDI, *op. cit.*, vol. II, p. 410, e *B. e N.*, 1937, n. 1: *Presentazione*.

⁶ L. FREDDI (*ivi*, p. 29) la dice « prima grande pubblicazione cinematografica a carattere periodico e continuativo, in cui i problemi della nuova arte fossero trattati con un metro rigoroso dal punto di vista estetico, economico, sociale e politico, indipendentemente da interessi privati e singoli »; G. AN. (*Biblio-Cinema*, 1957, nn. 11-12, p. 87) ne parla come: « Per molto tempo una delle poche riviste italiane, e la sola sul piano altamente scientifico, che si occupasse con serietà e correttezza di metodo del cinema e dei molteplici problemi ad esso inerenti, mediante studi esaurienti e vigorosi... » tanto che « si acquistò in breve tempo una solida fama negli ambienti culturali sia italiani che stranieri... », sì da fare « ...da testo e da scuola ad un tempo ». « Da questa rivista — nota G. ARISTARCO (*Storia delle teorie del film*, 1951, p. 146) — nasce in Italia una vera coscienza cinematografica ».

Ampie lodi ne fa G. OLDRINI, in *Le origini di Bianco e Nero* (Ferrania, 1957, n. 10, p. 20). Per quanto siamo ben lontani dal condividere l'indirizzo ideologico dell'articolo, non abbiamo difficoltà ad asserire con esso che « il primo decennio di attività di *B. e N.* non rimane certo estraneo al... processo evolutivo... del rapporto verificatosi tra cinema e cultura, nel senso che non vige più una relazione di dipendenza del primo rispetto alla seconda, ma sono spesso gli intellettuali stessi a manifestare un interesse diretto per il nuovo mezzo e trarre dalla prassi concreta del linguaggio filmico qualche feconda conferma ad indagini più generali, di tipo teorico e speculativo ».

⁷ *B. e N.*: *Commiato e prefazione*, 1951, nn. 11-12, p. 5. Ma non troviamo del tutto fondata — come vedremo — la conclusione « di aver sempre, anche in tempi difficili, mantenuto fede alla dignità e alla libertà della cultura ». Per i volumi originati dalla rivista, o sorti intorno ad essa, cfr. L. FREDDI, *op. cit.*, vol. II, pp. 30-31. Le sceneggiature pubblicate dalla rivista furono cinque: *La kermesse héroïque*, di Feyder; *Via delle cinque lune*, di Chiarini (1942, n. 51); *Gelosia*, di Poggioli (1943, n. 2); *La terra trema*, di Visconti (1951, n. 2); *Sunset Boulevard*, di Wilder (1951, n. 11). Una formula più ampia, già ventilata dal

personalmente ne abbiamo ricavato, non dissentiamo, come, del resto, non disconosciamo l'attenzione iteratamente da lui prestata — negli articoli e nei libri — a molte questioni ed iniziative culturali attinenti al cinema, quali, per esempio, la tempestiva formazione di cineteche sovvenzionate dallo Stato, la necessità di elevare il livello culturale del pubblico mediante un'appropriata educazione e, appena possibile, l'insegnamento della filmologia e dell'estetica cinematografica sia nelle università sia nelle scuole secondarie; la denuncia dello scempio perpetrato dal doppiaggio dei film stranieri, oltre che contro la produzione nazionale, contro la nostra lingua, e la denuncia dell'influsso deleterio che tanta produzione deteriora può determinare nelle masse sia con le suggestioni malsane, di cui si fa veicolo, sia — richiamo che recentemente abbiamo particolarmente apprezzato — con l'ipertrofia della sensibilità passiva degli spettatori a danno delle loro facoltà intellettive e volitive; e ci troviamo concordi con lui nel rammaricare che la maggior parte di siffatti problemi siano ancora insoluti e che, dopo tanto predicare, suo e di altri, troppi ancora sono in Italia gli uomini colti che ignorano o disconoscono il cinema come fatto di cultura⁸.

Contributi culturali

Non è facile accertare quali e quante delle verità ormai acquisite al patrimonio della cultura cinematografica rappresentino il contributo personale del Chiarini; diremo, tuttavia, che, se molte di esse, le quali tornano persistentemente nei suoi scritti, sono ormai evidenti e trite e che se la critica cinematografica italiana si distingue per sicurezza di gusto ed obiettività di analisi, ciò si deve anche all'efficacia della sua docenza.

Tra le verità da lui sostenute e diventate ormai ovvie c'è, per esempio, l'artisticità del cinema. Opportunamente distinguendo in esso l'attività creatrice dell'artefice — che adopera la tecnica come strumento per significare e comunicare il suo mondo interiore — dalle attività industriale e commerciale, che ne condizionano materialmente la produzione (= processi in-

Chiarini a proposito di *La terra trema*, e da lui tentata nella *R.C.I.*, a proposito del film *Umberto D.*, di Zavattini-De Sica (1952, n. 2), doveva svilupparsi nella nota collana di Cappelli: *Dal soggetto al film* (cfr *Civ. Catt.* 1957, II, 314; III, 310; 1958, I, 197).

