

mediaversi



JEAN MITRY

Storia del cinema sperimentale





“ Qualunque sia la direzione in cui si impegni, il cinema sperimentale è il cinema stesso nella sua costante evoluzione. Abbozzo informe oggi, è opera compiuta di domani. ”



Storia del cinema sperimentale

In questo testo ormai classico l'autore propone la sua interpretazione del contributo che il cinema cosiddetto sperimentale ha fornito all'affermarsi del cinema come arte autonoma, dotata di un suo statuto specifico. Il filo conduttore dell'analisi, che dalle opere ispirate alle avanguardie storiche si snoda fino ad arrivare alle produzioni Underground di fine anni '60, è infatti il rapporto, apparentemente paradossale, fra le diverse forme d'arte e il cinema sperimentale. Quest'ultimo infatti, nella sua ricerca di un *cinema puro*, affrancato da ogni elemento che non sia filmico, riesce a realizzare le proprie qualità più specifiche proprio attraverso le strutture e i linguaggi dell'arte, della musica, della letteratura.

Ricorrenti citazioni di saggi teorici e di articoli di critica cinematografica risalenti all'epoca di realizzazione dei film arricchiscono il testo, che resta ancora oggi un documento imprescindibile per chi si occupi di storia del cinema.

Prime idee e primi teorici - Dalla pittura al cinema - Futurismo, espressionismo e cinema - Alla ricerca di un ritmo "puro" - Film astratto e musica visiva - La scuola sovietica - Surrealismo e cinema - La scuola documentaristica - Immagini e musica: ritorno all'astratto e immagini concrete - Surrealismo USA - "Free cinema" e cinema diretto - Eredità del surrealismo e dei film astratti - Il cinema Underground.

JEAN MITRY (1904-1988), è stato per molti anni docente di Storia del cinema, dapprima all'Institut des Hautes Études Cinématographiques di Parigi, poi all'Università di Montreal e successivamente alla Sorbona.

A Jean Mitry sono intitolate numerose istituzioni e iniziative di carattere cinematografico in tutto il mondo, fra le quali, in Italia, un prestigioso Premio nel quadro delle Giornate del Cinema muto di Pordenone.



Jean Mitry

Storia
del cinema sperimentale

II Edizione



© 2006 by CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
© 2002 by CLUEB

Questo volume è stato pubblicato nel 1971 da Gabriele Mazzotta editore, Milano (Prima edizione marzo 1971, Seconda edizione giugno 1977). Traduzione dal francese di Giulio Stocchi e Carole Aghion.

CLUEB ringrazia sentitamente Gabriele Mazzotta editore per aver permesso questa pubblicazione.

Redazione a cura di Linda Martini e Claudia Quesito

Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.



Mitry, Jean

Storia del cinema sperimentale. II Edizione / Jean Mitry. – Bologna : CLUEB, 2006
(Mediaversi / collana diretta da Pier Luigi Capucci ; 4)
vi-217 p. ; ill. ; 24 cm
ISBN 978-88-491-2607-5

In copertina: Robert Wiene, *Il gabinetto del dottor Caligari*, 1920 (particolare di un fotogramma)

Progetto grafico: Oriano Sportelli

CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marzala 31
Tel. 051 220736 - Fax 051 237758
www.clueb.com

INDICE

Prime idee e primi teorici	1
Dalla pittura al cinema	13
Futurismo, espressionismo e cinema	17
Alla ricerca di un ritmo «puro»	39
Film astratto e musica visiva	49
La scuola sovietica	65
Surrealismo e cinema	83
La scuola documentaristica	97
Immagini e musica - Ritorno all'astratto	111
Immagini e musica - Immagini concrete	123
Surrealismo USA	139
«Free Cinema» e cinema diretto	147
Eredità del surrealismo e dei film astratti	163
Il cinema Underground	167
Nota biografica	177
Note	180
Appendice	185
Bibliografia essenziale	195
Indice dei film	197
Indice dei nomi	207

Prime idee e primi teorici

Il cinema, inteso come arte cosciente dei propri mezzi, per quanto ancora elementari, si è rivelato solo con *The Birth of a Nation* (La nascita di una nazione) nel corso dei primi mesi del 1915. Il film di Griffith rappresentava infatti i principi ancora grezzi, ma vivi e convincenti, di una scrittura visiva, una prosodia, una poetica dell'immagine considerata come l'elemento di un *discorso ritmato* e soprattutto come un'illustrazione destinata a «mettere in scena» una serie di avvenimenti presentati dal testo.

Comunque, contrariamente a quanto si sarebbe tentati di credere, il cinema suscitò fin dai primi anni della sua esistenza degli studi molto approfonditi che sono la prova di una comprensione abbastanza sorprendente della sua «specificità». Comprensione che sarebbe stata meno sorprendente se le persone colte si fossero prese la briga di considerare il cinema obiettivamente, e non attraverso la loro formazione letteraria che vedeva in esso soltanto un surrogato del teatro; o anche se gli psicologi si fossero soffermati sulle qualità strutturali delle immagini o sui valori implicati dalla loro continuità organica. Ma dalla tesi che *non si immagina ciò che si percepisce* essi trassero l'immediata conclusione che il cinema fosse un'arte passiva, con la leggerezza e l'incoscienza di una mentalità che non dava alcuna importanza a questa «forma inferiore dell'intelletto». Non si rendevano affatto conto – e neppure cercavano di farlo – che, se non si immagina ciò che si percepisce, si può per lo meno immaginare, decifrare, capire *per mezzo di ciò che si percepisce*, per mezzo soprattutto delle relazioni fra le cose percepite.

Ecco perché le teorie valide anteriori agli anni venti si contano sulle dita della mano. Ecco anche perché queste teorie conferiscono ai loro autori una sorta di preveggenza, che sarebbe stata in verità più che comune se non vi fosse stata questa svalutazione sistematica di una forma d'arte in cui i meno sprovveduti vedevano qualcosa che rischiava di distruggere le convenzioni estetiche categoricamente ammesse.

Se i primi scritti intelligenti sul cinema furono opera di italiani, ciò non è dovuto forse del tutto al caso. Infatti dagli inizi del secolo l'aristocrazia romana o milanese, che ambisce ad elevare l'Italia al rango delle grandi potenze in-

dustriali, si appassiona per cose in cui tutto deve essere ancora creato, in cui pensa di potere arrivare per prima, di brillare, di farsi valere, come l'automobile, l'aviazione, il cinema.

Per quanto riguarda il cinema, gli uomini d'affari che vedono in esso un'arte possibile, lo considerano soprattutto come strumento di propaganda. I rappresentanti dell'aristocrazia o della grande borghesia, che dirigono le principali società, si rivolgono a un pubblico scelto. A causa del suo stesso spirito e degli scopi che persegue, la produzione italiana tende allo sbocco sui mercati stranieri. Per conquistarli, conviene fare dei film più ambiziosi e più sensazionali degli altri. Si tratta di una speculazione a lungo termine più che di un affare redditizio nel senso economico della parola. Conformemente alla sua politica di prestigio, l'Italia trova nell'immagine del suo passato, nelle grandiose ricostruzioni storiche, motivi per affermare la grandezza cui aspira. E si rivaleggia in audacia: ognuno cerca di realizzare dei film migliori e più spettacolari del concorrente; e ciò è tanto più facile in quanto la disoccupazione permette di ottenere tale mano d'opera a basso prezzo e comparse a buon mercato. Il prezzo di costo delle produzioni è inferiore della metà a quello francese.

Inoltre, contrariamente a ciò che accade nei paesi vicini, artisti, intellettuali, membri dell'alta società non hanno alcuna prevenzione nei confronti del cinema, che trova in Giovanni Papini e in Edmondo De Amicis i suoi primi difensori se non i suoi primi teorici. Nel 1907 Papini pubblica *Filosofia del cinematografo* (*La Stampa*, maggio 1907), De Amicis *Cinematografo cerebrale* (*Illustrazione italiana*, dicembre 1907), che testimoniano entrambi di una straordinaria preveggenza.

Lungi dal seguire la via teatrale coltivata a Roma dalla Film d'arte italiano,¹ i registi, conquistati dalle possibilità che sono loro offerte, si orientano verso le grandi composizioni, i movimenti di folla. Certamente le loro ricostruzioni subiscono l'influenza del *film d'arte*, ma le dimensioni della scena si sono enormemente dilatate. Si ricerca, unitamente all'ampiezza spettacolare, il luogo naturale, l'aria aperta; si parte alla conquista dello spazio con scenari monumentali che si dispongono secondo la profondità desiderabile; si gioca con la terza dimensione.

Comunque, nonostante l'interesse – notevole data l'epoca – dei loro studi, Papini e De Amicis avevano scritto sulla nuova arte soltanto in modo del tutto occasionale. Canudo invece le consacrò il meglio della sua attività.

Nato il 2 gennaio 1879 a Gioia del Colle, stabilitosi a Parigi dal 1908, il giornalista e poeta italiano Ricciotto Canudo, divenuto intimo amico di Apollinaire, di Braque, di Léger, nel gennaio 1908 scrisse sulla rivista *Vita d'arte* un saggio sul cinema. Il 28 marzo 1911 pubblicò una specie di pamphlet intitolato *Manifesto delle sette arti* in cui rivendicava al cinema un posto fra le arti; lesse questo pamphlet presentando l'indomani stesso alla Ecole de Hautes Etudes, *L'inferno*, che Giuseppe De Liguoro aveva tratto dalla *Divina Comme-*

dia. In seguito pubblicò numerosi articoli e considerazioni molto acute sulle possibilità artistiche del film.² Dopo la guerra curò la pubblicazione di una rivista mensile, *La gazzetta delle sette arti*, nella quale il cinema – che aveva battezzato «Settima Arte» – occupava un posto importante. Questa denominazione «numerica», avallata dagli ambienti intellettuali, restò a lungo legata al cinema, dato che, molto probabilmente, la semplice parola «cinema» sembrava ad alcuni troppo volgare.

Frattanto le ricerche sulla natura del cinema si organizzarono attorno ai dati intuitivi dello *spazio* e del *tempo*; ci si accorse infatti a poco a poco che solo il cinema poteva padroneggiarli completamente.

Difatti, se il film si esprime per mezzo del movimento, cioè per mezzo di un'azione in perpetuo divenire, necessariamente suppone una certa durata. Quindi un'organizzazione di questa durata, cioè un *ritmo*.

Mentre l'organizzazione armoniosa delle proporzioni, la composizione plastica apparvero con i primi film italiani a regia spettacolare e con il «film d'arte», cioè verso il 1908, il concetto di ritmo vide la luce soltanto molto tempo dopo.

Questa scoperta tardiva, d'altronde, seguì il corso normale delle cose. Poiché il film è movimento e durata, esso non può essere durata altro che di *qualche cosa*. Ora, non ci si saprebbe esprimere attraverso le trasformazioni di uno «spazio» senza averlo in precedenza organizzato. Bisognava dunque acquistare una certa padronanza delle forme prima di aspirare alla padronanza della durata.

Infatti se in *Quo Vadis* (1912) e in *Cabiria* (1914) la «spazializzazione» svolge già una funzione importante e le scene e le folle si stendono davanti alla macchina da presa, questa ultima rimane ancora fissa. La sequenza non è frazionata in una serie di inquadrature prese *ciascuna da un punto di vista differente*; non è altro che un vasto quadro animato *su tutta la profondità del campo*. Si tratta di una *utilizzazione* dello spazio più che di una sua *conquista*. Si ha la sensazione non dello spazio ma dell'*estensione*. La sensazione dello spazio infatti nasce solamente quando ci si sposta in esso o – ed è la stessa cosa – quando lo si considera *da diversi punti di vista successivi*. Questo fatto è importantissimo perché segna l'inizio del cinema come arte, del *fatto filmico* che nacque solo *con e attraverso* questa mobilità spaziale. Essa non esiste ancora in *Quo Vadis*, mentre esiste già in certi film di Griffith e di parecchi altri americani. In *Quo Vadis* le scene «drammatiche» sono concepite e dirette come su un palcoscenico e non si distinguono per nulla da scene simili filmate da Pouctal o Capellani in Francia. Solo le sequenze spettacolari testimoniano di una concezione originale; la profondità del campo, la dimensione degli scenari permettono una grande libertà di movimento da parte degli attori, che non recitano più «davanti» alla macchina da presa e si muovono ormai senza troppo curarsene.

Per ordinare questi insieme si ricorse alla pittura. Le linee dello scenario, le forme e i volumi, gli arabeschi disegnati dai movimenti di folla, il gioco delle superfici bianche e nere, tutto contribuiva a creare una relativa armonia e un equilibrio. Anzi il valore pittorico prese il sopravvento sulla continuità, sull'azione drammatica stessa, giungendo al punto di farla dimenticare quando essa non riusciva a «esprimere» plasticamente questo valore: cosa che si sarebbe realizzata solo con le ricerche nordiche e tedesche.

Per i danesi infatti, perché il cinema fosse un'arte e perché le sue immagini potessero essere *cariche di significato*, era sufficiente fare in modo che esse «dicessero» tutto ciò che poteva dire un quadro. Poiché il teatro era *verbale* e il cinema *muto*, non era al teatro che ci si doveva ispirare, come si era creduto di fare a causa della loro identità spettacolare. Senza dubbio il cinema doveva essere spettacolo, ma in una maniera del tutto diversa. *Alla maniera di un quadro.*

Comporre *con* delle immagini, comporre *l'immagine* soprattutto, per trarne il massimo significato possibile; questo fu il loro scopo, il loro proposito principale fin dal 1910. Ma comporre l'immagine significava nello stesso tempo comporre il mondo che essa rappresentava.

L'artificio di un dramma teatralmente «messo in scena», fatto di situazioni arbitrarie, di comportamenti esasperati, di atteggiamenti e di coincidenze eccessive, sarebbe dunque sparito solo per far posto ad un altro artificio basato sulla scenografia più che sulla trama, sull'immagine più che sul dramma, ma che falsava altrettanto il reale?

Sì, se si aspirava all'oggettività del documento. No, se si cercava di trarre una verità fondamentale più o meno astratta le cui apparenze, ridotte a simbolo, non sarebbero altro che il *segno*.

In questo modo i danesi voltarono deliberatamente le spalle alla realtà immediata. La loro intenzione era di esprimerla, non di rappresentarla.

Certo si sarebbe potuto *organizzare* il reale senza ricomporlo. Il semplice fatto di situare un personaggio o un oggetto relativamente a un altro, di privilegiarlo, di strutturare il contenuto *a seconda delle proporzioni del quadro*, avrebbe permesso di valorizzare le cose viste dando loro un significato provvisorio. Si sarebbe potuto considerare il mondo sotto un certo angolo senza pertanto modificarlo. Ma sarebbe stato necessario poter disporre di strumenti allora inesistenti, che avrebbero permesso di giocare sulle prospettive, di fare intervenire una grande varietà di piani, di basarsi sul montaggio, tutte cose allora praticamente sconosciute in Europa. Interpretare, stilizzare il mondo: ciò si poteva realizzare solo ricreandolo con mezzi *scenografici*, dal momento che la macchina da presa non interveniva che in modo *fotografico*, grazie all'illuminazione, alle tonalità o a trucchi come la sovrimpressione.

Dunque si organizzava un mondo, uno scenario. La costruzione scenica completamente architettonica, si innalzava, se non proprio *davanti* ad una

macchina da presa immobile, almeno prima che essa entrasse in funzione. Anche in questo caso essa *riprendeva* un universo preparato in anticipo; ma un universo elaborato esteticamente, *carico di significato*. Un significato ottenuto comunque grazie ad un intervento extracinematografico.

La rappresentazione scenica era stata abbandonata solo per applicare, indubbiamente in modo e in senso del tutto diversi, i principi fondamentali della scenografia.

Date le intenzioni dei danesi, questa estetica trovava la propria motivazione. Essa permetteva di rendere irreali le apparenze e di affacciarsi, al di là del reale immediato, su un mondo quasi onirico che rivelava «dall'interno» i suoi significati profondi. Un mondo simbolico i cui segni, i soli allora in causa, permettevano di avallare un aneddoto puerile, melodrammatico quanto si vuole, fatto per la soddisfazione delle masse, ma attraverso cui si poteva scoprire come in filigrana il riflesso ingigantito, «fantasmatizzato» di conflitti reali, psicologici o sociali.

Tuttavia, per evitare lo iato fra un certo realismo intenzionale, l'inverosimiglianza dei fatti o delle situazioni e l'irrealismo del mondo rappresentato, iato che fece cadere molti film in un pathos da cui non riuscivano a liberarsi che con grande sforzo quando non ne erano del tutto sommersi, i registi migliori – Urban Gad, Holger Madsen, Dinesen – abbandonarono le trame mondane che andavano per la maggiore per orientare le loro ricerche, ogni volta che era possibile, verso la rappresentazione di un immaginario più o meno fantastico.

I temi di giustizia e di fatalità dovunque presenti (sarebbero stati ripresi dieci anni più tardi da Murnau e Fritz Lang) trovarono effettivamente nel sogno e nella leggenda delle motivazioni plausibili, mentre i drammi mondani non erano, per forza, che dei cattivi melodrammi. Il simbolismo formale divenne l'espressione di una verità astratta là dove le storie «realiste» non trovavano che forzatura e deformazione.

Esaltando i temi dell'amore e della morte, il sovrannaturale sollecitava l'irrealismo della scenografia o, quanto meno, la stilizzazione del reale. I danesi si compiacquero dunque di trattare, pur sotto le apparenze di romanzo di appendice, i temi dell'angoscia e della follia o quelli più mistici della stregoneria.

Poiché l'allucinazione ha bisogno di certi effetti, giunsero a mettere a punto una tecnica abbastanza sapiente, a tagliare larghi piani di ombre e di luci sugli spigoli vivi e i volumi netti dei loro scenari volutamente semplificati. A questo proposito furono i primi non già a *valorizzare* lo spazio come gli italiani ma, anche nel caso in cui fosse ridotto alle dimensioni di una sala di albergo, a *strutturarlo*, dandogli per mezzo dello scenario e dell'illuminazione una *forma significativa*.

Questo genere a mezza strada fra il sogno e la realtà, avvantaggiandosi sia delle proprietà «irrealizzanti» dell'immagine sia delle sue qualità concrete che

danno forma al sogno e all'immaginario, trovò il suo primo teorico in Paul Wegener.

In occasione di una conferenza sulle *Possibilità artistiche del cinema*, tenuta il 24 aprile 1916, Wegener infatti affermava: «È con *Der Golem* che sono penetrato più profondamente nel campo del cinema puro. Tutto in esso dipende dall'immagine, da un certo "flou" in cui il mondo fantastico del passato si fonde col mondo del presente. Mi resi conto che la tecnica della fotografia avrebbe determinato il destino del cinema. La luce, l'oscurità svolgono nel cinema la stessa funzione svolta dal ritmo e dalla cadenza nella musica.

«[...] Bisogna liberarsi del teatro o del romanzo e creare con i mezzi del cinema, con la sola immagine. Il vero poeta del film deve essere la macchina da presa. Le possibilità per lo spettatore di cambiare continuamente punto di vista, i numerosi trucchi che sdoppiano l'attore sullo schermo diviso in due parti, le sovrimpressioni, in una parola la tecnica, la forma, danno al contenuto il suo vero significato.

«[...] Tutti voi avete visto dei film in cui una linea appare, si piega, si trasforma. Da questa linea nascono dei volti; poi scompare. Nessuno ha mai pensato di tentare un'esperienza di questo tipo in un film a lungometraggio.

«Io potrei concepire un'arte cinematografica che utilizzi soltanto delle superfici mobili, su cui si svolgerebbero degli avvenimenti che parteciperebbero ancora del naturale ma che trascenderebbero le linee e i volumi del reale. O anche delle marionette o dei piccoli modellini a tre dimensioni che si animerebbero immagine per immagine, sia al rallentatore sia all'acceleratore, in un montaggio più o meno rapido; nascerebbero in questo modo immagini fantastiche che provocherebbero nello spettatore associazioni di idee assolutamente nuove.

«Si potrebbero anche filmare a caso degli elementi microscopici di sostanze chimiche in fermentazione e di piccole piante i dimensioni diverse. Non si distinguerebbero più gli elementi naturali dagli elementi artificiali. Si penetrebbe in questo modo in un nuovo mondo fantastico come in una specie di foresta incantata e ci si spingerebbe nel campo della *cinetica pura*, nell'universo del lirismo ottico».

Lotte Eisner che riferisce queste idee nella sua opera sull'espressionismo tedesco, *L'écran démoniaque*, sottolinea che Wegener immaginava anche «una superficie vuota su cui nascono delle forme fantomatiche e su cui, in un'evoluzione continua, cellule nuove esplodono formando nuove cellule che girano sempre più in fretta fino a divenire fuochi d'artificio».

Queste idee rivoluzionarie, essa dice giustamente, preludevano alla formula magica del *film assoluto*, ai tentativi di film astratto che avrebbero realizzato Hans Richter e Walter Ruttmann una decina d'anni dopo.

Comunque una delle principali ricerche di Wegener – e in ciò seguiva i danesi – fu l'espressione per mezzo di forme plastiche. Furono così realizzati *Der Student von Prag* (Lo studente di Praga) e *Der Golem* (1912-13).

Mentre in Europa ci si sforzava di «esprimere» attraverso le strutture compositive come faceva la pittura, riuscendo in questo modo, sia pure con mezzi decorativi, ad *organizzare lo spazio* all'interno del quadro, gli americani – e Griffith in particolare – scoprivano le possibilità suggestive delle immagini nei loro rapporti reciproci: scoprivano cioè le virtù del *montaggio*.

L'unità del punto di vista praticata fino al 1909 aveva avuto come principale conseguenza di dividere il «mondo del dramma» da quello dello spettatore. Al pari della ribalta, lo schermo separava come una lastra di vetro due mondi di natura diversa.

Il merito principale di Griffith fu di insorgere contro questo arbitrio. Pensando che la macchina da presa, molto maneggevole, permetteva di avvicinarsi o allontanarsi a piacere dai personaggi e di muoversi liberamente attorno ad essi, li fece agire in uno spazio che non era più limitato dalla stretta cornice della scena. Il campo poteva abbracciare uno spazio più o meno vasto a seconda delle necessità dell'azione. Una stessa scena poteva quindi essere vista sia da vicino sia da lontano, secondo punti di vista differenti. Ogni sequenza fu così divisa a poco a poco in una serie di piani che andavano dal campo totale al primo piano.

Come nota André Malraux: «È dalla divisione in piani, cioè dall'indipendenza dell'operatore e del regista nei confronti della scena stessa, che nacque la possibilità d'espressione del cinema, che il cinema nacque come arte».³

Il montaggio, dunque, concepito come l'organizzazione di una successione di piani presi secondo angolazioni e inquadrature diverse fu la prima grande innovazione di Griffith.

Senza contare che in questo modo i primi piani, che fino a quel momento erano stati soltanto degli ingrandimenti, molto raramente e in via del tutto eccezionale *aggiunti* alla continuità, acquistavano, divenendo parte integrante di questa continuità, un significato il cui senso si rifletteva sull'insieme.

D'altra parte, la durata di una scena dipendeva sempre dal tempo che durava l'azione nella vita reale. Con il «*découpage*» e il montaggio Griffith mostrò che la durata delle inquadrature poteva essere accorciata o allungata per aumentare l'effetto drammatico. L'impiego dell'elemento temporale mise in rilievo la sceneggiatura e permise al regista di dare alle sue immagini una cadenza e un ritorno.

Nel corso di una trentina di film fra i più di 300 girati dal 1908 al 1913 Griffith mise a punto, perfezionò e moltiplicò le sue innovazioni. Non sapremo come descrivere ciò in questa sede, comunque dopo il 1913, lasciata la Biograph (che rifiutava di produrre film superiori alle due bobine), più a suo agio alla Reliance-Majestic, egli vi diresse, fra gli altri, *The Avenging Conscience* (La coscienza vendicatrice) in cui per la prima volta il montaggio acquistava un significato avvincente.

È la storia di un giovane che ordisce l'assassinio di un vecchio zio avaro e

ricco e che, dopo aver compiuto il delitto, è sospettato dal giudice istruttore: per mezzo di primissimi piani di particolari e di un'oscillazione ritmica angosciante, Griffith suggeriva il pensiero, la segreta emozione, il comportamento interiore, lo stato psichico dei personaggi. Ed ecco il fazzoletto che la mano tormenta sotto la tavola mentre il giovane in preda all'emozione esita a rispondere alle domande del poliziotto; la matita con cui questi tamburella la sua scrivania in segno di impazienza; il bilanciare della pendola che segna i secondi come una lama di ghigliottina ecc. Era il primo momento di dinamismo cinematografico ottenuto con una successione di atti fissati nella loro ripetizione gestuale e quindi relativamente statici; il primo momento in cui il montaggio, con la potenza simbolica degli oggetti, con la cadenza martellante del ritmo, *traduceva* letteralmente le pulsazioni di un cuore angosciato e l'inquietudine di una coscienza colpevole. Vi si può chiaramente vedere il primo esempio – quasi perfetto – di un'espressione integralmente filmica.

Il solo appunto che si potrebbe oggi fare a questa sequenza è di sembrare applicata, metodica, come risultante di un'intenzione riflessa più che di un'intuizione sensibile; di «erigere a segno» le cose significate invece di trarne il significato in modo quasi spontaneo. In altre parole, il loro valore di segno è eccessivamente sottolineato. Ma questo eccesso era senza dubbio necessario in un'epoca in cui *per la prima volta* una tale funzione veniva attribuita alle immagini. Occorreva renderla evidente. È lo stesso caso di un poeta che scopra la rima e versifici più che scrivere in versi. Tutti i progressi futuri consisteranno nel fare in modo che la rima sgorghi spontanea e non sia più alla stregua di un inciampo che si trova alla fine di ogni periodo ma sembri offerta dalla logica stessa della narrazione.

Un anno dopo Griffith terminava *The Birth of a Nation*, primo film, con *Cabiria*, a metraggio molto lungo (150 minuti), epopea che narra diversi episodi della guerra di secessione sulla base di un argomento che ha per oggetto la separazione di due famiglie amiche.

Per la prima volta tutte le precedenti scoperte di Griffith erano riunite ed utilizzate a fini drammatici precisi. E le situazioni drammatiche le valorizzavano quanto più esse vi trovavano il loro senso, o almeno un significato considerevolmente accresciuto.

Ci limiteremo in questa sede a sottolineare certi passaggi caratteristici:

All'inizio della sequenza che mostra l'esercito di Sherman in marcia verso il mare e l'incendio di Atlanta, la macchina da presa mostra in un quadro stretto (chiuso da un mascherino rotondo a guisa di «close-up») una madre e i suoi tre figli stretti l'una agli altri. Il mascherino si apre gradualmente e libera a poco a poco tutto il quadro: una famiglia rannicchiata attorno a qualche pacco legato alla bell'e meglio, davanti ad una bicocca in rovina posta sul fianco della collina. Sullo sfondo, a destra, si distingue in fondo alla valle una colonna in marcia. Allora la macchina da presa fa una lenta panoramica verso destra, ab-

bandona il gruppo dei profughi e scopre il grosso degli eserciti in marcia attraverso la pianura mentre, da una parte e dall'altra, le case incendiate finiscono di consumarsi.

Nella battaglia di Petersburg, i campi di insieme che mostrano i punti culminanti dello scontro si alternano con piani di particolari la cui precisione contrasta a tal punto che essi ricreano per lo spettatore le molteplici impressioni della battaglia stessa. Così, il colonnello sudista, con la sciabola sguainata, conduce le sue truppe all'assalto (*campo totale*); arriva alle prime linee (*campo medio*) e pianta la sua bandiera nella bocca di un cannone nemico (*piano americano*). Un nordista si lancia fuori dalle trincee (*campo medio seguito da una panoramica*) per salvare un ferito sudista (*campo medio*). Un soldato finisce a colpi di baionetta il suo avversario a terra (*piano americano*). Un altro riconosce fra i morti un suo vecchio amico che ha combattuto nelle fila nemiche (*campo medio*). Una mano divide dei grani di caffè (*particolare*) e li distribuisce agli uomini (*campo medio*) mentre la battaglia infuria (*campo totale e campo lungo*). Su un carro stipato di cadaveri (*campo medio*) si ammuccionano i morti raccolti alla rinfusa sul campo i battaglia (*mezzo campo lungo*), mentre da un altro carro (*campo medio*) situato dietro le linee (*campo totale*) si scaricano pezzi di carne che si portano alle cucine (*panoramica seguita da campi medi*) ecc.

Con un montaggio alternato e sempre più affannoso si passa dalle sequenze che mostrano la città di Atlanta in fiamme alle scene di angoscia nella tenuta dei Cameron, per tornare ai combattimenti e alle scene fratricide. E così di seguito...

Nella sequenza finale al termine della quale i Cameron assediati in una capanna sono liberati dal Ku-Klux-Klan, il montaggio parallelo è sottoposto a una metrica sapiente, a un ritmo quasi musicale fondato sui rapporti temporali dei piani. Così si passa da un campo lungo che mostra la capanna accerchiata dai soldati a dei piani cine si avvicinano sempre più e mostrano gli assediati che si preparano al combattimento. Si vede il viso dell'uno, il gesto dell'altro ecc. Poi si passa alla cavalcata del Ku-Klux-Klan: campi lunghi, campi medi, carrellate che seguono i cavalieri o li precedono nella loro corsa. Una serie di primi piani e di piani di particolari coglie gli zoccoli dei cavalli lanciati al galoppo, la criniera dell'uno, l'incollatura dell'altro, e di nuovo si vede il gruppo dei cavalieri che traversa la pianura, guarda un corso d'acqua, attraversa una strada. Si torna quindi alla capanna: le inquadrature che mostrano gli assediati e la battaglia sono più brevi, più secche, più nervose. Poi riprende la cavalcata: poiché il galoppo si è accelerato, i piani si succedono secondo un ritmo sempre più rapido che riflette la cadenza stessa dei cavalli lanciati a galoppo sfrenato. E si riprende l'alternanza fino alla risoluzione che conclude il film come il finale di un ampio crescendo.

Griffith dimostrava in questo modo che nel cinema le immagini esprimono meno per quanto mostrano – qualunque sia il valore e il significato evidente

delle cose rappresentate – che per la loro organizzazione, il loro ordine; ed ancor più che col loro ordine esse esprimono con le loro relazioni metriche, sia rispetto a se stesse sia rispetto all'insieme.

Inoltre, filmando gli eroi da vicino o da lontano, di fronte o di profilo, di schiena o di tre quarti, dall'alto o dal basso, egli poneva lo spettatore nel cuore dell'azione, *fra* i personaggi del dramma, *nello* spazio del dramma. Riprendendo le cose da diversi punti di vista, in reciproco rapporto nella continuità del film, lo spettatore effettivamente percepiva le cose proprio come se realmente si spostasse attorno ad esse. L'impressione di realtà spaziale era in questo modo un fatto acquisito.

Non occorre dire che questa impressione non era stata coscientemente ricercata. Griffith intendeva solamente dare un senso di realtà più evidente seguendo nello stesso tempo la logica del dramma e quella di un osservatore libero da ogni impedimento. Questo effetto ne fu la inattesa conseguenza.

Ecco perché si può dire che con *The Birth of a Nation*, capolavoro primitivo ma capolavoro autentico, il cinema è nato *come arte*. Fu la sua prima «chanson de geste», la prima unificazione della sua sintassi elementare, il primo abbozzo di un *linguaggio visivo*. Comunque, se invece di equilibrare lo spazio in modo relativamente statico come i danesi o i tedeschi, Griffith seppe dargli un significato dinamico organizzandolo nella durata, dividendola nello stesso tempo in valori metrici, non si può dimenticare che alcuni italiani ebbero prima di lui il senso di uno spazio definito dalla profondità del campo.

In un film del 1910 intitolato *Il macchinista* – praticamente sconosciuto fino a che l'«Antologia del cinema italiano» costituita nel 1966 non lo risuscitò – l'autore (con tutta probabilità Ubaldo del Colle) fece uso di questa profondità, di cui fino allora Griffith sembrava essere stato l'iniziatore (vedi *The Musketeers of Pig Alley* - I moschettieri di Pig Alley, 1912).

La storia è un melodramma convenzionale: un macchinista geloso provoca un deragliamento per vendicarsi del suo rivale. Questi si salva ma una decina di persone muoiono tragicamente.

La sequenza in questione mostra il colpevole attanagliato dal rimorso mentre rientra a casa. Egli si avvicina alla macchina da presa che inquadra di infilata la via in cui abita. L'attore – Alberto Collo (?) – sbarra gli occhi atterriti e recita in maniera terribilmente «teatrale». Ma, quando giunge *in primissimo piano* (sulla destra del quadro) e apre la porta di casa, si scorge, *sullo sfondo*, la processione di quattro o cinque bare seguite dai parenti e dagli amici delle vittime, che passa in una strada trasversale (e quindi attraversa lo schermo da destra a sinistra). L'uomo si gira e guarda impietrito dallo stupore.

Abbiamo parlato dei film italiani «spettacolari» e della funzione che ebbero nella ricostruzione di grandi spazi nei quali l'oggetto filmico fosse il più ampiamente rappresentato. Qui non si tratta più di un'estensione ma di una vera

e propria *strutturazione dello spazio* (e non dello scenario): uno spazio globale non concettualizzato dal montaggio, colto nella sua totalità descrittiva, con la distinzione «oggetto-soggetto» degli esseri e dei fatti nelle loro relazioni drammatiche significanti.

