DOPPIOZERO

Quando il cinema era il mondo

Gabriele Gimmelli

16 Settembre 2026

Si ha l'impressione, una volta terminate di leggere le oltre seicento pagine di *Il cinema era tutto. Scrittori italiani davanti al grande schermo*, che l'idea di questo libro abbia inseguito Emiliano Morreale a lungo, disseminata fra recensioni, saggi brevi, prefazioni, capitoli di altri libri (due su tutti: *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, uscito per Donzelli nel 2009; e l'antologia *Racconti di cinema*, curata per Einaudi nel 2013, insieme con Mariapaola Pierini). Non bastasse, questa nuova fatica sembra legarsi, a mo' di glossa, o di commento "monstre", alla sua prima prova narrativa, *L'ultima innocenza*, edita da Sellerio nel 2023. Un titolo che col senno di poi suona persino troppo eloquente; e lasciamo a lettori e lettrici la decisione di includere o meno lo stesso Morreale, che da molti anni alterna l'attività accademica (insegna all'Università La Sapienza di Roma) con quella di critico per riviste cartacee e non ("Venerdì di Repubblica", "Snaporaz"), nel lungo elenco degli scrittori italiani alle prese con il cinema.

Emiliano Morreale

L'ultima innocenza

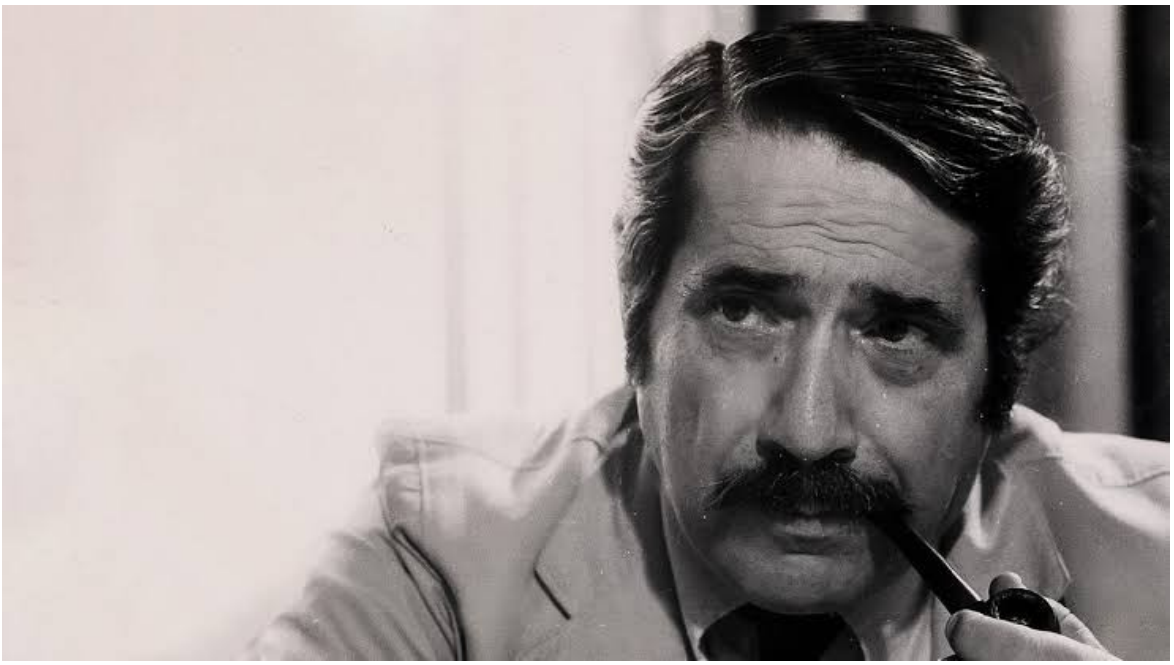


Sellerio

Lo studio del rapporto fra il cinema e gli uomini di penna del nostro Paese non è impresa nuova; da parte mia, mi limiterò a ricordare, fra i possibili antecedenti menzionati dallo stesso Morreale, le ricerche ad ampio raggio sull'argomento compiute da Gian Piero Brunetta (*Buio in sala*, 1990; *Spari nel buio. La letteratura italiana contro il cinema italiano: settant'anni di stroncature memorabili*, 1994; *Gli intellettuali italiani e il cinema*, 2004). Del tutto inedite, però, sono la sistematicità e la postura. Nella lettura di Morreale, che mette in questo senso a frutto la parte migliore del magistero di Goffredo Fofi (a fianco del quale l'autore ha mosso i suoi primi passi, e a cui il libro è dedicato), il cinema diventa cartina di tornasole, vero e proprio specchio deformante – e in qualche caso addirittura in frantumi – non soltanto della produzione letteraria, ma dell'immagine stessa dei letterati (e delle letterate, come vedremo) del Novecento italiano.