⁸ Cfr, per esempio, *Per una vera cineteca* (*B. e N.*, 1949, n. 6, p. 3 ss.); per il doppiaggio: *Cinematografo*, p. 56; per gli uomini di cultura e il cinema: *R.C.I.*, 1953, n. 3, p. 3; per il cinema nelle scuole: *ivi*, n. 4, p. 3.

dustriali che confezionano il film) e la diffusione (= suo sfruttamento come bene-servizio), il Chiarini lanciò con un certo successo la formula: « Il film è arte, il cinema è industria »⁹, e recentemente l'ha integrata rilevando la differenza tra film e spettacolo cinematografico, la quale, a parte la discutibile proprietà dei termini, ha il vantaggio di distinguere « l'uso dei mezzi espressivi del cinema in forma del tutto esteriore per bombardare il pubblico con superficiali emozioni », sia questo effetto « grossolano e banale, come raffinato ed intelligente »¹⁰, da quello che l'artista ne fa in funzione di stile, vale a dire, come forma adeguata in cui calare ed incarnare il suo mondo poetico; il primo può essere cinema riproduzione della realtà fenomenica, e magari meccanica registrazione di altri linguaggi artistici — quali, il teatro, la danza, l'opera lirica —, l'altro sarà linguaggio e mezzo espressivo proprio; concetti e distinzioni elementari, necessari tanto al critico di professione quanto allo spettatore che voglia essere intelligente « critico »¹¹.

Un'altra verità, ormai indiscussa tra gli intenditori, riguarda i rapporti che intercorrono tra il film, linguaggio di immagini schermiche in movimento, e quanto lo precede. Non diversamente dall'illustre R. Clair, per il Chiarini il film esiste solo sullo schermo; tutto quello che lo prepara non è film e non è cinema; non lo è il soggetto, per quanto originale e drammatico; non il trattamento, quantunque da esso « ci si possa render conto dell'impostazione cinematografica del film e della fantasia di chi lo va creando, giacché esso contiene una visione ben determinata della futura opera »¹²; non la sceneggiatura, la

⁹ Così, per esempio, comincia un suo programmatico articolo in *B. e N.*, 1938, n. 7, p. 11, riportato in *Cinque capitoli...*, p. 135. G. ARISTARCO, il quale dice « originale » questa « enunciazione », osserva che qualcosa del genere avevano già detto L. Moussinac, nel 1925, e H. Lebedev, nel 1935 (*op. cit.*, 1951, pp. 158 e 159); noi, fedeli alla terminologia proposta in *Civ. Catt.* 1957, I, 296 ss., non l'accettiamo se non nel senso che « il cinema, industria, può produrre dei film che siano opera d'arte ».

¹⁰ *Panorama...*, p. 52.

¹¹ In *Il film nella battaglia...* (p. 94), apportando referenze di Baudelaire e del *Radical*, afferma che, di fatto, ai suoi principi, il cinema fu registrazione; e in *R.C.I.* assiomaticamente osserva: « Che se, per avventura, la macchina da presa viene adoperata come semplice mezzo di registrazione visiva, è chiaro che non può parlarsi di film nel significato artistico della parola, ma di semplice pellicola impressionata » (1953, n. 6, p. 78; cfr anche *Cinque capitoli...*, p. 85); « Adoperare le lampade e la macchina da presa non vuol dire fare del cinema... La tecnica, per non essere usata in funzione espressiva, non assurge a linguaggio » (*R.C.I.*, n. 7, p. 87): affermazione, tuttavia, quest'ultima che non ci sentiamo di accettare, stante l'identità che vi si suppone tra linguaggio, arte ed espressione, postulata dal Croce.

¹² *Il film nei problemi...*, p. 94.

quale, per quanto « di ferro » possa essere, sta al film come un abbozzo sta al quadro; non, naturalmente, la scenografia, la recitazione, il dialogo e i temi musicali...: elementi tutti che, fuori del film *in actu*, potranno non poco illuminare il critico intorno al processo creativo superato dall'artista, o fornirgli notizie sull'apporto materiale arrecatogli dai collaboratori, ma non fanno fede né dei valori formali del film *in fieri*, né di quello *in facto esse*.