Questo breve film è comunque d'importanza capitale nella storia della formazione di un linguaggio e di un modo d'espressione *cinematografici*. La sua importanza dovette passare a quel tempo del tutto inosservata, dato che fu necessario attendere i film di Griffith e di Feuillade perché incominciassero a diffondersi questo procedimento, anche se la pratica del montaggio lo fece ben presto dimenticare finché lo riportò in auge von Stroheim (provvisoriamente) nel 1924 e Orson Welles (quasi definitivamente) nel 1942.

Approfittando degli insegnamenti del montaggio prodigati dai film americani del momento, Ubaldo del Colle fu ancora fra i primi a dare al cinema una scrittura ellittica che si esprimeva con la sola immagine. Un critico dell'epoca ricorda che in *La porta aperta* (1912), «l'eroina scrive nervosamente qualche parola poi aspetta con impazienza sulla scalinata. Due braccia si tendono. Essa vi cade perdutoamente. L'automobile divora la strada. Poi un treno corre a tutta velocità incoronato da una nuvola di fumo. Le immagini sono sobrie, rapide, efficaci. Dell'amante che rapisce la colpevole non si vedono che le braccia tese. L'automobile e il treno passano in un secondo. Ecco uno sviluppo nuovo del cinema, direi quasi uno stile del più grande effetto. Né la rapidità né la frammentazione di queste scene nuociono alla chiarezza dell'azione. Queste brevi immagini sono così chiare, così parlanti, che il breve sottotitolo indicativo diviene superfluo, inutile...».

Al pari dunque del danese Holger Madsen o del tedesco Paul Wegener, Ubaldo del Colle deve considerarsi uno dei precursori europei del cinema moderno. Così pure Luigi Maggi che, dopo parecchi film spettacolari, realizzò uno dopo l'altro *Il granatiere Rolland* (1911), *Nozze d'oro* (1912) e *La lampada della nonna* (1913), che possono considerarsi i primi abbozzi di un realismo cinematografico valido sia sul piano del contenuto sia su quello della forma. *Nozze d'oro* soprattutto (con Alberto Capozzi e Maria Cleo Tarlarini), che fu il primo film interamente raccontato in «flash back» e in cui i fatti presenti acquistavano significato in rapporto agli avvenimenti passati.

In Europa come in America la critica cominciò ad esistere verso il 1910-11. Ma, ad eccezione della stampa corporativa, la sua influenza fu quasi nulla e si dovette attendere l'immediato dopoguerra perché nascesse una critica degna di questo nome. Canudo, mobilitato, non riprese le sue attività che nel 1919. Il solo saggio valido – sul piano delle idee – pubblicato durante periodo 1915-19 fu *Psicologia del cinema* (1916) del filosofo americano W. H. Mustenberg, prezioso perché prelude a tutti gli studi compiuti in questo campo e testimonia di una rarissima (all'epoca) comprensione del fenomeno filmico.

Terminata questa breve panoramica, si potrà obiettare che non si tratta affatto del *cinema sperimentale*, oggetto di quest'opera.

Secondo un'accezione molto discutibile, infatti, chi dice cinema sperimentale dice generalmente film d'«avanguardia», esperimento di laboratorio, film astratto, film surrealista o (per il momento) cinema Underground. In questo senso non esiste cinema sperimentale prima degli anni venti.

Tuttavia dal 1910 al 1920 ogni film che ha contribuito alla scoperta o alla messa a punto di un linguaggio ancora alla ricerca dei suoi mezzi può considerarsi *sperimentale*, pur appartenendo – o no – alla produzione corrente.

Infatti solo in seguito, dopo che le qualità proprie di questo linguaggio si mostrarono in modo sufficientemente chiaro, qualche artista pensò di spingere più innanzi le ricerche in campi ancora inesplorati, o relative ad alcune forme rimaste al di qua delle loro possibilità, poiché i film che le avevano rivelate erano tenuti a certi limiti per il loro carattere necessariamente commerciale.

Fare l'inventario di tutto ciò che, prima del 1915, contribuì più o meno al progresso del cinema significherebbe fare una «storia generale del film», a cui non ci possiamo dedicare in questa sede. Ecco perché ci siamo mantenuti nei limiti di questo breve panorama.

Ci accorgeremo che tutto quello che riguarda il *cinema sperimentale* propriamente detto, il cui oggetto fu la scoperta di un *cinema puro*, liberato cioè da tutto ciò che non è specificamente filmico, partecipa di fatto a strutture *estrane al cinema*, inerenti alla pittura, alla musica o alla letteratura ma *applicate al cinema* e non derivate dal film stesso.

Tuttavia, poiché queste strutture avevano lo scopo di valorizzare le qualità espressive dello spazio e del tempo, di misurarne e saggiarne le forme significanti – ritmo o proporzioni – si scopre che queste ricerche permisero, *tramite le altre arti*, di valorizzare le qualità specifiche del cinema, di definirne i limiti, di delineare il sostrato spazio-temporale, fondamento di ogni espressione filmica.

L'origine del film sperimentale si trova difatti *nella pittura* e non nel cinema, benché abbia dovuto fare i conti col cinema.

Dalla pittura al cinema

Nel 1914 il pittore Leopold Survage,¹ senza dubbio ispirato dai primi disegni animati, ebbe l'idea di una pittura in movimento, o meglio, di un movimento di forme colorate ottenuto grazie a una successione di dipinti ripresi ad uno ad uno. La pittura era la cosa più importante. Il cinema non le prestava che il movimento. Ma proprio da questo movimento, cioè dai rapporti fra queste forme e questi colori, dalle loro modificazioni, trasformazioni, integrazioni successive, secondo un ritmo appropriato *imitato dalla musica*, il pittore intendeva trarre il significato, l'espressione massima della sua opera.

Del resto Survage aveva pubblicato sulla rivista di Apollinaire, *Soirées de Paris*, nel luglio-agosto 1914, un manifesto in cui definiva l'originalità delle sue ricerche. Lo riproduciamo *in extenso*: «Il ritmo colorato non è affatto un'illustrazione o un'interpretazione di un'opera musicale. È un'arte autonoma, anche se si fonda sugli stessi dati psicologici su cui si fonda la musica.

«*Sulla sua analogia con la musica.* È il modo di successione nel tempo degli elementi che stabilisce l'analogia della musica, ritmo sonoro, e del ritmo colorato – di cui io prevedo la realizzazione per mezzo del cinematografo. Il suono è l'elemento primordiale della musica. Le combinazioni di suoni musicali, secondo la legge dei rapporti semplici fra il numero delle vibrazioni dei suoni simultanei, formano degli accordi musicali. Essi si combinano in frasi musicali ecc. Ma la musica è sempre un modo di successione *nel tempo* di diverse vibrazioni sonore. L'opera musicale è una sorta di linguaggio sottile per mezzo del quale l'autore esprime il suo stato d'animo o, secondo un'espressione felice, il suo dinamismo interiore. L'esecuzione di un'opera musicale suscita in noi qualcosa d'analogo a questo dinamismo dell'autore; e più l'ascoltatore è sensibile – come lo sarebbe uno strumento di percezione – più l'intimità fra lui e il musicista è grande.

«L'elemento fondamentale della mia arte dinamica è la *forma visiva colorata*, che ha una funzione analoga a quella del suono nella musica.

«Questo elemento determinato da tre fattori: 1) la forma visiva propriamente detta (astratta); 2) il ritmo, cioè il movimento e la trasformazione di questa forma; 3) il colore.

«*La forma, il ritmo.* Intendo per forma visiva astratta ogni generalizzazione o geometrizzazione di un forma, di un oggetto, di ciò che ci circonda. In effetti è così complicata la forma di questi oggetti per altro molto semplici e familiari, come un albero, un mobile, un uomo... A mano a mano che si studiano i particolari di questo oggetto, essi divengono sempre più refrattari ad una rappresentazione semplice. Il mezzo proposto per rappresentare astrattamente la forma irregolare di un corpo reale è quello di ricondurlo a una forma geometrica semplice o complicata; e queste rappresentazioni trasformate starebbero alle forme degli oggetti del mondo esterno, come il suono musicale sta al rumore. Ma non è sufficiente a rappresentare uno stato d'animo o a provocare un'emozione.

«Una forma astratta immobile non è ancora abbastanza eloquente. Rotonda o appuntita, oblunga o quadrata, semplice o complessa, essa non produce che una *sensazione* estremamente confusa: non è che una semplice notazione grafica. Solo mettendosi in movimento, trasformandosi ed incontrando altre forme è in grado di evocare un sentimento. È per la sua funzione e la sua destinazione che diviene astratta. Trasformandosi nel tempo, percorre lo spazio; incontra altre forme in via di trasformazione; si combinano insieme ora camminando fianco a fianco, ora combattendo fra loro o danzando seguendo il ritmo imposto da una certa cadenza, ed essa stessa ubbidisce allo spirito dell'autore successivamente gaio, triste, sognante, pensoso... Ecco che arriviamo a un equilibrio. No, quest'equilibrio era instabile e le trasformazioni ricominciano; così il ritmo visivo diviene analogo al ritmo sonoro della musica.

«In questi due campi il ritmo svolge la stessa funzione. Di conseguenza, nel mondo plastico, la forma visiva di ciascun corpo ci è preziosa solo come fonte, come mezzo per esprimere ed evocare il nostro dinamismo interiore, e non già per rappresentare il significato o l'importanza che questo corpo assume, di fatto, nella nostra vita. Dal punto di vista di quest'arte dinamica, la forma visiva diviene l'espressione e il risultato di una manifestazione di forma-energia, nel suo ambiente. Ciò vale per la forma e il ritmo, che sono inseparabili.

«*Il colore.* Prodotto da una materia colorante sia per irradiazione sia per proiezione, è il cosmo, è al tempo stesso l'energia-ambiente, per il nostro apparecchio percettore di onde luminose: l'occhio.

«Dal punto di vista psicologico, non sono né il colore né il suono, assoluti, isolati, che ci toccano e ci influenzano; ma le sequenze alternate di colori e di suoni. Quindi, grazie al suo principio di mobilità, l'arte del ritmo colorato aumenta questa alternanza, che esiste già nella pittura ordinaria, ma solo come gruppo di colori fissati simultaneamente su una superficie immobile e senza mutamenti di rapporto. Col movimento il carattere di questi colori acquista una forza superiore alle armonie immobili. Perciò il colore a sua volta si collega al ritmo. Cessando di essere un accessorio degli oggetti esso diviene il contenuto, l'arma stessa della forma astratta. Le difficoltà dal punto di vista tecnico consistono nella realizzazione di film per la proiezione dei ritmi colorati.

«Per un brano di tre minuti bisogna preventivare la ripresa dalle mille alle duemila immagini. È molto! Ma non pretendo di eseguirle tutte da solo. Non eseguirò che le fasi indispensabili. I disegnatori, con un po' di buon senso, sapranno dedurne le immagini intermedie, di cui avrò indicato la quantità e quindi la cadenza. Quando le tavole saranno pronte, le si faranno passare davanti all'obiettivo di una macchina a presa a tre colori».²

La guerra interruppe i progetti di *Survage*. Benché una serie di tavole sia stata compiuta nei primi mesi del 1914, il film non vide mai la luce.

Nel 1917 però Guillaume Apollinaire presentò una mostra di opere del pittore, fra cui un centinaio di cartoni preparati per il film. *Survage*, diceva Apollinaire, aveva «inventato la nuova arte della pittura in movimento».

In realtà Vasilij Kandinskij e Franz Marc avevano già enunciato questi concetti nella loro opera *Der blaue Reiter* pubblicata nel 1912. In essa si parlava di «movimenti colorati» e soprattutto di «un'opera di forme e di colori». *Survage* ebbe semplicemente l'idea di sostituire la scena col film. Ma quest'idea percorse la propria strada. La ritroveremo nel 1921.

Nel frattempo occorre seguire le ricerche sperimentali attraverso i film realizzati per il pubblico – per quanto ristretto fosse – ricerche orientate soprattutto verso le forme e le strutture spaziali piuttosto che verso le strutture temporali della cadenza e del ritmo.

Futurismo, espressionismo e cinema

Durante i primi anni di guerra, mentre i tedeschi e i danesi orientavano i loro film verso una specie di romanticismo allucinato, il cinema russo presentava delle storie che si risolvevano nel sadomasochismo e nella castrazione; un'atmosfera quindi fantastica, morbosa e nevrotica. Gran parte della produzione fu dedicata ai drammi mondani, alle tragedie macabre e alle passioni criminali. Dal punto di vista tecnico si trattò di opere originali, dal momento che il loro «decadentismo» dava luogo a ricerche formali – scenografia, illuminazione, composizione plastica – che posero alcuni cineasti russi al primissimo posto del cinema europeo.

Senza avere le intenzioni estetiche dei danesi o del *Golem*, le cui stilizzazioni scenografiche si sforzavano di esprimere o di tradurre il carattere angosciante dei loro drammi, certi film russi, più parodistici che fantastici, furono girati con scenari vagamente cubisti; particolarmente *Drama v kabare futuristov n. 13* (Un dramma al cabaret futurista n. 13), realizzato nel 1914 da Kasjanov su soggetto del poeta Valèrij Brjusòv e i film diretti da Kai Hansen con l'attore comico Zozlov. Costoro applicavano le teorie del critico drammatico Kugel e dell'attrice Kholmkaia, che mettevano in scena allo «Specchio Curvo» – specie di cabaret teatrale – commedie in cui l'arte del grottesco contribuiva ad una parodia satirica e caricaturale. Conosciuti sotto la denominazione globale di «L'obiettivo curvo» questi film rimasero però ai margini della produzione corrente, imperniata, come abbiamo detto, su una tematica più o meno nevrotica.

Geo Bauer, che fu uno dei più noti cineasti russi di questo periodo, non usò mai le stilizzazioni architettoniche. I suoi sforzi si basarono sulla messa a punto di elementi reali la cui sontuosità barocca traduceva la morbosa sensualità e la follia passionale delle sue tragedie. La cura e la raffinatezza nella composizione dei suoi scenari dipendeva da un simbolismo decadente che lo avvicinava più al gongorismo italianizzante di d'Annunzio che all'austerità nordica.

Le sue immagini erano sovraccariche di simboli esoterici e non certo sobrie, ma, con il suo operatore Zavelev, seppe trarre partito da tutti i processi

ottici e fotografici conosciuti, creando dei giochi di ombre e di luci sulle pesanti tappezzerie delle sue alcove. Il simbolismo decadente di *A rebours*, una specie di voluttà morbosa, quasi satanica, fu la caratteristica dominante dei suoi film. In *Zhizn v smerti* (La vita nella morte) girato nel 1914, su soggetto del poeta Valèrij Brjusòv, un pittore imbalsama la sua amante morta, la conserva in una bara di cristallo e passa i suoi giorni a dipingerla. Gli sembra allora che il ritratto acquisti la vita della scomparsa: l'abbraccia e diventa pazzo. In *Lounaja Krassaviza* (Bellezza lunare, 1916) esprime il tragico disaccordo di un artista con la realtà che lo circonda. Non potendo più vivere che in un universo costruito a misura delle sue ossessioni, l'artista – uno scultore – finisce col perdere la ragione.

In una certa misura i film di Bauer fecero da «trait-d'union» fra un certo cinema italiano, il cinema danese e l'espressionismo tedesco dell'immediato dopoguerra.

Oltre ai suoi film «monumentali», il cinema italiano si era effettivamente orientato verso la produzione di avventure romanzesche che avevano come protagoniste delle eroine enfatiche, appassionate e sensuali, in cui la psicosi dannunziana traboccava in melodrammatiche esaltazioni. Ben presto non vi furono altro che divani, cuscini e sofà sui quali, fra fiori e voluttà, si rotolavano donne innamorate, languide e perverse. Con i loro atteggiamenti magniloquenti da vergini oltraggiate, scarmigliate, discinte e vendicatrici, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, rispondevano in modo appassionato e declamatorio alla nevrosi cerebrale e fredda della nordica Asta Nielsen; alle depravazioni sadomasochiste delle russe Vera Kholodnaja e Vera Corally.

Tuttavia, proprio per ottenere il clima necessario, i registi lavoravano la luce, componevano illuminazioni evanescenti, penombre sapienti che arricchirono le qualità espressive delle loro immagini. Attraverso le loro ricerche, e nonostante il loro artificio, questi film perseguirono anch'essi un certo «realismo»; un realismo, naturalmente, tutto teorico, astratto: schematismo dei caratteri e dei personaggi, convenzionalità della trama, arbitrio delle situazioni presentate fuori da ogni contesto sociale o storico, soggetti che consideravano delle entità più che delle individualità, ma che cercavano – come farà più tardi in tutt'altro modo l'espressionismo – una verità essenziale attraverso una deformazione teatrale della vita.

In questi film il mondo (la società borghese, mondana) diviene un teatro ed ogni situazione un po' torbida un dramma parossistico in cui gli atti si esasperano in atteggiamenti «definitivi». I personaggi recitano, interpretano la propria parte, divengono in un certo senso «l'espressione ultima» di ciò che sono. Infatti l'interpretazione magniloquente delle «dive», che ha suscitato molta sorpresa in un momento in cui le ricerche del cinema americano erano orientate verso un comportamento naturale, era all'unisono con una drammaturgia

di maniera e con un realismo artificioso. In entrambi l'enfasi è calcolata, meto- dica. I gesti che si organizzano in altrettanti atteggiamenti plastici, non si sfor- zano affatto di essere veri, ma di *esprimere* una verità di cui essi sono solo il ri- flesso, il simbolo. I movimenti del busto, delle braccia, della chioma sono co- me i movimenti di un balletto, costituiscono una specie di coreografia sapiente che si presenta come «la trascendenza di un momento vissuto».

Ciò che colpisce, e che certamente ha sempre colpito, è il contrasto fra l'ar- tificio del gesto e delle situazioni e la verità, l'esattezza, il realismo dello scena- rio. Soltanto i tedeschi – o i nordici – avrebbero capito che un dramma teorico poteva situarsi unicamente in un mondo teorico.

Soltanto loro, ad eccezione di A. G. Bragaglia, il quale girò nel 1916 uno dei pochi film italiani che abbiano realmente potuto aspirare all'«avanguardismo». Uscito poco dopo la pubblicazione del *Manifesto della cinematografia futurista* (11 settembre 1916) in cui Marinetti enunciava verità che il peggior film americano aveva reso evidenti ormai da parecchi anni (simultaneità delle azioni, movimenti nello spazio e nel tempo, significato degli oggetti, primi piani ecc.), *Perfido incanto* realizzava per lo meno un certo equilibrio fra il mon- do rappresentato e il melodramma in cui la diva (Lyda Borelli), una sacerdo- tessa di Ishtar, invasata e voluttuosa, immolava le sue vittime con il rituale di un sacrificio espiatorio.

Purtroppo gli scenari, eccentrici come il contenuto – e più eccentrici che futuristi – fecero di questo film una specie di caricatura burlesca degli elemen- ti di cui abbiano parlato più che rappresentarne la sintesi espressiva. Il fatto che si sia potuto considerare *Perfido incanto* come precursore dell'espressioni- smo semplicemente perché i suoi scenari si ispirano a una pittura non confor- mista, come è il caso (ma in tutt'altro senso) di *Caligari*, è indicativo della con- fusione che regna nella mente di certi critici. È incontestabile che *Perfido in- canto* ha preceduto il «caligarismo». Ma non ne fu affatto il *preludio*, contra- riamente a certi film danesi di Holger Madsen o Robert Dinesen, o tedeschi come quelli di Paul Wegener o di Richard Oswald.

È più esatto, se non più convincente, vedere l'origine di una certa maniera caratteristica di Lubitsch – il Lubitsch degli anni 1919-20, il Lubitsch fra l'al- tro di *Austernprinzessin* (La principessa delle ostriche) – nei film di Lucio d'Ambra, particolarmente in *Il re, le torri, gli alfieri*, anch'esso del 1916.

«In un film di Lucio d'Ambra del 1916 – scrive Mario Verdone –¹ vediamo Luigi Serventi in uniforme da ufficiale, pantaloni lunghi, bandoliera, sciabola, capelli alla Maurice Chevalier, leggermente chinato verso una tenda da cui set- te mani femminili gli tendono delle rose. La somiglianza con l'atmosfera e i personaggi di Lubitsch è talmente sorprendente che non possiamo ora non fa- re un'incursione nel cinema italiano di fantasia degli anni 1915-1922. Esso ci offre notevoli affinità con quel mondo di cui Lubitsch doveva darci l'immagi- ne più alta. Per definire questo "genere" che prenderà in seguito il nome di

Lubitsch, indicheremo – poiché ci si presenta l'occasione – l'idea che del cinema si faceva il protettore di Lucio d'Ambra, il marchese di Bugnano (deputato di Napoli, ex sottosegretario di Stato agli Affari esteri) venuto dall'alta politica e dagli ambienti della migliore società cosmopolita.

«Lucio d'Ambra ha detto di Bugnano:

«Egli prevedeva un cinema lussuoso, raffinato ed elegante, curato nei minimi particolari, diretto con arte e cultura, aristocratico nella concezione come nell'esecuzione. Amava far preparare da artisti autentici grandi scenari delle ampie linee architettoniche e riempire queste sale non di vecchi mobili raccolti qua e là, ma di graziosi oggetti moderni provenienti dai laboratori di un artista-ebanista come Ducrot, con ricche stoffe, tappeti autentici, ninnoli di qualità. Vestire una primadonna era per lui una preoccupazione altrettanto grande di quella di sistemare in un salone al posto giusto una lampada o un vaso di fiori.² Egli voleva che un pranzo in una casa patrizia fosse servito con i piatti e l'argenteria di quella casa, e da autentici e impeccabili maggiordomi. Fu il primo a pensare che una dama della sua classe potesse arrischiarsi davanti all'obiettivo non con i gesti studiati e falsi della convenzione ma con i movimenti spontanei della sua istintiva eleganza. Fu Bugnano che per primo chiese ai suoi amici di un circolo aristocratico di Venezia di figurare come comparse in una scena mondana al posto delle abituali comparse dalle dubbie camicie e dai frac preistorici.

«Ma esigevo ancora di più: esigevo, entro scenari lussuosi e con attori raffinati, un mondo che fosse nuovo persino nella concezione del soggetto e nello sviluppo della trama. Pretendeva dal film l'originalità che esso non aveva ancora, giacché si limitava a saccheggiare celebri romanzi o a ridurre al silenzio drammi illustri ed eloquenti. Voleva insomma che il film nascesse film, dall'immaginazione di un poeta abbastanza innamorato dell'arte nuova dello schermo per intuirne le possibilità estetiche».

Giornalista, romanziere, sceneggiatore, Lucio d'Ambra (Renato Manganello) diede a tutto un aspetto del cinema italiano quel tono di commedia brillante che interruppe per un attimo le tragedie d'alcova dalle passioni esasperate. Fu l'aspetto più valido, se non il più glorioso, di questo cinema degli anni di guerra.³ Passato alla regia nel 1916, diresse *Il re, le torri, gli alfieri* interpretato oltre che da Luigi Serventi e Paolo Wilman, dalla contessa Georgina Dendice di Frasso e dal marchese Vittorio Bourbon del Monte. Secondo i desideri del finanziatore, marchese di Bugnano, il film si distinse soprattutto per una certa stilizzazione degli scenari, dei costumi, dei personaggi e delle situazioni, che dava un tono «avanguardista» a un'operetta ambientata in una corte immaginaria («Avevo considerato la possibilità coreografica di far spostare i miei personaggi su uno scacchiere come se fossero stati re, torri o alfieri. Intravidi con gioia tutto un piacevole gioco di bianchi e di neri...»). Quanto mai superficiale, fu comunque uno dei pochi film italiani dell'epoca che abbia testimoniato

di una vera originalità, anche se fondato sulla bizzarria e la stravaganza. L'anno seguente Lucio d'Ambra riapparve con *Il girotondo degli undici lancieri*, il cui brillante cosmopolitismo ben rifletteva la decadenza di una società amabilmente oziosa e mondana, ma la cui forma – o formula – preludeva a tutto un cinema futuro.

Come abbiamo già detto, parlare di ricerca pura o di cinema di avanguardia prima del 1922 è privo di senso. Tuttavia in Francia furono prodotti due film al di fuori delle norme commerciali; la loro intenzione era di sfruttare a fini «artistici» procedimenti quali il «flou», le deformazioni ottiche o la sovrimpressione.

Così nel 1915 Abel Gance compì un esperimento basato sull'impiego sistematico degli specchi deformanti. In *La folie du docteur Tube* (La pazzia del dottor Tube) uno scienziato scopriva un raggio che deformava gli esseri e le cose su cui era diretto. Si trattò quindi di una successione di immagini curiose, divertenti, ma senza fondamento drammatico. Giudicato non commerciale, *La folie du docteur Tube* fu relegato in fondo a un armadio da cui Gance lo tirò fuori dieci anni dopo per dimostrare di essere stato lui l'inventore, nel 1915, della «visione soggettiva».⁴ In realtà poiché tutte le immagini erano deformate, *comprese quelle che mostravano lo scienziato intento ai suoi esperimenti*, non si trattava affatto di un *modulo espressivo*, ma semplicemente dell'uso di un procedimento in vista di una fantasmagoria «alla Méliès» senza finalità espressiva di alcun genere.

In *Phantasmes*, iniziato da Marcel L'Herbier nel 1918 ma rimasto incompiuto, questi procedimenti – soprattutto il «flou ottico» – erano stati ripresi, con maggior giustificazione psicologica, dato che si trattava di tradurre le visioni di un ossesso.⁵

L'anno seguente Marcel L'Herbier ebbe la possibilità di realizzare liberamente un film, *Rose France*, che egli voleva fosse «un'espressione simbolica ottenuta per mezzo di immagini cinematografiche». Ma il simbolismo partecipava questa volta sia al soggetto sia alla forma. Ispirato certamente a Maeterlinck o a Stuart Merrill più che a Déroulède, esso non era meno esteriore nelle immagini le quali, evocando qualche Burnes Jones scipito, facevano ostentatamente mostra di una «ricerca d'arte» contraria alla natura stessa del cinema.

Poiché sosteneva una posizione opposta a quella di Antoine – il quale voleva che si girasse fuori dello studio in scenari reali, che si creasse *con la realtà* invece di costruirla – la cinematografia tedesca gli doveva dare momentaneamente ragione. Mentre però *Caligari* (ad esempio) esprimeva determinati sentimenti con la forma degli scenari, in *Rose France* non c'era altro che un preziosismo fine a se stesso: l'autore aveva infatti purtroppo confuso nelle sue ricerche raffinate l'arte con l'estetismo.

In realtà fu con *Caligari* e con l'espressionismo che nacquero i cosiddetti movimenti di «avanguardia», cioè quel complesso di ricerche applicate al cinema e derivate dalla pittura, dal teatro o dalla letteratura.

Dato che l'espressionismo è stato effettivamente letterario, pittorico e teatrale prima di essere cinematografico, ci sembra opportuno fare un rapido esame delle sue differenti manifestazioni per comprenderne meglio le intenzioni filmiche.

Su piano pittorico, parallelamente al cubismo – arte specificamente francese nonostante il carattere internazionale della sua produzione – l'espressionismo si è sviluppato a Vienna, Monaco, Dresda e Lipsia.

Sorto dalle stesse ragioni costruttiviste, esso lasciava comunque la più ampia libertà all'emozione, alla passione, cercando solo di tradurre una specie di «visione interiore» in una cristallizzazione espressiva delle forme. Specificamente tedesco, il movimento si riacciava sia alle teorie dello *Sturm und Drang* sia all'ideologia della *Weltanschauung*. Organizzato nel 1905 sotto il nome di *Die Brücke*, esso raggruppava Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmitt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, cui si aggiunsero Emil Nolde, Cuno Amied, Axel Gallen, Max Pechstein, Kees Van Dongen, Oskar Kokoschka. Tutti si richiamavano più meno a Van Gogh e a Münch.

Nel 1907 Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Erd Kirchner lasciarono *Die Brücke*, orientando le loro ricerche verso il simbolismo mistico, l'espressione di un'angoscia esistenziale e la strutturazione formale. Ben presto si unirono ad essi Arnold Kubin, Alexis von Jawlensky, Vasilij Kandinskij, Casimir Malevitch, Franz Marc, Paul Klee, Otto Muller. Il nome di espressionismo fu diffuso da Herwarth Walden, editore a Berlino della rivista *Der Sturm* e da Wilhelm Woringer, primo teorico del movimento (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908).

Nel 1911 mentre Kokoschka e Jawlensky rappresentavano l'espressionismo ortodosso, Kandinskij e Franz Marc si orientarono verso una tendenza che doveva sfociare nel formalismo astratto. La pubblicazione di *Der blaue Reiter* nel 1912 fu all'origine della loro dissidenza. Li seguirono Paul Klee, Auguste Macke, Lyonel Feininger, Hans Arp.

Nel 1924 il gruppo dei «quattro azzurri» era costituito dagli astrattisti Kandinskij e Paul Klee e dai formalisti Lyonel Feininger e von Jawlensky.

Nel suo insieme l'espressionismo presenta due tendenze: una, plastica e formalista, fu rappresentata da Franz Marc, Lyonel Feininger, August Macke, Arnold Topp, Oskar Schlemmer nei paesi centroeuropei; da Marcel Gromaire, La Patellière, Kisling, G. Walch in Francia; da Manuel Orozco e Diego Rivera in Messico; da Rossi in Italia; da de Smett in Belgio; da Troop e Sluyters in Olanda. L'altra, una specie di neoromanticismo mistico, fantastico o surrealista, fu rappresentata soprattutto da Kubin, Kokoschka, Beckmann in Germania; da Rouault, Soutine, Chagall, Pascin, Goerg in Francia, da James Ensor in Belgio.

In linea di massima – secondo Kasimir Edschmid – «si tratta di approfondire l'essenza delle cose, di distinguere ciò che c'è al di là della loro forma accidentale, di raggiungere il significato eterno dei fatti e delle cose. Occorre collegare l'*individuale* sempre impulsivo e mobile all'*assoluto*, cosmico, universale e statico».

Se dunque l'espressionismo raggiunge i valori atemporali del classicismo e del cubismo, esso si sforza di liberare un «soggettivismo parossistico» sempre in cerca di un significato simbolico o metafisico, e di trovare nella deformazione del mondo e delle cose l'espressione di uno psichismo allucinato. Nonostante l'aspetto «costruito» che ebbe in Feininger e Franz Marc i più autentici rappresentanti, furono un universo tenebroso, un mondo da incubo che tradussero le visioni demoniache di Alfred Kubin e le deformazioni di Cesar Klein. O, talvolta, con Emil Nolde o Kokoschka, un onirismo molto vicino al surrealismo.

Con le sue ricerche espressive, con la sua volontà di rivelare un universo di cui non poteva d'altra parte dare che una traduzione puramente esteriore, questa pittura trovò il suo sbocco logico nella scenografia teatrale.

L'espressionismo teatrale fu la conseguenza estrema delle teorie di George Fuchs. Fondatore del «Teatro artistico» di Monaco nel 1913, critico e teorico, George Fuchs professava un ritorno alla teatralità pura. Il suo «teatro integrale» postulava il rispetto delle tre unità classiche; esigeva pure che il dramma fosse integralmente compreso nelle 24 ore richieste e in un ambiente ristretto. Poiché le «grandi macchine» architettoniche di Gordon Craig non potevano essere utilizzate che su vasti palcoscenici, Fuchs pensava fosse molto meglio strutturare lo spazio piuttosto che *esprimerlo*: molto meglio *alludere* ad una struttura simbolica che raffigurarla. Se lo scenario doveva contribuire all'espressione, ciò doveva avvenire attraverso la pittura e non attraverso qualche ingombrante costruzione architettonica. Non si trattava comunque di costruire un «trompe-l'oeil» falsamente realista, ma di creare un «clima espressivo» accentuando intenzionalmente le forme più adatte ad esprimere il significato. E ciò seguendo le vie della pittura espressionista.

A causa delle sue ambizioni simboliche e metafisiche, l'espressionismo fu innanzitutto un movimento letterario. Nacque nel 1902 con la rivista *Der Sturm* pubblicata a Strasburgo da Hans Koch, René Schickelé, Karl Stadler e Otto Flake. I poeti più tipicamente espressionisti furono Heym e Trakl; Gottfried Benn, Arnold Becker, Ivan Goll, Stephan George lo furono solo per certi aspetti. Fra i romanzieri che seguirono il movimento, salvo poi staccarsene in seguito, ricordiamo: Alfred Döblin, Franz Werfel, Carl Einstein, Stephan Zweig, Ernst Toller, Fritz von Unruh, Carl Sternheim, Heinrich Mann, Max Brod, Kafka e Gustav Meyrink. Fra gli autori teatrali: Werner Hasenclever, Franz Wedekind, Oskar Kokoschka, Georg Kaiser, Reinhard Sorge.

Tuttavia le intenzioni di «cogliere il significato profondo del mondo» fecero perdere all'espressionismo letterario ogni contatto con la realtà e lo spinse-

ro a una concettualizzazione talmente «astrattizzata» da divenire completamente priva di vita e di senso. Ben presto non fu altro che formalismo senza contenuto, salvo ad essere reintegrato in una specie di «romanticismo tragico» che andava dal misticismo socializzante di Franz Werfel all'assurdità esistenziale di Franz Kafka, cioè in un'arte «impegnata» che con l'espressionismo propriamente detto aveva solo dei rapporti puramente formali.

