

# L'ARTE CINEMATOGRAFICA<sup>1</sup>

di Jean-Paul Sartre

a cura di Francesco Caddeo

## Introduzione del curatore

Il testo che qui presentiamo riproduce in lingua italiana un intervento preparato da Sartre nel 1931 per la tradizionale cerimonia di distribuzione dei premi al liceo di Le Havre, dove Sartre insegna all'epoca ed è il più giovane tra gli insegnanti. Il protocollo della cerimonia esige che in quest'occasione, per lo più ripetitiva e ampollosa, sia proprio il professore più giovane a svolgere il discorso inaugurale. Sartre decide di rivolgersi esclusivamente agli allievi, con toni, per l'epoca, decisamente anticonformisti e iconoclasti, che urtano il pubblico adulto presente. La retorica franca del suo discorso offende il perbenismo che domina la cerimonia, ma la sua non è una provocazione fine a se stessa: l'ironia con cui Sartre svolge la sua funzione di oratore si accompagna a una rivalutazione della funzione didattica del cinema per gli allievi. Al di là della possibilità di formare la gioventù, per Sartre la settima arte può altresì essere inserita a pieno titolo tra le espressioni artistiche del nostro tempo: da semplice *divertissement*, il cinema viene così elevato a specchio della civiltà in cui viviamo, in cui coesistono bellezza, industria, velocità.

Il testo dell'intervento qui proposto è stato pubblicato da due stretti collaboratori di Sartre quasi quarant'anni dopo la sua stesura. Chi traduce ha aggiunto solo alcuni riferimenti ulteriori, giudicati utili al lettore e opportunamente indicati con la sigla «NdT».

\*

## L'ARTE CINEMATOGRAFICA

... Scandagliate i ricordi di qualche scrittore contemporaneo o morto da poco: troverete senz'altro un lungo e intenerito racconto sul suo primo contatto con il teatro. «...Vissi per

---

<sup>1</sup> J.-P. Sartre, "L'art cinématographique" (1931), in M. Contat, M. Rybalka (éd. par), *Les écrits de Sartre*, Gallimard, Paris 1970, pp. 546-552.

ventiquattro ore agitato nella preoccupazione e nella speranza, divorato dalla febbre, nell'attesa di questa straordinaria felicità che un evento improvviso poteva distruggere... Credetti che, il giorno della rappresentazione, il sole non sarebbe mai tramontato. La cena, di cui non ingerivo un boccone, mi parve interminabile e fui preso dalle mie ansie mortali di giungere in ritardo... Finalmente arrivammo, la maschera ci introdusse in un loggione rosso. La solennità dei tre colpi battuti sulla scena e seguiti da un profondo silenzio mi commosse. L'alzarsi del sipario fu veramente per me il passaggio da un mondo all'altro».

Venendo a noi, coloro tra di voi che, tra una quarantina d'anni, scriveranno le loro memorie, avranno molte difficoltà a scoprire nella loro gioventù simili attese ed emozioni così grandi. Tutto questo perché avete frequentato le sale di spettacolo già dall'infanzia: molti tra voi non avevano neppure cinque anni che già conoscevano il cinema, perché è attraverso il cinema, e non attraverso il teatro, che s'inizia oggi. Forse alcuni di voi ricordano ancora il primo film, ma queste origini si perdono, per la maggior parte, nella nebbia dei ricordi.

Perciò questa iniziazione solenne ai riti del teatro, questa grandiosità, questi tre colpi che segnano non solo l'alzata del sipario ma soprattutto il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, tutto questo non esiste più. Non ci si veste apposta per andare al cinema; non ci si interroga molto tempo prima; vi si entra a qualsiasi ora, il pomeriggio, la sera; i parigini, da qualche tempo, possono entrarvi anche al mattino. Voi ignorate la lunga attesa in un teatro mezzo pieno che si riempie progressivamente e questo «passaggio da un mondo all'altro» di cui Anatole France parlava. All'improvviso accedete, invece, ad una sala oscura, ancora incerti nel buio, con l'occhio fisso sulla lampada elettrica che zigzaga sulla mano della maschera. L'orchestra suona e, come ci si può aspettare, non si ferma per voi. Il film è cominciato da un bel po', i personaggi sono là, le mani o le gambe all'aria, sorpresi in piena azione. Vi si assegna un posto, scivoliate fin lì urtando alcune ginocchia, vi gettate nella vostra poltrona senza avere la comodità di levarvi la giacca. Assistete alla fine del film, e, in seguito, al termine di un quarto d'ora d'attesa, al suo inizio. Siete senza emozione, sapete che il traditore sarà punito, che gli innamorati si sposteranno. Poi, al momento preciso in cui i personaggi riprendono la scena in cui li avete trovati, vi alzate, urtate altre ginocchia, partite senza voltarvi, lasciando altre mani o altre gambe all'aria, forse per l'eternità.