A questo proposito, immune dalle confusioni non evitate da certi orecchianti, felicemente il Chiarini individua sia le caratteristiche dell'immagine filmica — non risultante di meri elementi visivi, al più estrinsecamente completati da altri non visivi, ma riproduzione schermica della « realtà » in tutta la sua complessità fenomenica¹³ — sia la natura della creazione artistica, che, lungi dal far balzare l'opera d'arte di getto per un subito folgorare dell'estro poetico, laboriosamente si svolge, da un esiguo nucleo iniziale alla forma perfetta, per stasi, spinte, correzioni, pentimenti e riprese, e attraverso l'alternativo vicendevole influsso dell'ispirazione sul fare e del fare sull'ispirazione; laborioso farsi che, nel cinema più che nelle altre arti, trova, nell'eccessiva ricchezza di mezzi tecnici o nella loro scarsità, a volta a volta, potenziamento o mortificazione dell'ispirazione artistica.

Variazioni

Su altri punti dottrinali, invece, l'apporto del Chiarini, sempre notevole, ci pare menomato dalle variazioni subite dal suo pensiero; del resto spiegabili, data la scarsità di dati definitivi e la provvisorietà delle esperienze in una disciplina appena passata dalle fasce alle dande. Qualche incertezza, per esempio, ci è parso di notare intorno allo specifico filmico, vale a dire — secondo quanti non accettano la crociana identità delle arti — dell'elemento fondamentale ed ultimo, che differenzi intrinsecamente il cinema dalle altre arti, o — secondo la terminologia del Chiarini — del momento creativo del cinema. Fin dal suo primo volumetto, infatti, egli, da buon simpatizzante per Eisenstein, lo individua nel montaggio: « Dire che la cinematografia è montaggio significa scoprire la vera essenza del linguaggio per immagini »¹⁴; ci ritorna nell'opera sua defini-

¹³ Cfr., tra l'altro, *R.C.I.*, 1953, n. 6, pp. 81-83.

¹⁴ *Cinematografo*, p. 29.

tiva: « Il montaggio è il vero mezzo espressivo attraverso il quale si trasfigura la realtà »¹⁵; lo ripropone negli ultimi scritti difendendosi dalle obiezioni di G. Aristarco e di U. Barbaro¹⁶; tuttavia pare che, recentemente, forse l'esperienza del cosiddetto neorealismo gli abbia causato qualche incertezza a questo proposito¹⁷.

Variazioni vistose, invece, ha subito in lui la distinzione tra cinema e teatro e, conseguentemente, quella tra arte e recitazione cinematografica ed arte e recitazione teatrale, del resto fondata sulla teoria dello specifico filmico. Alle affermazioni risolutive degli scritti meno recenti: « Entrambi han da raggiungere la poesia, ma per due strade diverse: l'uno attraverso la magia dell'immagine, l'altro attraverso quella della parola...: verità lapalissiana »... « Il teatro vive e prospera quando ci sono attori eccellenti: il cinema quando ha registi d'ingegno »... « La convenzione del teatro poggia sul dialogo, quella del cinema sull'azione »... è seguita recentemente una ammenda onorevole di questo tenore: « Anch'io in altri tempi sono caduto nell'errore di una falsa distinzione tra teatro e cinema... sottilizzando sulle differenze tra recitazione teatrale e quella cinematografica... »; ma, poi, più recentemente, ritrattando *ex professo* la questione, il Chiarini si è rifatto su posizioni meno recise; ribadite, infatti, le distinzioni tra testo poetico e spettacolo nel teatro, tra film e spettacolo nel cinema, egli si limita ad enumerare alcune affinità ed alcune differenze, e termina scusandosi di « aver posto dei problemi... anziché prospettare soluzioni... in un argomento... per il quale non si esaurisce mai l'esperienza, giacché sorgono sempre, per la segreta forza dell'arte, nuove opere che sconvolgono le precedenti sistemazioni »¹⁸.

La questione, invece, dell'unicità o meno dell'autore del film nel Chiarini, più che in variazioni, è sfociata in una soluzione contraddittoria, e ciò perché, mentre, da una parte, il buon senso lo faceva propendere verso l'autore *fisicamente* unico o plurimo, secondo che si trattasse — seguendo la sua terminologia — di film o di spettacolo, dall'altra la pluralità delle per-

¹⁵ *Il film nei problemi...*, p. 17.

¹⁶ Cfr. *Spettacolo e film*, in *Belfagor*, 1952, n. 2; *R.C.I.*, 1953, n. 1, p. 110; n. 3, p. 77 ss.; n. 7, p. 84 ss.

¹⁷ Cfr. *B. e N.*, 1951, n. 4, p. 4; *Belfagor*, cit. *Panorama...*, p. 267.