Verso il pubblico: nel corso del Ventesimo secolo sono tanti gli intellettuali che, nel buio della sala cinematografica, guardano gli spettatori invece che le immagini sul grande schermo. In particolare, vengono in mente i *feuillettonistes* della Germania weimariana, alla Siegfried Kracauer. Ma ciò che in questi casi è espediente retorico o indagine sociologica, negli scrittori italiani diventa quasi la norma, per non dire un'ossessione.

È un discorso che vale per Gadda (il racconto *Cinema*, 1928) come per Cecchi (*Cinematografi poveri*, 1931, poi inserito in *Corse al trotto*, 1937); ma vale soprattutto per il più giovane Ennio Flaiano, che debutta come critico sul finire degli anni Trenta (si veda la recente raccolta dei suoi articoli *Chiuso per noia*, uscita per Adelphi a cura di Anna Longoni). Per lui, osserva Morreale, "l'attenzione verso il pubblico è alla radice stessa del suo discorso sul cinema", con un atteggiamento a metà fra Gramsci (pur estraneo alla tradizione marxista, lo scrittore pescarese è fra i primi a rifarsi esplicitamente alle riflessioni del politico sardo sulla letteratura popolare) e Flaubert: come Emma Bovary, Flaiano trova nel cinema, quello delle sale popolari affollate e chiassose, una sorta di compensazione etica e al tempo stesso esistenziale. "Quel poco di morale che mi aiuta a vivere", scrive a margine di una recensione del 1948, "l'ho imparata al cinematografo".



Ennio Flaiano.

Pochi anni più tardi, intervenendo nel 1953 sulla rivista “Cinema Nuovo”, Italo Calvino (classe 1923) dichiara apertamente le proprie preferenze per un cinema nazionalpopolare e antiletterario, da vedere seduti in sala, “in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto”. Per Calvino, che mai verrà meno a un’idea “alta” di pubblico (che sia quello dei film o quello dei libri), il cinema è *anche* la massa dei suoi spettatori, che intrattengono con il grande schermo un rapporto dialettico: il pubblico, scrive, “si lascia imbottire il cranio di film”, è vero, ma “s’impone a sua volta al cinema”.



Italo Calvino.

Questo continuo riferirsi al pubblico, alla massa degli spettatori, è una caratteristica specifica del letterato italiano alle prese con il cinema; segno, forse, di un rapporto non del tutto risolto con quelle immagini che si agitano sul telo bianco. E dire che nei primordi – diciamo grosso modo fra il 1895 e i primi anni Venti del Novecento – le cose erano molto diverse. Nell'ampia introduzione del libro, Morreale sfata il luogo comune sul cinema visto con sospetto se non proprio con paura da parte dell'*intellighenzia* letteraria italiana, in genere appiattito sul Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925; ma la prima stesura del romanzo, *Si gira…*, era stata pubblicata nel 1916). A prevalere, semmai, era il senso della meraviglia, della novità, dello *shock* percettivo (alla Benjamin?). Valga

per tutte l'evocazione del cinematografo che Dino Campana infila tra le pagine della *Notte* (ma il titolo inizialmente previsto era un più eloquente *Cinematografia sentimentale*), il poemetto in prosa posto in apertura dei *Canti Orfici* (1914): qui, nell'arco di poche righe, si mescolano "l'irrealtà spettrale" di "vedute" e "panorami" e la concretezza dell'ambiente circostante, con "l'odore acuto della segatura che felpava i passi".

Per le generazioni successive, a cominciare da quella nata e cresciuta sotto il fascismo (la "classe di burro" cui fa riferimento Oreste del Buono, nato nel 1923 come Calvino), il cinema sarà soprattutto altro. Evasione, innanzitutto, da una realtà provinciale, ottusa e irregimentata come quella del Ventennio; ma anche, in qualche caso, innesco di una consapevolezza "politica". Lo ricorderà molto bene Leonardo Sciascia (classe 1921), il cui entusiasmo adolescenziale per i franchisti alleati di Mussolini durante la guerra civile spagnola verrà meno davanti a un appello di alcune celebrità hollywoodiane a favore dei repubblicani, firmato – tra gli altri nomi – da Charlie Chaplin e Gary Cooper: "Che, dunque, Chaplin e Cooper […] si trovassero dall'altra parte, nemici del fascismo, una ragione che partecipasse dell'assoluta ragione doveva esserci. E mi dedicai a scoprirla**".**