Ecco un'arte molto familiare, strettamente mescolata alla nostra vita quotidiana. Vi si

entra rapidissimamente, si parla, si ride, si mangia nelle sale di proiezione, senza nessun rispetto per quest'arte popolare: [il cinema] non riveste quella maestà che costituiva la metà del piacere che l'arte teatrale procurava ai nostri padri; è alla mano e molto più vicino a noi.

Abbiamo perduto nel cambio? Bisogna rimpiangere le solennità scomparse?

Se si potesse provare che il cinema è realmente un'arte, dovremmo, invece, rallegrarci della trasformazione dei costumi. Mi sembra che la vostra totale mancanza di rispetto per l'arte cinematografica, i vostri modi sguaiati di usufruirne, vi siano di maggior profitto di un miscuglio di ammirazione immobile, di turbamento dei sensi e di sacra catarsi. Vi si è detto troppo, eh!, dei nostri grandi autori classici, che erano degli artisti: e voi diffidate delle loro belle frasi, pretesto per mille domande capziose. E, senza dubbio, a poco a poco, vostro malgrado, conserverete dalla loro frequentazione un giovamento che manterrete più tardi. È un bene, però, che, in certe cupe sale, sconosciute a professori e a genitori, possiate trovare un'arte discreta, su cui non vi abbiano rotto i timpani, su cui nessuno si sia sognato di dirvi che era un'arte, di fronte alla quale, in una parola, siete stati lasciati in uno stato d'innocenza. Perché quest'arte penetrerà in voi prima delle altre e sarà lei a condurvi dolcemente ad amare la bellezza sotto tutte le sue forme.

Resta da provare che il cinema sia proprio un'arte: lo stesso Anatole France, che abbiamo visto così teneramente commosso la prima volta che andò a teatro, fu senza dubbio colpito in altro modo quando fece i primi passi in un cinema. In effetti, ha detto: «Il cinema materializza il peggior ideale popolare... Non si tratta della fine del mondo, ma della fine della civiltà».

Ecco grandi parole: vedremo se sono giustificate. Mi si dirà che questa ricerca è inopportuna: se per caso vi persuadessi che ci sono bei film, come ci sono pregevoli epistole di Boileau, belle orazioni funebri di Bossuet, non andreste mai più al cinema. Eppure sono sereno, mi rivolgo a voi solo per finta, perché è improbabile che voi abbiate ascoltato fino in fondo un discorso d'occasione. Discutere della bellezza di un'arte muta forse sembrerà anche ironico, poiché siamo invasi dai film parlati. Non bisogna, però, far troppo caso a questi ultimi. Pirandello diceva, non senza nostalgia, che il cinema assomiglia al pavone della fiaba. Esso dispiegava in silenzio il suo meraviglioso piumaggio e tutti lo ammiravano. La volpe gelosa lo persuase a cantare. Aprì la bocca, buttò fuori la voce ed emise il grido che conoscete. Tuttavia ciò che Esopo non dice, né

Pirandello, è che, senza dubbio, dopo questa esperienza, il pavone ritornò senza farsi pregare al suo mutismo. Penso che il cinema stia acquisendo il diritto a tacere.

Ritorno quindi alla questione: io sostengo che il cinema sia un'arte nuova con le sue proprie leggi, i suoi mezzi particolari, che non possa essere ridotta al teatro, che debba servire alla vostra formazione allo stesso modo del greco o della filosofia.

In una parola, che cosa porta di nuovo?

Sapete che ogni istante dipende strettamente da quelli che l'hanno preceduto, che uno stato qualunque dell'universo si spiega assolutamente grazie ai suoi stati anteriori, che non vi è niente che si perda, niente che sia inutile, che il presente s'incammina rigorosamente verso l'avvenire. Lo sapete perché ve lo abbiamo insegnato. Eppure se voi guardate in voi stessi, attorno a voi, non ve ne accorgete: vedete nascere dei movimenti che sembrano spontanei, come l'agitarsi improvviso della cima di un albero; ne vedete morire altri, come le onde sulla sabbia e la loro forza viva sembra morire con loro. Vi sembra che un legame molto molle unisca il passato al presente, che tutto invecchi per caso, in disordine, a tentoni.