D'altronde in una definizione che riguarda soprattutto l'arte pittorica, Kasimir Edschmid precisava: «L'espressionismo si leva contro l'impressionismo che riflette i mutevoli equivoci della natura, la sua inquietante diversità, le sue effimere sfumature; contemporaneamente lotta contro la decalcomania borghese del naturalismo e contro il proposito meschino di fotografare la natura o la vita quotidiana. Il mondo è là, sarebbe assurdo riprodurlo tale e quale, puramente e semplicemente».⁶

In altre parole il mondo visibile è una prigione che impedisce di cogliere l'«essenza» delle cose. Si tratta di varcare le barriere del tempo e dello spazio, di liberare «l'espressione più significativa» dalle apparenze per afferrarne – o esprimerne – l'«in sé».

Queste intenzioni che furono, come abbiamo visto, gli obiettivi della pittura espressionistica, le offrivano la possibilità di esprimere il «clima» di un dramma la cui azione confusa e brutale – a causa delle condizioni richieste – acquistava in una certa misura i caratteri del «Grand Guignol metafisico». La *Umwelt* (il mondo che circonda l'azione e la caratterizza) vi acquistava un valore che essa poteva tradurre meglio di ogni altra forma decorativa.

Autore del dramma *Mörder Hoffnung der Frauen* che diresse nel 1907, Koschka fu il primo ad applicare le possibilità di questa pittura alla scenografia teatrale. Lo scenografo e teorico svizzero Adolphe Appia e il critico Fritz Erler seguirono la sua strada. Essi contribuirono al successo del movimento e ben presto Frederic Hollaender a Berlino, von Gerlach a Vienna, Leopold Jessner a Monaco misero in scena dei drammi che segnarono la nascita del teatro espressionista, cioè nel 1911: *Die Hose* di Carl Sternheim, *Offiziere* di Fritz von Unruh, *Zarathustra* di Reinhardt Sorge; nel 1914, *Der Sohn* di Werner Hasenclever e nel 1917 *Antigone* dello stesso autore. Ma la prima clamorosa manifestazione del movimento fu la rappresentazione a Berlino del dramma di Reinhardt Sorge *Der Bettler*, il 23 dicembre 1917, con la regia di Frederic Hollaender. Seguirono numerosi altri drammi fra cui *Die Koralle* di Georg Kaiser (17 gennaio 1918), *Die Seeschlacht* di Rudolph Goering (3 marzo 1918), *Ein Geschlecht* di Fritz von Unruh (22 dicembre 1918) e *Brand im Oper* di George Kaiser (1919) ecc.

Fra i registi, i più famosi furono Frederic Hollaender, Leopold Jessner, Berthold Viertel, Rudolph Weichert e Arthur von Gerlach; tra gli scenografi Adolphe Appia, Carl Heinz Martin, Cesar Klein, Hans Poelzig, Walter Röhrig, Herman Warm, Robert Herlth, Walter Reimann e Paul Leni.

In campo cinematografico i film di Paul Wegener e di Richard Oswald avevano contribuito a creare un clima favorevole all'espressionismo. Esso fece un'apparizione strepitosa nel 1919 con *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Il gabinetto del dottor Caligari) diretto da Robert Wiene su soggetto di Carl Mayer e Hans Janowitz; la scenografia fu curata da Walter Röhrig, Herman Warm e Walter Reimann, con Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover, Friedrich Feher, Hans von Twardoski, Rudolf Lettinger ecc.

È la storia di un malato di mente; impazzito dopo la morte di un amico avvenuta in strane circostanze, egli non sa più distinguere il reale dall'irreale. Nel direttore del manicomio credo di riconoscere il dottor Caligari, un ciarlatano da fiera che obbliga il sonnambulo Cesare a commettere dei delitti in stato di ipnosi. Dopo aver scoperto l'origine della sua follia, il direttore tenta di guarirlo.

Questo film, di cui Hans Janowitz e Carl Mayer volevano fare un'opera realista (ma realista secondo l'ottica del Kammerspiel, cioè molto elaborata dato che Carl Mayer desiderava avere come scenografo il pittore visionario Alfred Kubin), fu condotto sul terreno dell'espressionismo da Herman Warm e dai suoi amici. Secondo Siegfried Kracauer, gli autori avrebbero avuto l'intenzione di smascherare, nella persona del dottor Caligari, l'assurdità di un'autorità asociale. La storia – modificata (si dice) da Friedrich Feher – divenne quella di un pazzo raccontata ad una pazza, e fu proprio questo cambiamento ad essere disapprovato da Carl Mayer piuttosto che l'espressionismo formale di Warm.

Del resto le condizioni di realizzazione di questo film prodotto sotto la direzione di Rudolph Meinert (successore di Joe May alla direzione artistica della Decla) e di cui si è detto, non senza ragione, che era stato fatto in economia – infatti le ombre e le luci dipinte sugli scenari evitavano ogni spesa di illuminazione e la cartapesta era poco costosa –⁷ furono precisate dallo stesso Herman Warm in una lettera a Lotte Eisner che la riprodusse nella sua opera *L'écran démoniaque*. Warm in sostanza diceva:

«Leggendo questa sceneggiatura insolita il cui stile bizzarro e la cui stesura originale mi entusiasmarono, mi resi conto che questo soggetto doveva trovare una formula scenografica strana quanto il racconto, che lo scenario doveva essere costruito senza preoccupazioni realistiche e che doveva giungere ad effetti fantastici e pittorici. D'altra parte vidi la possibilità di procurare ai miei due amici Walter Reimann e Walter Röhrig del lavoro per tutta la durata del film.

«Tutta la notte leggemmo e discutemmo tutti e tre insieme la sceneggiatura. Reimann, i cui quadri a quell'epoca erano influenzati dall'espressionismo, ci convinse che questo soggetto doveva essere realizzato in modo espressionista. Nella stessa notte facemmo qualche schizzo. L'indomani mostrai a Meinert e Wiene i nostri primi schizzi. Wiene ne comprese subito le grandi possibilità. Meinert volle un giorno di tempo per riflettere e decise l'indomani che l'espe-

rienza valeva la pena, e poiché si trattava di qualcosa di pazzo decise di realizzarlo nella maniera più pazza possibile».

In *Caligari* gli scenari non hanno più una funzione stilizzatrice. Creano un universo discordante che accusa lo squilibrio mentale del protagonista: le strade falsate, le case di traverso, le ombre e le luci che si oppongono in violente macchie bianche e nere, partecipano alla linea spezzata, determinando in questo modo una rottura continua. Ma l'espressione non si accontenta di essere semplicemente pittorica. Diviene una vera e propria simbolica, mettendo a profitto le reazioni istintive suggerite dalle verticali, dalle diagonali e da altri elementi lineari.

Cesare, simbolo dell'aggressività inconscia, è associato a figure triangolari, ad angoli acuti. Interpretato da Conrad Veidt, largo di spalle, stretto di fianchi, fasciato da una calzamaglia nera, il suo stesso corpo disegna un triangolo. Gli occhi pesantemente truccati sotto le arcate sopraccigliari, compongono dei triangoli bianchi iscritti in triangoli neri. Il pugnale di cui è armato costituisce un triangolo bianco che fa spicco sul triangolo nero del giustacuore. Quando Cesare nel suo sonno ipnotico va ad uccidere la figlia del borgomastro, penetra nella sua camera rompendo il vetro di una portafinestra e la vetrata infranta assume una forma triangolare ecc. Dal canto suo la ragazza è associata a delle verticali o a delle esili curve. La camera spaziosa, quasi vuota, in cui essa riposa si affaccia sul giardino attraverso porte-finestre i cui stipiti formano delle parallele slanciate verso il cielo. Dietro il suo letto un baldacchino forma degli archetti da cui ricadono languidamente lunghi veli bianchi; quando Cesare in un attimo di lucidità rapisce la giovane vergine invece di ucciderla, la sua lunga camicia bianca e i veli che trascina suggeriscono, ricadendo a terra, l'idea di un disastro come la violenza usata a Lucrezia...

Gli scopi dell'espressionismo sono evidenti: esprimere simbolicamente con le linee, le forme o i volumi, la mentalità dei personaggi, il loro stato d'animo, persino la loro «intenzionalità», in modo che lo scenario appaia come la traduzione plastica del loro dramma. Lungi dall'essere elementare, questa simbolica suscita reazioni psichiche più o meno coscienti che «orientano» lo spirito dello spettatore, come la simbolica esoterica che deriva dagli stessi principi.

Ma questo espressionismo «sperimentale», direttamente applicato dal teatro e battezzato, non senza ragione, «caligarismo», finì in un vicolo cieco. *Caligari* fu una specie di capolavoro, ma poiché era impossibile attenersi a storie di pazzi che sole giustificavano un tale eccesso nella deformazione della realtà, la maggior parte dei film di questo genere furono semplicemente grotteschi. In *Genuine*, storia di una donna vampiro che spinge i suoi amanti al delitto o al suicidio (soggetto e sceneggiatura di Carl Mayer, regia di Robert Wiene), gli scenari di Cesar Klein sommergono i personaggi in una confusione indecifrabile invece di far sì che gli uni si esprimano attraverso gli altri. In *Von Morgen bis Mitternacht* (Dall'alba a mezzanotte, 1920) diretto da Karl Heinz Martin e

tratto dal dramma di Georg Kaiser, con scenari ideati da lui e realizzati da Robert Neppach, il cineasta non è più felice. Le strisce bianche e nere di cui sono ricoperti gli scenari, gli oggetti e persino i vestiti degli attori, cancellano i contorni e rendono il tutto indistinto con immagini talmente appiattite da non significare più nulla.

L'influenza di questo genere fu pressoché nulla e se ci si dovesse basare su di essa non si troverebbero in tutta la storia del cinema dieci film «espressionisti». Ma l'espressionismo che intende «significare» attraverso quella che i tedeschi chiamano la *Weltanschauung*, presenta parecchi aspetti simili solo in quanto si basano sulla mobilitazione delle qualità plastiche dell'immagine animata (si tratta, beninteso, di un espressionismo *cinematografico* relativo ai mezzi specifici del film e non di un'estetica letteraria o pittorica fondata su principi analoghi e che ci si limiterebbe a fissare con una macchina da presa).

Coscienti delle insufficienze di una forma teatrale applicata al cinema, Fritz Lang e Murnau affrontarono il problema in modo del tutto diverso.

Accanto a queste ricerche che mostrano quanto l'estetica dell'immagine considerata come un «fine in sé» fosse connaturata all'epoca, è nei film svedesi che bisogna ricercare la fonte del rinnovamento dell'espressionismo e della sua integrazione nelle norme specifiche del film. Continuando le tendenze più sane del cinema danese, Sjöström e Stiller fecero sentire, per la prima volta nel cinema europeo, le qualità vivificanti della natura.

Portando insieme ai grandi temi delle loro saghe il senso del paesaggio, essi spazzarono via al largo soffio del vento nordico i miasmi di queste nevrosi cervelotiche, di questi deliqui da alcova. Facendo del paesaggio il protagonista del dramma o cercando nella natura stessa l'espressione simbolica delle loro tragedie, composero delle immagini più espressive che espressioniste, ma singolarmente espressive. Con loro lo spazio – il senso dello spazio – riprendeva i suoi diritti. Oltre ai drammi semplici, quotidiani, impregnati di poesia e che avevano per cornice soltanto la natura – *Berg-Ejvind och hans Hustru* (I proscritti), *Nella risacca* ecc., 1917-18 – due film soprattutto possono considerarsi come il preludio alla nuova arte espressionistica tedesca: *Herr Arnes Pengar* (Il tesoro d'Arne) di Mauritz Stiller e *Vem Dömer* (La prova del fuoco) di Victor Sjöström. In *Herr Arnes Pengar* (1919) in cui il paesaggio ancora predominava, lo scenario che si combinava magistralmente col paesaggio diveniva anch'esso personaggio del dramma. La composizione plastica, superando ogni convenzione teatrale sottomessa alle esigenze dell'azione, all'autenticità poetica del racconto, trasfigurava il lirismo proprio della leggenda in immagini indimenticabili, come la fuga attraverso i ghiacci, la morte di Elsalil e il corteo finale, che annunciano l'arte possente di Fritz Lang o quella di Eisenstein di *Ivan Groznij* (Ivan il terribile) senza tuttavia mai costringere il dramma in una finalità estetica preconcepita.

In *Vem Dömer* (1921), leggenda sulla purezza delle intenzioni dinanzi al crimine involontario, Sjöström tentò di tradurre con delle composizioni pittoriche un clima impregnato di stregoneria e di credenze superstiziose.

Per giustizia nei confronti della Storia bisognerebbe aggiungere *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1920) in cui il sogno, la morte, l'allucinazione, la confessione pubblica si confondevano in un viluppo di realismo sordido e di spiritualismo ingenuo. Questo film, che aveva l'ingenuità disarmante di un sermone dell'esercito della Salvezza, oggi è insopportabile (contrariamente agli altri due), ma la parte leggendaria, il sogno dell'ubriacone che il carrettiere della morte viene a cercare la notte di San Silvestro, resta commovente per il suo carattere lirico e fantastico: Sjöström utilizzò la sovrimpressioni a fini poetici con una maestria mai raggiunta fino a quel momento.

Seguendo l'esempio nordico i tedeschi fecero appello ad un mondo immaginario meno astratto della fobia o dell'allucinazione, trovando in un'arte non meno «visionaria» un'espressione più adeguata alle condizioni «spaziali» del cinema. L'evocazione di un irreale che aveva l'apparenza della realtà vivente permetteva difatti di stilizzare e di trasporre senza deformare. Permetteva soprattutto di giocare con i volumi, non più soltanto con le superfici o le linee di uno scenario di tela dipinta. L'architettura sostituiva la pittura come condizione formale dell'espressionismo.

Se c'è un film in cui, per la prima volta, l'ombra e la luce, giocando sulla sagoma dei volumi e sulle architetture espressive, modellarono le profondità dello spazio, e in cui la mobilità delle illuminazioni e delle forme divenute simboliche prevalsero definitivamente sui valori pittorici del caligarismo, esso fu la seconda versione del *Golem* che Paul Wegener girò nel 1920 su soggetto di Henrik Galeen, con scenari ideati da Hans Pöclzig, costruiti da Kurt Richter e fotografati da Karl Freund.⁸ Abbandonando la magia bianca degli scandinavi per ritrovare in questo racconto fantastico la magia nera cara all'anima faustiana, il Walhalla germanico fitto e tenebroso, Galeen e Wegener indicarono, ancora una volta, la strada.

Nei suoi scritti Paul Wegener dichiara di non avere mai avuto intenzioni espressioniste; né nel 1913 né in seguito. Nel 1925 Lupu Pick diceva a chi voleva ascoltarlo di aver realizzato i suoi film solo per reagire contro l'espressionismo; infine, a Venezia, nel corso delle giornate dedicate a Carl Mayer (agosto 1967), Fritz Lang affermò molto chiaramente di non essere mai stato un cineasta espressionista...

Così questa scuola – o tendenza – che è considerata una delle più importanti della storia del cinema e di cui si avverte ancora l'influenza in molti film contemporanei, non avrà avuto, se si aspetta ancora qualche anno, nessun rappresentante...!

La questione merita di essere risolta ed esige qualche chiarimento. È evidente che Fritz Lang, Paul Wegener, Lupu Pick e molti altri intendono per

«espressionismo» ciò che noi abbiamo intenzionalmente chiamato «caligarismo» per distinguere le forme *applicate* dalla pittura da un'espressione propriamente cinematografica. In questo senso è evidente che né Costoro né Murnau furono espressionisti, e tanto meno Paul Leni e gli altri «grandi» del cinema tedesco di questo periodo.

Ma se veramente l'espressionismo si riducesse al caligarismo, non si capisce per quale ragione critici, storici e teorici del cinema gli prestino una tale attenzione. Il fatto è che essi intendono «qualcosa d'altro»: quello che appunto noi chiamiamo *espressionismo cinematografico* (leggendaro, onirico, fantastico o realista) e le cui qualità espressive dovrebbero essere intese come *simbolismo plastico, simbolismo architettonico o realismo simbolico*, a seconda del senso delle loro manifestazioni.

Qualunque nome gli si dia, l'espressionismo consiste nell'esprimere e nel significare *per mezzo delle forme del mondo e delle cose*. Sia proiettando queste forme in una sintesi tendente all'astrazione pura (pittura); sia concettualizzandole (poesia); sia integrando gli elementi drammatici in una struttura «astrattizzante» (teatro); sia, al contrario, attribuendo a queste forme *obiettive e concrete* un significato simbolico che si risolve non tanto in idee o concetti quanto in un clima di angoscia e di inquietudine, nelle aspirazioni vaghe dell'inconscio collettivo, o «in sé» presupposti di carattere più o meno metafisico (cinema).

Infatti il cinema è un'arte del *concreto* fortemente condizionata da uno spazio-tempo che può restituire a modo suo, ma da cui non può affatto prescindere. Non può esprimere idee o concetti che attraverso le *cose*, la loro forma sensibile, i loro rapporti reciproci e i loro rapporti con un certo insieme. La loro configurazione lineare doveva per forza risolversi in un insuccesso. Il ritorno alle strutture plastiche e architettoniche che valorizzavano l'*individualità concreta* degli oggetti fu quindi il passo necessario perché il film fosse film e non pittura. Direzione a prima vista opposta a quella seguita dall'espressionismo. Ma se il film non poteva rendere astratte le cose, che dovevano essere *cose* e non segni grafici, poteva per lo meno esprimere *per mezzo di queste cose*. L'angoscia, l'inquietudine, l'ossessione e qualsiasi altro sentimento, tragico o no, potevano nascere da un «clima», essere suggeriti dall'aspetto insolito di certe forme che conferivano un senso a uno scenario, a un ambiente, a un paesaggio. Invece di derivare dai rapporti fra inquadratura e inquadratura, questi valori espressivi potevano derivare dai rapporti formali all'interno di una stessa inquadratura (ambiente o scenario). Potevano essere *nella rappresentazione*, persino in ciò che si rappresentava, cioè derivare da relazioni ordinate *nello spazio* piuttosto che *nel tempo*.

Non si trattava di esprimere le cose con un segno ma di farne gli elementi di un «tutto» organico simboleggiante, *con le sue forme e le sue strutture*, tutte le astrazioni possibili.

A questo punto l'espressionismo delle immagini animate non era altro che il rifiuto, la negazione dell'espressionismo letterario o pittorico. Giungeva comunque, per una direzione opposta, a un risultato – o a un proposito – identico: esprimere l'inesprimibile, suggerire un «al di là del mondo delle cose». Il quale «al di là» era di fatto un «infra»: aspirazioni latenti, desideri oscuri, implicazioni sociali o morali più o meno torbide; tutto un inconscio, individuale o collettivo, di carattere metafisico, se vogliamo, ma liberato dalle «essenze» e dagli «in sé» problematici: con l'espressione, nella leggenda e nel sogno, del timor panico dell'essere di fronte all'inconoscibile, dato che la morte nella mitologia tedesca svolge la nota funzione simbolica, testimoniata da un'abbondante letteratura.

Dovendosi esprimere in questo modo, i film ritrovarono il tono, l'atmosfera dei «racconti e delle leggende del Reno» anche quando non ne trassero il soggetto dei loro drammi. Sul piano dell'immagine, c'è una maggior affinità con Caspar David Friedrich e Gustave Doré che non con Nolde o Kokoschka.

Tant'è vero che il cinema espressionista trovò le sue qualità migliori proprio nel romanticismo fantastico, nei suoi temi e nei suoi atteggiamenti, e non nei temi e negli atteggiamenti di un espressionismo letterario o pittorico cui esso volse risolutamente le spalle.

In questo senso né Lang, né Murnau, né von Gerlach, né Wegener o Paul Leni sono stati «espressionisti», benché lo siano stati profondamente nell'espressione cinematografica della *Weltanschauung*.

In *Der Golem*, osserva Lotte Eisner, «la forma originale delle costruzioni gotiche traspare in queste case dai frontoni aguzzi, molto alti e molto stretti, ricoperti di paglia. I loro contorni angolosi e obliqui, la loro densità vacillante, i gradini sconnessi, scavati, sembrano l'incarnazione, abbastanza reale, di un Ghetto malsano e sovrappopolato, in cui si vive in un'angoscia senza fine. I frontoni stretti richiamano in qualche modo i cappelli a punta degli ebrei, la loro barba caprina scompigliata dal vento, il gesticolare sovraeccitato delle loro mani, le loro braccia levate come per aggrapparsi ad uno spazio vuoto eppure così ristretto, quell'inquietudine diffusa degli orientali. Quella folla in preda ad un terrore o a una gioia eccessivi ricorda talvolta i contorni fiammeggianti e il movimento ondeggiante di un quadro di El Greco...».⁹

Questo aspetto insolito della realtà fisica sottolineato dal gioco delle luci, da scenari che, come lo stesso Golem, sembrano impastati nell'argilla, si ritroverà ormai in tutti i film tedeschi di questo periodo. Infatti alla funzione dello scenografo, che rimaneva fondamentale, si aggiunse quella dell'operatore. Non si trattava più di illuminare uno scenario ma di esprimere, di significare con degli accordi di luci e di ombre, con dei chiaroscuri strani. Gli operatori tedeschi furono di gran lunga i maestri in quest'arte. È sufficiente citare i più grandi, Karl Freund, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Eugen Schüftan,

Gunther Rittau, senza dimenticare i loro immediati predecessori, lo svedese John Julius Jaenzon, il danese Johan Ankerstjerne, il tedesco Guido Seeber. Tutta la tecnica moderna della ripresa è nata dalle loro ricerche.

Con *Nosferatu* (*Nosferatu il vampiro*), girato da Franz W. Murnau con la sceneggiatura di Henrik Galeen (1921-22), gli esterni reali riprendono importanza. Se il regista gira nelle cittadine medioevali sulle rive del Remo o vicino al Baltico, lo fa soltanto per ritrovare nelle strane facciate delle case o nelle lande deserte il senso del bizzarro, l'aspetto sinistro delle cose, un universo di solitudine e di desolazione; per animare il mondo inorganico, dissolvere i corpi nelle tenebre; per esprimere insomma il sovrannaturale per mezzo della natura stessa. Non si tratta più del fantastico di un ambiente strano, dello sdoppiamento dell'«io», del peso delle ombre; non si tratta più di Hoffmann o Chamisso, ma di Hölderlin, Novalis o Jean Paul; della notte dell'anima, dell'angoscia metafisica nel suo potente orrore...

In *Der müde Tod* (*Destino*, 1921) di Fritz Lang l'espressionismo scenografico è ottenuto non con un'impressione che va dal fisico al metafisico come in *Nosferatu*, ma con la simbolica delle forme. Nel gioco singolare delle ombre e delle luci, nell'aspetto tagliente dei volumi, si ritrova l'espressività un po' esoterica cui abbiamo accennato a proposito di *Caligari*. L'ossessione della morte, la ricerca disperata di un destino che sfugga alla fatalità, il suo peso, rassicurante e ineluttabile insieme, si esprimono in forme che riflettono o determinano il sentimento voluto. In Fritz Lang, architetto di formazione, più che in qualsiasi altro, le forme architettoniche e le luci sono trattate come «elementi di formazione dello spazio», secondo la terminologia di Rudolph Kurtz. Si ritrovano infatti in Lang le grandi strutture monumentali, i volumi imponenti, le scalinate soprattutto, così care a Reinhardt e a Gordon Craig (le scenografie sono di Herman Warm, Robert Herlth e Walter Röhrig). Le cose – meravigliose o fantastiche – non sono più come in Murnau il «simbolo di se stesse»; esse sono sconvolte in vista di un significato trascendente. Così la grande scalinata aperta nel muro immenso che la morte ha eretto attorno al suo regno e che si iscrive in un'ogiva molto stretta e molto alta che ricorda la forma di un cero. I primi gradini si perdono nella penombra mentre quelli in alto sono inondati di luce; luce che si identifica con la fiamma dei ceri che costituiscono il *leitmotiv* del film: ciascuno di essi è infatti la rappresentazione simbolica di un essere vivente di cui la morte spegne la fiamma allora fissata dal destino. E quando la morte salendo verso la luce trascina con sé la fanciulla, la sua figura, in cima ai gradini, spicca come lo stoppino della supposta fiamma ecc.

Ma è in *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*) girato nel 1923-24 e comprendente due film, *Siegfried* (*Sigfrido*) e *Kriemhilds Rache* (*La vendetta di Crimilde*), che Fritz Lang raggiunge la più alta espressione della sua arte (gli scenari sono di Otto Hunte, Kettelhut e Vollbrecht). Insistendo sull'ordine e sull'armonia di vaste architetture i cui volumi netti strutturano lo spazio in larghi piani se-

parati da spigoli vivi (il castello di Worms, la cattedrale, gli scaloni monumentali), Lang si esprime essenzialmente con l'equilibrio plastico; un equilibrio perfetto, statico, grazie alla simmetria rigorosa delle forme, nella prima parte; instabile, dinamico, grazie ad una asimmetria non meno rigorosa, nella seconda. Ogni immagine è composta in modo tale che il dramma è *tradotto* simbolicamente dalle strutture dello scenario come se esso ne fosse il riflesso cristallizzato, smisuratamente ingrandito. È lo scenario, a sua volta, sembra dominare la tragedia che racchiude, come se questa tragedia non fosse che la proiezione spirituale della sua architettura. L'insieme forma un tutto singolarmente omogeneo, come se lo scenario e la tragedia costituissero in un certo senso l'anima e il corpo di una stessa unità organica. I personaggi stessi (i cui costumi stilizzati sono di Gerd Guderian) sono considerati come forme plastiche in movimento. La loro disposizione più o meno simmetrica, il gioco delle loro forme bianche o nere vicine o lontane, dominanti o dominate, esprimono perfettamente tutto il dramma in immagini la cui disposizione maestosa crea un'arte austera, quasi liturgica. Nella tragica scena che oppone Hagen a Crimilde, lei rivestita della sua ampia pellanda bianca, lui con l'elmo e l'armatura di ferro, tutt'e due ritti faccia a faccia a ciascun lato della porta monumentale della cattedrale di Worms, essi sono *riuniti* simbolicamente dall'arco a tre punte del portale. Nella cappella in cui Crimilde, circondata dalle sue dame di compagnia drappeggiate nelle pieghe dei loro pesanti mantelli, veglia il sepolcro di Sigfrido, le volte oscure sembrano riprendere la curva delle dolenti chine sul sepolcro. E la natura artificiosamente composta diviene più «reale» della realtà stessa: la foresta in cui banchi di nebbia si stendono fra tronchi giganteschi, mentre Sigfrido avanza sul suo cavallo bianco fra i raggi diffratti, la radura con la fonte ornata di fiori e circondata di betulle raggiungono una realtà «essenziale», il «significato eterno» delle cose.

In *Cronik von Grieshaus* (Cronaca della casa grigia), girato da von Gerlach nel 1924 e tratto da una novella di Theodor Storm, si ritrova il paesaggio naturale inteso come «il corpo idealizzato di una certa forma dello spirito». Nonostante la sua atmosfera profondamente germanica (si pensa a Jean Paul, a La Motte Fouqué), fu senza dubbio il più scandinavo dei film tedeschi con il suo canto d'amore fraticida che urla attraverso gli alberi sradicati dal vento, scuote gli anditi sventrati dei vecchi borghi e muore sulla landa deserta, terribile, lancinante come un *Lied* espiatorio.

Infine nel *Faust* (1925) Murnau, che fu senza dubbio con Eisenstein il più grande cineasta che il cinema abbia conosciuto nella prima metà del secolo, trovò l'espressione ultima del sovrannaturale in una realtà ricostruita in studio. L'espressionismo attenuato degli scenari (di Walter Röhrig e Robert Herlth) a mezza strada fra l'architettura autentica di *Nosferatu* e la forte stilizzazione del *Golem* costituirà lo strano universo di questo film, quasi più strano delle cittadine tortuose del medioevo. Le case di legno, addossate le une alle

altre, fiancheggiate da vicoli stretti o inclinati su scale anguste, racchiudono uno spazio ripiegato attorno alla piccola piazza su cui si innalza la cattedrale. Ma forse più della scenografia sono in questo caso le luci e le ombre, l'illuminazione attutita a creare lo *Stimmung*, l'atmosfera vibrante che unisce le anime e le cose in una specie di accordo mistico e tenebroso; sono i chiaroscuri di Rembrandt o la durezza di Mantegna nelle scene tragiche, la fluidità trasparente e lo *sfumato* di Leonardo nelle scene d'amore o di seduzione. Le scene iniziali (la peste che si abbatte sulla cittadina) e quelle nel giardino di Margherita compongono delle immagini di cui si potrebbe trovare l'equivalente solo nell'*Ivan* di Eisenstein. Pur costituendo il modulo espressivo fondamentale, esse si accordano a un ritmo possente grazie al quale acquistano un'inquietante risonanza. Nessun film ha raggiunto a tal punto il «senso metafisico» con l'impiego delle sue semplici risorse plastiche.

In Murnau la simbolica è sempre quella «*delle cose stesse*». Per quanto pittorica, è una simbolica che si rivolge alla intelligenza e allo spirito, più che una simbolica *delle forme* che suscita risposte intuitive, come ad esempio in Fritz Lang.

Nonostante l'eccezionale bellezza dei suoi scenari *Faust* indica il momento in cui gli operatori (qui Karl Freund e Carl Hoffmann) prevalgono sugli architetti accanto all'onnipotente regista. È anche il canto del cigno di quell'espressionismo simbolico, mistico e leggendario insieme, che sarà rappresentato ormai quasi solo dalla nuova versione di *Der Student von Prag*, girato da Henrik Galeen nel 1926 con scenografia di Herman Warm.

Questa ascesa, questa ricerca disperata della luce nel cuore stesso delle tenebre, questo slancio simboleggiato dagli scaloni ampi e diritti, il desiderio di grandezza insomma che animava questi film propriamente faustiani, si diluiranno nello strano o bisogno di perdersi, di abbandonarsi ai richiami dell'abisso. Il popolo tedesco, vinto, che ritrova nella leggenda il senso di una grandezza passata, confessa la sua disfatta sotto il crollo di un Walhalla verso cui tendeva invano.

Mentre l'influenza di Carl Mayer alla fine prevale su quella di Galeen fino allora preponderante, si passa gradualmente dalla leggenda ad un «realismo teorico» fortemente ispirato dal *Kammerspiel*. L'*Erdegeist* di Wedekin succede al Lucifero faustiano... Difatti con Carl Mayer che, sul piano costruttivo, fu il più grande sceneggiatore della sua epoca (Galeen aveva portato delle idee, un «clima» più che delle strutture) è l'arte di Georg Kaiser, di Hasenclever – realistica per il soggetto, simbolistica per le intenzioni, espressionistica per la forma – che succede a quella di Schlegel o di Novalis. È anche la scienza del «*découpage*» che prevale su quella del chiaroscuro.

La strada – naturalmente quella dei nottambuli – diviene il simbolo delle tentazioni torbide, dell'attrazione morbosa, con i suoi crocicchi fiancheggiati da lampioni vacillanti e da squallide prostitute, con i suoi bugigattoli pieni di

fumo, sordidi, pervasi dall'ossessione affascinante degli oggetti – gli oggetti perfidi, stregati, diabolici, che sostituiscono come simboli le forme architettoniche di Lang e di Murnau. Con l'ipnosi delle luci spettrali e delle ombre crepuscolari che avviluppano le cose da ogni parte, si ha il richiamo della notte, l'uomo che cerca di sfuggire se stesso e il proprio mediocre destino, e non trova alla fine che rovina, delitto e desolazione. Ecco i temi prediletti di questo espressionismo «realistico» le cui prime opere significative furono, poco dopo *Caligari: Hintertreppe* (Scala di servizio), di Leopold Jessner e Paul Leni, 1921; *Scherben* (La rotaia), di Lupu Pick e Carl Mayer, 1921; *Die strasse* (La strada), di Carl Grune, 1923.

Girato da Lupu Pick nel 1923 con la sceneggiatura di Carl Mayer, *Sylvester* (La notte di S. Silvestro) rivela una tendenza ancor più spiccata verso il naturalismo psicologico che pretende di essere realistico, e lo è per il suo argomento, ma si esprime attraverso una struttura elaborata, puramente espressionistica. Tanto più che in questo film, la cui azione si svolge nello spazio di un'ora, una quantità di immagini cerca di rendere avvincente il lato «eterno» delle cose di cui il dramma non è che un aspetto momentaneo.

Cercando di esprimere la psicologia individuale attraverso una specie di simbolismo esasperato, mostrando soltanto azioni e reazioni elementari imperniata su fatti diversi convenzionali, presentando caratteri eccessivamente schematici in situazioni parossistiche, Lupu Pick e i cineasti di questa scuola hanno diretto dei film che hanno di realistico solo il nome. Niente sembra oggi più artificioso e più falso di questa realtà distorta, fatta apposta per soddisfare le esigenze di una simbolica precostituita. L'errore consistette nel voler stilizzare il dramma e i personaggi pur perseguendo un realismo psicologico le cui esigenze sono diametralmente opposte.

Questo espressionismo infatti (spesso chiamato «Kammerspielfilm») era possibile unicamente nel realismo poetico, cioè applicando ad un reale *immaginario* una simbolica che permettesse di raggiungere il senso di questa realtà al di fuori di ogni intenzione psicologica o realistica immediatamente percepibile. E spettava ancora a Murnau realizzare ciò.