¹⁸ Per i primi testi cfr. *Cinematografo*, pp. 90-94; *B. e N.*, 1938, n. 2, p. 12, dove motiva e svolge la distinzione; *ivi*, p. 91; per gli ultimi due: *Belfagor*, cit., e *Rapporti e distinzioni fra il cinema e il teatro*, in *Cinema e teatro*, Roma 1957, p. 21 ss.

sone fisiche, che di norma concorrono a produrre tanto il film quanto lo spettacolo, con apporti spesso individuabili anche ad opera compiuta, l'ha condotto ad altalenare tra l'autore soltanto *moralmente* unico e l'autore collegiale dell'opera collettiva (posizione, quest'ultima, cara, per esigenze d'ideologia, ai teorici marxisti). In *Cinematografo*, infatti, egli esige « anche nel cinema, come in ogni altra forma d'arte, per raggiungere l'espressione... l'affermarsi di una personalità », e la individua nel regista¹⁹; in *Cinque capitoli*... spiega:

Nel cinema è da escludere un autore del soggetto o della sceneggiatura diverso dal regista, il quale, come in quelle fasi ha dei collaboratori, che valgono in quanto si fondono con lui in un'unica personalità artistica, così nella regia non è solo. Ma egli di tutti si serve, e li fa partecipi della creazione in quanto li immette nella visione di quell'unico film, che è l'opera che si va creando... [sicché] ...nel film, nel buon film, la recitazione, la scenografia, la fotografia, la musica si annullano come entità separate nell'unità dell'opera, e questo annullamento delle singole parti nel tutto è proprio il consistente della regia, del regista che crea...²⁰.

Ma poi, nello stesso volume, ed altrove ripetutamente, osserva che « dicendo l'*artista*, per il cinema non si vuole intendere una individualità fisica, ma quel complesso che va dal soggetto al regista, all'operatore, agli attori... al direttore di produzione » e che « il film è arte collettiva »²¹; e quando egli si obietta « che facendo risalire l'immagine al sentimento si esclude ogni possibilità di collaborazione », o quando noi obietteremo²², che l'unità interna dell'opera d'arte postula di necessità l'unità personale dell'artista, e che la personalità, per definizione, è incomunicabile, il Chiarini crede di evitare la difficoltà ribattendo che « i poeti del film sono più d'uno anche se, vibrando all'unisono, si ritrovano nell'unità perfetta dell'opera d'arte, che è poi l'unità dello spirito al di sopra di ogni piccolo individualismo »²³; risposta in cui chiaramente echeggia la confusionaria filosofia idealistica cui egli volentieri s'ispira nelle strette della polemica, pronto, tuttavia, ad abbandonarla quando può cavarsela col bon senso del buon critico²⁴.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 16-17.

²⁰ *Op. cit.*, pp. 36-39.

²¹ *B. e N.*, 1938, n. 7, pp. 6-7; 1937, n. 1, p. 70.

²² Cfr *Civ. Catt.* 1957, II, 514, e in tutto l'articolo, che è su questo argomento.

²³ *B. e N.*, 1937, n. 1, p. 70.

²⁴ Eccone due esempi. A proposito di *Umberto D.* nota: « La duplice personalità di sceneggiatore e di regista qui scompare per far luogo ad un'unica per-

* * *

Quanto siamo andati fin qui rilevando e il molto che potremmo aggiungere — per esempio: sulla distinzione tra sentimento ed emozione nell'attore e nello spettatore e sul paradosso di Diderot contrapposto al metodo Larive-Stanislawskij; sul ritmo come essenza poetica del film; sulla negata opposizione schematica tra sincronismo ed asincronismo come mezzi di espressione artistica; sul valore della tesi per assicurare l'unità d'ispirazione (!) in collaboratori diversi, tesi che, da didascalica, non passa a valori d'arte se non diventa motivo lirico (De Sanctis) — basta per far ritenere il Chiarini « uno dei (due) maggiori teorici italiani del cinema »? Alcuni suoi amici e cor-religionari lo affermano²⁵; a noi, secondo l'assunto del nostro saggio, tutto ciò basta per dirlo « maestro », il che facciamo volentieri, non senza rammaricarci, tuttavia, che alla *quantità* della sua docenza spesso non corrisponda la *qualità*. Decantando, infatti, le impressioni provate mentre ne studiavamo gli scritti, la riteniamo radicalmente viziata da un difetto di rigore filosofico, da un eccesso di litigiosità e da un eccesso di passione politica: tre capi che cercheremo di documentare nella misura consentita ad un modesto saggio.

sonalità artistica sorretta da una chiara idea, un limpido sentimento » (*Panorama...*, pp. 68 e 16-17); e a proposito di L. Visconti, non ostante che altrove avesse affermato che « né in un caso né nell'altro [i partecipi alla creazione] diventeranno strumenti, puri mezzi tecnici... », il Chiarini rileva che questo regista « è dotato di una personalità artistica così vigorosa, spiccata e prepotente... da piegare ogni apporto collaborativo di scrittori, sceneggiatori, attori, operatore, musicista, scenografo, alle esigenze della sua particolare visione del film... facendo tutti diventare nelle sue mani nulla più che mezzi tecnici » (*Il film nei problemi...*, p. 48).

