

# LA SETTIMA ARTE

Molti anni fa, quando il cinema era ancora il «cinematografo» dei fratelli Lumière, un italiano di Francia, Riccio Canudo, credette di poterlo definire «la Settima Arte». E, supergiù alla stessa epoca, D'Annunzio, in Italia, scopriva in Elicona una «Decima Musa» che galantemente offriva, come protettrice, al film.

Ma nonostante sia passato molto tempo da quei giorni (tanto che, all'ultimo Festival di Cannes, si è potuta inaugurare una lapide a Lumière per i «sessant'anni del cinema») e nonostante l'arte del film abbia offerto alla cultura contemporanea una galleria di nomi tra i quali basterebbe citare quello di Chaplin per considerarla con rispetto, le altre arti hanno sempre guardato all'ultima con una certa sufficienza, proprio come si guarda a un'intrusa o, come diceva tempo fa un arguto scrittore, come dei viaggiatori sonnolenti, in piena notte, guardano a quel poverino che, a una stazione di paese, sale in treno cercando di trovar posto nel loro stesso scompartimento. E dire che, praticamente sono poche le arti di cui il cinema non partecipi: letteratura, musica, pittura, scultura... tutte sono chiamate in causa nell'immagine filmica, tutte portano il loro contributo al racconto cinematografico. Quanta degnazione, però, in questa collaborazione. Non avete mai sentito certi pittori dire con disprezzo: adesso il cinema si mette a copiare la pittura? O certi scultori: Che significa quel termine così improprio di «materiale plastico» usato da quelli del cinema con tanta generosità? Oppure, ancora: dicono che sia cinema (a proposito di Clair, per esempio): invece è balletto; (sono gli stessi che di Chaplin dicono: è pantomima...).

Eccezioni, riconosciamole, ce ne sono state: ma avevano quasi tutte un certo carattere di degnazione. Anni fa, ad esempio, nelle giurie delle Mostre veneziane si usava chiamare anche questo o quel rappresentante delle arti figurative: arti «sorelle» si diceva, ed era un criterio intelligente, ma partiva dalla famiglia cinematografica e per gli altri aveva sempre un po' l'aria del matrimonio di una borghese con un patrio: per poter mettere la corona sui biglietti da visita.

Oggi, invece, è accaduto il contrario: è stata la famiglia delle arti figurative a farsi iniziatrice di un'alleanza con il cinema, chiamando a raccolta i maggiori esponenti dell'arte italiana per una serie di periodici incontri con il cinema da concludersi ogni anno con l'attribuzione di uno specialissimo premio. Il merito di questa iniziativa risale a quel «Centro culturale di San Fedele» che, da vari anni a Milano, viene combattendo le migliori battaglie a favore dell'arte italiana: e battaglie, come ha tenuto a sottolineare giorni fa l'on. Brusasca, intervenuto per il Governo all'inaugurazione della manifestazione, tutte «felicitemente vittoriose».

Poteva mancare, tra queste battaglie, quella per il cinema, e non per un cinema «qualunque», ma per quello cui finalmente possa riconoscersi egual diritto di cittadinanza nel campo delle arti? No, naturalmente, ed ecco nascerne così, nell'ambito del Centro, quegli «Incontri cinematografici» che — iniziati giorni addietro con la proiezione in anteprima di un film di Dmytryk,

la sua e di portare il suo diretto contributo a tutti i problemi del suo tempo. Questi artisti che si raccolgono attorno alle sue opere riconoscendo in esse gli stessi fondamenti estetici delle proprie, vi riconoscono e vi ritrovano anche le stesse aspirazioni, le stesse motivazioni, oseremmo dire gli stessi temi: e queste e questi essi chiariranno e illustreranno in una comunione di spiriti cui solo l'arte può condurre: un'arte, s'intende, che senta, viva ed esprima i problemi più autentici del proprio tempo, in vista di tutti quegli uomini cui si rivolge.

«Incontri», dunque: non solitudine, perciò, non fuga dell'artista in una torre d'avorio che lo isola dai suoi simili, dal suo tempo, da tutta intera la vita: ma comunicazione di idee e di ideali, di aspirazioni e di scoperte, nel pieno vigore di un rapporto fra arte e arte, artista e artista che trova via via sempre più luce nei principi di una «socialità» realmente fraterna. Incontri utili, così, necessari, attesi. «Buonincontri», perciò.