Su un soggetto di Carl Mayer destinato in un primo tempo a Lupu Pick, soggetto il cui «découpage» è un modello del genere, Murnau ha composto uno dei capolavori del cinema muto. Inseparabili, e persino inconcepibili l'uno senza l'altra, il contenuto e la forma si uniscono in un «tutto» di una solidità e di un equilibrio raramente raggiunti sullo schermo. È la perfezione del classicismo nello stile espressionista. Non si trovano in questo film vette paragonabili a quelle del *Faust*, né la sua avvincente poesia, né le sue risonanze metafisiche. Ma è un'opera dura, potente, che persegue una tematica ostinata, senza inciampi. Dal punto di vista dell'effetto di una forma in rapporto a un determinato proposito espressivo, *Der letzte Mann* (L'ultima risata), girato nel 1924, con la scenografia di Walter Röhrig e Robert Herlth (l'operatore fu Karl

Freund), è uno dei film più perfetti e meglio «costruiti» che mai siano stati realizzati.

Come tutte le trame del Kammerspiel, la trama di *Der letzte Mann* è una «tranche de vie» colta nello spazio e nel tempo. Ma non si tratta più di una tragedia «metafisica»; è un *fatto* banale di cui solo le conseguenze hanno, o possono avere, qualche seguito. Non c'è infatti nulla che non sia plausibile nella storia di questo portiere di albergo che, reso inabile dall'età, una bella sera è spogliato della livrea e mandato nei sotterranei a custodire i gabinetti. Questo film, che poteva essere una storia sordida ridotta a pretesti più o meno costruiti, è divenuto nelle mani di Murnau una specie di poema in cui la realtà «immaginarica» lascia intravedere una simbolica che non tradisce mai la credibilità delle situazioni (se non volontariamente, al finale). La differenza considerevole che divide Lupu Pick da Murnau consiste nel fatto che *il primo costruisce dei simboli che traduce in immagini mentre il secondo riprende delle immagini che trasforma in simboli...*

Non si tratta mai di una realtà «qualsiasi» considerata oggettivamente. Il «reale» completamente elaborato, ricostruito, è colto solo per ciò che può avere di *significante*. Niente è gratuito. Ogni gesto, ogni oggetto è denso di significato. Il Grand Hotel, la piazza, le strade, i sobborghi, sono «rappresentati» con scenari appena stilizzati ma con una trasposizione sufficiente a trarre da ogni cosa, da ogni elemento la sua *espressione più significativa*. Pur seguendo lo sviluppo narrativo indispensabile, l'azione condensa i fatti in modo da coglierli nel loro aspetto essenziale. Mai sono colti nel loro immediato prodursi, ma secondo un ordine, una disposizione mediatrice. Gli oggetti più semplici, la porta girevole, gli ascensori, gli specchi, e naturalmente l'uniforme gallonata e piena di alamari del portiere che comanda una schiera di *grooms* e presiede agli arrivi e alle partenze dell'albergo, sono altrettanti *segni*.

Come abbiamo potuto costatare riferendoci alle date, il «realismo espressionistico» non è esattamente succeduto all'espressionismo «leggendario». Il loro sviluppo fu quasi simultaneo, ma mentre quest'ultimo, esigendo dei soggetti eccezionali, si esaurì per riapparire solo vent'anni più tardi nelle opere monumentali di Eisenstein, il «realismo espressionistico», pur indebolendosi, avrebbe fecondato tutto il cinema tedesco della fine del muto ed anche gran parte del cinema contemporaneo.

Liberatosi infatti del suo misticismo e soprattutto di una preoccupazione troppo esclusivamente pittorica, l'espressionismo sfocia in una rappresentazione che *tende* alla simbolica del dramma attraverso la simbolica delle cose.

Per esempio in un film come *Der blaue Angel* (L'angelo azzurro)¹⁰ ci si accorge subito che la stilizzazione dello scenario consiste nel sottolineare, nel forzare certi aspetti che sono di natura tale da riflettere il clima drammatico e la psicologia dei personaggi. Le case a sghembo, le stradine oscure, i vicoli tor-

tuosi, lo sono più di quanto non lo sarebbero nella realtà vera. Vi sono più rigagnoli di quanti non ve ne sarebbero in un vicolo naturalmente fangoso. Quei rigagnoli, quelle palizzate, quel fanale a gas, quel fango formano un vicolo che è sì *quel* vicolo con le sue particolarità, le sue caratteristiche evidenti, ma si passa subito dall'oggetto al soggetto, dal concreto all'astratto e *quel* vicolo diviene *il* vicolo. Non tanto il simbolo, ma l'*immagine* dell'idea «vicolo fangoso, tortuoso ed oscuro». Senza cessare di essere oggettivo e concreto, il vicolo diviene soggettivo ed astratto. È personale e impersonale a un tempo; è insieme una individualità ed un «in sé». Anzi è una specie di «traduzione plastica» dello stato d'animo del professor Unrath che va, nella notte, fuggendo gli sguardi, a trovare Lola-Lola al cabaret dell'«Angelo azzurro». Diviene il simbolo della sua degradazione.

Che si tratti del lampione a gas, della palizzata, di un muro o di un selciato, l'oggetto coinvolto in questo complesso ha un triplice significato:

– Esiste in quanto oggetto con le sue caratteristiche, le sue forme personali, la sua materia, il suo peso, la sua realtà vera. Si presenta per ciò che è e non significa nient'altro che ciò che è.

– Si carica o, più esattamente, «lo si» carica di un significato astratto. Diviene come la rappresentazione della sua «essenza», l'immagine-simbolo di un concetto.

– Inserito in una situazione drammatica riflette o simboleggia tutto uno stato d'animo. Diventa *segno*. Dice ciò che gli si fa dire senza tuttavia cessare di essere ciò che è, indipendentemente dal dramma propriamente detto.

In altri termini, l'oggetto conserva il suo valore, la sua materialità, la sua pesantezza, la sua *esistenza peculiare*. Ma la pesantezza dell'oggetto è aumentata dal peso di tutto ciò che acquista in una continuità drammatica che l'avviluppa da ogni parte. Sovraccarico di simboli, sembra *più pesante* e sembra avere uno spessore inconsueto.

Nei film espressionisti, o influenzati dall'espressionismo, si ha la sensazione che tutto accade in un mondo in cui l'aria è più densa e il cielo pesante come un coperchio; un mondo reale e irreali insieme, in cui l'irreale è trattenuto al suolo, incorporato alla materia; un mondo nello stesso temo oscuro e luminoso, in cui la luce stessa partecipa al soffocamento degli individui. La pesantezza e il senso di oppressione sono una regola.

Tanto che per essere all'unisono, l'attore, senza esagerare il suo gestire come un tempo, né cadere nell'enfasi, sottolinea i suoi atteggiamenti, anche se essi sono di un'estrema sobrietà. «Segna i tempi», sembra recitare al rallentatore.

Senza dubbio un certo realismo può trovare nella stilizzazione scenografica un maggior valore poetico. Ma lo scenario, anche se si può permettere qualche trasposizione, deve soddisfare la realtà concreta. Solo nella costruzione di un mondo leggendario o di una realtà divenuta mito l'espressionismo architetto-

nico può sbizzarrirsi senza limiti. In questo caso non si tratta più di ricostruire ma di evocare, di suggerire, di dar vita a un «immaginario» che conservi, al di là di un passato in cui affonda oscuramente, il significato decantato di una realtà in altri tempi vivente: cosa che Fritz Lang fece all'epoca del muto con *Die Nibelungen*, che Eisenstein ripeté con *Alexandr Nevskij* (Alessandro Nevski) e *Ivan Groznoj* e che si potrebbe fare con *La chanson de Roland* e le altre «chansons de geste» del medioevo.

Comunque, la scuola espressionistica e le ricerche ad essa collegate di cui abbiamo fatto il punto, assolvero al compito di sottolineare, precisare e definire le possibilità espressive del cinema *a livello dell'immagine «in sé»*. E ciò mediante la composizione e la disposizione delle cose nel quadro della rappresentazione; in questo modo le connotazioni erano in funzione delle qualità formali dell'espressione.

I film che abbiamo esaminato erano destinati al grosso pubblico. Ciò nonostante si trattava di film sperimentali, che testimoniarono anzi dei tentativi talvolta avventurosi. Il cinema sperimentale infatti non è solo quel cinema marginale, in cui ci siamo abituati ad identificarlo, non vedendo in esso che gli esperimenti da laboratorio o i film astratti apparsi verso il 1920 in seguito alla scoperta delle qualità ritmiche del film.

Benché avvertite fin dal 1914 (i progetti di Survage lo testimoniano) o applicate intuitivamente da Griffith già dal 1910, è solo con *La roue* (La rosa sulle rotaie) di Abel Gance che queste qualità divennero manifeste, dal momento che *La roue* riassumeva e comprendeva tutti i tentativi del cinema cosiddetto di «avanguardia».

Questo ci consente di affermare ancora una volta che seguendo le vie del teatro e della pittura – sia pure superandone i limiti – le ricerche espressive del film all'inizio si proposero solo di creare le *strutture spaziali*, trascurando di tener presente che, se il cinema si definiva nello spazio mediante le forme della rappresentazione, esso si esprimeva anche, e necessariamente, *nel tempo* mediante il suo stesso movimento e i rapporti intercorrenti fra le cose rappresentate.

Alla ricerca di un ritmo «puro»

È questo aspetto temporale che dobbiamo esaminare ora.

Prima di giungere alla nozione di «ritmo visivo» suscitata da *La roue* nel 1922, è necessario soffermarsi brevemente sulla «rinascita del cinema francese» avvenuta alla fine della guerra 1914-1918. Con *The Cheat* (La frode), *Civilisation*, *Intolerance* e molti altri film americani apparsi nel 1917-18 gli intellettuali francesi ebbero la «rivelazione» del cinema.

È in quel momento che cominciò a formarsi una vera e propria critica. Accanto ai giornalisti professionisti, pubblicitari mascherati o laudatori su commissione, scrittori e poeti appartenenti agli ambienti più avanzati della letteratura cominciarono a manifestare il loro entusiasmo, poi a proclamarlo apertamente sulle colonne di *L'Oeuvre*, *Paris-Midi* o *L'Intransigeant*. Guillaume Apollinaire, difensore e divulgatore del cubismo, diede il là, seguito da Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Louis Delluc, Colette, Marcel L'Herbier. Il primo scritto del giovane Aragon fu una poesia dedicata alla gloria di Charlot, *Charlot sentimental*, pubblicata in *Film*, il 1° marzo 1918; alla loro notorietà contribuì non poco l'interesse che alcuni intellettuali cominciarono a manifestare per le cose del cinema.

Essi avevano avuto, come abbiamo visto, un predecessore in Ricciotto Canudo. Ma, all'infuori degli scrittori summenzionati che facevano più o meno parte della sua cerchia, il primo grande critico del cinema, in Francia, fu certamente Louis Delluc.

Nato a Cadouin, in Dordogna, il 14 ottobre 1890, figlio di un farmacista di Bordeaux più tardi stabilitosi a Parigi, Louis Delluc pubblicò dal 1909, insieme al suo amico Léon Moussinac, delle cronache teatrali sulla *Revue Française*. Dopo aver rappresentato il suo primo dramma *Francesca* al teatro del Pré Catelan, divenne critico drammatico, poi redattore capo di *Comoedia Illustré*. Riformato nel 1914 a causa dello stato di salute molto precario, fu arruolato nel 1916 e inviato in uffici vicini a quelli del Servizio cinematografico dell'esercito, dove ebbe modo di conoscere alcuni cineasti. Grazie a loro cominciò ad interessarsi di immagini animate. La visione dei film americani finì col convincerlo a tal punto che, poiché le sue occupazioni militari gli lasciavano del tem-

po libero, divenne – pur pubblicando qualche romanzo – redattore capo di *Film*, rivista fondata e diretta da Henri Diamant Berger. Egli raggruppò attorno alla rivista la maggior parte degli scrittori appassionati di cinema, Colette, Cocteau, Aragon e i cineasti della «nuova scuola», Abel Gance, Germaine Dulac, Jacques de Baroncelli, e ne fece la prima rivista di gran lusso consacrata al cinema, destinata nello stesso tempo al pubblico e agli specialisti.

È a *Paris-Midi*, di cui diventò il critico titolare nel 1918, che svolse una funzione di maggior importanza. Raggiungendo un gran numero di lettori contribuì a formare il loro gusto per un cinema di qualità e a gettare nel loro spirito il seme di una cultura. Su questo giornale condusse una campagna per la rinascita del cinema francese, sostenne e incoraggiò i tentativi validi, quelli di Gance, di Germaine Dulac, di Marcel L'Herbier, e fu il portavoce della «nuova scuola» prima di diventarne ben presto il capo fila.

Nel 1919, dopo la «rivelazione americana», venne «la rivelazione svedese», con i film della Svenska editi da Gaumont. Di fronte ad essi, salvo rare eccezioni, i film francesi girati nel 1918 sembravano vecchi di vent'anni. *Caligari*, del 1921, fu come un fulmine a ciel sereno che fece vacillare molte concezioni e avvicinò alla pittura un'arte ancora in cerca dei suoi mezzi espressivi.

Da quel momento gli scritti si moltiplicarono, le teorie si affrontarono: alcuni sostenevano una «pittura animata», altri un dramma solido e ben costruito, altri infine il movimento violento, arioso dei western o la qualità «paesaggistica» degli scandinavi. Il poeta Ivan Goll divenne il cantore del cinema tedesco, Louis Delluc l'apostolo degli svedesi.

Accanto a *Film*, che cessò le pubblicazioni nel 1919, videro la luce, poco dopo la guerra, due riviste destinate al grosso pubblico, alla sua formazione come alla sua informazione. La prima ad apparire fu *Ciné pour tous* (1° luglio 1919), rivista bimestrale fondata e diretta da un giornalista appassionato di cinema, Pierre Henry, della quale non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza, la funzione che svolse, l'influenza che ebbe sulla formazione dei giovani e dei primi appassionati di cinema. Poi apparve *Cinéa*, diretta da Louis Delluc, che prese il posto di *Film* (6 maggio 1921) e divulgò il senso critico e l'intelligente comprensione delle immagini; la pubblicazione era mirabilmente impaginata e abbondantemente illustrata.

Divenuto regista, Louis Delluc continuò ad essere innanzitutto sceneggiatore e dobbiamo considerarlo oltre che il primo critico, il primo vero e proprio autore di film del cinema europeo, colui che, in Europa, diede al «découpage» il suo valore creativo ed il suo significato. La regia lo interessava meno. Essa consisteva secondo lui nel «tradurre in immagini» situazioni che traevano da se stesse la loro giustificazione, e non nell'essere espresse per mezzo di un linguaggio allusivo o metaforico. In questo restava ancora il letterato, scrittore, drammaturgo, che attribuiva alle immagini il compito di trasmettere un dato

preesistente, domandando loro di *spiegare* più che di *esprimere*, di *tradurre* più che di *creare*. Ma sul piano del soggetto, cioè del «découpage», della costruzione drammatica, della concezione stessa del racconto, i suoi film furono, all'epoca, modelli insuperati.

Marcel L'Herbier rappresentò l'aspetto contrario.

Esercitando le sue qualità di «visualizzatore» su melodrammi imposti dai gusti del momento – esigenze commerciali che il produttore Léon Gaumont non perdeva di vista – fu molto più regista che non soggetto e sceneggiatore.

Rivolse quindi la sua attenzione all'*immagine* considerata come fattore primario dell'espressione filmica. La sua estetica fu essenzialmente *pittorica*, ma si basò sulle sole possibilità della macchina da presa e non su procedimenti derivanti dalla scenografia o dall'architettura, come era accaduto agli espressionisti tedeschi.

Girato nel 1920 e tratto dalla novella di Balzac *Un drame au bord de la mer, L'homme du large* (La giustizia del mare) destò a quel tempo scalpore. Per la prima volta nel cinema francese si riusciva a rendere un'«atmosfera» in modo emozionante e convincente. E non solo l'atmosfera naturale delle coste bretoni battute dalle onde, di un villaggio di pescatori, di una brezza marina che viene a morire sulle dune, ma quella – quasi naturalistica – di una bettola. Per la prima volta le immagini non si limitavano a descrivere un ambiente ma si sforzavano di *esprimerlo*, di darne il tono.

El Dorado, girato parzialmente in Spagna nel 1921, fu ancora di più una specie di capolavoro *formale*, un'abbagliante cascata di immagini *significanti*, che non incidevano gran che sul piano del dramma o della psicologia, dato che la vicenda metteva soprattutto in risalto Jules Mary, ma significanti sul piano dell'atmosfera che esprimeva, come si diceva allora, degli «stati d'animo», traducendo in notazioni visive tutto ciò che era possibile tradurre in questo modo. Tramutate in allucinazioni da ubriaco, le scene della taverna per cui l'operatore Lucas impiegò tutte le possibilità della macchina da presa – «flou», deformazioni ottiche ecc. – fecero dimenticare quelle di *L'homme du large*; per molto tempo ci si ricordò della morte di Sybilla agonizzante dietro una quinta su cui si proiettava l'ombra ingigantita e gesticolante dello sciancato (Philippe Heriat) che eseguiva le sue pagliacciate.

Abbandonata da un marito geloso (Paulais), la ballerina Sybilla (Eve Francis) danza nelle bettole per nutrire il figlio malato, si innamora di un pittore di passaggio (Jacques Catelain) e alla fine si uccide con tutti gli orpelli del caso...

«Una scena di *El Dorado* di L'Herbier offre un buon esempio della raffinatezza espressiva raggiunta, nel 1931, da alcune sequenze – scriverà Epstein in un saggio pubblicato vent'anni più tardi. – Questa sequenza, che ancor oggi si può vedere, mostra una danza in un cabaret spagnolo. Con un "flou" progressivamente accentuato, i ballerini perdono a poco a poco le loro caratteristiche

personali, cessano di essere riconoscibili come individui distinti, per confondersi in un tema visivo comune: *il ballerino*, elemento ormai anonimo, impossibile a distinguersi fra venti o cinquanta elementi equivalenti, il cui insieme viene a costituire un'altra generalità, un'altra astrazione. Non questo o quel fandango, ma *il fandango*, cioè la struttura, resa visibile, del ritmo musicale di tutti i fandango. Là il cinematografo riesce a dare, col minimo di concretizzazione e di particolari, una forma plastica di numeri in azione, di musica che, per questa iscrizione schematica di una danza sulla pellicola, si trova trasferita dal regno dell'udito a quello della vista. Questa alta simbolizzazione dell'immagine resta uno dei più puri modelli del cinema puro. D'altronde per il suo valore complessivo *El Dorado* apre il periodo della piena maturità del muto francese»¹.

L'Herbier tentò in questo film una specie di «visione soggettiva»: lo spettatore cioè era indotto a vedere la realtà materiale secondo uno stato d'animo analogo a quello del protagonista. L'immagine descrittiva, in un certo senso, si «soggettivizzava». Oltre al simbolo di cui parla Epstein, la sequenza della taverna presentava le cose come le vedrebbe una ubriaca. D'altro canto l'Alhambra di Granada si deformava mentre il giovane pittore ne osservava i contorni...

Eppure quando Sybilla si abbandonava ai suoi pensieri, era lei ad apparire in «flou tramato» e non ciò che credeva di vedere. L'immagine a quel tempo convinceva molto poco per la sua arbitrarietà; chi sogna non è infatti meno materiale di chi non sogna. La soggettività soggiaceva a una formula costruita che ne mostrava i limiti. Ciò nonostante queste ricerche furono le più avanzate dell'epoca. Dando un taglio netto al caligarismo e alla pittura filmata, precedevano difatti le ricerche «architettoniche» dell'espressionismo tedesco, contemporaneamente agli insegnamenti del cinema svedese.

La svolta decisiva comunque avvenne nel 1922.

La presentazione di *La roue* al Gaumont Palace nel novembre del 1922 fu infatti una pietra miliare della storia del cinema francese ed anche del cinema mondiale.

Poco dopo il suo ritorno da New York dove era andato a presentare *J'accuse* (Per la patria) e dove aveva avuto la possibilità di vedere i film di Griffith ancora inediti in Francia (soprattutto *The Birth of a Nation*), Abel Gance aveva iniziato questa «tragedia dei tempi moderni», una tragedia che voleva essere «eschiliana» (il nome del protagonista, Sisifo, abbastanza rivelatore) ma che non superò il livello del melodramma popolare, nonostante richiami continui (nei sottotitoli e nelle citazioni) a Nietzsche o a Sofocle.

L'ingenuità pretenziosa del soggetto accompagnato da una forma smagliante fu, in questo film e in molti altri che seguirono, la caratteristica principale del cinema francese degli anni Venti. Trascureremo dunque il soggetto, la tra-

ma, come pure una quantità di simboli elementari messi qua e là (la rosa della rotaia, i convolvoli sull'altalena, i vilucchi che sbocciano sui fianchi della locomotiva sventrata dopo l'incidente ecc.), per rivolgere la nostra attenzione / della «Norma-Compound» ecc. In queste sequenze il cinema, la «canzone delle ruote», la locomotiva imballata, l'arrivo in stazione, della «Norma-Compound» ecc. In queste sequenze il cinema, che non deve più valorizzare situazioni impossibili, né dare una parvenza di vita e di verosimiglianza a caratteri ampollosi, ma esprimere, suggerire, tradurre delle emozioni pure che nascono dalle cose stesse, dal loro movimento, raggiunge allora un lirismo ineguagliato. In questo senso *La roue* fu una rivelazione.

Trasformando il montaggio – in Griffith ancora istintivo – in un'arte cosciente, riflessa, fondata interamente sui rapporti *metrici* delle inquadrature, Gance giunse alla creazione di un ritmo visivo puro, a una capacità espressiva fondata sul valore *durata* delle immagini. Dando a certe parti (locomotiva imballata, morte della Norma-Compound) non soltanto una vaga idea o sentimento, ma un'effettiva sensazione di «crescendo», grazie ad una successione di inquadrature sempre più brevi, *La roue* segnò una svolta decisiva nell'evoluzione del cinema. L'accelerazione del movimento e la rapidità del tempo permisero infatti di rendersi conto in modo preciso delle possibilità ritmiche del film. Cioè delle possibilità di un'espressione fondata sulle capacità emozionali del ritmo, su una struttura ritmica metodicamente organizzata.

«La convinzione che si ricava da *La roue* è schiacciante – affermava allora Jean Epstein. – Con questo film il cinema ha ricevuto la rivelazione dei propri mezzi, ha preso coscienza della sua personalità e della sua capacità di essere un'arte autonoma.»²

«Avevamo già visto dei treni rotolare sulle rotaie a una velocità accelerata dagli effetti della ripresa – sottolineava dal canto suo René Clair – ma non ci cravamo ancora sentiti afferrare, le poltrone, l'orchestra, la sala e tutto ciò che ci circondava, dallo schermo come da un gorgo»³.

Germaine Dulac aggiungeva: «Si può commuovere senza personaggi, dunque senza artifici teatrali: guardate la canzone della rotaia e delle ruote. Un tema, ma non un dramma. [...] La rotaia, una strada di acciaio rigido, inchiodata, la rotaia, quanto di più lontano dalla vita, una poesia le cui rime sono le linee mobili e semplici, che poi si moltiplicano. Mai il cinema è stato, a mio parere, più all'altezza di se stesso che in questo breve poema dovuto al nostro maestro Abel Gance. Giochi di luci, giochi di forme, giochi di prospettive. Un'emozione intensa dovuta alla semplice visione di una cosa sensibilmente percepita. Poi le ruote, un ritmo, una velocità... Una biella il cui movimento meccanico segue il ritmo di un cuore».⁴

Sulla falsariga di Abel Gance i giovani registi si impegnarono a fondo nelle ricerche ritmiche cadendo molto spesso negli eccessi del «montaggio rapido»

e nelle pretese del «ritmo puro». Effettivamente a quel tempo si era particolarmente abusato di questo genere di montaggio. Si era giunti persino a vedervi il fondamento dell'espressione filmica per la semplicissima ragione che in questo modo le inquadrature erano percepite come *ritmo puro* a causa della loro successione cadenzata. L'unico scopo delle teorie che seguirono fu di indirizzare il film verso una pretesa «musica visiva» dopo averlo fatto smarrire nei meandri del teatro e della pittura.

Il concetto di ritmo non fu comunque il solo contributo di *La roue*. Le inquadrature soggettive, abbozzate in *El Dorado*, trovarono in questo film la loro prima applicazione coerente. Invece di una immagine vagamente «soggettivizzata» per analogia di sensazione, si sposava *il punto di vista del personaggio*. L'immagine non era meno obiettiva «in sé», ma si accordava con la visione del soggetto preso in considerazione. Lo si vedeva particolarmente nella sequenza in cui, dopo aver ricevuto un getto di vapore negli occhi, il macchinista guardava gli oggetti usuali a portata di mano tentando di vederli. Parecchie inquadrature mostravano alternativamente Sisifo che osservava l'orologio, la pipa, la borsa del tabacco, guardandosi in uno specchio; poi l'oggetto osservato come se fosse «visto da lui», cioè da una specie di «flou» cotonoso: la macchina da presa era così sostituita al suo sguardo.

Questo procedimento, entrato da allora nel linguaggio corrente del cinema (alternanza oggetto-soggetto, osservato-osservante), trovava in questa sequenza la sua prima, perfetta, applicazione. Il procedimento sorprese meno del montaggio rapido, a quel tempo non se ne parlò molto, e fu necessario attendere *Variété* che ne realizzava la sistematizzazione perché la critica si accorgesse della sua importanza fondamentale.

Ciò che colpì di più in *Crainquebille*, diretto da Jacques Feyder nel 1922, furono le scene del tribunale in cui l'autore tentava dal canto suo una «oggettivazione del soggettivo» seguendo le orme di Marcel L'Herbier più di quelle di Abel Gance.

In questa storia, tratta da Anatole France, Crainquebille, un mercante ambulante, è trascinato in tribunale per un lieve infrazione. Nel suo animo semplice il teste a carico – l'agente che ha steso il verbale – acquista un'importanza considerevole, mentre i testi a discarico divengono insignificanti. Di conseguenza Feyder mostrava il primo immenso, come Gulliver a Lilliput, gli altri minuscoli, come Gulliver a Brobdignac.

Certo queste immagini che riflettevano il pensiero di Crainquebille erano nell'intenzione più autenticamente soggettive delle immagini che mostravano soltanto le cose osservate dal punto di vista di un soggetto qualsiasi. Ma, dando una *dimensione fisica* al pensiero, Feyder poneva l'immaginario e il reale sullo stesso piano realistico: l'immaginario non era un atto di memoria, che rintraccia i contorni di un reale vissuto, né un'immagine mentale, ma piuttosto *una sensazione*. Questa immagine pseudosoggettiva era quindi solo un *segno*

convenzionale, immediatamente comprensibile senza dubbio, ma che sfuggiva ad ogni verità psicologica e talmente artificioso che era impossibile inserirlo nella partitura – non codificata e non codificabile – del linguaggio filmico. È proprio questa convenzionalità a colpirci oggi, abituati come siamo a un linguaggio che prende forma a seconda del contesto ma che non è mai motivato *a priori*. Feyder per primo dovette accorgersi del suo errore e non usò mai più simili procedimenti.

Il più interessante fra i nuovi venuti della «seconda ondata» fu certamente Jean Epstein. Nato a Varsavia il 25 marzo 1897 da padre francese e da madre polacca, trasferitosi in Francia dopo la morte del padre (1908), egli intendeva divenire ingegnere come lui, ma scelse ben presto le scienze naturali e compì gli studi di medicina a Lione, dove incontrò Auguste Lumière di cui divenne il segretario.

Appassionato di cinema e di letteratura, pubblicò un saggio intitolato *La poésie aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, dopo avere incontrato a Nizza nel luglio 1920 Blaise Cendrars, che era allora aiutoregista di Abel Gance nella lavorazione di *La roue*. Stabilitosi a Parigi l'anno seguente, fu assunto come aiutoregista di Louis Delluc per *Le tonnerre* (Il tuono). In quel periodo pubblicò la prima opera sul cinema: non si trattava di una semplice raccolta di considerazioni più o meno letterarie, ma dell'analisi delle condizioni profonde dell'autonomia del cinema espressa con una sensibilità di poeta. Ritmo, primissimi piani, particolari simbolici, ripresa in soggettiva, tutto ciò che con fatica usciva dall'ombra era esplorato, definito, precisato, in questo *Bonjour Cinéma*, opuscolo ultramoderno, apparso nell'ottobre del 1921.

Prima di passare dalla teoria alla pratica, Epstein, filosofo e poeta, tentò – in *La lyrosophie* pubblicata nel giugno 1922 – di gettare un ponte fra la ragione e il sentimento, fra l'ordine scientifico e l'emozione sensibile.

Infine, dopo un documentario biografico ricostruito, girato nel 1922 per il centenario di Pasteur, diede prova delle sue capacità con un adattamento di *L'auberge rouge* di Balzac (1923).

L'originalità della trama che seguiva due racconti paralleli intersecantesi reciprocamente, era inferiore solo all'originalità del «découpage» e del montaggio: la macchina da presa infatti coglieva dei particolari significativi considerando gli avvenimenti da diverse angolazioni.

Prima di questo film le riprese dall'alto verso il basso e viceversa si realizzavano solo sotto angolazioni relativamente deboli e quasi sempre in campo lungo: da un picco si osservava la carovana in cammino in fondo alla valle, dalla valle i montanari sul fianco della collina. Sia che fossero visti di fronte, di spalle o di profilo, i piani ravvicinati o i piani di particolari erano sempre orizzontali. Anche in Gance o Griffith l'obiettivo era sempre «ad altezza d'uomo». Non ci si sapeva distaccare da questa convenzione per osservare le cose vicine

sovrastandole o facendosi dominare da esse. Epstein per primo liberò la macchina da presa da questa costrizione. In *L'auberge rouge* (L'albergo rosso) mostrò degli oggetti visti a 45° «dal di sopra» o «dal di sotto», collegando questo modo di vedere allo sguardo di uno dei personaggi del dramma o a quello anonimo dello spettatore, e l'oggetto assumeva sempre un senso allusivo, suggestivo o simbolico determinato dalla natura del contesto.

Coeur fidèle (Cuore fedele) che diresse subito dopo fu, da un punto di vista strettamente formale, una specie di capolavoro. Melodrammatico quanto il più banale fatto di cronaca, l'aneddoto, abbastanza insignificante, permise per lo meno all'autore di trattare con un realismo, ancora sconosciuto al cinema francese, l'intensa poesia dei porti, dei tuguri e delle bettole, di innalzare ad un alto grado di capacità espressiva la «fotogenia della miseria» che avrebbe reso famoso, quindici anni dopo, il *team* Carné-Prévert. Certamente non si trattava di «realismo sociale», di verità umana nel senso profondo della parola (tutte cose che il cinema, a parte rare eccezioni, non poteva né sapeva affrontare di petto), ma di verità di «atmosfera», di autenticità descrittiva. E soprattutto di un linguaggio nuovo, un linguaggio divenuto *linguaggio di oggetti*. Mentre in *L'auberge rouge* i piani di particolari erano appena abbozzati, in *Coeur fidèle*, grazie ad essi, l'aneddoto diventò poesia.

Infine, avendo perfezionato e reso *necessario* il montaggio ritmico usato da Abel Gance, la sequenza della «fiera», in cui Marie e Petit Paul sono trascinati nelle vertigini e nell'ebbrezza delle giostre, rimane ancor oggi un brano da antologia. Epstein vi pensava già nel 1921 quando scriveva in *Bonjour Cinéma*: «Desidero un dramma a bordo di una giostra di cavalli di legno o, se si vuole essere più moderni, d'aeroplani. La fiera in basso e tutt'attorno si confonderebbe a poco a poco. Il tragico così decentrato aumenterebbe la sua fotogenia aggiungendovi quella della vertigine e della rotazione...». Effettivamente i suoi film furono sempre soltanto l'applicazione delle sue teorie; di tutti, *Coeur fidèle* è il più significativo e, a parer mio, di gran lunga il migliore.

Come giustamente nota Pierre Leprohon, quest'opera «costituisce senza dubbio con *La roue* il vertice di un'espressione che deve i suoi mezzi e i suoi procedimenti a scoperte anteriori, ma che rivela la loro vera dimensione introducendole nel campo psicologico. La forma lineare del racconto, il carattere schematico della trama valorizzano perfettamente uno stile che deve tutto a questi tratti essenziali di un cinema allora alla ricerca dei suoi mezzi: valore espressivo dell'immagine grazie all'uso sistematico di piani di particolari, ritmo dei rapporti di immagini grazie a un montaggio rigoroso, in cui la mobilità della ripresa interviene come elemento di dinamismo, anch'esso sempre concentrato e significativo. Un duplice movimento trascina allora le immagini in un turbine frenetico, realistico per la sua espressione diretta, e simbolico per l'identificazione di questo movimento con la psicologia dei personaggi, dell'immagine col pensiero».⁵

Tutte queste ricerche un poco disparate, dominate dalle idee di Louis Delluc sul piano della sceneggiatura e da *La roue* sul piano della forma, ebbero come conseguenza, da una parte, la ricerca di un dramma ridotto a semplice pretesto – sia pure melodrammatico in vista di una narrazione e di un'espressione puramente visive. Dall'altra, soprattutto, la ricerca di una struttura ritmica significativa per se stessa, cioè di un *ritmo puro*.

Questi furono gli obiettivi di un movimento che nacque nel 1921 e che ebbe la qualifica di «avanguardia» perché le sue ricerche erano analoghe a quelle condotte contemporaneamente nelle altre arti: ricerche che si proponevano di mettere a nudo il carattere specifico di ognuna di esse. Tutti i film quindi che a proposito o a sproposito cercarono di esprimersi *per mezzo della sola immagine e del ritmo* furono assimilati a questo movimento.