²⁵ Cfr G. ARISTARCO, *op. cit.*, p. 146; P. G. in *Cinema nuovo*, 1957, n. 120, p. 347; ed anche C. RAGGHianti, *Cinema arte figurativa*, 1952, p. 239 ss. Per C. LIZZANI: « Barbaro e Chiarini fondano la cultura cinematografica italiana » (*Il cinema italiano*, 1954, p. 325; cfr anche p. 357). Non commentiamo, perché esula dal nostro tema, l'attività di regista del Chiarini. Ci basti dire che, avviatovi da L. Freddi, e trovatisi facilitata la strada dal poter usare i mezzi del C.S.C. di cui era direttore, egli fece come regista quattro film: *Via delle Cinque Lune* (1942), da un romanzo di M. Serao, « opera indubbiamente caratteristica e nobilissima »; *La bella addormentata* (1942), da una commedia di Rosso di San Secondo, « che io considero un classico del cinema italiano per la sua densa vigoria contenuta entro i limiti di una schietta e viva poesia »; *La locandiera* (1943), « modernissima ed interessante rielaborazione del mondo goldoniano »; *Patto col diavolo* (1949), soggetto originale di C. Alvaro (cfr L. FREDDI, *op. cit.*, vol. II, p. 418). « I due primi sono tra le opere più significative realizzate in Italia durante i tempi difficili » (G. ARISTARCO, *op. cit.*, p. 166). Dell'ultimo film G. L. RONDÌ giudica: « Polemico ed errato tentativo antirealista di raggiungere la poesia partendo unicamente dall'elemento culturale e prescindendo volutamente da verità e realtà » (*Il neorealismo italiano*, 1951, n. 18).

La mala pianta

Non filosofo per studi metodici, formatosi tuttavia in clima idealistico, il Chiarini ne ha assimilato alcuni presupposti mutuandoli prevalentemente dalla filosofia generale del Gentile e dall'estetica del Croce, e li ha applicati e divulgati nei suoi scritti con la baldanza di quanti, durante il primo quarto del secolo, in Italia, ritenevano che in quei due grandi nomi si compendiasse la filosofia *tout court*, e con la disinvoltura di chi, non avendo saldato i suoi principi in un sistema, li adopera scegliendo ed escludendo, come da un mazzo di chiavi, secondo la serratura del momento. Di qui il suo frequente esaltare i suoi maestri e il più frequente doversi difendere da quanti — Della Volpe, Aristarco, Ragghianti, Taddei, Barbaro ecc. — gli rimproverano i dualismi cui accede il suo bonsenso, contraddicenti ai sostanziali monismi di quelli, per esempio: circa la distinzione del cinema dalle altre arti, la validità degli specifici, la funzione della tecnica rispetto all'intuizione — espressione interiore, la distinzione tra arte e spettacolo...²⁶. Messo alle strette, egli si difende come può: una volta candidamente opponendo che le sue esperienze personali lo avevano condotto a quelle soluzioni « al di fuori di un rigore filosofico », certo non sospettando che se, oltre che nell'arte cinematografica, egli avesse saggiato altrove la validità delle tesi idealistiche, una più vasta esperienza l'avrebbe indotto a ripudiare in blocco tutta quella filosofia, che reputa suo merito irridere tutte le esigenze dell'esperienza volgare; un'altra volta, invece, se la cava ricorrendo ad una di quelle asserzioni contraddittorie di cui, come vedremo, sono feraci i suoi scritti, e che fanno assegnamento più sulla memoria labile che sulla *vis logica* dei suoi lettori²⁷.

Intanto, però, contraddicendosi o meno, per decenni egli ha contribuito a divulgare, ripetendole e mai dimostrandole, alcu-

²⁶ Cfr a questo proposito, specialmente *R.C.I.*, 1953, n. 3, p. 77 ss.; n. 7, p. 75 ss.

²⁷ Mentre, infatti, nel giugno 1955, onestamente riconosceva come « certo che il film, inteso come arte, non rientra agevolmente negli schemi dell'estetica idealistica, nonostante che i massimi esponenti dell'idealismo ne abbiano espressamente ammessa l'artisticità », qualche mese dopo scriveva: « Non mi pare giusta l'affermazione di alcuni che l'estetica idealistica non possa giustificare il cinema come arte. È proprio vero il contrario » (*ivi*, n. 6, p. 77; *Il film nella battaglia...*, p. 188). Del suo empirismo egli dà questa benevola interpretazione: « Debbo dire che quell'empirismo di cui sono accusato proviene da un'innata insofferenza per ogni dogmatismo che deforma la realtà o ne fa perdere addirittura il contatto » (*R.C.I.*, 1953, n. 7, p. 85; 1954, n. 8, p. 160). Per una confutazione dell'estetica idealistica, cfr N. GHILLI, in *Cronache del cinema e T.V.*, 1956, nn. 8-9, p. 4).

ne di quelle innumere identità, tanto speciose quanto confusionarie, predilette dalle sue guide illustri; e, pazienza l'avesse fatto solo in estetica — dove la confusione dei concetti non necessariamente genera disvalori morali —, stabilendo: *linguaggio* = *espressione* = *arte*, oppure, entro l'opera d'arte: *contenuto* = *forma*, e viceversa; ma l'ha fatto in una disciplina come la morale — dove, di natura sua, l'errata norma genera l'errata prassi — stabilendo l'identità: *arte* = *morale*, e ad essa restando devoto dal suo primo scritto fino all'ultimo, con una fedeltà più deprecabile che ammirevole in un maestro, il quale, come vedremo, ha variato di opinione a proposito di concetti e di tesi ben più incontrovertibili di questi.