## DALLA PLATEA

*The End of the Affair* (La fine dell'avventura), dal romanzo di Graham Greene, continueranno tutto l'anno con altre anteprime di film italiani e stranieri e una fiorita serie di discussioni culturali sui più vivaci ed attuali argomenti che il cinema propone.

La novità è in quella preminente presenza di esponenti delle arti figurative non solo nei dibattiti e in tutta la serie degli «Incontri», ma anche e soprattutto in quella Giuria che, a chiusura di ogni ciclo annuale, premierà i migliori film proiettati. In questa giuria solo due persone rappresentano il cinema; gli altri sono tutti nomi noti e celebrati nel campo delle arti, da Carrà a Sironi, a Messina, a Fontana, a Tomea, a Fazzini; in mezzo a loro Diego Fabbri, per il teatro. Non ne usciranno, no, dei giudizi «sbagliati» da un punto di vista cinematografico: sarebbe, questa, una miope preoccupazione dei devoti delle «tecniche»: vedremo, invece, il fenomeno del cinema valutato e pesato nell'ambito universale e totale delle arti — e, perciò, dell'arte — e riusciremo probabilmente a vederlo svuotato da quelle fredde argomentazioni solo grammaticali che, da sempre, sono alla base di tutti i suoi rischi: dal puro formalismo al tecnicismo ad oltranza.

L'idea del «Centro di San Fedele», inoltre, non si arresta a questa definitiva e solenne incorporazione del cinema fra le altre arti, ma si estende a una più ampia e solida visuale in cui il concetto di collaborazione domina in modo rigoroso e preciso: non si parla, infatti, soltanto di una giuria e di un giudizio dato a fine anno da un gruppo di pittori e scultori: si parla, anche e soprattutto, di «Incontri»: agli «Incontri», anzi, ci si intitola: a significare uno scambio di opinioni, di esperienze, di idee che, nella libera circolazione dei principi dell'arte, non mancherà di essere quanto mai vivo e fruttuoso. I film, infatti, ci spiegano i programmi del Centro, non saranno alla fine discussi con quello sterile sistema unicamente tecnicistico che, da qualche tempo, in certi ambienti, è venuto di moda: il cinema è parte vitale della cultura e del mondo di oggi; non lo si può ridurre all'*inquadratura* o al *montaggio*. Riconosciuto fra le manifestazioni dell'arte contemporanea, accolto ufficialmente «in Elicona», ha il diritto di dire ovunque

## Documentari, documentaristi e nuova legge

Della nuova legge sul cinema si parla tanto, ma ancora il progetto ufficiale non è stato discusso dai competenti organi legislativi e sarebbe azzardato, o comunque poco corretto, fare anticipazioni. Un passo ufficiale, però, compiuto da una associazione di categoria, la F.U.L.S., ci permette di conoscere qualcosa su uno dei più dibattuti argomenti della nuova legislazione, quello relativo al documentario.

Il vice segretario generale della F.U.L.S., infatti, ha fatto presente agli uffici incaricati della stesura del progetto di legge che, nel testo, non era stato chiaramente precisato il termine di «documentario» con pericolose conseguenze. Nel testo, infatti, si diceva che, con l'entrata in vigore delle nuove disposizioni, i documentari italiani avrebbero goduto di 180 giorni di programmazione obbligatoria durante i quali sarebbe stato concesso, a favore dell'esercente che li proiettava, un ristorno del 2 per cento sulla tassa erariale. Ma «quali» documentari? si è chiesta la F.U.L.S. «Tutti» o solo quelli ammessi alla programmazione obbligatoria in base alla nuova legge? La distinzione, che il testo non faceva, è invece di fondamentale importanza per la vita stessa del documentario in Italia. I documentari che, anche dopo l'entrata in vigore della nuova legge, circoleranno nelle nostre sale secondo il regime della vecchia, non sono pochi perché, per godere di questo regime basta essere «passati in censura» entro l'anno in corso (e sembra che in queste condizioni ve ne siano varie centinaia). La vecchia legge riserba al produttore