La qualità fondamentale attribuita dal cinema a tutto ciò che rappresentava, battezzata «fotogenia» in mancanza di spiegazioni, doveva – così almeno sembrava – tenere le sue sedute segrete nelle strutture ritmiche. Occorreva dunque sviscerare il problema. L'allargarsi del ritmo in forma di andante o di crescendo, avvertibile nei film di Griffith e di cui *La roue* costituiva una clamorosa dimostrazione, lasciava intravedere le affinità del cinema e della musica. Il paragone veniva da lontano. Il critico musicale Emile Vuillermoz non aveva forse scritto già nel 1919: «La composizione cinegrafica obbedisce senza dubbio alle leggi segrete della composizione musicale. Un film si scrive e si orchestra come una sinfonia. Le frasi luminose hanno il loro ritmo»⁶

La parola era pronunciata. I cineasti se ne impadronirono e il ritmo fu la sola preoccupazione di tutta una generazione di artisti.

Film astratto e musica visiva

La ricerca del ritmo non era dovuta solo al film di Abel Gance, come non era dovuta solo all'opinione di Emile Vuillermoz e degli studiosi d'arte, frettolosi di svincolare il cinema dalla tutela teatrale.

Survage, come abbiamo visto, ci aveva pensato prima di loro. Se le sue intenzioni erano esclusivamente pittoriche, non per questo il ritmo doveva avere un posto meno importante nella mobilità espressiva delle sue forme colorate.

Se la figura astratta «libera l'immagine dal compito di rappresentare» – e quindi di significare per se stessa – per risolvere il problema del ritmo visivo puro sarebbe stato sufficiente invertire la proposizione.

Quest'idea ossessionava il pittore svedese Vicking Eggeling dal 1917, cioè dall'anno della nostra di Survage cui egli aveva assistito o di cui aveva sentito parlare. Si mise dunque all'opera e realizzò dal 1921 al 1924 la *Diagonale Symphonie*, il primo di tutti i film astratti..

Terminato nel 1923 e mostrato in alcune sale di proiezione private, la «sinfonia» fu presentata per la prima volta in pubblico il 9 marzo 1925 a Berlino.

Questa presentazione suscitò scalpore negli ambienti artistici, compresi quelli del cinema. Il problema, dopo diversi tentativi da *La roue* in poi, aveva, a quanto sembrava, trovato la sua soluzione. Niente potrebbe darne meglio l'idea dell'articolo del critico d'arte Miklos N. Bandi pubblicato nel dicembre 1925 su *Schéma*, rivista allora diretta da Germaine Dulac.¹ Poiché questa rivista è oggi introvabile riteniamo utile pubblicarlo integralmente:

La Diagonale Symphonie di Vicking Eggeling

«Eggeling è stato il primo ad utilizzare il cinematografo per esprimere il movimento ritmico delle forme pure.

«Con ciò ha creato uno stile nuovo, perfettamente moderno, e ha rivelato una delle possibilità più curiose del cinema.

«Oggi ci sono numerosi artisti che dedicano la loro attività allo sviluppo di queste ricerche che formano già un'arte autonoma; tuttavia nessuno ha ancora

raggiunto la perfezione classica delle opere di Eggeling. Un certo interesse per i film di questo genere si manifesta anche fra il pubblico.

«Si ritiene di vedere nelle opere di Eggeling e in quelle di questi altri artisti il vero senso del film. Si dice film “assoluto”, film “puro”, ma ci si inganna su queste parole. La nozione “film” non può determinarsi che esteriormente. Essa è una serie di immagini proiettate, nate da processi fotografici, che ci danno l'illusione del movimento: ma la nozione “film” nel campo delle idee è a malapena delineata; è il tema di una discussione permanente perché è in costante evoluzione. Questi aggettivi non possono quindi definire un'idea tanto complessa come quella di film.

«La maggior parte delle definizioni categoriche ed esclusive quali: il film è un'arte, un'industria ecc. sono la conseguenza del fatto che ci si perde nell'ideologia convenzionale e ci si inganna con l'analogia “pars pro toto”.

«Forse la formula più esatta è “film astratto”; tuttavia essa esprime anche qualcosa di più limitato e anche di differente. Se si volesse usare un'immagine, si potrebbe dire che i “film astratti” e soprattutto la *Diagonale Symphonie* sono l'emanazione stessa del film.

«Spesso, e particolarmente in campo cinematografico, è più importante che una denominazione sia suggestiva che non del tutto precisa.

«Eggeling chiamò la sua opera *Eydodynamik*.

«Durante il secolo scorso, e soprattutto nel corso delle ultime due generazioni, la vita dell'uomo è cambiata fin nella sua costituzione.

«Ciò è iniziato con “la rivoluzione delle macchine”: l'uomo si avvicina all'origine delle forze. Le potenze, che si mescolano l'una all'altra, si liberano della loro inerzia. È come se qualcuno si fosse impadronito del timone di una nave che rolla e lottasse con la ruota che deve alla fine cedergli: poiché tutti i suoi sensi e le sue capacità sono aumentati, l'uomo si precipita verso i limiti delle sue possibilità.

«In questo grande rivolgimento, le diverse forme della vita, le arti stesse escono dal proprio campo ed invadono quello delle altre. Gli esseri e i fenomeni isolati si collegano con veemenza agli altri. Essi vogliono fuggire al di là di se stessi. E nel loro insieme si lanciano contro il muro della forma e del tempo.

«Dal caos si liberano a poco a poco due potenti correnti, in cui confluiscono tutti gli sforzi e tutte le iniziative.

1) Una corrente va verso una sintesi in cui sarebbero compresi ed equilibrati tutti i fenomeni le forme individuali. In questo modo la vita si svilupperà verso una totalità organica.

2) Un'altra corrente, i cui rapporti con la precedente sono come quelli della verticale con l'orizzontale, vuole giungere fino agli elementi primordiali dell'essere; prelevare dai diversi fenomeni della vita i loro elementi costanti.

«La definizione di queste due correnti ci conduce e si applica al cinematografo. Più concretamente: l'uomo contemporaneo fa dei grandi sforzi, da una

parte per conquistare la terra e dominare la vita, e dall'altra per rendere possibile l'accostamento interiore dell'uomo all'uomo. Allora il film diventa per lui una necessità primaria. Lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e di scambio, la cultura e la crisi comuni hanno creato un interesse comune. Il film può soddisfare questo interesse in una maniera effettivamente artistica e con mezzi accessibili a tutti.

«L'uomo ha un orizzonte infinito che si stende oltre il limite delle sue capacità. Ha una possibilità di immaginazione e delle intuizioni che non può esprimere, né realizzare nella sua vita. È con il film, cioè con il potere sulle forme reali, che si dà un'esistenza temporale e si permette una manifestazione materiale a quelle possibilità. Abbiamo attirato nel cerchio della nostra percezione la vita della nostra immaginazione e della nostra fantasia. Grazie al film è possibile allargare il cerchio delle capacità dell'uomo quasi ai limiti di quest'orizzonte.

«In un'immagine fugace appare il tipo più generale, si potrebbe dire "assoluto", di un essere vivente. Le immagini nel loro flusso ininterrotto esistono individualmente e formano una relazione organica fra loro. L'immagine non nasce e non muore come la goccia d'acqua del mare. Del resto rimane eterna ed immutabile perché per proiettarla si può, almeno teoricamente, ricreare le stesse condizioni; un movimento di danza, che più facilmente potrebbe esserle paragonato, sfugge a queste contingenze.

«Perciò la limitazione statica dell'individuo si trova soppressa, cosa che è conforme alla tendenza sintetica.

«Appena si varca un ostacolo, si avverte più vivamente quello che seguirà. Più vediamo distintamente la diversità dei fenomeni, più ci appare evidente la loro identità fondamentale.

«L'assioma dell'unità elementare di tutti i fenomeni della vita è l'idea principale dell'altra tendenza costitutiva e costruttiva.

«Il pittore svedese Vicking Eggeling rappresentò quest'idea con lucidissima coscienza. È difficile seguire il suo itinerario perché ciò che in lui fu un bisogno imperioso, nella maggior parte degli uomini non è che un'inquietudine oscura. In Eggeling l'idea della unità organica era più forte della coscienza di sé, o meglio, sostituì questa coscienza e dominò tutti i suoi giorni.

«Un desiderio irresistibile l'ha pure spinto a creare l'identità di questi fenomeni che, nel corso della differenziazione della vita, divennero apparentemente differenti nello loro sostanza. Egli ha soprattutto cercato delle fonti delle leggi, il ritmo comuni alle arti. Eggeling voleva rendere percettibile a tutti la pulsazione più intima della vita.

«Eggeling è nato a Luen in Svezia nel 1886. Si è dedicato alla pittura in Italia, a Parigi, a Cassy, nell'Engadina. Durante la guerra era ad Ascona e in seguito a Zurigo e a Klein Kolzige. La maggior parte dei suoi quadri si trovano in Svizzera in collezioni private. Ha passato gli ultimi anni di vita a Berlino. Là, dopo lunghi sforzi, ha realizzato la sua *Diagonale Symphonie*, la cui idea lo

tormentava dal 1917. Durante gli ultimi quattro o cinque anni di vita non ha più dipinto. È morto dieci giorni dopo la prima rappresentazione del suo film, il 19 maggio 1925, a Berlino.

«Come pittore aveva un senso del colore estremamente raffinato. Era uno dei primi e dei più dotati dei "costruttivisti". Ha seguito la stessa evoluzione di Cézanne, Derain o Picasso. Cézanne e Derain si attengono ancora al criterio della somiglianza con la natura. Picasso traspone gli oggetti nel loro rapporto puramente formale e non esce dagli schemi della realtà materiale. Ma Eggeling si è preoccupato fin dall'inizio delle leggi inerenti alle condizioni interiori di equilibrio nella formazione artistica: proporzione, numero, posizione, intensità ecc. In approfonditi e metodici lavori sulla pittura, le arti plastiche e i loro rapporti, ha gettato le basi di una "Grammatica della Pittura".

«È giunto insomma a un'identità e a una semplicità perfette: a una concezione indipendente dalla nostra ideologia e dalla nostra prospettiva. È in questo momento che ha creato la tavola degli elementi ultimi della forma. Mettendo questi elementi in reciproci rapporti e tentando tutte le possibilità di variazione di un motivo, è necessariamente arrivato al film come al mezzo di espressione più vicino alla sua concezione.

«*Eydodynamik* è costituita unicamente di luce e di movimento.

«La *Diagonale Symphonie* è il movimento in sé.

«Sullo schermo appaiono forme isolate; esse si muovono in oscillazioni e in modulazioni finché una forma si schiude completamente. Ancora qualche vibrazione e la forma si dissolve...

«Le forme passano attraverso le variazioni di tutte le loro possibilità simultaneamente e successivamente; durante questo processo ritmico le forme entrano in rapporti l'una dopo l'altra, l'una contro l'altra, giocano fra loro.

«Il motivo principale si stende, vibra, aumenta e diminuisce: nello stesso tempo sorge una forma polare; appare una terza forma di collegamento; si muove verso le altre due simultaneamente come un ponte.

«La *Diagonale Symphonie* è un'espressione della sfera specifica del film e non della sfera della vita esteriore. In essa si risolve nella maniera più radicale il problema che si sono posti tanti artisti: il movimento nelle arti figurative. Inoltre Eggeling realizza lo stile moderno per eccellenza. Il film come materia è l'incarnazione dello stato movimentato della nostra vita dinamica. Esso unisce a questo elemento dinamico le forme pure. Nella *Diagonale Symphonie* la forma è inseparabile dal movimento. Come vediamo sempre meglio, la materia non è solo un *medium* per delle forze; e le forze non sono sprovviste di materia; ma forza e materia sono inseparabili.

«L'unità di tutti i fenomeni diviene allora qui evidentissima.

«Le forme pure non diventano né piatte né plastiche: esse si generano in un gioco costante. L'una si trasforma nell'altra. La forma isolata, nel momento

più intenso della sua vita si trova sotto il segno del declino. È arrivata fino ai limiti delle sue possibilità. La forma nuova lotta con una grande tenacia, con una vitalità primitiva in ogni fase della *Diagonale Symphonie* fino a liberarsi della precedente e potersi così mantenere nella continuità. L'essere proviene dalle forme precedenti che gli hanno trasmesso le proprie forze. Ecco la nascita dell'individuo, il germe del tragico. Una cosa che già esiste deve essere distrutta perché una nuova vita possa nascere. L'essere nuovo è collegato e persino identico al resto del mondo e l'ambiente che più gli è vicino deve dissolversi perché esso possa vivere.

«L'insieme delle forme che variano dinanzi ai nostri occhi vive in un'atmosfera satura, dove ogni modulazione trova il suo equilibrio in un'altra. La *Diagonale Symphonie* è costruita essenzialmente su relazioni polari. Polarità significa un'aspirazione costante all'equilibrio e una tendenza alla differenziazione, che spinge le eguaglianze dal potenziale opposto alla produzione di sostanze più pure. L'evidenza di questo principio presente in tutti i particolari della *Diagonale Symphonie*.

«L'atmosfera della nostra epoca esige un legame di ritmo meccanico; legittimità di fenomeni dominati e del ritmo dinamico; legittimità dei fenomeni che si stanno sviluppando. Questo film è una sintesi di queste correnti che si rinforzano a vicenda.

«Nella *Diagonale Symphonie*, secondo l'ampiezza delle oscillazioni, si crea una zona di tensione che si potrebbe definire "la dimensione del movimento". A causa dunque della sua saturazione, lo spazio è come uno strumento musicale in cui tutta una scala di luce e di movimento è nascosta e risuona di tanto in tanto. Questa dimensione si libera naturalmente dalla superficie, diviene indipendente e annulla le dimensioni esteriori. La *Diagonale Symphonie* crea una sfera completamente nuova in cui le nostre categorie e le nostre associazioni ordinarie non hanno alcuna possibilità di intervenire.

«Una forma domina naturalmente al centro del gioco; questa forma richiede necessariamente i movimenti di consonanza, di risonanza, di distanza e di rinnovamento propri del suono; ci sono per esempio forme analoghe a quelle del contrappunto. Nel gioco del movimento le forme sono estensive; ma nel loro rapporto reciproco conservano le loro qualità individuali con l'intensità cangiante del chiaroscuro. Il processo di movimento è caratterizzato dal ritmo e dalla periodicità.

«Non ci si dovrebbe ingannare sul carattere musicale della *Diagonale Symphonie*. L'*Eydodynamik* è un'arte indipendente; essa e la musica sono analoghe al ritmo universale che domina la vita. Lo stesso di quanto accade nelle altre arti.

«Si potrebbe dire che la *Diagonale Symphonie* è una metafora grafica del movimento. Ma il mezzo grafico non è uno stile confacente a Eggeling; era

una necessità di questa fase dello sviluppo. D'altra parte era anche influenzato da difficoltà di ordine tecnico. Infine bisogna tener conto dello stato primitivo della nostra facoltà visiva: dobbiamo ancora imparare a vedere dinamicamente.

«Probabilmente, in seguito, le opere di questo genere saranno più sfumate e si spingeranno più oltre nella rivelazione delle leggi fondamentali della vita. Quando un tale linguaggio di forme sarà più accessibile al nostro occhio, esse potranno impressionarci direttamente come la musica. Tuttavia nell'atmosfera della *Diagonale Symphonie* si svelano i limiti delle possibilità umane. La linea del successivo sviluppo si disegna chiaramente nella sua opera rimasta incompiuta: il film *Vertikal-Horizontal Mass*. Qui, nonostante la configurazione elementare, le forme sono più complesse e, oltre al principio dell'ordine e dell'evoluzione, evocano l'immagine della molteplicità.

«Qui assistiamo già al passaggio dalla linea alla superficie e alla degradazione di luce. Da questo punto si può giungere direttamente ai colori. Tuttavia tutto ciò che entra nel campo dell'*Eydodynamik* nel corso di uno sviluppo organico deve assimilarsi agli elementi primari. I nuovi motivi di creazione diverranno omogenei alla forza dinamica. Allora anche la superficie e il colore riveleranno la loro essenza.

«Altre opere presentano un'analogia tendenza. Vi sono fra esse delle improvvisazioni, degli esperimenti, delle opere di una materia assai eterogenea, delle opere espressionistiche ecc. La concezione più vicina ad Eggeling è quella di Hans Richter. Da un altro punto di vista sono partiti Ruttmann, Léger, Murphy, Paranow, Sheeler, René Clair, Picabia, Man Ray e Chomette.

«Le riprese di un film come *Diagonale Symphonie* sarebbero ora assai facilitate dall'ingegnoso apparecchio inventato da Hans Richter con la collaborazione di Charles Métain. Esso può regolare in maniera del tutto precisa l'estensione della luce e produrre a volontà l'apparizione, lo spostamento e la trasformazione delle forme geometriche. Così l'esecuzione tecnica dei film di Eggeling è durata due anni, mentre con l'apparecchio di Richter due settimane sarebbero state sufficienti.

Generalmente si classificano i "film astratti" fra gli spettacoli di élite. In primo luogo, osservando più attentamente, non si vede molto chiaramente che cos'è l'élite. Sembra che coloro che sono in grado di capire a fondo, e i veri artisti, siano realmente poco numerosi. È vero che c'è una folla di diletanti, di presuntuosi e di opportunisti che pretendono di far parte dell'élite. Sembrerebbe inoltre paradossale trasformare in un'arte per pochi eletti il film, questo eccezionale intermediario di cultura, questo mezzo di stimolo delle grandi masse. Infine sarebbe sicuramente un'ironia nei confronti di Eggeling, la cui opera in tutti i suoi aspetti è rigorosamente impersonale e che non ha mai pensato ai propri problemi ma a quelli dell'arte e dell'uomo. La

sua arte sovraindividuale si rivolge al sentimento e alla comprensione delle masse.

«Se oggi opere come *Diagonale Symphonie* arrivano solo a pochi, esse troveranno presto una potente eco. Fino a quel momento possono contribuire all'educazione delle nostre facoltà visive e sottolineare, almeno per i creatori, il carattere essenzialmente ottico del film. La qualità del lavoro di un regista è del tutto diversa se è cosciente del fatto che può non solo costruire, ma creare il film; e che il film può essere il punto di partenza della nuova forma di costituzione della vita.»

Abbiamo riportato questo articolo a titolo di documento.

Esso testimonia dell'entusiasmo suscitato dal film di Eggeling. Ed anche di una certa maniera caratteristica dell'epoca di dire cose molto semplici in modo astruso, con delle pretese filosofiche che si risolvono in parole...

Se è certamente vero che Eggeling «*ha utilizzato per primo il cinematografo per esprimere il movimento ritmico delle forme pure*», il suo proposito, per quanto ritmico, era ancora quello di un pittore. Il cinema come tale non è il suo oggetto, come non lo era la musica di cui Miklos Bandi ci sottolinea la semplice analogia: *Eydodynamik*, precisa, è un'arte indipendente.

Lo stesso non si può dire di Richter o di Ruttmann.

Nato a Berlino nel 1888, Hans Richter, che fece parte del movimento pittorico *Der Sturm*, lavorò all'inizio con Eggeling. Mentre questi preparava il suo film, Richter, interessato dall'aspetto musicale della questione, ideò qualche figura astratta che doveva essere animata in modo tale da comporre una specie di balletto. *Preludio e Fuga*, preparati nel 1920, non furono però mai realizzati dato che le difficoltà tecniche erano insormontabili con i mezzi precari di cui disponeva.

Mirando allora a un movimento di forme astratte senza aspirare a nient'altro che a una semplice cadenza metronomica, egli iniziò nel 1921 la lavorazione di un film intitolato *Rhythmus 21* in cui, al posto dei grafismi lineari di Eggeling, delle forme geometriche – un quadrato, un rettangolo – si spostavano, ingrandivano, rimpicciolivano, agendo e reagendo l'una sull'altra, come due partner antagoniste. Terminato nel 1923, il film (4 minuti, 85 metri) fu presentato a Parigi da Theo Von Doesburg nel 1924.

In *Rhythmus 23* che eseguì (3 minuti e 45, 70 metri, presentato nel 1924 all'Ufa-Palast di Kurfürstendam), le forme geometriche si contendevano con le linee mobili attorno alle quali si spostavano. Fotografato da Charles Métain, il film si avvale di un sistema di guide scorrevoli che permetteva di utilizzare le riflessioni della luce su schermi mobili raffiguranti i rettangoli o i quadrati che si spostavano sullo sfondo nero. Nello stesso periodo Richter compose una tela costituita da quadrati e da rettangoli intrecciati rossi-verdi e blu-gialli, disposti secondo assi verticali. Intitolata *Orchestracione di colori*, questa tela

(esposta in Europa e a New York) era stata concepita sia per se stessa sia per servire da elemento a un film che prese il nome di *Rhythmus 25* (4 minuti, 85 metri). Filmato in bianco e nero e colorato con lo stampino, fu proiettato in parecchie sale nel 1926.

Anch'egli pittore, Walter Ruttmann, nato a Francoforte il 28 dicembre 1887, aveva iniziato dal canto suo dei tentativi simili dopo aver visto il film di Eggeling. Girati dal 1923 al 1926, questi film nel numero di 5: *Opus 1, 2, 3, 4, 5* furono di gran lunga più interessanti. Mentre Eggeling utilizzava soltanto i movimenti di un grafico a forma di pettine i cui elementi giocavano attorno ad un'asse in diagonale (dove il titolo), e Richter soltanto figure geometriche piane, bianche o nere, che si spostavano in superficie, Ruttmann tentò di far muovere le sue forme nella terza dimensione. Sovrapponendo le sue figure e usando grigi intermedi come altrettante superfici mobili, riuscì a dare l'illusione di cubi, di sfere e i parallelepipedi dalle dimensioni diverse. Ed essi si spostavano, si trasformavano, giocavano gli uni con gli altri, secondo una cadenza e delle periodicità metronomiche. In questa geometria animata, che presentava caratteristiche sia della musica sia della pittura astratta, quadrati, rettangoli, triangoli, losanghe, cerchi e spirali danzavano come un corpo di ballo.

Dopo *La roue* si era parlato di ritmo. Dopo i film astratti che si pensava avessero aperto le vie al ritmo «puro», si fece strada l'idea di un'espressione che fosse per l'occhio ciò che i suoni erano per l'orecchio. E ben presto la «musica visiva» divenne l'ossessione dei teorici e di qualche cineasta «avanzato»...

Germaine Dulac, che fu la teorica del «cinema puro», diede inizio al movimento:

«Solo la musica può evocare quest'impressione proposta anche dal cinema – diceva nel 1925. – E alla luce delle sensazioni che essa ci offre possiamo capire quelle che ci offrirà il cinema dell'avvenire. Neanche la musica ha frontiere precise; non se ne può dedurre, alla luce delle cose esistenti, che l'idea visiva – il motivo che canta nel cuore dei cineasti – deriva molto più dalla tecnica musicale che da qualsiasi altra tecnica o qualsiasi altro ideale?

«La musica che eleva il sentimento umano, che registra la molteplicità degli stati d'animo, si esprime con i suoni in movimento come noi ci esprimiamo con le immagini in movimento. Questo ci aiuta a capire che cos'è l'idea visiva, sviluppo artistico di una nuova forma di sensibilità.

«Il film integrale che tutti noi sogniamo di comporre è una sinfonia visiva fatta di immagini ritmate e che solo la sensibilità di un artista coordina e pone sullo schermo».²

A ciò faceva eco, dal canto suo, Léon Moussinac:

«Se si cerca di studiare il ritmo cinematografico, ci si accorge che ha una grande affinità col ritmo musicale. [...] Ecco anche perché il poema cinematografico, come lo intendo io, è così vicino al poema sinfonico, dato che nel pri-

mo le immagini stanno all'occhio come nel secondo i suoni stanno all'orecchio [...]; il soggetto non è più l'essenziale dell'opera, ma il pretesto o meglio il tema visivo.

«[...] Diremo quindi: è dal ritmo che l'opera cinematografica trae l'ordine e la proporzione senza i quali essa non potrebbe avere i caratteri di un'opera d'arte».³

Abel Gance ribadiva:

«Ci sono due specie di musica: la musica dei suoni e la musica della luce che non è altro che il cinema; e quest'ultima è più alta nella scala delle vibrazioni dell'altra. Non è come dire che essa può agire sulla nostra sensibilità con la stessa potenza e la stessa raffinatezza?».⁴

Fernand Léger d'altronde affermava:

«L'avvenire del cinema, come quello della pittura, dipende all'interesse che darà agli oggetti, ai frammenti di questi oggetti, o alle invenzioni puramente fantastiche ed immaginative. L'errore della pittura è il modello, l'errore del cinema è il soggetto.

«Liberato da questo peso negativo, il cinema può diventare il gigantesco microscopio delle cose mai viste e mai sentite».⁵

Dimenticare il soggetto – cioè la storia, l'aneddoto – fare del cinema una musica visiva, esprimersi per mezzo di un ritmo di per se stesso significante: questo fu il fine perseguito dai ricercatori negli anni 1924-26.

È opportuno avvicinare a queste ricerche i balletti luminosi che il sarto Paul Poiret presentava sulla sua chiatta, *Orgues*, durante l'esposizione delle arti decorative del 1925; i balletti entusiasmarono Rachilde, che scrisse in *Comœdia*: «Sinfonia visiva che presenta sullo schermo non solo suoni ma anche macchie e linee. Che alimento per l'immaginazione! Nuvole, curve sanguigne, rette incisive, malve sottili, spirali e soli fuggitivi, azzurri madonna; tutto questo ritmo di colori congiunti e di luci e d'ombre accoppiate evocava nel nostro spirito visioni passeggere; cielo orientale, incendio sovrumano, chiaro di luna favoloso, aurora boreale, crepuscolo malaticcio. Appena una macchina prendeva forma, la forma di un corpo di donna, essa spariva. Ciò tormentava i cuori, rodeva il cervello, squassava il petto. Non c'è storia capace di suscitare in noi simile commozione».

Per giudicare questi tentativi, il senso di queste ricerche, non bisogna dimenticare che l'epoca era in piena effervescenza artistica. Il cubismo trionfava. Si scoprivano Kandinskij, Braque e Picasso. Stravinskij faceva esplodere gli accordi sorprendenti della *Sagra della Primavera*, Mallet-Stevens e Le Corbusier rinnovavano l'architettura. D'altra parte l'esplosione Dada stava per dare origine al surrealismo, mentre Pirandello e Lenormand intellettualizzavano il teatro rinnovato da Jacques Copeau e da altri discepoli di Stanislavski. Sullo sfondo Bergson, Freud e la relatività trasformavano i punti di vista sul mondo, mentre Marcel Proust e Paul Valéry divenivano i semidei che da allora non

hanno cessato di essere. Tutto un movimento, nato prima del 1914 ma soffocato dalla guerra, fioriva, guadagnava l'entusiasmo di un pubblico colto, fino ad allora ostile all'arte moderna. Debussy, Renoir, Cézanne parevano già dei classici.

Giunti spontaneamente al cinema, letterati, pittori o uomini di teatro pensavano che questi ritmi visivi fossero la condizione stessa e la finalità espressiva del cinema. Il loro errore fu di esigere subito un'arte «pura», un ritmo «puro», incanalando a beneficio dell'immagine animata le scoperte del cubismo, del surrealismo e di altri «ismi» allora di moda; arte che in questo modo era l'opposto dell'arte puramente cinematografica. Costoro ripetevano così, sotto un'altra forma, l'errore del «film d'arte» del 1908, che, prendendo a pretesto l'arte, intendeva piegare il cinema alle condizioni della regia teatrale. Ma le polemiche divampavano, dividendo i sostenitori di un cinema «assoluto» o «integrale» – curiosamente ricalcato sulla musica – dagli altri.

«Il cinema è l'arte della melodia e dell'armonia del movimento plastico – affermava Pierre Porte sulla falsariga dei precedenti teorici – un'arte che canta il movimento nello spazio e nel tempo, che lo sorprende nelle cose viventi, lo deforma o lo riforma, ma lo esalta sempre»⁶.

Al che Henri Fescourt, che fu uno dei pochi a vedere chiaro, ribatteva: «La musica visiva è una possibilità del cinema di domani ma non una cosa già realizzata. Il cinema, in nessuna delle sue manifestazioni odierne, potrebbe essere assimilato alla musica a preferenza di un'altra arte. [...] Ritmo, composizione e melodia sono *modalità*. A che cosa applicarle? Quale *materia* paragonabile al rigoroso ordine delle sonorità musicali presenta il cinema?...»⁷.

Comunque Vuillermoz nel 1927 notava:

«Ci sono rapporti fondamentali eccezionalmente stretti fra l'arte di combinare suoni e quella di combinare notazioni luminose. Le due tecniche sono rigorosamente simili. Non bisogna stupirsene troppo perché entrambe si fondano sulle stesse reazioni fisiologiche dei nostri organi in presenza dei fenomeni del movimento. Il nervo ottico e il nervo uditivo hanno, nonostante tutto, le stesse capacità di vibrazione.

«Si possono dunque ritrovare nella composizione di un film le leggi che presiedono a quella di una sinfonia. Non è un capriccio dello spirito, è una realtà tangibile. Un film ben composto obbedisce istintivamente ai precetti più classici dei trattati di composizione del Conservatorio. Un cinegrafista deve sapere scrivere sullo schermo delle melodie per l'occhio, esposte in giusto movimento, con le pause convenienti e le cadenze necessarie. Egli dovrà calcolare l'equilibrio dei suoi sviluppi, sapere quale lunghezza può dare al suo arabesco, senza rischiare di far perdere agli spettatori ciò che si potrebbe definire il sentimento tonale della sua composizione.

«Deve sentire quello che può pretendere dalla memoria visiva del suo pubblico, calcolare con esattezza il limite estremo della persistenza di un motivo

plastico sulla retina e abbandonarlo al momento opportuno, né troppo presto né troppo tardi. Il cineasta batte accordi lunghi o brevi. Ha a sua disposizione il richiamo di temi e del *Leitmotiv*. Può ottenere delle modulazioni passando insensibilmente ai toni vicini o, bruscamente, passando alle tonalità lontane. Il suo merito, come quello del musicista, consisterà nel calcolare e nel bilanciare con destrezza queste diverse opposizioni.

«[...] Sappiamo benissimo infatti che l'educazione dell'occhio di una folla è troppo incompleta perché la maggioranza degli spettatori dello schermo possa interessarsi alla musica pura delle forme. Solo qualche artista è in grado di comprendere il patetico misterioso di un gioco di linee e di volumi che si sposta e gira in una lenta vertigine, inebriato come se fosse stregato dal filtro magico della luce. Non si possono ancora descrivere, ma si immaginano benissimo, quei dialoghi di superfici e rilievi e quei *pizzicati* di scintille che un musicista del silenzio può far cantare vittoriosamente sullo schermo».⁸

Tentiamo di fare il punto fra queste opinioni contraddittorie, ma egualmente valide. Che vi siano rapporti stretti fra il ritmo filmico e il ritmo musicale, che si possano ritrovare nella composizione di un film le leggi che presiedono a quella di una sinfonia, è evidente. Ma si tratta sempre e solo di strutture ritmiche, cioè di rapporti misurati per mezzo del cronometro e non di rapporti sentiti e percepiti come un ritmo.

Vuillermoz dice: «Il nervo ottico e il nervo uditivo hanno nonostante tutto le stesse capacità di vibrazione». Questo errore, comune a molti cineasti, sta alla base dell'enorme confusione sulle possibilità ritmiche del film da cui sono nate le teorie dell'«avanguardia» e le ricerche di cui abbiamo parlato.

C'è infatti una soglia percettiva che l'occhio non può superare e che fa sì che i rapporti di durata un po' sottili gli siano totalmente estranei.

Come nota Ernst Neumann, «la vista si presenta come il senso più ottuso negli esperimenti sulla valutazione del tempo». Se David Katz può dal canto suo affermare che «in nessun campo del sensibile le forme ritmiche hanno un carattere tanto spiccato quanto nel campo acustico», è perché l'orecchio è fatto per percepire non solo dei suoni e dei rapporti sonori ma anche dei rapporti di durata.

L'occhio invece è fatto per percepire lo spazio e i rapporti spaziali. È l'organo delle proporzioni per eccellenza. Se percepisce delle relazioni nel tempo, queste sono sempre legate alle modificazioni di un certo insieme. In altri termini, è riferendosi a dati spaziali che l'occhio valuta la durata della realtà. Esso non dà alcun significato a rapporti di durata se per la sua struttura, il suo movimento, o la sua intensità, la realtà rappresentata e chiamata in causa non ha già un certo significato che lo spazio conferisce ad essa *a priori*.