Resta inteso che l'identità per lui vale solo se se ne intendono i termini in accezione idealistica, conforme alla quale, per fermarsi solamente al secondo, la morale non consisterebbe nella consapevole conformità degli atti umani e della coscienza ad una norma radicata nella natura umana e vincolante per volontà di un supremo Legislatore, ma nella « personalità dell'uomo... nel complesso di ideali per cui egli vive, lotta ed agisce nella società, nella molla potente che spinge l'artista a servirsi della forma artistica per dar vita, eterna se pur fantastica, a quello che gli si agita nel petto »²⁸. Modo di procedere per millanta ed una ragione invalido; tra l'altro perché, contro ogni realtà, suppone che quell'accezione sia comune ed accettata tra i lettori cui si rivolge, e poi perché, comune o non comune che sia, la più elementare critica doveva dimostrargliela falsa, se la morale fa parte dei valori assoluti ed universali e non di quelli relativi ed individuali. Ed egli almeno della prima ragione si rende conto, tant'è vero che non si lascia sfuggire occasione per frecciare sprezzantemente contro un'altra morale — la morale naturale e cattolica, che uomini molto più grandi di lui, cime di artisti ed eroi di virtù si sono onorati di rispettare —: « Sentire la sua arte, e quindi la gioia di esprimere, attraverso questa, la sua più verace profonda soggettività...: ecco la profonda moralità dell'arte, che non ha niente a vedere con la morale dei moralisti »²⁹. « Moralità (quella fascista) che è qualcosa di più vivo e di più profondo della petulante moraletta, intesa come norma esteriore da accettare o violare »³⁰.

²⁸ *Cinematografo*, p. 46.

²⁹ *B. e N.*, 1938, n. 2, p. 10.

³⁰ *Fascismo e letteratura*, p. 22.

Pensiamo che, anche supposta valida l'identità: *arte* = *morale*, e la sua reciproca: *morale* = *arte*, per poterla applicare validamente al caso del cinema avrebbe dovuto constare al Chiarini che questo è sempre, o quasi sempre, arte; perché, se il cinema, in realtà, fosse sempre, o quasi sempre, qualche altra cosa, a fil di logica egli avrebbe dovuto concludere che esso è sempre, o quasi sempre, immorale, o almeno che il criterio estetico non è sempre sufficiente per giudicare la moralità di esso: ora, come vedremo, anche su questo punto il Chiarini ha variato da un estremo all'altro, ma non per questo è ristato dall'applicare quell'identità, favorendo col suo insegnamento la critica e la morale dell'estetismo, comune, per quanto antitetivamente, tanto all'idealismo, che risolve i contenuti nell'arte, morale della forma, quanto a certa critica marxista, che canonizza la forma partendo dall'utile, arte dei contenuti ³¹.

Ma, almeno in questo caso, fortunatamente la coerenza non è il suo forte, né l'idealismo è filosofia che poggi i piedi in terra; sicché, quando l'esperienza e il bonsenso lo forzano, o lo guida un senso di onestà professionale che gli fa onore, o lo sollecita la difesa della censura (fascista) o di molti film scarsi o privi di pregi artistici, allora riconosce che, sì, potendo essere il cinema, ed essendo di fatto mille altre cose, un giudizio dato in sede estetica non può bastare sempre e in ogni caso; e, come abbiamo avuto il piacere di riconoscere ³², egli stesso nella sua atti-