un premio del 5 per cento (o del 3) per ogni documentario (da computarsi sugli incassi); da molto tempo, ad opera di alcuni gruppi monopolistici, è prevalsa la singolare e pessima abitudine di rinunciare a una parte di questo premio a favore dell'esercente che, di conseguenza, era invogliato fino ad oggi a proiettare i documentari con il premio. La legge, ora, prevede per l'esercente un ristorno sulla sola tassa erariale del 2 per cento e non prevede più premi ai produttori (salvo un finale premio da attribuirsi *una tantum* e in base a particolari meriti); è chiaro, così, che nei cinematografi italiani si sarebbero proiettati (durante i previsti tre anni di sfruttamento) solo i documentari realizzati con il regime della vecchia legge e quelli realizzati con il nuovo (in condizioni già disagiate da un punto di vista produttivo) non avrebbero potuto trovare una "uscita" in un solo cinematografo...

Gli uffici legislativi hanno capito questo rischio con cui, in definitiva, si troncava per sempre la produzione del documentario in Italia, e hanno divi-

so i 180 giorni di programmazione obbligatoria in virtù della nuova legge fra i documentari "vecchia legge" (per tre anni) e documentari "nuova legge" in ragione di 90 giorni per ciascun gruppo. Il giudizio è salomonico e non lo commentiamo, anche perché aspettiamo di vedere come tutte queste norme risulteranno dal testo legislativo definitivamente approvato. Nel caso, però, in cui i 90 giorni restassero di diritto ai documentaristi "vecchia legge", non credete loro se vi diranno, con tono querulo: «I nostri documentari hanno solamente 90 giorni di programmazione». No, avranno *un anno intero*, "meno" quei novanta giorni riservati ai documentaristi "nuova legge": perché, durante i tre anni previsti, gli esercenti, ovviamente, preferiranno sempre proiettare documentari dai quali ricevono una parte del 5% di incassi, piuttosto che documentari che offrono loro il semplice ristorno del 2% sulla tassa erariale. E un anno è tanto per quelli dei 90 giorni. Arriveranno alla fine ai tre anni?

GIAN LUIGI RONDI

## CINEMA E TELEVISIONE

I rapporti tra cinema e televisione vengono da noi quasi sempre esaminati o discussi in tono polemico, limitatamente alla concorrenza che può esistere tra l'una e l'altra forma di spettacolo sul piano commerciale.

Né i produttori cinematografici, né soprattutto la R.A.I. hanno mai valutato e considerato adeguatamente l'importanza che per gli uni e per l'altra ha il cinematografo al servizio della televisione.

Agli esordi dell'esercizio televisivo e specialmente quando vi è carenza di studi e di attrezzature per la trasmissione dei programmi diretti, il cinema è un mezzo essenziale per lo sviluppo dell'attività televisiva.

Intendiamo qui riferirci, parlando di cinema, non tanto alla trasmissione di film a lungo o corto metraggio di produzione comune, già sfruttati nei normali circuiti cinematografici, ma a quei particolari film prodotti esclusivamente per uso televisivo in base a criteri diversi da quelli che regolano la normale produzione cinematografica: i cosiddetti «television film».

È inutile qui soffermarci a considerare i vantaggi che può offrire ad un centro di trasmissione TV l'uso di programmi filmati preparati con calma e con cura anche parecchio tempo prima della trasmissione e che si possono mettere in onda senza le solite ansie, preoccupazioni e patemi d'animo che accompagnano di solito le trasmissioni dirette; specialmente se di spettacoli complessi e con poco tempo a disposizione per le prove. Tali vantaggi sono ovvii e facilmente comprensibili anche a chi non conosce i retroscena che accompagnano la nascita di un programma TV.

L'utilità del cinema per la televisione è stato ben compreso sia dalla BBC inglese che dalle varie compagnie americane di TV che si sono largamente servite di questo mezzo fin dall'inizio

della loro attività. Anzi soprattutto agli inizi, proprio quando la loro organizzazione non aveva ancora raggiunto l'efficienza di oggi, il cinema si dimostrò un alleato formidabile nella realizzazione dei programmi.

Sarà opportuno invece prendere ora in considerazione concretamente la necessità di organizzare in proprio o far organizzare da terzi, dei programmi, oseremo dire prefabbricati, filmati, creati proprio per essere trasmessi in televisione.