Tuttavia le arti del movimento hanno come fine il rappresentare fuori di noi, dipinta nelle cose, ancora temibile ma bella, quell'irreversibilità del tempo che la scienza ci insegna e la cui percezione sarebbe insopportabile se accompagnasse tutte le nostre azioni. Vi è nella melodia qualcosa di fatale. Le note che la compongono si schiacciano le une contro le altre e si dispongono ordinatamente. Allo stesso modo la nostra tragedia si presenta come una marcia a tappe forzate verso la catastrofe. Nessuno può invertirne il corso: ogni verso, ogni parola procede un po' più in là in questa corsa verso l'abisso. Nessuna esitazione, né ritardo: nessuna frase inutile che permette un istante di riposo, tutti i personaggi, qualsiasi cosa dicano o facciano, avanzano verso la loro fine. Così quei viaggiatori smarriti che misero il piede nella melma di una palude hanno un bel dibattersi: ogni movimento li fa affondare un po' di più, fino a inghiottirli interamente.

La musica, però, è molto astratta. Paul Valéry ha ragione di vedervi solo «forme, movimenti che si scambiano». La tragedia, per essere meno astratta, diventa troppo intellettuale: con i suoi cinque atti, i suoi versi così enfatici, resta un prodotto della ragione, come il numero e ogni discontinuo.

Al cinema lo svolgimento dell'azione resta fatale, ma è continuo. Nessuna sosta, il film è tutto d'un pezzo. Non si tratta più del tempo astratto e spezzato della tragedia, ma

diremmo che la durata di tutti i giorni, questa banale durata della nostra vita, ha all'improvviso gettato i suoi veli ed appare nella sua inumana necessità. Allo stesso tempo è, tra tutte le arti, quella più vicina al mondo reale: veri uomini vivono in scenari autentici. La *Montagne sacrée* è una vera montagna, il mare di *Finis Terrae* è un vero mare. Tutto pare naturale, salvo questa marcia verso la fine che non si può arrestare.

Anche se non ci fosse nel cinema che questa rappresentazione della fatalità, occorrerebbe comunque riservargli un posto nel sistema delle Belle Arti. Questo non è tutto però.

Ricorderete la regola imperativa che domina ancora il teatro. I romantici l'hanno resa più elastica, ma non hanno potuto disfarsene: essa è in qualche maniera fondativa dell'arte drammatica. Voglio parlare della terza unità, l'unità d'azione. Certamente, se voi la prendete nella sua accezione generale, è comune a tutte le arti: bisogna trattare il proprio soggetto, non farsi distrarre dalle sollecitazioni esteriori, resistere alle tentazioni di aggiungere allo sviluppo dei ritocchi inutili, non perdere mai di vista il disegno iniziale.

Tuttavia questa regola possiede un'accezione più ristretta che appartiene solo al teatro: in questo senso, occorre che l'azione sia una, secca, spogliata di tutto ciò che aggiungerebbe solo colore pittoresco all'intrigo, per farla breve una rigorosa successione di momenti così strettamente legati che ognuno di loro spieghi da sé il momento che lo segue. Meglio ancora: occorre che l'azione sia una deduzione logica a partire da alcuni principi posti già dall'inizio.

Vi è, però, un'altra unità che possiamo trovare nella musica: il compositore vi costruisce diversi temi. All'inizio li espone separatamente studiando tra loro passaggi impercettibili, poi li riprende, li sviluppa, li allarga, li intreccia sottilmente; infine, in un movimento finale, stringe magneticamente tutti questi motivi, rappresentando gli uni grazie a semplici accenni, spingendo gli altri fino al loro compimento perfetto.

Quest'unità, che potremmo chiamare «tematica», non può assolutamente adattarsi al teatro: inutilmente un romantico tedesco ha tentato di introdurla. La molteplicità dei temi obbligherebbe, infatti, come il *Donogoo* di Jules Romains<sup>2</sup>, ad utilizzare sequenze rapide e frammentarie. Questo procedimento, l'esperienza l'ha dimostrato, suscita stanchezza. Inoltre, per quanto brevi possano essere le scene che si succedono in questo modo, non

---

<sup>2</sup> Commedia di Jules Romains che ebbe un certo successo all'epoca. Per l'edizione del testo: J. Romains, *Donogoo* (1920), tr. it di S. Sinibaldi, Liberilibri, Macerata 2012. (NdT)

lo saranno mai abbastanza: l'effetto dei contrasti, delle simmetrie sarebbe spesso perduto, non si potrebbe saltare da una all'altra, indicare somiglianze, poi ritornare alla prima, insistere su qualche tratto, così di seguito, per portare alla luce i rimandi più sottili.