Per quanto riguarda i «film astratti» è evidente che l'occhio percepisce la durata relativa da inquadratura a inquadratura perché le forme geometriche chiamate in causa si modificano in questa durata e si tratta sempre di rapporti

temporali notevolmente definiti. Ma la cosa più grave è che questi rapporti non significano nulla per se stessi. Non provocano alcuna sensazione, alcuno stato psichico particolare. Se si ha per esempio l'estensione di una spirale per due secondi e la deformazione di un cubo o di una losanga per tre secondi, questo rapporto non è giustificato da nulla. Si potrebbe ugualmente avere tre secondi di spirale e due secondi di losanga o invertire la loro successione. L'ho sperimentato parecchie volte con i miei allievi dell'Idhec o davanti ad alcuni spettatori di cineclub; si proietta il film una volta al diritto e una volta al rovescio, cioè risalendo dall'ultima immagine alla prima: il risultato è esattamente lo stesso. Questi movimenti puri non mancano di un certo fascino *decorativo* ma, qualunque sia il loro ordine di successione, i rapporti che li uniscono si rivelano assolutamente gratuiti. Si percepisce agevolmente un certo ritmo, cioè si ha la nettissima sensazione di un rapporto proporzionale fra le successive inquadrature, fra le durate relative delle forme in movimento, ma questo rapporto non determina alcuna emozione particolare, essendo evidente che non si può definire emozione un semplice piacere visivo, che del resto è il medesimo qualunque sia l'ordine di successione delle inquadrature. La reversibilità di questo «ritmo» è la prova del suo non-significato, del suo vuoto: assenza di *divenire e non-necessità d'essere*. Nessuna sensazione di durata vissuta, nessuna pienezza temporale potrebbe essere comunicata da queste durate senza sostanza, del tutto prive di qualsiasi *qualità* emozionale profonda.

Quando due accordi si succedono in un rapporto temporale qualsiasi, sono già ricchi di un contenuto emozionale dovuto al semplice rapporto delle altezze e delle tonalità (dato che ogni materia sonora è significante sia per se stessa sia per il suo ritmo), mentre la relazione di forme astratte o grafismi in movimento rimane senza significato oggettivo.

Si dimostra in tal modo che il ritmo visivo è sprovvisto di capacità di suggestione e di significato, dal momento che le forme di cui è ritmo sono sprovviste di significato oggettivo e di forza emotiva iniziale. La mobilità di un grafismo astratto è un'emozione intellettuale senza orientamento definito e senza potenza effettiva. È un «fascino» che non genera nessuna emozione «in divenire», dato che il divenire di questo movimento si risolve nella gratuità dei suoi arabeschi. Insomma *il ritmo visivo di per se stesso non comporta nulla*. Non crea nulla. In altri termini, non c'è ritmo «puro» nel cinema come non c'è in letteratura. Il ritmo puro esiste solo nella musica dato che questo ritmo puro è la musica stessa. Così quest'arte tanto auspicata, che possa essere per l'occhio quello che la musica è per l'orecchio, è un miraggio, per la duplice ragione che abbiamo spiegato: incapacità visiva di cogliere da un'inquadratura all'altra dei rapporti di durata piuttosto sottili e mancanza di significato di questi rapporti ridotti a se stessi.⁹

Se almeno fossero serviti a dimostrare quest'impossibilità, gli sforzi dell'avanguardia non sarebbero stati inutili. Infatti le condizioni del ritmo visivo

non sono trascendenti ad ogni possibile opera, ma immanenti ad ognuna di esse. *Il ritmo nel cinema è in funzione di ciò che deve essere ritmato.* È dunque solo davanti all'opera stessa che esso può essere giudicato e non in ragione di qualche principio eretto ad assoluto.

Questa necessità dell'oggetto concreto *già di per se stesso* *significante* era stata intuita da alcuni a cominciare da Fernand Léger. Mentre Richter e Ruttman perseguivano le loro variazioni astratte egli aveva realizzato col tecnico Dudley Murphy un esperimento intitolato *Ballet mécanique* (1924). Gli oggetti concreti erano qui ridotti a forme pure. Per la maggior parte utensili da cucina (casseruole, coperchi, brocche ecc.), erano animati da movimenti pendolari che non appartenevano loro e che essi non sarebbero in grado di produrre. Risultavano così privi di senso quanto le figure geometriche di Richter. Svuotati del loro significato o del loro valore «oggettuale», trascinati in questo girotondo gratuito, diventavano assurdi. In realtà questo balletto dal meccanismo faticosamente costruito è semplicemente ridicolo. Solo l'immagine ripetuta cinque o sei volte di una donna che sale i gradini di una via con un fardello sulle spalle riscatta il film. Questa ripetizione grottesca difatti dà al gesto incessantemente ripreso una specie di vacuità ossessiva molto vicina al sogno surrealista.

Al contrario, gli esperimenti di Jean Epstein e Jean Grémillon, basati sui movimenti veri di macchine reali, rimangono intatti.

Unendo piani particolari di documentari industriali a scene scartate da *Coeur fidèle*, Epstein aveva montato nel 1924 un cortometraggio intitolato *Photogénies*, specie di poema visivo scandito dal ritmo meccanico delle macchine. Per la prima volta insomma (a parte il brano della fiera in *Coeur fidèle* e la morte di Norma-Compound in *La roue*) si poteva parlare di *cinema puro*, cioè dell'espressione ritmata e cadenzata in forme concrete: il montaggio interveniva come elemento creatore di un ritmo che esaltava i movimenti *reali* delle cose divenute all'improvviso insolite per la semplice sovrapposizione delle loro forme singolari e dei loro movimenti differenziati.

Qualche mese dopo (ignorando il film di Epstein che non era ancora stato proiettato), Jean-Grémillon compiva lo stesso esperimento con *Photogénies mécaniques*, film concepito, composto, ritmato come il precedente, anche se con minor perfezione.

Dal canto suo, dopo aver girato *Cinq minutes de cinéma pur* (1924), poco convincente, nel quale usava effetti di luce mobile su cristalli, Henri Chomette (fratello maggiore di René Clair) realizzò l'interessante *Jeux et reflets de la lumière et de la vitesse* (1925), basato più sull'accelerazione di una serie di riprese fatte nel métro parigino che sul montaggio.

Comunque, nonostante eccessi ed errori l'avanguardia aveva avuto il suo capolavoro. Capolavoro solo in quanto aveva elevato all'altezza di istituzione una gratuità che si parodiava da sola. Riprendendo i principi del «montaggio

rapido», spingendo all'estremo per piacere, per gioco, gli effetti di vertigine, di velocità e di accelerazione, René Clair con *Entr'acte* aveva riunito in un sol mazzo tutti questi artifici.

Realizzato per i balletti svedesi di Rolf de Maré messi in scena al teatro dei Campi Elisi nell'ottobre 1924, e in occasione del balletto *Relâche* di Francis Picabia ed Erik Satie, *Entr'acte*, bisogna ammetterlo, voleva «scioccare», schiaffeggiare lo spettatore, sorprenderlo, nausearlo, mistificarlo e demistificarlo a un tempo. Era una sorta di manifesto, una specie di rivolta contro l'academismo borghese, contro l'arte obbligatoria, contro l'arte «tout court», uno slancio contro tutto ciò che era «per», per tutto ciò che era «contro». Oltre che ai ballerini Jean Borlin e Inge Fries l'interpretazione (se di interpretazione si può parlare) era affidata a Picabia, Man Ray, Erik Satie, George Auric, Marcel Duchamp, Marcel Achard, Pierre Scize, Touchagues ecc.

«Immagini in libertà» diceva René Clair. La cui libertà però era sapientemente ordinata. Lungi dall'essere una teoria, una dimostrazione, *Entr'acte* era innanzitutto un poema.

«*Relâche* – scriveva Picabia – è un passaggio a livello, un passaggio a “livacca”:¹⁰ *Relâche* è deplorable o l'amante sedia... È il movimento senza scopo, né all'avanti né all'indietro, né a sinistra né a destra. *Relâche* non gira, ma non va neppure diritto; *Relâche* passeggia nella vita con un grande scoppio di risa...»¹¹

Dal canto suo René Clair presentava il film in questi termini:

«Il cinema non è in questo momento che un “divenire”. Le persone colte amano poco i cineromanzi; ma è possibile affermare che i cineromanzi siano di un valore artistico inferiore a un film per l'élite? In nome di che cosa voi, spiriti delicati, giudichereste l'allegro caos di immagini che minaccia il mondo in una nuova misura? Pazientate. Il cinema ha contato qualche opera degna di lui: *L'arroseur arrosé* (verso il 1900), *Le voyage dans la lune* e certe comiche americane. Gli altri film (milioni di chilometri di pellicola) sono stati più o meno viziati dall'arte obbligatoria. Ecco *Entr'acte* che vuole dare un nuovo valore all'immagine. Spettava a Francis Picabia, che tanto ha fatto per la liberazione della parola, liberare l'immagine. In *Entr'acte* l'immagine, assolta dal suo dovere di significare, nasce ad una esistenza concreta. Nulla sembra più rispettoso dell'avvenire del film di questi balbettamenti visivi di cui ha regolato l'armonia».¹²

Balbettamenti di cui si può seguire la concatenazione attraverso l'apparente incoerenza delle loro combinazioni.

Dopo alcune allegre inquadrature in sovrimpressioni dei tetti di Parigi, si vedono all'interno di un baraccone da fiera tre bambole. Le loro teste sono dei palloncini di gomma su cui sono stati disegnati lineamenti umani: naso, bocca, occhi, capelli. I palloni si gonfiano, si arrotondano, fino a conferire un aspetto gioviale ai personaggi. L'aspetto di chi è soddisfatto di sé. Poi si vede, ripresa dal basso, una ballerina (al rallentatore) il cui tutù sboccia come un fiore. I tre

palloncini di gomma si sgonfiano progressivamente ed i personaggi assumono un viso emaciato e sconcertato, fino ad afflosciarsi e ricadere sulle spalle. Dei guantoni da boxe in azione (bianchi su sfondo nero) divengono le luci di una capitale a mezzanotte. Le luci scintillano, vacillano, poi si fondono in un ammasso di sigarette accese nei capelli di un signore che si gratta la testa. Il signore gioca a scacchi con un compagno sulla terrazza del teatro dei Campi Elisi. Le sigarette diventano le colonne di un tempio greco, poi di un silo, mentre la scacchiera lascia apparire in trasparenza la piazza della Concordia ben presto sferzata dalla pioggia. Un getto d'acqua cade sulla scacchiera e disperde i giocatori mentre una barchetta di carta naviga sui tetti fra scogli di camini e onde di fumo. Ripresa dal basso (a velocità normale), la ballerina continua la sua danza. Il fiore apre e richiude la corolla, allarga i petali, allunga gli stami: sono le gambe che si allargano fino alla cucitura degli slip. Si vedono le braccia che fanno graziosi arabeschi, i piedini che danzano sulle punte, il volto: è una donna barbata. Una graziosa ballerina le succede ma svanisce, con gli occhi stralunati fra le onde di un oceano. Arriva un cacciatore che appare anch'egli sulla terrazza del teatro; imbraccia il fucile e mira un uovo che danza su un getto di acqua nel baraccone di un tiro a segno. Ma l'uovo si sdoppia, si moltiplica. Dov'è quello vero? Il tiratore esita, spara... l'uovo esplose: ne fugge una colomba che prende il volo e viene a posarsi sul cappello del signore. Un altro cacciatore arriva, mira la colomba – o l'uomo – e lo uccide. Si raccoglie il suo cadavere nella strada.

Davanti a una casa in attesa un carro funebre. Gli amici di famiglia scendono le scale. Sono molto abbattuti anche se un colpo di vento birichino si ostina a sollevar le gonne delle signore il più in alto possibile. Tutti questi signori sono in gibus; portano al collo una ghirlanda di fiori. Il primo di loro prende posto dietro il carro funebre dietro cui si distingue una corona. Egli sospira, alza gli occhi al cielo, pieno di tristezza e di sconforto, poi, fatalista, strappa un pezzo dalla corona (di pane) e lo mangia asciugandosi una lacrima furtiva, quindi lo inghiotte. Ma il convoglio si mette in cammino; ci si accorge allora che attorno al carro funebre, a guisa di fiori, pendono prosciutti e salami fra le ghirlande di carta e che è tirato da un dromedario. Il maestro di cerimonia è un esattore della Banca di Francia. Il corteo fa prima il giro del luna-park, poi, improvvisamente, il suo movimento diventa precipitoso. Gli invitati seguono a passo di corsa. Ma corrono «al rallentatore». I loro passi da gigante, alternati con le evoluzioni della ballerina, li tengono sospesi fra cielo e terra. Frattanto il dromedario si è liberato delle stanghe; lasciato a se stesso su una strada in declivio, il carro acquista vantaggio e velocità. Si svolge allora un inseguimento epico e funambolesco. Il carro funebre apre la strada a tutta velocità. Gli invitati lo seguono di gran carriera: corrono soprattutto al rallentatore, ma anche all'«acceleratore». Fra loro qualche governante sfiatata e uno storpio fanno tutto il possibile per non perdere posizione. Un podista si unisce al gruppo,

ma la strada è lunga e il convoglio, trascinato da chissà quale potenza, si inerpicava sui pendii a un'andatura record. Lo storpio, misurando la vanità dei suoi sforzi, esce dalla sua cassa e si precipita fuori a gambe levate. Allora anche la velocità precipita. Delle automobili, un plotone di corridori ciclisti che passano a tutta velocità si alternano con i componenti il corteo, come per dar loro il cambio in questa sbalorditiva corsa campestre. La strada ora discende, gira, sovrasta una valle e, sotto la fuga degli alberi e delle ombre, il convoglio avanza, avanza più in fretta, sempre più in fretta. In lontananza gli invitati si disperdono e spariscono; ed ecco che la strada diviene un «scenic-railway» e il carro un toboga che scende sul pendio vertiginoso, si precipita, balza sulle alture, vira, fa delle picchiate e divora le curve del paesaggio con sterzate iperboliche. L'andata e il ritorno, il dritto ed il rovescio, si confondono, si accavalano in una confusione indescrivibile. Voltando, rivoltando, manipolando le profondità del vuoto, la vertigine esplose e compone un fascio scintillante. All'improvviso... all'improvviso il carro funebre si ribalta e catapulta la bara in mezzo ai campi. I primi arrivati sono inquieti e stupiti... quando, come il diavolo da una scatola a molla, il cacciatore trasformato in mago balza fuori sollevando il coperchio della sua bara. Con la bacchetta magica in mano lancia un lungo sguardo attorno a sé e squadra gli individui che lo circondano. Disperato dinanzi al loro viso triste li fa sparire ad uno ad uno. Non gli resta, infine, altro che sparire a sua volta e farsi il harakiri, rivolgendo contro se stesso la bacchetta magica...

In questa costruzione basata sul movimento, in cui il movimento è un crescendo fino a giungere alla parodia di se stesso, fino a distruggersi nella vertigine che esso provoca; in cui il rallentato e l'accelerato sono utilizzati a fini grotteschi, le convenienze, le convenzioni, la morale borghese sono schernite e derise con l'insolenza amabile e disinvolta di un iconoclasta che si prende gioco della logica e non si prende la briga di dimostrare nulla, si vieta anzi di dimostrare alcunché.

Così il dadaismo (o il surrealismo nascente, se si preferisce) trova il suo tornaconto in un insieme di dissonanze e di facezie stridenti; il comico, sia nel movimento grottesco che le trascina sia nel gioco delle relazioni assurde; il cinema insomma, nella sensazione pura che afferra, che mozza il respiro e tiene al margine e dell'allucinazione.

Gance aveva ottenuto quest'impressione con una locomotiva lanciata a tutta velocità, Epstein con l'ebbrezza vorticoso di una giostra da fiera ma, alla velocità pura, René Clair aggiunge l'effetto di pesantezza (caduta e risalita) che aumenta la confusione e ancora di più la sensazione di vertigine.

Entr'acte realizza dunque, in un'euforia sensuale e intellettuale, l'unione perfetta del surrealismo e degli inseguimenti funamboleschi cari a Mack Sennett. È quest'armonia e la sua stessa perfezione che ne fanno un capolavoro.

La scuola sovietica

Prima di considerare la «nuova avanguardia» nata dal surrealismo, i cui primi esperimenti videro la luce nel 1926, conviene seguire un istante il cammino compiuto dal montaggio nella Russia sovietica sotto l'influenza dei film di Griffith.

Mentre Gance e l'avanguardia francese si impegnavano a fondo nell'espressione ritmica giungendo agli eccessi del «montaggio rapido» e alle pretese del ritmo «puro», i russi, perseguendo una ricerca più intellettuale s'invischiarono nelle panie della «cinedialettica».

Il primo teorico russo fu il regista Geo Bauer, precedentemente ricordato, le cui ricerche avevano per oggetto esclusivo la scenografia, l'illuminazione e i valori pittorici dell'immagine animata. Il montaggio, che non ha mai ignorato, non era comunque per lui che un mezzo per collegare abilmente motivi decorativi e sviluppare un ritmo plastico in una durata del tutto relativa.

Le teorie sul montaggio nacquero con i film di un giovane operatore a quel tempo assistente di Edouard Tissé e responsabile del montaggio dei film di propaganda e dei documentari del regime sovietico nascente: Dziga Vertov.

Respingendo tutto ciò che, a suo parere, sapeva di artificio derivato dal teatro (studio, attori, scenari, regia), rifiutando qualsiasi ricostruzione davanti alla macchina da presa, Dziga Vertov fondò con gli amici Kopaline e Belakov e suo fratello Michail Kaufman,¹ anch'egli documentarista, il Kino-Glaz (Cine-occhio) il 21 maggio 1922.

Questa scuola si proponeva di cogliere la realtà dal vivo, di trarre le immagini dal cuore della vita stessa, ritornando così, a prima vista, ai principi dei fratelli Lumière dopo venticinque anni di ricerche estetiche. Il regista, annullandosi dietro l'obiettività assoluta – o ritenuta tale – della macchina da presa, filmava una quantità di documenti in base a un tema abbastanza vago che serviva da filo conduttore. L'arte consisteva semplicemente nel «collegare» le riprese, nell'ordinarle e nel montarle. Il significato scaturiva dal senso che acquistavano i fatti messi in questo modo in relazione fra loro. Ripresi dal vivo, si trovavano «orientati», trasformati a seconda della parte che si attribuiva loro nella continuità. Non era più che un'arte di struttura. La realtà sensibile,

per quanto reale e obiettiva (per quanto deliberatamente scelta), si trasformava in una potenziale astrazione sotto un'apparenza concreta. L'obiettività perseguita non era in fin dei conti che un miraggio o un mito...

Questo sforzo sistematico doveva risolversi in un insuccesso a causa dell'evidente impossibilità di comporre *a posteriori*. Al montatore si offrivano mille possibilità diverse, ma ognuna di esse si trovava priva di elementi necessari, che non erano stati previsti in partenza. Tuttavia le ricerche di Dziga Vertov ebbero un'influenza considerevole in URSS e nel mondo. Sottolinearono – forse per eccesso – l'importanza del montaggio e spinsero i cineasti sovietici a situare l'uomo nel suo ambiente sociale, a svilupparne e valorizzarne la funzione, a fare del «realismo». Segnarono del resto l'inizio dei «montaggi di attualità» e contribuirono allo sviluppo delle scuole documentaristiche.

Contemporaneamente a Dziga Vertov alcuni giovani registi provenienti dal teatro – Gregori Kozintzev, scenografo all'Opera di Mosca, lo sceneggiatore Leonid Trauberg, il critico d'arte Serge Kriitsskij e il regista Foregger, discepolo di Meyerhold – si raggrupparono per formare una scuola sia cinematografica sia teatrale, la FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico), fondata il 9 luglio 1922, con scopi diametralmente opposti.

Si trattava infatti di rivalutare l'attore e lo scenario, di assimilare tutti gli espedienti scenici, esagerandone gli artifici, di spingersi fino alla caricatura astratta in un senso vicino al caligarisimo, ma un caligarisimo orientato verso il comico e il grottesco. L'attore spersonalizzato, disumanizzato, si trasformava in una semplice marionetta, in una specie di automa simbolico che esprimeva con la meccanicità dei gesti e degli atteggiamenti il significato profondo di una parodia diretta contro un comportamento sociale o un «universale» psicologico. Era l'arte di Pierrot e di Arlecchino, o anche di Guignol e degli eccentrici del Music Hall, applicata al cinema in una caratterologia più agile e notevolmente diversa. E, più particolarmente, erano le teorie teatrali di Kriitsskij e di Foregger prese come base di un'estetica cinematografica. Teorie che, d'altra parte, riprendevano e sistematizzavano le regie caricaturali tentate nel 1914-15 da Meyerhold nel suo «Studio d'Essai» e da Nicolas Evreinov allo «Specchio curvo», già applicate al cinema da Hansen Zozlov e dai registi riunitisi nel 1916 sotto la denominazione collettiva di «L'obiettivo curvo». Il montaggio era soltanto un comodo espediente che permetteva di opporre violentemente atteggiamenti contraddittori o fatti grotteschi che reagivano gli uni sugli altri, e anche il mezzo di operare dei tagli, in modo ellittico, nella continuità logica dell'azione, di condensarla e schematizzarla.

Fra queste due scuole estremiste che ancor oggi contano qualche rappresentante (i film comici sovietici – sconosciuti in Francia – sono quasi tutti girati secondo i principi della FEKS), ma che in linea di massima dovevano scomparire dato il loro eccessivo schematismo, si pone la scuola che fu la più

feconda, la più seria e la più seguita: il «Laboratorio sperimentale» fondato e diretto da Leo Kuleshov nel quadro del Technikum di Mosca.

Circondato dai suoi allievi, Vsevolod Pudovkin, Boris Barnett, Vladimir Vogel, Anna Khokhlova, Sergej Komarov, Doronin ecc., Kuleshov, ex assistente di Geo Bauer, si proponeva solamente di insegnare la regia e l'interpretazione. Ma lo studio dei mezzi costruttivi del film, e specialmente del montaggio, lo portò a scoprire o, più esattamente, a dimostrare in modo sperimentale, le possibilità delle relazioni reciproche di immagini.

Il suo esperimento iniziale è rimasto celebre negli annali del cinema. Prendendo da un vecchio film di Geo Bauer un primo piano dell'attore Ivan Mozzukin il cui sguardo abbastanza vago era volontariamente inespressivo, ne fece stampare tre copie. Poi unì il primo esemplare a un'inquadratura che mostrava un piatto di minestra su una tavola. Il secondo a un'inquadratura che mostrava il cadavere di un uomo steso faccia a terra. Il terzo a quella di una donna seminuda distesa su un sofà in una posa invitante e lasciva. Montò quindi insieme questi tre tronconi «oggetto-soggetto» e presentò il tutto a spettatori che non erano stati avvertiti. Questi, unanimemente, ammirarono il talento di Mozzukin che «esprimeva a meraviglia i sentimenti successivi della fame, dell'angoscia e del desiderio». Era così dimostrato, dato che Mozzukin non esprimeva nulla, che gli spettatori «vedevano» ciò che non esisteva realmente. In altri termini, collegando le loro percezioni successive e riportando ogni particolare a un «tutto» organico, essi costruivano logicamente i rapporti necessari e attribuivano a Mozzukin l'espressione di ciò che normalmente avrebbe dovuto esprimere. RIVERSAVANO sull'attore la responsabilità o l'equivalente delle loro sensazioni.

Così ogni spettatore, seguendo normalmente la continuità di un movimento o di un'azione, poteva costruire delle «idee» partendo da qualche elemento presentato come esca. Ognuno sviluppava la continuità tematica di una struttura servendosi delle inquadrature come di altrettanti punti di riferimento e ne traeva dei rapporti logici. Uno stato d'animo, una sensazione particolare si stabilivano sulla base di emozioni-choc iniziali. Il film – almeno il suo svolgimento emotivo o dialettico – si costruiva nella mente dello spettatore in base all'organizzazione formale delle immagini.

L'interpretazione di un significato derivante dai rapporti di inquadratura – cioè da cose o a fatti messi in relazione reciproca in un certo modo – si rivelava dunque, per quanto riguarda il meccanismo della coscienza, abbastanza simile alla percezione del movimento, partendo da una successione di immagini fisse.

Ogni inquadratura si era così arricchita di un'idea o di un significato di cui era sprovvista e che era implicato dal suo legame con le altre inquadrature. Di conseguenza una stessa immagine posta in una diversa continuità (o in un altro punto nella stessa continuità) acquistava o poteva acquistare un significato diverso.

Nessuno naturalmente ignorava che le immagini di un film avevano senso solo in ragione del loro rapporto con la mente dello spettatore. Ma rimaneva sconosciuta quella che potremmo definire la «capacità psicologica» di questi rapporti. Dimostrata ed analizzata, essa si rivelava ormai controllabile. Poiché lo spettatore compiva automaticamente questa operazione mentale, diveniva possibile prevederla, prepararla e dirigerla; insomma agire sul suo spirito e sulla sua mentalità provocando delle reazioni – quindi delle idee – grazie a una successione di emozioni-choc convenientemente organizzata.

Le immagini naturalmente sono incapaci di *creare* delle idee, che trarrebbero da se stesse o dalla singolarità dei loro rapporti. Esse necessariamente si riferiscono al conosciuto. In questi rapporti lo spettatore *ricosce*, o ritrova, il senso di un'esperienza vissuta, nient'altro. Il bimbo che non sa ancora nulla dei desideri sessuali non può cogliere il senso del rapporto «Mozzukin-donna nuda». Il modo in cui il film è strutturato non glielo dirà. Ma il meccanismo del montaggio appariva subito come il calco delle operazioni di coscienza, cioè del giudizio che continuamente si esprime sulla realtà.

In altre parole, traducendo in termini linguistici, risulta che gli elementi successivi della *denotazione* costituivano coi loro rapporti reciproci altrettante *connotazioni* (o significati secondi) che davano un senso particolare, fortuito (simbolico o altro), al significato denotato. Infinitamente variabili, a seconda del contesto, non codificate e non codificabili, queste connotazioni non erano tuttavia decifrabili se non perché si riferivano a qualcosa di conosciuto, a qualcosa di intelligibile e perché il loro senso era orientato da quello degli avvenimenti denotati, dall'azione drammatica o dal tema: in fin dei conti l'interpretazione del connotato non è altro, a livello psicologico, che il risultato di una costante *operazione di transfert*.

Il cinema dunque si affermava innanzitutto come arte di impegno nonché di suggestione. Si poteva caricare un'immagine concreta di un fugace valore simbolica. Come da se stesso, ed ancor di più che da se stesso, il significato del *rap-presentato* dipendeva dalla *rappresentazione*. La forma modificava la sostanza.

Tutta l'arte di un Griffith, di un Ince, si chiariva improvvisamente, diveniva esteticamente comprensibile. Si cominciava a scoprirne i segreti: le ragioni della forza espressiva, le condizioni di un significato emotivo colto con evidenza, ma rimasto inspiegato da parte degli autori stessi. Si strappava un fitto velo e apparivano, leggibili nelle loro grandi linee, nonostante la nebbia ancora fitta, i fondamenti della nuova arte.

Per Vertov, il montaggio era un'«organizzazione del caso», un modo di costruire con l'imprevisto, ma pur sempre un metodo di costruzione. Con Kuleshov divenne un principio, una forma di linguaggio, una scrittura.

Con loro, le virtù creatrici del montaggio si aggiungevano alle suggestioni emotive usate da Griffith, Gance e qualche altro. I loro esperimenti segnarono la nascita delle prime teorie elaborate non più in base a speculazioni letterarie,

come in Canudo, o a intuizioni sensibili, come in Epstein, ma in base all'analisi funzionale dell'espressione filmica.

Eisenstein e Pudovkin furono infatti i primi teorici «scientifici» del cinema. Poiché le loro idee sono incentrate essenzialmente sul montaggio, bisogna innanzitutto distinguere:

– Il montaggio *narrativo*, che ha unicamente lo scopo di assicurare la continuità dell'azione, qualunque siano le idee espresse o suggerite per mezzo degli avvenimenti descritti. Inventato dagli americani, è quello più frequentemente utilizzato. È il montaggio di quasi tutti i film che «raccontano una storia».

– Il montaggio *lirico*, che, pur assicurando la continuità narrativa o descrittiva, si serve di questa continuità per esprimere delle idee o dei sentimenti che trascendono il dramma. È il montaggio tipico dei film di Pudovkin.

– Il montaggio *d'idee* o montaggio «costruttivo», proprio di Dziga Vertov, unica forma che permette l'elaborazione totale di un film sul tavolo di montaggio, cioè *a posteriori*, ma che può essere applicato quasi unicamente nei «montaggi di attualità».

– Infine il montaggio *intellettuale* di Eisenstein, che si propone più di costruire un racconto che di assicurarne la continuità, e più di *determinare* dialetticamente delle idee che di esprimerle per mezzo del racconto.

Naturalmente queste «idee» devono essere intese nel senso psicologico della parola. Sono concetti che senza dubbio possono comportare dei giudizi come conseguenza delle sensazioni provocate, ma non sono mai opinioni semplicemente comunicate o suggerite dalle immagini: lo scopo dell'arte non è affatto dar forma a dei pensieri ma promuovere un atto di coscienza e suscitare la riflessione.

Nel montaggio narrativo si può dire che «è sufficiente che ogni percezione testimoni della presenza della realtà materiale». Ellittica, allusiva, suggestiva o descrittiva, la forma non ha altro scopo che informare. Essa attira l'attenzione solo per indirizzarla meglio sui fatti in cui ogni elemento impiegato è un «elemento in sé compiuto» per quanto riguarda la sua necessità di presenza, anche se essa non rivela mai che un aspetto fugace e sparisce non appena assolto al suo compito. Infatti la realtà materiale è presente soltanto per contribuire al progresso dell'azione. Diventa simbolo soltanto per favorire la comprensione. Il significato è più nel movimento stesso, nel dinamismo di una narrazione scorrevole sollecitata da un'azione divenuta allora ritmo, che nel piacere estetico di un momento privilegiato. Ritmo del racconto e ritmo degli avvenimenti sono trascinati in uno stesso slancio e, benché la successione delle inquadrature possa essere abbastanza lenta, il ritmo del racconto è quasi sempre rapido; infatti, non succede mai nulla che gli si opponga.

Nel montaggio lirico accade esattamente il contrario. Se il montaggio contribuisce allo svolgimento del racconto, la forma è analitica più che de-

scrittiva. Essa intende informare, ma anche e soprattutto esaltare, magnificare. Gli avvenimenti più significativi sono frammentati in una serie di piani molto ravvicinati, in modo che il montaggio li presenti sotto tutte le angolazioni. Ma più di un'analisi caleidoscopica, che non aggiungerebbe nulla all'intelligenza del dramma, si tratta di un modo di apprendere le cose, di girare attorno ad esse, di non perdere nulla di ciò che potrebbero rivelare grazie ad uno svolgimento che segue il loro movimento in tutte le sue fasi e ne percepisce quasi simultaneamente tutti gli aspetti. I profili scelti, che si sommano in un'addizione esauriente, costituiscono una vera e propria *esplorazione* nel corso della quale si tratta non tanto di precisare la qualità di *segno* che può assumere un oggetto qualsiasi quanto di esaltare il suo valore propriamente *significante*.

Pudovkin, d'altronde, spiega chiaramente le sue intenzioni nell'opera intitolata *Tecnica del film*:

«Il fatto di filmare – egli dice – può consistere non soltanto nel fissare semplicemente l'avvenimento che si svolge davanti all'obiettivo, può essere anche una *forma particolare* di rappresentazione di questo avvenimento. Fra l'avvenimento in se stesso e la forma che assume sullo schermo, c'è una differenza abbastanza notevole. È proprio questa differenza che fa del cinema un'arte. Guidata dal regista, la macchina da presa si incarica di eliminare il superfluo e di dirigere l'attenzione dello spettatore in modo tale che questi vedrà soltanto ciò che è importante e caratteristico.

«[...] Quando ci soffermiamo su un'immagine reale della vita dobbiamo fare un certo sforzo e impiegare un certo tempo per passare dal generale al particolare, per acuire la nostra attenzione fino al momento in cui cominciamo a notare e a cogliere i particolari. Grazie al montaggio, il film elimina questo sforzo. Lo spettatore del film è un osservatore ideale. Ed è il regista che lo rende tale. Nel mettere a fuoco il particolare nascosto, c'è un elemento di percezione, l'elemento creatore che fa del lavoro dell'uomo un'arte, il solo elemento che dà allo spettacolo il suo valore finale.

«Mostrare qualcosa come tutti la vedono significa non avere fatto nulla di particolare. Non cerchiamo una materia che si abbracci con un colpo d'occhio generale e superficiale, ma qualcosa che si riveli a un sguardo attento e indagatore che può vedere più profondamente. Questa è la ragione per cui gli artisti più grandi, questi tecnici che conoscono il film veramente a fondo, approfondiscono il loro lavoro con dei particolari».

L'arte di Pudovkin dunque prende a pretesto il minimo avvenimento per farne un «motivo». Il dramma non è tanto seguito nel suo svolgimento lineare, ma è piuttosto una concatenazione di atti o di momenti privilegiati. Manca la costruzione drammatica, ma il film non è costruito come un romanzo: è un succedersi di «canti» uniti gli uni agli altri come in un poema epico.

Questa stilistica, naturalmente, è applicabile solo ad un numero di film ab-

bastanza ristretto, dato che il poema è, per definizione, molto meno frequente del racconto.

Il montaggio di idee caro a Dziga Vertov procede secondo un metodo del tutto differente. Abbiamo detto che in origine questo teorico si proponeva di *cogliere la realtà dal vivo*: l'arte consisteva essenzialmente nell'ordinare i documenti scelti e nel combinarli in modo tale che un'idea nuova scaturisse da parecchi fatti *oggettivi e indipendenti* riferiti gli uni agli altri. Nei suoi principi questo montaggio è identico a quello di Eisenstein, ma i suoi intenti e le sue applicazioni sono completamente diversi.