Perché, come spiega Sciascia, il cinema (e quello americano in particolare) "era, si può dire, *tutto*. Vi si intravedevano i libri che non si potevano leggere, le idee che non potevano circolare, i sentimenti che non si dovevano avere". Lo spiega ancor meglio Calvino – autentico nome-cardine del libro di Morreale – in quel testo per molti versi anomalo e inclassificabile che è *Autobiografia di uno spettatore* (1974): "il cinema è stato per me il mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà di un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza". Ecco allora che il cinema diventa totalità, strumento essenziale della costruzione di una personalità morale (lo abbiamo visto in Flaiano); ma anche, forzando un poco la prospettiva generazionale, di una personalità *tout court*: è il caso dell'io *autofictional* avanti lettera di Mario Soldati, a cui Morreale (già autore nel 2006 di una monografia sul politropo autore torinese, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*) dedica almeno tre ampi capitoli.

Quest'ultima caratteristica è particolarmente vera per le soggettività marginalizzate. Fra gli esempi indicati da Morreale merita d'essere segnalato *Ombre rosse*, rara e mai più ristampata raccolta di racconti pubblicata nel 1954 dal fiorentino Piero Santi. Critico letterario, scrittore, gallerista, cugino di Cassola e amico di Fortini e Bilenchi, attraverso una minutissima topografia delle sale del capoluogo toscano, Santi traccia in queste pagine un vero e proprio romanzo di

formazione omosessuale, significativamente redatto in terza persona. Un discorso per certi versi analogo vale anche per le scrittrici; e se Goliarda Sapienza è forse quella che ne ha parlato in modo più esplicito (a cominciare dal titolo di uno dei suoi romanzi, *Io, Jean Gabin*, scritto nel 1982 ma pubblicato postumo nel 2010), altrettanto interessante appare il ruolo giocato dal cinema nelle opere (e nelle vite) di autrici di una generazione più anziana, come Alba De Céspedes e Anna Maria Ortese.

Nel caso della prima, la sala cinematografica si configura più che mai – per dirla con Daniela Brogi – come autentico "spazio delle donne": nei romanzi di De Céspedes, scrive Morreale, "viene coperta, per piccoli tocchi, l'intera gamma delle spettatorialità femminili. A disagio in pubblico col fidanzato, per le avance di lui e lo sguardo degli altri; da sole, infastidite da maschi estranei; euforiche ma inquiete tra donne (e addirittura con l'insorgere di pulsioni erotiche proibite); spesso colpite improvvisamente da qualcosa della loro vita che lo schermo può restituire". Per Ortese – che da lontano sfiora De Céspedes sulle pagine della rivista "Film" negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale – la sala è soprattutto luogo del sogno; ma di "un *sogno umile*, infantile", di fronte al quale la scrittrice "dipinge una se stessa in scala ridotta, regredendo all'infanzia, mettendosi in scena in maniera scandalosamente povera e semplice": una sorta di radicalizzazione di quell'afflato "bovarista" che Flaiano individuava in se stesso, e che qui viene trasformato in paradossale rivendicazione identitaria.



Anna Maria Ortese.

Quello che il libro di Morreale finisce per delineare è insomma un romanzo "parallelo" sul cinema italiano; un romanzo, che è anche, per molti versi, un

romanzo di formazione. Le esperienze raccontate, come si è cercato di mostrare, sono molteplici; e ciascun lettore potrà rintracciarvi il percorso che preferisce. Vi si può tuttavia riscontrare una parabola comune, che da un certo momento in avanti – diciamo pressappoco a partire dalla seconda metà del volume – informa via via il libro stesso. Una parabola che in alcuni degli autori presi in considerazione è improntata a un movimento di illusione e disillusione, soltanto in parte sovrapponibile alla crisi del cinema come *medium*.

Fra questi, Morreale fa il nome di Pier Paolo Pasolini, che all'inizio degli anni Sessanta passa dalla macchina da scrivere a quella da presa in cerca di un'adesione totale, creaturale, alla realtà delle cose (il cinema "come lingua scritta della realtà"); si farà col tempo sempre più sfiduciato e amaro, fino alla definitiva "abiura" data alle stampe poche settimane prima di morire, nel 1975. Sorprendentemente analogo al suo è, per certi versi, il percorso del più giovane Alberto Arbasino (nato nel 1930): se negli anni Sessanta si diverte a spernacchiare la modernità di Antonioni da posizioni culturali più avanzate (Arbasino è pur sempre l'uomo della "gita a Chiasso"), nei decenni successivi ripiegherà su posizioni stranamente di retroguardia, fustigando di volta in volta le mode revivalistiche, l'eclettismo rovinato dai professori universitari, il pop come orpello piccolo-borghese. Il tutto, osserva Morreale, secondo "una dimensione nevroticamente tragica, la torsione di un moralismo profondo e paradossale".