³¹ Scrive, per esempio, nel suo libro di partenza: « Proprio per questa profonda morale che è lo spirito che anima il film, ogni cosa viene a purificarsi e ad acquistare un preciso significato. Così anche il tabarin, sentina di vizi e simbolo di perdizione... con le sue tinte crude, le sue nudità e i suoi balli più o meno osceni, vivrà in un'atmosfera morale e potrà solo destare lo scandalo dei moralisti miopi e bigotti » (*Cinematografo*, p. 47); ribatte nel suo libro intermedio: « Niente è immorale, insomma, che diventi problema dello spirito, che sia vita concreta dove il bene è sentito nella sua eterna dialettica col male... Una simile concezione di rapporti tra morale e cinema può far comprendere qual successo è destinata ad avere la cinematografia politica [fascista], intendendo la parola nel suo largo significato etico, come esperienza, cioè, della civiltà di un dato popolo in un determinato momento storico... Lasciamo, dunque, la moraletta ai materialissimi moralisti... » (*Cinque capitoli...*, pp. 113-114); inculca nel suo libro di arrivo: « L'arte è morale perché in essa risplende sempre quella suprema legge morale che è in noi, kantianamente intesa. L'arte è sempre educatrice in quanto con la religiosità, che esprime attraverso il sentimento, purifica passioni e sentimenti particolari, accomuna idee ed è l'unica via che placa il dramma nell'assoluto, nell'eterno, nel mistero che in essa scorgiamo brillare. Per cui può dirsi che l'arte è sempre religiosa... » (*Il film nei problemi...*, p. 55); ed esemplifica nell'ultima rivista da lui diretta: « È da credere che un film come *Diabolo au corps* non avrebbe corrotto nessuno perché la morale efficiente propria dell'arte ne riscatta le audacie » (*R.C.I.*, 1953, n. 3, p. 5; *Il film nella battaglia...*, p. 19; *Cinema quinto potere*, p. 69).

³² *Panorama di film visti*, cit., in *Civ. Catt.* 1958, I, 287.

vità pratica di scrittore, tutte le volte che non l'hanno sollecitato interessi extraculturali, ha applicato siffatta ampia visione della critica, avallandone in più la validità con dichiarazioni non estetiche ³³. Vi si asserisce, tra l'altro, che il cinema ha una diffusione enorme, che il cinema non è solo arte né puro divertimento bensì può essere strumento di formazione morale e veicolo di malcostume... Peccato, però, che tutte queste verità tornano a diventare eresie quando vengono sostenute dai cattolici: genia a lui — in questo, sì, coerente — cordialmente sempre avversa, tanto quando egli difende il suo incoerente idealismo quanto battendosi dalle posizioni estreme della sua metamorfosi politica ³⁴.

Litigiosità

Nel 1956, sul *Contemporaneo* (18 febbraio), L. Chiarini scriveva: « Sento che alcuni amici, registi e sceneggiatori... si lamentano, a volte, per le mie critiche, trovandole persino "astiose". La cosa non mi sorprende... »; nel 1949, L. Freddi, che lo ebbe per qualche anno suo collaboratore, lo definiva « temperamento polemico »; un lettore qualsiasi, oggi, non deve inoltrarsi molto nei suoi scritti per accorgersi di questa sua caratteristica.

A noi pare che la qualità della sua docenza anche per questo risulti sensibilmente compromessa. Si direbbe che egli sia più efficace nel denunciare gli errori altrui che nel provare le sue verità; la sua insofferenza poi alla critica subita, contrastante col dommatismo che lo distingue, e la foga con cui si getta sull'avversario, quasi volesse distruggerlo prima che convincerlo, sminuisce anche l'efficacia che spesso utilmente accompagna i suoi attacchi e contrattacchi, dando egli l'impressione di combattere non a difesa della verità ma per risentimento personale. Negli ultimi volumi ed articoli, dove ciò si verifica più frequentemente e vistosamente, lo stesso stile letterario ne scapita; egli, che quando si controlla, col suo periodare fluido ma ben strutturato, lucido e gustoso, riecheggia il bel proseguire del Leopardi, del Carducci, del De Sanctis, nonché dei due suoi filosofi guida, nel disordine della polemica raffaz-

³³ Cfr *Cinque capitoli...*, pp. 105-106; *Il film nella battaglia...*, pp. 191-192; *Panorama...*, pp. 185, 212, 240; *R.C.I.*, 1953, n. 8, p. 83.

³⁴ Ci perdoni il lettore se non lo documentiamo sull'anticattolismo del Chiarini: dovremmo, per farlo, allungare troppo il nostro saggio ed abusare delle note molto più di quanto abbiamo già fatto.

zona, diventa prolioso, scialbo, qualche volta scorretto; non giuoca più di schermo: mena bastonate all'impazzata.

Altro difetto, cui l'induce la litigiosità, è la disistima palese per l'avversario. Spesso, col cipiglio del maestro infastidito, egli non discute con chi gli si oppone, ma lo prende per le orecchie, e lo mette al cantone, ed anima la classe a vituperare il somarone che non sa i verbi deponenti o la prova del nove. A questo proposito, chi volesse raccogliere una cretomazia di motti sarcastici, si faccia pure fiduciosamente a spigolare nei suoi scritti: non tarderà a raccoglierne larga messe. I più riguardano i « clericali »: « moralisti miopi e bigotti », « untorelli da sacrestia », « ometti di azione cattolica, già specializzati in mistica fascista », « religiosi stranieri », « chierichini e giovinetti di carducciana memoria », rappresentanti del « beghinismo muffo ed ignoranti », « dell'ipocrisia rituale », della « gretta reazione del più re-trivo clericalismo... ». Ma i suoi avversari laici non sono trattati meglio: chi non capiva il fascismo (*pardon*: il Fascismo) era « saccente... dalla sensibilità mingherlina », anzi: dall'« elefantica sensibilità »; i critici che osano non pensarla come lui sono « criticuzzi », « praticoni superficiali », « maneggioni della pellicola », « periti della manovella », « i soliti saputi », « letterati intellettualoidi », « esteti da strapazzo » infetti « della faziosità impudica dei critici orchestrati », anzi « ultimi violini dell'orchestrina critica conformista »; in ogni caso: « avversari in mala fede »³⁵.