Questo, tuttavia, è precisamente il modo di essere del cinema; l'universo del film è tematico. Si tratta di un abile montaggio che può sempre avvicinare e intrecciare le scene più diverse: eravamo nei campi, eccoci in città; credevamo di restarci, ma l'istante dopo ci si riporta nei campi. Sapete quali effetti si possono ottenere con questa estrema mobilità: ripensate al *Napoléon* di Abel Gance<sup>3</sup> e quella tempesta alla Convenzione, che accompagna ed accentua la tempesta sul Mediterraneo. Un'onda si gonfia e s'innalza, ma non ha fatto in tempo a ricadere che siamo già lontani, sulla terraferma, tra i deputati che schiamazzano. Robespierre si alza, si appresta a parlare: noi però lo abbiamo abbandonato, siamo in mare aperto, sballottati dallo scafo di Bonaparte. Un pugno teso. Un'onda che scorre. Un volto minaccioso. Una tromba d'acqua. I due temi si confrontano, si allargano, infine si fondono.

Da un motivo all'altro, il passaggio sarà ora sicuro, lento, insensibile: è ciò che si chiama, in termini tecnici, «la dissolvenza», a volte, e secondo le necessità, rapida e brutale. Può anche capitare, grazie alla «sovraimpressione», che si trattino diversi piani simultaneamente. Eppure per realizzare questa polifonia cinematografica, vi è un altro procedimento, molto più elegante: si devono congiungere due motivi; si tratta di produrre una certa situazione che, senza ridursi assolutamente né all'uno né altro, li simbolizza entrambi. Guardate *La rue sans joie*<sup>4</sup>, questo classico. Pabst vi mostra la miseria della popolazione viennese nell'immediato dopoguerra e la corruzione abietta di alcuni profittatori. Questi due temi coesistono a lungo, senza mescolarsi. Infine le due serie narrative s'incontrano; un bel giorno, uno dei profittatori attraversa in auto la «strada senza gioia» per concludere la serata in una bettola vicina; in questa stessa via la folla in miseria fa la coda davanti alla macelleria. La macchina sfiora questi poveri passanti e sparisce: i due temi, uniti per un istante, ritrovano la loro indipendenza. Sembra che tutto sia naturale e necessario: un semplice incontro. Non avete però visto il film: i fari dell'automobile abbagliano lentamente questa folla smorta e intirizzita, facendo uscire dall'oscurità, ad uno ad uno, volti rabbiosi. Questa luce abbagliante, questi occhi

---

<sup>3</sup> A. Gance, *Napoléon*, Gaumont, France 1927. (NdT)

<sup>4</sup> G.W. Pabst, *Die Freudlose Gasse*, Sofar Film, Deutschland 1925. (NdT)

accigliati, questi corpi ammuccchiati, usurati, quest'auto potente e sontuosa, queste tenebre forate, tutto ciò, senza dubbio, è fatale. Tutto, però, è già deciso, sotto un certo aspetto: l'evento, prima di svanire, getta sul film intero una viva e breve schiarita.

Non crediate che queste situazioni, prodotte da un concatenamento necessario, anche se ambigue, e cariche di senso, siano rare al cinema; se ne trovano, al contrario, come elemento naturale; vi scoprirete in quantità oggetti «custodi di segni», semplici utensili in cui s'inscrive abbreviato un tema avvolto, raccolto su di sé.

Ammirate questo concatenamento inflessibile ma duttile, questi intrecci in cui s'inseriscono eventi pieni di senso, determinati sia dalla natura sia dallo spirito, queste azioni sparpagliate che producono, d'un tratto, unioni improvvise e presto dissolte, questi rinvii brevi e sfuggenti, queste corrispondenze profonde e segrete di ogni oggetto con tutti gli altri: tale è l'universo del cinema. Certamente, sono rari i film che si mantengono a questo livello senza una sbavatura: non ne vedrete, però, neanche uno che sia privo di bellezza.

In quest'universo nuovo, vi dico che vi troverete benissimo: avete acquisito una certa abilità nell'orientarvi nel dedalo di questi intrighi, di questi simboli e di questi ritmi. Ho visto uomini colti che vi si perdevano, perché non frequentavano le sale di proiezione. Tuttavia voi che le frequentate, benché forse non possiate ancora dare forme alle vostre impressioni e ai vostri pensieri, vi trovate a vostro agio: niente vi scappa, niente vi delude.

I vostri genitori possono tranquillizzarsi: il cinema non è una cattiva scuola. È un'arte apparentemente agevole, ma estremamente difficile nel fondo e molto proficua se presa per il verso giusto: essa riflette per natura la civiltà del nostro tempo. Chi v'insegnerà la bellezza del mondo in cui vivete, la poesia della velocità, delle macchine, l'inumana e splendida fatalità dell'industria? Chi, se non la vostra arte, il cinema...