Ancora una volta, tuttavia, è Calvino a cogliere meglio di altri il senso della parabola, sperimentandola su se stesso e declinandola nella coppia – a lui decisamente più congeniale – vicinanza/lontananza. In *Autobiografia di uno spettatore* osserva che, laddove il cinema della sua adolescenza rappresentava "la distanza", il cinema contemporaneo (che Calvino ammira, ma non riesce ad amare), ci restituisce, apocalitticamente, "il senso irreversibile che tutto ci è vicino, ci è stretto […] resta lì, angosciosamente presente".

Fra scrittori e cinema qualcosa si rompe per sempre. Poche le eccezioni, e tutto sommato isolate: Gianni Celati e Antonio Tabucchi, nati rispettivamente nel 1937 e nel 1943, sono fra i pochi che assegnano al cinema un ruolo centrale nella propria poetica e nella propria ricerca stilistica – nel caso di Celati destinata ad abbracciare direttamente il cinema come mezzo espressivo. E tuttavia appartengono a una generazione maggiormente *cinéphile*, che (ri)scopre il cinema del passato (la *slapstick comedy* per Celati, Ėjženštejn per Tabucchi) in età adulta, con una consapevolezza affatto diversa. Per loro, insomma, il cinema non è, né potrà mai essere, "tutto il mondo".



Gianni Celati.

Negli ultimi capitoli del libro, si avverte con sempre maggiore intensità una sensazione di sovraffollamento, di chiusura. Un inevitabile difetto prospettico, dovuto alla vicinanza cronologica? In parte sì; ma è soprattutto il sintomo della progressiva marginalizzazione del cinema in un paesaggio mediale sempre più frastagliato e traboccante di immagini. In questo senso, è significativo il caso di Pier Vittorio Tondelli, che appartiene già alla generazione del dopoguerra (è nato nel 1955, un anno dopo il lancio della televisione nel nostro Paese). “Lo scrittore che in maniera più radicale decide di immergersi nei media contemporanei”, scrive giustamente Morreale, “lo fa in un panorama in cui il cinema non solo è secondario, ma non offre nemmeno il pathos nostalgico che aveva per scrittori della generazione precedente”. Nel suo zibaldone sugli anni Ottanta, *Un weekend postmoderno* (1990), il cinema è infatti pressoché assente.

Il cinema si trasforma gradualmente in un “oggetto desueto” di orlandiana memoria, luogo privilegiato di nostalgie, ombre, fantasmi. Un processo iniziato già negli anni Sessanta, con Gabriele Baldini che recensisce per il “Mondo” di Pannunzio i vecchi film che passano in televisione (recensioni poi raccolte nel bellissimo *Le acque rosse del Potomac*, 1968) e che raggiunge via via esiti sempre più vertiginosi nel corso dell’ultimo trentennio – dai “Cannibali” in avanti. In questo panorama ormai post-cinematografico, il solo per cui il cinema

costituisca ancora un elemento di un qualche interesse, è, per Morreale, un coetaneo di Tondelli, ma da lui lontanissimo per non dire radicalmente opposto: Michele Mari, al quale è dedicato il lungo capitolo conclusivo. Ma il cinema e le sue immagini hanno un valore ambivalente nelle pagine dello scrittore milanese: da un lato figurano come oggetti desueti fra i tanti (polverosi incunaboli, giornalini a fumetti, album di figurine…), dall'altro, osserva Morreale, rappresentano "qualcosa di perturbante". Il cinema, conclude, "sembra tornare paradossalmente a quei tratti di *shock* e di mistero che aveva agli inizi, ma stavolta non è lo *shock* del nuovo, bensì del *revenant*".

La parabola tratteggiata dal volume sembra chiudersi insomma su una nota funerea. Una nota forse inevitabile: nelle ultime righe della sua introduzione, Morreale fa notare come "cinema e letteratura del Novecento si trovano insieme su un versante (passato) e la letteratura contemporanea, le serie televisive, la scrittura 'da web' su un altro (presente)". La "passatezza" fa ormai parte del cinema stesso, quale componente ineliminabile della sua storia. Per noi lettori-spettatori (ai quali Morreale, che è nato nello stesso anno di *Amarcord*, sembra strizzare l'occhio), valgono, ancora una volta, le parole della *Autobiografia* calviniana: "Il cinema di cui ci illudevamo di essere spettatori era la storia della nostra vita".

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



Emiliano Morreale

Il cinema era tutto

Scrittori italiani davanti al grande schermo

PICCOLA
BIBLIOTECA
EINAUDI