L'unica attività produttiva cinematografica in seno alla TV si è limitata in principio alla ripresa di brani per il telegiornale, poi, in un secondo tempo si sono costituite prima una sola e poi due sezioni cinematografiche addette però soltanto alla produzione di inserti per le trasmissioni dirette e di qualche documentario.

«Pezzi» a soggetto, dei veri «television film» non sono mai stati né tuttora vengono realizzati dalla R.A.I. Questa si è accontentata, per cercare di colmare questa lacuna, di acquistare vecchi filmetti televisivi negli Stati Uniti che certamente non hanno incontrato il consenso di nessun telespettatore, non soltanto per la modesta fattura e per la povertà di contenuto, ma anche perché improntati ad uno stile e ad un gusto troppo lontani da quelli del popolo italiano.

Anche qualche serie di telefilm prodotti in Italia ed acquistati dalla R.A.I., come, per es., la serie de *Moschettieri*, risentono degli stessi difetti dei filmetti acquistati in America perché anche se furono prodotti in Italia lo furono per il mercato americano, per soddisfare cioè le esigenze particolari, in fatto di estetica e di fedeltà storica, ecc. ecc., di quel pubblico così diverso dal nostro sotto tanti punti di vista.

Non vorremmo dire che una preconcetta ostilità per tutto ciò che è cinema abbia animato o animi i vari dirigenti

centrali e periferici della R.A.I., e stia alla base di questa carenza, certo è però che tutta la nostra TV e non soltanto quei settori di essa che particolarmente hanno a che fare con la pellicola e le macchine da presa, risente molte volte della mancanza di quel «non so che» che è proprio del linguaggio cinematografico e a cui la televisione è indubbiamente più vicina come mezzo espressivo di quanto non lo sia, per es., al teatro o alla radio.

Si riscontra in molti programmi TV lo stesso fenomeno che molte volte è stato denunciato nel cinema italiano, quando uomini di teatro, registi in particolare, si sono cimentati nella creazione di opere cinematografiche. Queste hanno sempre denunciato, nella recitazione, nel movimento, nella inquadratura, difetti o maniere proprie di quella forma d'arte da cui i loro autori od interpreti provenivano.

Questo fenomeno si ripete oggi nella televisione. Basterebbe prendere in mano una delle cosiddette sceneggiature dei nostri spettacoli televisivi per accorgersi di quanto più esse stiano ad un copione di teatro o di rivista che a una sceneggiatura vera e propria quale sarebbe richiesta dalla televisione, che vuole, come il cinematografo, che i movimenti degli attori, le loro espressioni, il dialogo siano funzionali con i movimenti e le posizioni delle telecamere, l'uso dei diversi obiettivi.

Quasi mai viene consegnata al regista una vera sceneggiatura, un copione valido per l'uso televisivo. I copioni sono quasi sempre ricavati, se si tratta di trasmissioni di varietà, da vecchissimi testi di riviste ricucite insieme alla meglio, come se dovessero servire per l'avanspettacolo e non per una realizzazione TV. Se poi si tratta della prosa gli sceneggiatori — spesso assente il regista — si limitano a prendere il copione della commedia, a ricopiarlo, tagliando qualche brano, a dividere l'audio dal video (appena, appena l'indispensabile) e a consegnarlo al regista.

Non potranno mai scrivere bene per la TV coloro che non conoscono lo «spirito» della telecamera, vale a dire le sue possibilità espressive.

Per quanto poi si riferisce alle sezioni compartimentali di Milano e Roma, notiamo ad esempio che qui a Milano non è possibile eseguire, per mancanza di attrezzatura, né una dissolvenza né una «truka», elementi molte volte indispensabili del linguaggio cinematografico. Sono ancora in uso delle macchine da presa 16 mm da dilettante, mentre scarsi e inadatti sono i materiali per l'illuminazione.

Oggi però, oltre che porre le esistenti sezioni per la produzione cinematografica in grado di funzionare in modo adeguato per quello che concerne la loro attuale attività, riteniamo che la R.A.I. non possa più indugiare a dar vita ad una produzione — o in proprio o affidandola all'industria privata — di telefilm che potranno notevolmente contribuire ad alleggerire lo sforzo di allestimento e di realizzazione dei programmi in trasmissione diretta, e consentire un maggior numero di ore di trasmissione e forse contribuire efficacemente ad un miglioramento dei programmi e ad una loro maggior varietà.

ALBERTO DUCCINI