Se è praticamente impossibile costruire un film *a posteriori*, dato che mancano sempre alcuni pezzi, le cose cambiano quando si tratta di «montaggi di attualità», perché il processo creativo è in questo caso invertito. Invece di partire da un'idea e di costruire i materiali necessari alla sua espressione, si parte da una quantità di materiali fra i quali si opera una certa scelta, guidata da una vaga intenzione. Poi, a seconda di questi materiali e delle possibilità che offrono, si esprimono alcune idee relative a questa intenzione. È un po' come un poeta che, invece di costruire le rime e la prosodia in ragione di un tema scelto, esprimesse delle idee e delle emozioni con l'aiuto delle rime che gli vengono in mente! Ciò, com'è noto, accade abbastanza spesso in poesia. Purtroppo non si trattano le immagini come si trattano le parole perché se le parole vengono in mente con facilità, le immagini non appaiono per il semplice fatto di solleccitarle. Il margine di creazione eventuale è quindi soltanto più ridotto.

In breve, si tratta di accostare dei fatti che abbiano un'autenticità evidente, servendosi di documenti tratti dai film di attualità. Si esprime allora un'idea che naturalmente esiste solo in virtù di quel rapporto e che qualche volta riesce a far dire alle immagini una cosa del tutto diversa da quella che testimoniavano in origine. È l'arte di fare del falso col vero.

Il montaggio «intellettuale» di Eisenstein si avvicina ai principi di Dziga Vertov nel senso che si tratta anche in questo caso di esprimere e di significare con rapporti di immagini piuttosto che con una continuità semplicemente addizionale. La differenza consiste nel fatto che, anche se appartengono a una realtà effettivamente vissuta, i fatti, messi in questo modo di reciproca relazione, sono sempre previsti *soggettivamente*. Sono ricostruiti e sviluppati in termini epici:

«L'inquadratura – dice Eisenstein – non è un *pezzo* di montaggio, è una cellula; come la suddivisione delle cellule produce una serie di organismi differenti, così la suddivisione delle inquadrature, la loro collisione, il loro conflitto fanno nascere dei concetti.

«Pudovkin difende la teoria secondo la quale il montaggio sarebbe semplicemente un'*associazione* di inquadrature, una successione di frammenti disposti in serie per *esporre* una tesi. Per me il montaggio è una *collisione* e dalla

collisione di due fattori nasce un concetto. Dal mio punto di vista l'associazione non è che una possibilità, un caso particolare.»

Stabilito ciò, occorre dire che Eisenstein non ha formulato *una* teoria del montaggio, ma parecchie, le cui differenti applicazioni hanno avuto effetti spesso contraddittori; si possono dunque dividere queste teorie secondo i loro aspetti più significativi che sono: il *montaggio delle attrazioni*, il montaggio intellettuale assoluto o *cinedialettica* e la forma eisensteiniana più generale che si può definire *montaggio riflesso*.

Nel maggio 1923, nel momento in cui abbandonava il teatro per il cinema, Eisenstein pubblicò sulla rivista d'avanguardia *Lef*², diretta da Majakovskij, un manifesto che esponeva le sue prime teorie relative alle «attrazioni». Proponendosi di applicarle al cinema, egli diceva in particolare:

«Nella nostra concezione del teatro l'attrazione è il momento particolare durante il quale tutti gli elementi concorrono a determinare nella coscienza dello spettatore l'idea che si è voluto comunicargli, mettendolo nello stato d'animo o nella situazione psicologica che ha suscitato questa stessa idea. Momento che può essere preparato e calcolato per produrre una emozione-choc.

«L'attrazione non ha nulla in comune con le esibizioni acrobatiche o comiche che trovano la loro finalità in se stesse né con i giochi di prestigio che non hanno altro scopo al di fuori della loro esecuzione. L'attrazione invece è basata sulla reazione degli spettatori.

«Applicata con metodo, essa rende possibile lo sviluppo di una regia "attiva". Al posto del riflesso statico di un avvenimento – in cui tutte le possibilità d'espressione sono mantenute nei limiti dello svolgimento logico dell'azione – noi proponiamo una nuova forma: il montaggio libero di attrazioni arbitrariamente scelte, indipendente dall'azione propriamente detta (scelte tuttavia secondo il senso di questa azione): in tal modo il tutto concorrerà a produrre un effetto tematico finale. Questo è il montaggio delle attrazioni».

Gli esperimenti teatrali di Eisenstein avevano già mostrato le difficoltà e i limiti di una simile impresa. Nel cinema l'obiezione maggiore è che un'operazione di questo genere è valida solo a condizione che essa utilizzi elementi viventi (nel senso drammatico della parola) da cui trarre sia la sua potenza emotiva sia il suo significato simbolico concreto. Ma perde la sua validità quando utilizza simboli *arbitrariamente scelti ed applicati* sul reale invece che *impliciti* da esso. Eisenstein cadde parecchie volte in questo errore sistematizzando eccessivamente la sua scoperta, servendosene talvolta per applicare il «non-vivente» sul vivente, sfociando allora in una specie di formalizzazione astratta, forzando gli elementi scelti a iscriversi bene o male in un quadro che non era della loro misura.

Nel suo primo film *Stacka* (Sciopero), che ricostruisce l'episodio di uno sciopero in un'officina metallurgica e la repressione da parte dei soldati dello zar, oppone a delle inquadrature che mostrano gli operai inseguiti e mitraglia-

ti, delle inquadrature che mostrano un buco sgozzato in un mattatoio. L'effetto è sorprendente. Ma se l'idea è espressa, la verità drammatica è falsata, l'autenticità è tradita. Difatti tutta l'azione si svolge nell'officina e nelle strade e non nei mattatoi, che si trovano arbitrariamente inseriti in un avvenimento che è loro estraneo. È dunque unicamente l'artificio del regista che si impone, al solo fine di provocare un'idea per mezzo del dramma.

Nel 1924 la novità di questo montaggio ha potuto sorprendere. Lo spettatore, soggiogato e trascinato dall'intensità del movimento, dimenticava la ragione drammatica per non cogliere che la ragion dialettica. Oggigiorno non è più così: l'artificio di un accostamento di questo genere salta agli occhi. Occupato dall'«idea», e dall'idea sola, Eisenstein agì spesso in questo modo, trascurando se non la autenticità dei fatti almeno l'autenticità del racconto.

Così in *Oktjabr* (Ottobre), in cui Eisenstein abbozza quello che più tardi chiamerà la *cinedialettica*, aspetto ancora più intellettuale ed arbitrario del montaggio, si rilevano qua e là errori di questo genere. Durante il secondo congresso dei Soviet e l'attacco al Palazzo di Inverno, i discorsi di cattiva coscienza dei menscevichi sono intercalati da inquadrature che mostrano delle mani che suonano l'arpa. L'idea, del resto puramente letteraria, è di dare ai propositi dei menscevichi il tono e l'andamento di un piagnucolo lirico, di una canzone fatta per addormentare gli ascoltatori. Ma se l'idea, per quanto piuttosto manierata, è valida, ci si può domandare: che cosa c'entrano queste arpe e questi arpisti con la realtà obiettiva e concreta della riunione?

Nello stesso film, quando Kornilov si prepara a marciare su Pietrogrado alla testa dell'Armata bianca, un'immagine mostra il generale ritto sul cavallo in un atteggiamento presuntuoso ed autoritario, quasi napoleonico. L'impressione è rafforzata dall'effetto della ripresa dal basso verso l'alto. Ma non basta; Eisenstein accosta un'immagine raffigurante, sotto la medesima angolazione, una statua equestre che sottolinea il ridicolo. Sia. Ma che cosa c'entra questa statua con la continuità logica dell'azione e soprattutto con le steppe della Russia settentrionale?

Altrove si vede Kerensky in uno dei grandi saloni del Palazzo d'Inverno. Egli ripete un discorso, va avanti e indietro, gesticola e si pavoneggia. Una delle inquadrature che mostrano il minuscolo ometto perduto nell'immensità della sala sottolinea l'impressione di solitudine, di abbandono, che regna intorno a lui. Su un caminetto del salone c'è un piccolo busto di Napoleone. Naturalmente Eisenstein non perde l'occasione di contrapporvi diverse inquadrature di Kerensky che posa presuntuosamente davanti agli specchi. Il rapporto è possibile perché questa statua fa parte dello scenario. È inclusa nello spazio del dramma, è interessata, se così si può dire, all'azione, in quanto Kerensky parecchie volte passa davanti ad essa e la guarda. Ma all'improvviso le porte si spalancano con gran fracasso. Il Palazzo d'Inverno è preso e le guardie rosse entrano nei saloni. Kerensky avrà soltanto il tempo di fuggire. Nel momento in

cui le porte spalancate lasciano libero il passaggio ai rivoluzionari, un'inquadratura mostra il busto di Napoleone infranto al suolo. Chi l'ha fatto cadere? Nessuno, se non lo stesso Eisenstein... Eppure era semplice introdurre questo simbolo nella realtà concreta: passando davanti al caminetto gesticolando, Kerensky poteva accidentalmente far cadere il busto. Si sarebbe avuto allora il seguente montaggio; il busto cade; le porte si spalancano: Kerensky fugge; Napoleone giace infranto al suolo. Così semplice che Eisenstein, ipnotizzato dalla sola idea, non ci ha pensato o non se ne è curato (oppure ha fatto del montaggio *a posteriori* senza aver previsto questo effetto nel «découpage»).

Un po' prima di questa scena, Kerensky, circondato dai suoi ministri, entra nel Palazzo d'Inverno. Mentre saliva i gradini del grande scalone che porta agli appartamenti imperiali, a mano a mano che saliva, una successione di inquadrature intercalate da sottotitoli indicavano l'una dopo l'altra: Ministro della Guerra, Ministro della Marina e dell'Aria, Ministro degli Affari Esteri, Ministro dell'Interno, Generalissimo, Dittatore, sottolineando, non senza ironia, che si era attribuito la maggior parte dei portafogli. Ma lo scalone non ha che una trentina di gradini; porta soltanto al primo piano. Si vede dunque, sotto diverse angolazioni, Kerensky salire a più riprese *gli stessi gradini*. L'idea è di esprimere il nonsenso della sua azione, la sua vanità, la sua assurdità: sale ma non avanza. La realtà comunque è falsata. Si obietterà che in questo caso non ha importanza perché, in realtà, nulla assomiglia più a un gradino di un altro gradino, e il continuo cambiamento di angolazioni e di punti di vista fa scomparire i punti di riferimento più evidenti. Poi, quando Kerensky è arrivato al primo pianerottolo, un'inquadratura dal basso lo mostra in modo tale che una delle statue del capitello sopra di lui (la gloria che tende una corona) sembra cingergli la fronte e laureare il dittatore al suo apogeo. L'ironia è allora tanto più efficace in quanto l'immagine non urta affatto. E non urta affatto proprio perché Eisenstein per ottenere questo effetto utilizza una delle statue che fanno *realmente* parte dello scenario, un oggetto situato nello spazio autentico del dramma. Egli *si serve* della realtà. *L'interpreta*, ma *non la tradisce*, non la *falsa*. Non introduce – per così dire – un corpo estraneo nella realtà oggettiva dei fatti, mentre negli esempi precedenti il conflitto era sempre introdotto *a detrimento* del reale.

Più volte Pudovkin ha cercato ed ottenuto, non sempre opportunamente, degli effetti analoghi. Volendo esprimere in *Konec-Sankt-Petersburga* (La fine di San Pietroburgo) lo scoppio improvviso della guerra, apre la sequenza con l'esplosione di un obice che fa saltare un immenso mucchio di terra. Il simbolo è eccellente. Più avanti esprime nello stesso modo la rivoluzione d'Ottobre. A rigore ciò sarebbe ammissibile se si trattasse della stessa idea raffigurata *da un'altra immagine*. Invece egli si serve della stessa immagine che rappresenta lo stesso scoppio, ma non lo è più. L'immagine allora non diviene altra che un

segno astratto posto fuori della realtà virente. Essa falsa questa realtà introducendovi ciò che non può essere...

Altrove, mostrando un industriale che impartisce ordini al telefono, intercala fra due inquadrature di quest'ultimo, un'inquadratura della statua di Pietro il Grande dal gesto autoritario e dominatore. Questa statua si trova *realmente* in una piazza di San Pietroburgo e noi l'abbiamo vista prima nel film. Se il paragone non è meno arbitrario del caso di Kornilov, per lo meno la collocazione della statua rende questo rapporto possibile. Talvolta (raramente, è vero...) Pudovkin ha saputo fare l'Eisenstein meglio dello stesso Eisenstein. Così nell'ultima parte di *Mat'* (La madre) il flusso dei manifestanti e degli scioperanti che aumenta senza posa, dopo avere liberato i prigionieri, prosegue la marcia travolgendo tutti gli ostacoli. Pudovkin intercala a queste inquadrature una serie di immagini raffiguranti la Neva che trascina blocchi di ghiaccio che si spezzano come se il fiume, trionfante, avesse spezzato il suo corsetto di ghiaccio. Ma siamo a Pietroburgo e la Neva fa parte dello scenario. Meglio: i manifestanti costeggiano il fiume sul Mait e passano sul ponte di ferro che lo attraversa. L'avvenimento e il termine di paragone sono nello stesso spazio, compongono la stessa realtà oggettiva pur riflettendosi simbolicamente l'uno sull'altro. È quanto accade di questo ponte di ferro sul quale appariranno i cacciatori che caricheranno a colpi di sciabola i manifestanti; la sua rigidità spigolosa è sinonimo della forza cieca, implacabile e militare dei cavalieri armati.

Un insegnamento che si può trarre da questi esempi è che il «come» è impossibile nel cinema, *a meno che il termine di paragone non faccia parte dello spazio in cui si trova il paragonato*, se non è in qualche altro modo interessato al dramma propriamente detto.

Con l'immagine della statua accanto al generale Kornilov, Eisenstein sembra quasi volerci dire: «Arrogante, ambizioso, infatuato di sé, Kornilov era ritto sul suo cavallo *come* Napoleone in persona e si considerava già un imperatore». Ma nella frase l'immagine è puramente concettuale. È un appello o un richiamo alla coscienza del lettore, ma non si pone sullo stesso piano della descrizione.

Nel cinema invece essa è posta sullo stesso piano dell'immagine del reale, perché è essa stessa immagine, oggettiva e concreta come la prima. Ma è immagine di un'altra realtà situata in un tempo e in un luogo diversi. Le due immagini non possono coincidere. Non solo non c'è identità o rapporto fra esse sul piano dell'intelletto, una c'è antinomia reciproca sul piano della realtà oggettiva. È non perché l'una è immagine di una azione *attuale* e l'altra di una statua *inattuale*, ma semplicemente perché quest'ultima non è incorporata nel quadro dell'azione, perché non è *impegnata* nel dramma. Estranea al fatto concreto, essa gli è irriducibile. È di un'altra natura.

Comunque l'interesse del montaggio per Eisenstein consiste nel fatto di essere una specie di linguaggio, un modo di comunicare delle idee provocando-

le. Come dice egli stesso, si tratta «di determinare un'idea con il contrasto di due immagini, di risvegliare nella coscienza una serie di idee che creino uno stato affettivo, poi, grazie a questi sentimenti, di suscitare uno stato d'animo, una partecipazione dello spettatore ai pensieri che si è voluto comunicargli. E costui, trascinato ed afferrato da questo collegamento dinamico, ha l'impressione di avere aderito liberamente al significato generale che ne deriva, come se dovesse questa adesione solo al suo giudizio, alla sua determinazione personale e non all'eloquenza del narratore».

Tale fu il principio direttivo di questo grande cineasta la cui opera, come osserva Edgar Morin, costituisce «un sistema coerente nel quale l'approfondimento e l'utilizzazione della potenza affettiva delle immagini sfocia in un *logos*». Un sistema di cui i film furono la continua messa a punto per mezzo di un'espressione rinnovata.

Per questo motivo egli per primo riconobbe i suoi errori relativi alla *cine-dialettica*, dicendo in particolare:

«Ciò che ancor oggi resta vero è il fatto che la giustapposizione di due frammenti di film assomiglia più al loro *prodotto* che alla loro somma. [...] In che consiste allora la "deviazione" che noi commettevamo trattando di questo fenomeno incontestabile?

«L'errore consisteva nel mettere l'accento principale sulle possibilità di giustapposizione indebolendo l'accento che *l'attenzione dello sperimentatore* avrebbe dovuto far convergere sugli *elementi* della giustapposizione.

«[...] In realtà penso di essermi lasciato trascinare da ciò che c'è di irrelativo nelle componenti del montaggio che, spesso, e quasi loro malgrado, trovandosi giustapposte dalla volontà del montatore, generano un "terzo termine" e diventano correlative.

«Avendo essenzialmente a che fare con una materia e con dei casi di questo genere, si era naturalmente portati a riflettere soprattutto sulla possibilità della giustapposizione. E si accordava una minore *attenzione analitica* alla natura stessa degli elementi giustapposti. Da sola, del resto, l'attenzione analitica non basta. Basandosi unicamente sul contenuto interno della sequenza, essa ha praticamente finito con l'indebolire il montaggio, con tutte le conseguenze che ne derivano.

«A ciò bisognava soprattutto prestare attenzione per ricondurre questi due eccessi alla normalità. Occorreva rivolgersi verso l'elemento fondamentale che determina in ugual misura il contenuto interno di ogni sequenza e la giustapposizione di questi materiali, cioè verso il contenuto del *tutto*, dell'*insieme*, del *principio ordinatore*.

«Il primo eccesso consisteva nel lasciarsi sedurre dalla tecnica del raccordo (il metodo del montaggio), il secondo dagli elementi da raccordare (il contenuto della sequenza). Occorreva occuparsi di più di questo *principio unificatore*, di questo principio che per ogni opera genera in egual misura sia il contenuto della sequenza sia ciò che è rivelato dalla *giustapposizione delle sequenze*.

«Ma per questo occorre in primo luogo che l'interesse dello sperimentatore non si dirigesse verso i casi paradossali in cui il tutto, l'insieme, il risultato finale, lungi dall'essere stati previsti, nascevano contro ogni aspettativa. Occorreva interessarsi ai casi nei quali gli elementi non fossero solo correlativi, ma nei quali *il risultato finale, l'insieme, il tutto* fossero previsti, o avessero predeterminato sia gli elementi sia le condizioni della loro giustapposizione. Sono i casi normali, abituali, più diffusi. Anche qui l'insieme sorgerà proprio come un "terzo termine". Ma il quadro completo del modo in cui si determinano la sequenza, il montaggio e il contenuto dell'uno o dell'altro, sarà più dimostrativo e più evidente. E sono proprio questi casi che si rivelano tipici per il cinema.

«Essendo il montaggio considerato sotto quest'angolazione, le sequenze, come la loro giustapposizione, si trovano situate nel loro vero rapporto. Anzi la natura stessa del montaggio, lungi dal rompere con i principi del realismo cinematografico, si presenta come uno dei procedimenti più legittimi per mettere in evidenza il realismo del contenuto»³.

Al montaggio delle attrazioni e alle sue dannose conseguenze Eisenstein opporrà in *Bronenosec Potemkin* (La corazzata Potemkin) e nei suoi film successivi⁴ ciò che si potrebbe definire *montaggio riflesso*, non utilizzando solo simboli determinati dal contenuto. Un montaggio cioè di *fatti* significativi *mantenuti e compresi* nei limiti dello svolgimento logico dell'azione che s'inseriscono in un momento preciso di un avvenimento qualsiasi, sia per determinare una reazione particolare fra i fatti in questo modo riferiti l'uno all'altro, sia per ricordare per associazione riflessa un avvenimento simile compreso in una fase precedente del dramma, ed agire così sui nervi e la coscienza dello spettatore.

Come nella maggior parte dei film muti, la durata in Eisenstein ha una funzione del tutto secondaria. Non cogliendo che l'esplosione di un fatto collettivo, egli lavora nell'istantaneo, nell'abbreviato. L'azione del *Potemkin* si svolge in 48 ore; quella di *Oktjabr* in 10 giorni. Se sviluppa un'azione che prosegue per molti mesi – *Staroje i Novoje* (La linea generale) – il film assume allora l'aspetto di un poema diviso in parecchi canti, ciascuno dei quali esamina un momento della trama. Non si tratta qui del dinamismo di un'evoluzione, di una trasformazione lenta, ma del dinamismo di un'esplosione. Si segue il corso di un ruscello, di un fiume; non si segue l'acqua che bolle. Quando è compressa, essa fa esplodere il suo recipiente ma non si sposta affatto. Si sarebbe tentati di dire che il dinamismo di Eisenstein è un dinamismo «interiore», locale, situato in un quadro statico: *il dinamismo di uno spazio definito in un tempo limitato*. Cosa che Moussinac esprimeva perfettamente quando diceva: «Un film di Eisenstein assomiglia a un grido, un film di Pudovkin evoca un canto».

Il movimento stesso è rappresentato nella sua compiutezza totale solo quando si tratta di un movimento collettivo. Mai o quasi mai quando si tratta di un movimento individuale. O Eisenstein suggerisce la causa mostrando solo l'effetto, oppure sopprime – salvo quando è indispensabile – *il tempo di realizzazione* di questo movimento. A un certo gesto *abbozzato* in un'inquadratura egli unisce *l'effetto* di quel gesto nell'inquadratura successiva. Ad esempio: un soldato alza il braccio armato di sciabola; sta per colpire. Ha appena abbozzato il suo gesto, che lo si taglia e lo si collega all'inquadratura seguente: la sciabola ha colpito il volto di una donna il cui occhio scoppiato cola sanguinante sulla gota ecc.

Eisenstein mostra solo le «cerniere» del movimento, l'istante in cui lo si decide, la preparazione dell'atto e il suo risultato. È proprio questa caratteristica che conferisce, specialmente al *Potemkin*, una così grande potenza dinamica e l'apparenza di «movimento in compressione».

Senza dubbio questi tagli sono possibili solo quando l'azione tagliata è un'azione breve. La soppressione di un momento più lungo darebbe l'impressione di un falso raccordo. Allora Eisenstein procede con una specie di montaggio alternato o «spezzato» che ricorda stranamente le «oscillazioni ritmiche» della prosodia orale.

Nella scena della scalinata di Odessa (che termina con l'inquadratura del cosacco che colpisce il volto della donna) un plotone di guardie bianche scende gli scalini, mentre una madre, tenendo fra le braccia il figlio morto, risale e si ferma, invocando pietà per il popolo. I cosacchi la prendono di mira; l'ufficiale alza la sciabola e sta per comandare «fuoco». Allora Eisenstein passa ad una breve azione parallela; mostra un gruppo di civili rannicchiati, tremanti di terrore, accovacciati dietro una balaustra. Poi, subito, torna alla conclusione: si vede la donna stesa col figlio fra le braccia. I cosacchi la scavalcano e proseguono inesorabilmente il loro massacro.

Questo tipo di montaggio, che sul piano ritmico partecipa all'oscillazione dei recitativi, procede sul piano intellettuale con una specie di operazione riflessa. Se si vede per esempio:

A) Un plotone di esecuzione in riga; i soldati che imbracciano il fucile;

B) Un uomo con gli occhi bendati addossato ad un muro;

l'idea riflessa, determinata dal rapporto di queste due inquadrature, è quella dell'uomo fucilato. L'immagine complementare sarebbe la *visione* dell'esecuzione. Eisenstein non la mostra. Lascia l'immaginazione dello spettatore e quindi la sua inquietudine in sospeso. Come nell'esempio precedente passa ad un'azione parallela, sia per giustificare il *tempo* dell'esecuzione sia per stabilire un contrasto più o meno violento con questa stessa azione. Dopo di che presenta il risultato: si vede l'uomo abbattuto lungo il muro mentre si distingue in lontananza il plotone che si allontana a passo cadenzato. Egli, beninteso, mostra *sempre* i due termini A e B legati uno all'altro nello spazio e nel tempo,

cioè per mezzo di *una stessa inquadratura*. Sia all'inizio della sequenza, sia, come qui, a guisa di coda.

Invece di queste abbreviazioni Eisenstein utilizza talvolta il loro corollario, che è un *allungamento* del tempo; ma solo nel caso di un movimento collettivo su cui conviene insistere, come per la famosa sequenza della scalinata di Odesa. Per quanto monumentale, questa scalinata che scende verso il porto non ha che un centinaio di gradini, divisi in una decina di pianerottoli successivi. Ora la scarica di fucileria, la discesa caotica della folla inseguita, la discesa delle guardie bianche, tutto ciò dura come se questa scalinata fosse tre quattro volte più lunga. Ma questo allungamento colto nella sua intensità crescente obiettivamente *non si avverte*. Oltre all'identità dei gradini e dei pianerottoli non offre nessun punto di riferimento in base al quale poterci render conto, non si vede solo *una* fila di guardie bianche scendere gli scalini e sparare sulla folla ma *due o tre*, in modo tale che ogni fila offre la possibilità di una ripresa tematica e quindi di un allungamento *logico* del tempo.

In generale possiamo dire che di fronte a un insieme di possibilità, mentre Pudovkin *elimina* quelle che non sono abbastanza significative e conserva tutte le altre, Eisenstein *sceglie* la più significativa e conserva soltanto quella. Meno lirico, meno espansivo, è più rigoroso, più diretto anche; più secco. E se nei suoi film la durata psicologica è priva di oggetto, abbiamo visto che il tempo misurabile, quello degli orologi, è per lui un elemento fondamentale dello sviluppo ritmico. Se ne serve come di un pedale per accrescere la tensione drammatica o la violenza del movimento. Il ritmo in lui è un conflitto continuo fra l'oggetto e le sue dimensioni, fra l'avvenimento e la sua durata in un insieme di rapporti metrici guidati dall'intensità del contenuto e dal significato che si spera di vedergli assumere grazie a questa organizzazione.

Mentre la scuola sovietica sviluppa queste nozioni di montaggio e di ritmo – un ritmo organizzato, come abbiamo visto, in vista di un *significato* sostenuto da una cadenza adeguata piuttosto che di un'espressione quasi musicale – Abel Gance in Francia sviluppava la nozione di *spazialità* unendo *diversi spazi* (o diverse inquadrature) in una simultaneità armonica, grazie alla *polivisione*.

La polivisione fu utilizzata per la prima volta in *Napoléon*, in una versione che però fu proiettata soltanto all'Opera e alla sala Marivaux, poi allo Studio 28, quando fu ripreso nel 1955, dato che le altre sale non erano attrezzate per la circostanza.

Tre immagini sono proiettate su tre schermi posti uno accanto all'altro (senza soluzioni di continuità, come per il cinerama); si può trattare talvolta di un vasto panorama costituito dal loro insieme, ma da questo punto di vista il cinerama è molto superiore e il cinemascope rende superato il procedimento. Il lato interessante della polivisione consiste nel proiettare su questi tre schermi o la medesima immagine ripetuta tre volte (in qualche modo moltiplicata per se stessa), o tre immagini differenti, o un'immagine centrale affiancata a si-

nistra da una certa immagine e a destra dalla stessa immagine invertita. Questi tre «spazi» che permettono di proiettare simultaneamente delle azioni o dei fatti che si riflettono l'uno sull'altro, offrono tutte le possibilità di un montaggio «armonico» aggiunto al montaggio «melodico» normale e quindi le possibilità di una certa orchestrazione visiva. Si vede in questo modo quale contributo il triplice schermo, oltre alle sue capacità di sintesi e di fusione «poliritmica», può offrire all'espressione dei sentimenti e all'analisi psicologica.

In un film normale un uomo ricorda: ritorno ed evocazione del passato si compongono nella continuità, in alternanza con la realtà presente. Grazie alla polivisione l'azione presente può essere presentata sullo schermo centrale, mentre le scene evocate si iscrivono a mo' di «contrappunto» sugli schermi laterali. Anche i piani di particolari possono essere situati sugli schermi laterali; a meno che non acquistino all'improvviso il posto principale, rigettando la descrizione o la narrazione ai lati, *dato che l'avvenimento più importante si deve trovare sempre al centro*. Le immagini, seguendo ora la direzione rettilinea, ora passando dal centro ai lati o dai lati al centro, possono così sottolineare i diversi motivi, associarli o intrecciarli, fare dell'armonia o del contrappunto in una «fuga» il cui ritmo, quando è complesso, può diventare brillante.

Nelle sequenze di *Oktjabr* che introducevano delle metafore *arbitrariamente scelte e indipendenti* dall'azione drammatica, si contraveniva alla logica del dramma *inserendo due elementi di natura diversa* in una continuità univoca. Sarebbe un po' come se un compositore volesse fare dell'armonia o del contrappunto nel corpo stesso della melodia. Egli riuscirebbe tutt'al più ad intercalare una seconda melodia nella prima, l'una verrebbe continuamente a spezzare l'altra e si distruggerebbero a vicenda.

Ma se invece di un solo schermo si suppongono i tre schermi della polivisione, allora si hanno parecchie linee melodiche a disposizione, parecchie continuità possibili. Si vede subito che *in questo caso* la statua equestre di fronte a Kornilov, gli arpisti di fronte al congresso dei Soviet, il busto di Napoleone di fronte a Kerensky diventano possibili. Essi non intervengono più *nel* dramma *ma a fianco* di esso. E soprattutto *nello stesso tempo*. L'effetto intellettuale cercato e perseguito da Eisenstein è ottenuto istantaneamente senza per questo falsare la logica della rappresentazione, l'autenticità dei fatti. Non era quindi il principio ad essere cattivo, ma era la sua applicazione ad essere impossibile nell'ambito del cinema normale; il quale, essendo unicamente e semplicemente melodico, esige ed implica le leggi della continuità melodica. Lo strumento era inadeguato alle ambizioni del regista: non si suona una sinfonia su un pianoforte.

Non insisteremo sulle innumerevoli possibilità del procedimento. Esso appartiene ancora al futuro; ma osserveremo solo che permette di risolvere una quantità di problemi la cui soluzione non sarebbe che parziale, o addirittura impossibile, nelle condizioni normali del film. Non giungeremo a dire che la

polivisione è l'avvenire del cinema, il che sarebbe una speculazione azzardata, ma riteniamo che sia una delle forme possibili del cinema futuro. Tanto più che il suo impiego può anche non essere costante. Si può immaginare senza fatica un film la cui azione si svolga normalmente su uno schermo grande con la possibilità, ogni volta che sia necessario, di agire su due o tre immagini all'interno di una stessa inquadratura.

Se comunque la polivisione ci sembra destinata a un avvenire sicuro, potrebbe esserlo solo nella via tracciata da Abel Gance. Per molteplici ragioni relative all'intelletto e alla percezione, non si può superare il numero delle tre immagini. Non si tratterebbe affatto di svolgere parecchi temi contemporaneamente, ma solo di sviluppare un'azione unica approfittando della simultaneità per iscrivere fatti collegati drammaticamente e psicologicamente vicini. Per questo motivo certi esperimenti che considerano la polivisione nel senso della molteplicità più che in quello dell'unità ci sembrano votati all'insuccesso. L'idea di cinque o sei schermi di forma e grandezza diverse, disposti in diversi punti di una sala di spettacolo, può risolversi in un'attrazione curiosa ma non certo in un valore espressivo, dato che questo esige in primo luogo la concentrazione visiva.

Surrealismo e cinema

Il secondo movimento di avanguardia che si sviluppò in Francia fra il 1923 e il 1926 fu contrassegnato dall'influenza di Dada e del surrealismo molto più che da qualche ricerca formale.

Questa scuola riconosceva la necessità di un ritorno all'oggetto concreto. Come scrisse Antonin Artaud nel 1927: «Per quanto lo spirito dell'uomo sia capace di concepire l'astrazione e di rivestirsene, non si può che rimanere insensibili di fronte a linee puramente geometriche, di per se stesse senza significato. [...] Il cinema puro è un errore come è un errore in qualsiasi forma d'arte ogni sforzo per raggiungere il principio di quest'arte a danno dei suoi mezzi di rappresentazione oggettivi».¹

La prima manifestazione di questa nuova tendenza fu un breve film di 3 minuti girato da Man Ray nel 1923 e intitolato *Le retour à la raison*.

Partito dai fotomontaggi, Man Ray pensava che il montaggio filmico permettesse, proprio come i «fogli incollati» di Max Ernst o i «montaggi di parole»² del tipo di *Cadavre exquis*, di ottenere degli effetti singolari dovuti alla maniera casuale con cui venivano accostati. Tanto più che il «rayografo» che aveva inventato e che utilizzava il «reale fotografico» univa a un montaggio insolito la deformazione sistematica.

Il film tuttavia fu fischiato. Benché breve, non poté essere proiettato fino alla fine, nel corso della serata detta dei «*Coeur à barbe*», organizzata da Tristan Tzara nel 1923, serata che segnò il «grande scisma» del dadaismo e la nascita del surrealismo.

Come *Ballet mécanique* di Fernand Léger, anche *Emak Bakia* del 1926, che unisce elementi concreti messi gratuitamente in relazione e forme astratte non meno gratuite, è molto più dadaista che surrealista. «Tutti i film che ho diretto – disse Man Ray trent'anni dopo – sono stati altrettante improvvisazioni. Non scrivevo la sceneggiatura. Si trattava di un cinema automatico. Lavoravo solo. La mia intenzione era di mettere in movimento le composizioni che facevo in fotografia».³

Cinema automatico, dunque. Ma nel quale l'automatismo, tutto esteriore, consisteva in un rapporto di forme e di movimenti e non nell'«accozzamento

lirico e scandaloso di elementi disparati»: differenza che provocò appunto la scissione Dada-surrealismo.

Non meno dadaista fu l'*Anemic Cinema* di Marcel Duchamp (Anemic è l'anagramma di cinema) in cui personaggi reali – delle donne, un soldato, una statua – intervenivano a caso per mezzo di dischi girevoli detti «rotoreliefs», i quali erano soltanto un ritorno alle forme geometriche semplicemente modificate dalla rotazione e dagli effetti stroboscopici (1926).