Ora, siccome le ironie, i sarcasmi, gli epiteti contumeliosi non valgono gli argomenti logici, in un maestro tanto abbondante in quelli ci si aspetterebbe, ad equilibrarli, almeno altret-

³⁵ Alla sua irascibilità è forse dovuta anche una certa tendenza, da altri avvertita nel Chiarini, a parlare bene delle cose e degli enti finché egli ne fa parte e a sparlare quando ne viene escluso. Per esempio, a proposito del Centro sperimentale e di *Filmcritica*, così scrivevano di lui R. MAY e E. BRUNO: « Mi sembra ad un certo punto di dover dubitare della buona fede di chi polemizza asserendo di essere il solo depositario della cultura cinematografica, per cui prima al C.S.C. tutto andava bene ed oggi tutto va male; prima il C.S.C. contava valorosi insegnanti, oggi quegli stessi insegnanti sono degli incompetenti; prima c'era la cultura, oggi c'è rimasto il mestierantismo, ed è sbagliato tutto da cima a fondo; e se si bandisce un concorso si va contro Croce e Gentile; e se si fa una rivista, finché questa porta una certa firma (una sola, intendiamoci bene), si tratta di cosa seria; ed appena quella certa firma non c'è più la rivista stessa diventa iniziativa effimera di ragazzacci impertinenti... ». « ...Quanto alla rivistina di giovanetti, a cui accenna senza nominarla il Chiarini, è bene precisare che *Filmcritica*, soltanto adesso che non è con questi d'accordo, subisce da lui tale definizione. Quando nella sua modestia, pagava diecimila lire ad articolo allo stesso Chiarini e quando veniva citata abbondantemente in *Bianco e Nero*, allora da questi diretto, non si trattava certamente di una rivista di giovinottelli » (*Filmcritica*, 1952, n. 12, p. 963).

tanta abbondanza di questi, ed invece, ahimè, tale attesa troppo spesso viene delusa. Ci hanno richiamato l'attenzione, a questo proposito, molti suoi passaggi logici da periodo a periodo: anche di essi suggeriamo la raccolta, che crediamo quanto mai indicativa del metodo polemico del Chiarini.

La più larga messe si trova nel libro *Fascismo e letteratura*, che, tra i suoi, è appunto il più fertile in sofismi, o, se vogliamo essere cortesi, in paralogismi. Il procedimento è il seguente: 1°) affermazione di un falso logico; 2°) tentativo di dimostrazione, o mediante un paradosso o mediante l'indebita amplificazione del significato del termine *de quo*; 3°) ripresa, nel periodo successivo, con un simulato nuovo argomento-conferma. Esso, a prima vista, più che convincere, suggestiona per la sua apparente forza d'urto, ma, poi, scopertone l'artificio, lascia perplessi sul valore generale della docenza di chi l'adopera. Alcune riprese sono semplicemente apodittiche: « Sbaglia chi... », « È errato che... », « Con buona pace di quanti la pensano diversamente... », « Ora è certo che... »; altre snervano l'argomento da lui apportato confermando le obiezioni affiorate nella testa del lettore: « Il che non vuol dire che... », « Non che si voglia disconoscere... », « Non voglio dire con ciò... »; altre, ancora, equivalgono ad una diagnosi di cateratta per il lettore che, in contrasto col Chiarini, dichiarasse di non vederci chiaro: « Va da sé che... », « Ecco perché... », « Non è chi non veda... », anzi: « Non può esservi chi non veda... », « Appare evidente... », « È chiaro che... », « Appare assolutamente inutile insistere... »; altre, infine, alla diagnosi di cateratta aggiungono quella di letargia: « Si potrebbe dire che... ma chi ha inteso le nostre parole sa... », « Chi mediti un poco si accorgerà... », « L'affermazione, a tutta prima, può lasciare perplessi e sembrare quasi paradossale, ma tale non è per chi vi mediti sopra ed abbia inteso nel giusto senso il significato che qui si vuol dare alla parola... ».

Fortuna che il lettore non è trattato sempre così! Allora egli respira rinfrancato, e nota con piacere che il ritorno alla serena indagine del pensiero e del gusto coincide, negli scritti del Chiarini, con lo svanire dei due reagenti estraculturali guastatori della sua docenza: la litigiosità, di cui abbiamo ragionato, e la passione politica.