Abbandonando le forme astratte dei suoi primi film, Hans Richter girò dal canto suo un film sperimentale intitolato *Filmstudie*, che «sotto forma di un sogno» univa un volto femminile a movimenti circolari, a occhi fluttuanti nello spazio e a immagini di carattere più o meno onirico.

«Il mio primo incontro col surrealismo risale al 1926 – afferma Hans Richter. – Avevo appena terminato un breve film, *Filmstudie*, e Armand Tallier che era direttore del cinema delle “Ursulines” mi invitò a presentarlo nella sua sala. Nello stesso periodo il mio amico Man Ray diresse il suo film *Emak Bakia*. Anche questo film fu presentato nella sala di Tallier con l’etichetta di “surrealista”, proprio come il mio film.

«Io sapevo allora poco di questo nuovo credo artistico di cui avevo appreso gli elementi durante un breve soggiorno a Parigi (che se ne faceva allora delle grasse risate), specialmente grazie a Man Ray. Ma non ero molto sicuro di “capire” bene il surrealismo. È certo che il solo movimento che io abbia mai capito bene fu il movimento Dada perché non “significava” nulla, non rivendicava nulla e non prometteva nulla. Era nello stesso tempo Sì e No, la realtà perfetta e assurda, il regno bi-polare. Finché il surrealismo accettava questo regno bi-polare, potevo considerarmi surrealista... e finché lasciava penetrare il sogno nel regno dell’arte e nel suo programma, con tutte le possibilità, gli inconvenienti e le assurdità dell’imprevisto, accettavo volentieri l’etichetta di surrealista.

«Più tardi, quando ebbi maggiori contatti diretti con i surrealisti, il loro movimento e i loro dogmi, l’etichetta mi parve abbastanza corretta. Era infatti un sogno che aveva originariamente ispirato il mio cortometraggio *Filmstudie*, benché il sogno si fosse prolungato fino all’alba. Ne risultò, su un ritmo lento, un corteo di teste in sospensione, che si trasformavano in occhi, di occhi che si mutavano in lune, le lune in specie di piselli, i piselli in pioggia che increspava la superficie dell’acqua fino a formare delle onde che, alla fine, trascinarono le teste ecc.

«Mi rifiutavo di cercare un significato in tutto ciò. Lasciavo semplicemente le idee formarsi e svilupparsi in uno stato per così dire verginale di sogno e mi abbandonavo a piacimento all’irregolarità spontanea di questo sogno. Di quando in quando gettavo uno sguardo al di sopra della spalla con curiosità e rispetto. Agendo in questo modo mi allontanavo probabilmente dalle “pro-

spettive” surrealiste verso cui non sentivo alcuna responsabilità. Ma era bastato questo per far di me un surrealista?».

Sicuramente no. I film successivi di Hans Richter «presentano, sotto un'apparenza ironica e qualche volta fantastica, scene della vita corrente da cui è scomparsa ogni astrazione». Sono comunque di netta ispirazione dadaista: *Inflation* (1927) è un semidocumentario ironico e grottesco in cui gli oggetti in movimento simboleggiano l'inflazione monetaria. *Rennsymphonie* (Sinfonia delle corse, 1928) un documentario sui preparativi di una corsa che serve a introduzione al film *Ariadne in Hoppengarten*. *Zweigroschenzauber* (Stregoneria da due soldi, 1928) è un film pubblicitario eseguito per la *Kolnische Illustrierte Zeitung* e mostra in una specie di montaggio volontariamente confuso e accavallato, tutti i fatti di cronaca registrati da un grande quotidiano. Girato in un circo durante il carnevale di Berlino, *Alles dreht sich, alles bewegt sich* (Tutto gira, tutto si muove, 1929) canta a suo modo la vertigine delle fiere. Quanto a *Vormittagsspuk* (Fantasmi del mattino, 1927), il più interessante di tutti, si tratta di un film sperimentale nel quale gli oggetti (cappelli, vestiti, cravatte) sono altrettanti personaggi che seguono le loro leggi danzando al ritmo di un orologio (il film fu sonorizzato nel 1929).

In realtà, Hans Richter, come Man Ray e Marcel Duchamp, realizza «l'unione fra il dadaismo e il surrealismo», per usare l'espressione di Ado Kyrrou. Dal canto suo Alain Virmaux nota:

«Succede che cineteche e cineclub presentino sotto l'etichetta “surrealismo” un certo numero di cortometraggi realizzati attorno al 1925 e il pubblico si è abituato a considerare surrealista tutta questa “avanguardia” muta. In realtà c'è qui un abuso di termini; buona parte di questi film è di ispirazione dadaista o dadaizzante. Confusione perdonabile: visti da Sirio, Dada e il surrealismo possono benissimo apparire come due fasi di uno stesso movimento rivoluzionario; non solo essi hanno una quantità di punti in comune ma si ritrovano nelle loro file gli stessi uomini. Trattandosi di film, non sarà sempre facile determinare se una certa opera sia dadaista o surrealista, perché certe pellicole sono sullo spartiacque. [...] Resta il caso di *L'étoile de mer* “poema di Robert Desnos visto da Man Ray” (1929). È probabilmente il più interessante dei film di quest'ultimo. Non è, come si dice qualche volta affrettatamente, un'illustrazione o un commento del poema di Desnos, ma è la fusione di un universo poetico con un altro. Il successo dipende dal fatto che i due linguaggi si corrispondono senza contraddirsi: il film si sviluppa autonomamente rispetto al poema, in modo tale che la loro fusione costituisce “un nuovo poema”. Ciò non significa che in un'opera di questo genere sia l'elemento cinematografico ad essere il più importante. Il punto di partenza del film è costituito dalla materia scritta, anche se Man Ray è riuscito a non esserne schiavo. È lecito considerare il risultato surrealista, ma è difficile, se ci si attiene al valore delle parole, sostenere che si tratti veramente di un film surrealista».⁴

Surrealista o no, *L'étoile de mer*, ispirato dal poema di Desnos, è un'autentica «visione di sogno» nel significato meramente visivo della parola. Riprese attraverso delle vetrate di chiesa, la realtà materiale e la donna acquistano una qualità «immaginaria» di una strana ed affascinante bellezza.

Non si potrebbe purtroppo dire altrettanto dell'ultimo film di Man Ray, *Les mystères du Château du Dé*, commissionato dal visconte di Noailles «che aveva l'abitudine di offrire ogni anno un film sua moglie Marie Laure». Mal fotografato, girato in fretta, improvvisato, durante un soggiorno nel castello del visconte di Noailles, è semplicemente una barzelletta che ha il difetto di essere troppo lunga; l'unica cosa spiritosa sono i sottotitoli.

Se facessimo un elenco dei film autenticamente surrealisti girati fra 1925 e il 1931, dovremmo convenire con Alain Virmaux ce ne sono soltanto tre: *La coquille et le clergyman*, *Un chien andalou* e *L'âge d'or*.

Il primo corrisponde fondamentalmente alle idee che Antonin Artaud si era fatto del cinema dal 1924 quando lavorava come attore in un breve film di Claude Autant-Lara intitolato *Faits divers* (Fatti di cronaca, film vagamente dadaista e più o meno ispirato alle idee di Pierre Albert Birot. Egli ripeteva allora a chi voleva ascoltarlo: «Se il cinema non è fatto per tradurre i sogni o tutto ciò che nello stato di veglia si collega al regno dei sogni, allora il cinema non esiste». Il suo desiderio era d'utilizzare le possibilità delle immagini per «fare esplodere la coscienza e liberare la parte oscura dell'essere dal pensiero chiaro che gli fa schermo»...

Tuttavia, benché sia stato il primo film a surrealista, *La coquille et le clergyman* è ancora il meno conosciuto. Alain Virmaux ne ha perfettamente chiarito le ragioni. E poiché questo storico del movimento surrealista nel cinema mette le cose a punto e rende ad Artaud il riconoscimento che gli è dovuto, pensiamo che la cosa migliore sia cedergli la parola:

«Si sono fatti molti studi su Buñuel. Senza contestare la sua sovranità, è forse preferibile esaminare per prima quella che fra le tre opere prese in considerazione è, non dimentichiamolo, la prima cronologicamente: *La coquille et le clergyman*. I meriti di questo film sono stati infatti un po' offuscati dallo splendore di *Un chien andalou* e di *L'âge d'or*. Si è infatti presa l'abitudine di vedere in queste due opere sia un punto d'arrivo sia un punto di partenza. C'è qui un'ingiustizia verso Artaud. Se si ricorda volentieri quello che Cocteau deve a Buñuel, bisogna, a rigor di logica, domandarsi se non esiste egualmente un debito di Buñuel nei confronti di Artaud.

«Ingiustizia sorprendente. Essa nasce da un malinteso. Tutti credono di sapere che Artaud sconfessò pubblicamente e violentemente il film di Germaine Dulac e l'accusò di avere "snaturato" la sua sceneggiatura. Questa versione dei fatti è alquanto schematica. Se non altro vi fu rottura fra gli interessati. I surrealisti fecero allora causa comune con Artaud, nonostante le loro precedenti

divergenze, e questa solidarietà fece sì che si rinunciassero a considerare *La coquille et le clergyman* come un film surrealista. Resta da domandarsi oggi se, nonostante lo scandalo e le sconfessioni, quest'opera non sia surrealista più di quanto si era detto e se non conservi l'impronta di Artaud più di quanto Artaud stesso l'abbia creduto.

«[...] Il malinteso fra Artaud e Germaine Dulac, se è esistito, fu tardivo. Le lettere ancor oggi inedite che il poeta inviava alla regista, prima e durante la lavorazione del film, non testimoniano di alcun disaccordo, neppure superficiale.

«[...] Egli non smette di proporre le idee che gli sono venute, pur ripetendo di non volere intervenire nella regia che, scrive, "*non mi riguarda che non ho l'intenzione di usurpare*". [...] L'ultima lettera di cui siamo a conoscenza (datata 25 settembre 1927) tradisce solo un po' di impazienza di vedere infine il film: è chiaro che Artaud non ne ha più notizie da parecchie settimane. Se c'è stato un disaccordo, si è rivelato solo nell'ultimo stadio della regia. Artaud non è stato messo in disparte nella lavorazione del film, come si dice talvolta: ha pienamente accettato di non essere lui stesso il regista del suo soggetto. Quasi sicuramente è stato tenuto in disparte nel montaggio e ne è rimasto amareggiato. Che cosa rimprovera dunque al film terminato? Di essere presentato allo spettatore come un sogno? Egli su questo punto ottenne una modificazione dei titoli di testa.⁵ D'aver fatto ricorso a diversi procedimenti tecnici senza comprenderne la portata? È l'accusa che sarà sempre fatta a questa opera. Si accuserà Germaine Dulac di avere "femminilizzato" la sceneggiatura di Artaud e di averla "*annegata in un'orgia di trucchi tecnici da cui non affioravano che poche mirabili immagini sparse*". Rimprovero determinante, se si considera che l'originalità di Buñuel dipende precisamente dal fatto che egli, a differenza della prima avanguardia francese, non si lascia più inebriare ed esaltare dalla tecnica e dagli esercizi di stile.

«Rimprovero contestabile, tuttavia. In realtà Germaine Dulac non può essere accusata di aver tradito la "lettera" di una sceneggiatura che ha seguito passo a passo. Basta, per convincersene, rileggerla dopo la proiezione. È dunque lo "spirito" del testo che il film avrebbe falsato? Sembra in ogni modo eccessivo accusare Germaine Dulac di trucchi e di un costante ricorso agli effetti tecnici. Infatti il testo di Artaud invitava continuamente a questi procedimenti. Si giudichi: "*Si vede in primo piano la testa dell'ecclesiastico che è sdraiato e respira. Dall'interno della sua bocca, e fra la fronte e il naso si liberano come delle esalazioni luccicanti che si addensano tutte in un angolo dello schermo formando come uno scenario di città [...]. La testa finisce con lo sparire interamente e case, paesaggi, città si susseguono*"... ecc. Sarebbe più corretto dire che Germaine Dulac è rimasta al di qua dei suggerimenti "tecnici" di Artaud.

«La controversia a dire il vero importa poco. Anche se imperfetto, il film esiste e, che lo si voglia o no, si avverte profondamente l'impronta di Artaud.

“Storicamente *La coquille et le clergyman* resta il primo film surrealista, non dovendo nulla alle ricerche del cinema puro”. È questo, riteniamo, che dovrebbe colpire lo spettatore imparziale o anche il semplice lettore della scenografia. Egli vi ritroverà l’abbozzo di situazioni e di ossessioni che riconoscerà facilmente se ha un po’ di familiarità con i primi film di Buñuel.

«Subito questo ecclesiastico e questo ufficiale “bigotto, tronfio, sovraccarico di decorazioni” gli si riveleranno come appartenenti alla mitologia buñueliana, tanto più che l’ufficiale assume all’occorrenza il volto di un prete. Ma vi sono delle affinità più sorprendenti; ad esempio la scena in cui l’ecclesiastico esaltato si getta sulla donna “e le strappa il corsetto come se volesse strapparle i seni. Ma i suoi seni sono sostituiti da un guscio di conchiglie. Egli strappa questo guscio”. Lo stesso personaggio, un po’ più tardi, “come se fosse colto da un sentimento di pudore imprevisto fa il gesto di rimetterle a posto il vestito. Ma a mano a mano che afferra i lembi del suo abito per ricoprire le cosce, si direbbe che questi lembi si allungano...”. Infine è solo in una stanza: “Le sue mani si muovono nell’aria come se stringesse un corpo di donna. Poi quando è sicuro di tenere quest’ombra, questa specie di doppio che non si vede, si getta su di lei e la strangola con delle espressioni di un sadismo inaudito. E si sente che introduce la sua testa tagliata nel boccale”.

«Consideriamo ora la sceneggiatura di *Un chien andalou*. Parecchie sequenze, e in modo particolare quella in cui il personaggio principale accarezza una donna che appare ora vestita ora nuda, testimoniano di un erotismo e di una violenza distruttiva che sono molto vicini ad Artaud.

«A dire il vero non è solo Buñuel ad essere in causa, e *La coquille et le clergyman* non mostra sufficientemente l’influenza esercitata da Artaud sul cinema della sua generazione. La lettura delle altre sue sceneggiature è a questo proposito indicativa. Ecco l’idea su cui si basa la prima di esse, *La coquille et le clergyman*: «“In una strada un uomo in nero con lo sguardo fisso; dalla sua mano sinistra pende un orologio [...] Primo piano dell’orologio che segna i secondi [...] Al diciottesimo secondo il dramma sarà terminato [...] Tutto l’interesse del soggetto consiste nel fatto che il tempo durante il quale accadono gli avvenimenti descritti è realmente di 18 secondi mentre la descrizione di questi avvenimenti richiederà un’ora o due per essere proiettata sullo schermo”. La fine del film infatti riporterà l’immagine dell’orologio che pende dalla mano dell’uomo.

«Questa opposizione del tempo reale e del tempo immaginario non era certo in quell’epoca del tutto nuova, ma era la prima volta, salvo errori, che si cercava di esprimerla sullo schermo, in cui essa pareva dover trovare il suo terreno di elezione; il film era così ricondotto alle proporzioni fugaci del sogno. *Les dix-huit secondes* non fu girato, ma l’idea del tempo interiore non andò perduta per tutti, poiché la si ritrova qualche anno più tardi, ben assimilata, in *Le sang d’un poète* (la ciminiera dell’officina che crolla) e molto dopo è riproposto in *Orphée* (la lettera che scivola nella buca)...

«Il tono di parecchie lettere indica che in quest'epoca Artaud provava un vero e proprio senso di persecuzione in materia di creazione cinematografica: gli pareva che lo si derubasse, una dopo l'altra, di tutte le idee nuove che aveva sperato di realizzare. È troppo facile spiegare questa reazione con la malattia. La lettura di *La révolte du boucher* permette di capire più a fondo l'amarrezza di Artaud. Se fosse divenuto film *La révolte du boucher* avrebbe potuto stare a *L'âge d'or* come *La coquille* stava a *Un chien andalou*. In altre parole, Artaud avrebbe forse aperto la strada al "film sonoro surrealista" e svolto la stessa funzione di precursore che aveva svolto con le immagini mute qualche anno prima.

«*La révolte* riprendeva, impiegandoli "col massimo di leggibilità", un certo numero di elementi che si trovavano già "in potenza" in *La coquille*: "erotismo, crudeltà, gusto del sangue, ricerca della violenza, ossessione dell'orribile, dissoluzione dei valori morali, ipocrisia sociale, menzogne, falsa testimonianza, perversione, ecc. ecc.". Questo programma non sembra forse scritto per definire l'intera opera di un Buñuel? Vi è tutto.

«[...] Del resto l'entità del debito di quest'ultimo verso Artaud è lungi dall'essere stabilita. Cronologicamente *La coquille* è molto vicino a *Un chien andalou*. La regia di Germaine Dulac è del 1927 (e non del 1926 come credono parecchi storici). Più esattamente sembra che debba essere situata fra il 13 luglio e il 25 ottobre 1927, secondo la corrispondenza inedita che ricordavamo prima. Lo scandalo delle "Ursulines" ha luogo nel febbraio 1928. Nello stesso anno, un po' più tardi, e nella stessa sala, si proietta il primo film di Buñuel e Dalí. Di sfuggita conviene ricordare che la collaborazione di questi due uomini risalirebbe al 1925-1926. Ma è impossibile stabilire con precisione la data di composizione di ogni soggetto. In queste condizioni, se esistono fra loro delle analogie di ispirazione, sarebbe imprudente trarne una conclusione diversa da una supposizione in favore di Artaud, data la sua anteriorità effettiva».⁶

A guisa di prefazione per la presentazione del suo film, Artaud aveva scritto:

«Ho cercato di realizzare nel soggetto questa idea di cinema visiva in cui la psicologia stessa è divorata dagli atti. Senza dubbio questo soggetto non realizza l'immagine assoluta di tutto ciò che può esser fatto in questo senso; ma per lo meno l'annuncia. Non che il cinema debba prescindere da qualsiasi tipo di psicologia: non è affatto questo il suo principio, ma deve piuttosto dare a questa psicologia una forma molto più viva ed attiva, e senza quei legami che cercano di far apparire i moventi dei nostri atti in una luce assolutamente stupida, invece di mostrarli nella loro originaria e profonda barbarie. Questo soggetto non è la rappresentazione di un sogno e non deve essere considerato come tale. Non cercherò di giustificarne la incoerenza apparente con la facile scappatoia dei sogni. I sogni hanno ben più della loro logica. Questo soggetto ricerca la verità oscura dello spirito con immagini fondate unicamente su se stesse, e che non traggono il loro significato dalla situazione in cui si svolgono,

ma da una specie di necessità interiore e potente che le proietta nella luce di un'evidenza senza scampo».

Quasi tutte queste frasi potrebbero essere applicate a *Un chien andalou*. O per lo meno alle sue intenzioni. Infatti la realizzazione non fu certo all'altezza delle sue ambizioni. Non è che vi manchi la capacità tecnica, ma le immagini presentano dei simboli costruiti per l'occasione invece di mostrare, come sarebbe giusto, questa «verità oscura dello spirito» per mezzo di immagini folgoranti e convincenti.

All'epoca, il film certamente sorprese – destò anche scalpore – e le interpretazioni si moltiplicano: chi cercava di «spiegare» con la psicanalisi una libertà concettuale che non ha nulla a che vedere con Freud, chi di difendere non tanto il film quanto le idee attraverso il film...

Oggi questo «barocchismo» surreale più che provocare fa sorridere. Una sola immagine resta sconvolgente: quella dell'occhio squarciato da un colpo di rasoio; e non tanto per l'orrore che essa suscita quanto per l'evidenza del rapporto immediato con la nube che attraversa il sole. Si tratta di un'immagine poetica eminentemente visiva e non di qualche simbolo vero o falso; di un'immagine-choc. Per altro il principale difetto di *Un chien andalou* consiste nel fatto che le immagini sono *letterarie* prima di essere cinematografiche. Si prenda ad esempio la sequenza in cui l'eroe trascina verso di sé un pianoforte con sopra un quarto di buca e a cui sono attaccati due seminaristi coricati sul dorso. Vi si è voluto vedere «il simbolo evidente (*sic*) delle implicazioni borghesi e religiose che l'eroe si trascina e che paralizzano la sua libertà di azione». Ammettiamolo pure, anche se Buñuel ha sempre protestato di non aver voluto significare nulla di preciso. Ma questa sequenza non è che una combinazione abbastanza laboriosa di analogie e di associazioni di idee (pianoforte-borghesia; buca-società dei consumi; seminaristi-religione), di concetti *tradotti in immagini* e non di immagini che suscitano delle idee, come è il caso dell'occhio squarciato. Si tratta infatti di un surrealismo *letterario* applicato al cinema, più che di un surrealismo *cinematografico*.

Si ritrova qui l'errore iniziale dell'espressionismo, che consiste nell'illustrare il risultato di un processo mentale adattato da un modo di espressione – pittura o letteratura – cui si è abituati.

Ciò non vuol dire, come fanno alcuni, che il surrealismo è inespriabile in immagini animate perché, questa è la ragione addotta, il film non potrebbe prescindere dal mondo sensibile, mentre le parole suscitano un mondo che aderisce immediatamente al concetto. Siamo più propensi a condividere le idee di Ado Kyrou secondo il quale il cinema «è essenzialmente surrealista» perché la realtà vi si trova «arricchita di tutto il suo contenuto latente». Se è vero che ha bisogno della realtà materiale, almeno il cinema le fa dire tutto ciò che vuole; in modo tale che può trasfigurare il mondo come il più surreale dei testi. Jean Tedesco diceva allora: «Sembra che le immagini in movimento siano

state inventate soprattutto per permetterci di visualizzare i nostri sogni», tanto più che davanti alla proiezione lo spettatore si trova in una situazione abbastanza simile al dormiveglia. Non c'è dunque nessuna opposizione fra l'esperienza filmica e le esigenze del surrealismo. A condizione tuttavia che si utilizzi questo modo di esprimersi appunto per *esprimere* e non per illustrare. In questo senso si può pensare che il vero surrealismo *cinematografico* non è affatto nei film cosiddetti surrealisti ma piuttosto nelle commedie di Mack Sennett, Buster Keaton o Harry Langdon, per non parlare di Charlie Chaplin, commedie che trasformano il reale in un surreale incessantemente presente. Il solo film surrealista di valore incontestabile che Buñuel diresse nel 1930 e che fece, all'epoca, molto più scalpore di *Un chien andalou* è ancora *L'âge d'or*: la sua «surrealtà» è infatti fondata sulla violenza ed il rifiuto dei tabù di una società borghese in decomposizione. Il manifesto pubblicato in questa occasione è abbastanza esplicito. Vi si diceva:

«Il pessimismo di fondo, nato nel seno stesso della classe dirigente dalla disintegrazione del suo ottimismo, diviene a sua volta una potente forza di decomposizione di questa classe, affermandosi immediatamente nell'azione anti-religiosa, dunque rivoluzionaria, *poiché la lotta contro la religione è anche la lotta contro il mondo*. Il passaggio dal pessimismo allo stato d'azione è determinato dall'amore, principio del male nella demonologia borghese, che esige che tutto gli sia sacrificato: posizione, famiglia, onore; ma lo scacco cui è votato nell'organizzazione sociale introduce il sentimento di rivolta. [...] All'epoca della prosperità il valore d'uso di *L'âge d'or* si deve spiegare con la soddisfazione del bisogno di distruzione degli oppressi, e fors'anche con la lusinga delle tendenze masochiste degli oppressori».

Georges Sadoul riferisce che:

«Il mercoledì 3 dicembre 1930 un commando formato dalla "Lega antibraica" e dalla "Lega dei patrioti" invadeva lo Studio 28, interrompendo la rappresentazione di *L'âge d'or* al grido di "Morte agli ebrei" e "Vediamo se ci sono ancora cristiani in Francia", lanciava un calamaio contro lo schermo, accendeva delle bombe fumogene, prima di sfregiare o distruggere nell'atrio dei quadri surrealisti firmati Mirò, Man Ray, Max Ernst, Tanguy, Salvador Dalí. I danni furono allora valutati 80.000 franchi; il valore delle tele esposte oscillerebbe oggi senza dubbio intorno ai 100 milioni.

«Questo "programma" e questi "metodi fascisti" furono vivamente approvati allora da *Le Figaro*, *L'ami du Peuple*, *L'Echo de Paris*, *L'Eco d'Oran*, *Les Debats*, da Le Prevost de Launay, consigliere municipale di Parigi e dalla duchessa di Guise.

«La "grande stampa" fu allora unanime nel chiedere che si proibisse questo spettacolo scandaloso. "Un film in cui sfido qualsiasi tecnico autorizzato a riconoscere il minimo valore artistico" (R. P. Bodin, *Le Figaro*). Un "pensum presuntuoso e tetro" (G. M., *L'Echo de Paris*). Una "elucubrazione di falsi pensa-

tori, di mistici dissoluti, che hanno rinnegato la loro nazionalità di origine, e che coprono con la loro nazionalità francese recentemente acquistata produzioni respinte con disgusto dal mondo intero" (*L'Ami du Peuple*). "Gli ebrei siano tranquilli e noi staremo tranquilli" esclamava in *Le Petit Oranais* J. P., sdegnatissimo per questo "cinema giudeobolscevico". E. Gaëtan Sanvoisin, dopo essersi indignato contro "un saggio di bolscevismo di carattere speciale, che mira a imputridirci", lanciava in *Le Figaro* questo appello: "Forza, signor Chiappe, un colpo di scopa! Voi lo potete, voi lo dovete!". Il questore non fece orecchio da mercante. Il giorno dopo questo appello proibì il film e fece sequestrare tutte le copie esistenti».⁷

A questo diluvio di stupide proteste Léon Moussinac rispondeva in *L'Humanité*:

«Mai ancora al cinema, con tal vigore ed un tal disprezzo delle convenienze, la società borghese i suoi accessori, la polizia, la religione, l'esercito, la famiglia, lo stato insomma, hanno ricevuto una simile bordata di pedate nel didietro. [...] Realizzando *L'âge d'or* gli autori hanno voluto che gli snob e le persone di mondo, che li avevano offesi con la loro gratuita ammirazione per *Un chien andalou*, questa volta non fraintendessero il loro pensiero e sentissero il disgusto che suscitano in loro».

Ma l'apologo più brillante fu quello di Henry Miller. Da *Divine Orgi* traiamo un brano, piuttosto poco conosciuto ma significativo: «Chiamano Buñuel tutti i nomi: traditore, anarchico, perverso, diffamatore, iconoclasta. Ma non osano chiamarlo pazzo. È vero, è la pazzia che descrive, ma non è la sua pazzia. Questo caos maleodorante in cui tutto per un istante si amalgama sotto la sua bacchetta, è la pazzia della civiltà, la registrazione fedele delle realizzazioni dell'uomo dopo diecimila anni di progresso.

«[...] Ha studiato come un entomologo ciò che noi chiamiamo amore, per svelarne sotto l'ideologia, la mitologia, i luoghi comuni e la fraseologia, il totale e crudele macchinario del sesso. Mette in evidenza per noi i metabolismi ciechi, i veleni segreti, i riflessi meccanici, le secrezioni ghiandolari, lo stretto intrecciarsi di forze che nella vita, uniscono l'amore e la morte. Una metempsicosi biochimica in cui l'individuo muore perché sopravviva la specie.

«[...] È arte questa? Chi se ne cura? Gli imbecilli chiameranno ciò surrealismo e se ne andranno masticando definizioni. Sicuramente non si tratta di arte. Arte è una parola d'ordine. È un'orgia divina di fronte alla più divina orgia che l'uomo abbia conosciuto: il sesso. Quest'opera comincia con degli scorpioni che lottano in mezzo alle rocce e termina con una croce ornata di begli scalpi femminili. C'è un certo conte di Blangis che è il diavolo travestito da Gesù Cristo e ci sono altri personaggi, ben noti ai furbi, che per notorietà non sono né questo né quello. Ci sono i principali protagonisti, Lya Lys e Gaston Modot. C'è un cieco che viene maltrattato, c'è un cane che riceve un calcio nello stomaco, c'è un ragazzo che viene percosso con tutta la forza da suo pa-

dre, c'è una vecchia vedova schiaffeggiata, c'è un clown vestito da sacerdote che suona il violino, c'è...

«C'è un *paso doble* che trascina il film in un finale strepitosamente trionfante. Nuovo nella sua semplicità, sarebbe inimmaginabile da altri che non sia il pazzo Lear. Partecipando agli orgasmi di Wagner, suona a morto per la razza. L'uomo è condannato a perire; ha tradito i suoi istinti, ha sacrificato tutto all'intelligenza. Mentre si contempla come il vertice della creazione, Buñuel lo mostra come un minerale, un vegetale, un animale – come un'entità organica composta di tutti gli elementi, come un'entità contraddittoria, come tempio e come manicomio, come fiore e come insetto, come bestia e come clown.

«[...] Così Buñuel maneggiando la materia grezza non si preoccupa oltre misura, non esita, nel suo ardente impulso creativo, a trafiggere, a fracassare, a dilaniare, a decimare. È il primo uomo ad aver scelto il mezzo dello schermo e ad averlo impiegato nella maniera più totale. Mostra ciò che fino a questo momento ci è stato rifiutato, non per stupire, ma per convincere.

«La sua violenza è una catarsi. Non c'è in essa una briciola di depravazione. Le sue imprecazioni sono più pure degli inni solo perché le sue orecchie sono in accordo con la sua potente bestemmia. Non è sedotto da nulla, neppure dal fascino fittizio dell'arte.

«Prenderebbero Buñuel e lo crocefiggerebbero, o per lo meno, lo brucerebbero sul rogo. Egli merita la più profonda riconoscenza che un uomo possa tributare all'uomo».⁸

Senza che si possa parlare di surrealismo o di surrealtà, parecchi film di carattere strano o fantastico possono essere ricondotti al «clima», se non alla spirito surrealista. Sono soprattutto *Uberfall* di Erno Metzger (1928), *The Hollywood Extra*, *The Love of Zero* e *The Coffin Maker* di Robert Florey (1927-28), *Le sang d'un poète* di Jean Cocteau (1930) e *The Fall of the House of Usher* di Melville Webber e Sibley Watson (1931).

Si è molto sparlato di *Le sang d'un poète*, abile contraffazione dei procedimenti surrealisti, contraffazione in cui si incontrano tuttavia tutti i miti cari all'autore di *Lange Heurtebrise*, giovani efebi, specchi, candelabri e giochi di prestigio con l'Io e il suo doppio. «Ho visto questo film di Cocteau, al Vieux Colombier, con André Breton – racconta Georges Sadoul. – Eravamo andati là per tutt'altra cosa, per applaudire *The Mysteries of New York* rifatto da Jean Tedesco... Quando apparve *Le sang d'un poète* ci siamo indignati e disgustati. Ma eravamo solo in due. Non era il caso di esprimere la nostra indignazione, tanto più che un'interruzione dello spettacolo sarebbe stata una pubblicità per quell'orribile film. Abbiamo, se non sbaglio, deciso di abbandonare la sala per parlare fuori di queste ignobili contraffazioni. Il povero Cocteau era allora per il surrealismo il "nemico pubblico numero 1"; più di questo film si trattava di perdonargli uno dei suoi libri o delle sue poesie...».⁹

I film di Robert Florey non furono oggetto di un simile sdegno. È vero che si trattava di film di fantasia senza nessuna pretesa di «surrealtà», dogmatica o meno.

Trasferitosi a Hollywood ormai da qualche anno, questo giornalista francese che aveva lavorato con Josef von Sternberg e con i Fairbanks, ardeva dal desiderio di diventare a sua volta regista. Insieme a Gregg Toland (allora aiuto di Georges Barnes), a Marco Elter, a Slavko Vorkapich e a Jules Raucourt aveva avuto l'idea di fare qualche «esperimento» alla maniera dell'avanguardia francese. «Eravamo entusiasti – dice – di fare qualcosa di diverso. Nessuno di noi era pagato ma ci bastava la soddisfazione...»¹⁰.

Girato nel 1927 con una scenografia frammentaria di Cameron Menzies (con Jules Raucourt, Voya George, Adrian Marsh), *The Love of Zero* racconta in brevi immagini la disperazione di un povero musicista che non trova da nessuna parte l'amore, né accanto a una Colombina ingenua né accanto a una donna di strada... Più interessante fu comunque *The Hollywood Extra* ovvero *Life and Death of 9413*, una specie di pantomima grottesca e satirica sui candidati al divismo hollywoodiano:

«Jones che ha ricevuto il n. 9413 è relegato fra le comparse mentre il n. 15 che ha una maschera “fotogenica” è promosso divo. Questi borbotta in primo piano delle frasi inintelligibili davanti al direttore generale che ripete meravigliato “che talento! che talento!...”. Durante il film, mentre si svolge una grande prima, si ritorna sempre su una lunga inquadratura di 9413 che sale un alto scalone di pietra. Ogni volta che arriva in cima si inquadra una palla che ricade di gradino in gradino fino in fondo dove si trova 9413 che non riesce mai a rimanere in cima. Si intercalano poi numerosi “cuts” che mostrano sotto diverse angolature 9413 al telefono. Chiama dei “casting directors” e si sente che la risposta è sempre la stessa: niente lavoro, niente da fare. Poi 9413 passeggia nelle strade di Hollywood piene di ristoranti e locali notturni, senza avere neppure di che pagarsi un sandwich. Ogni volta che risale i gradini dello scalone è un po' più svuotato, allo stremo delle forze. Il suo telefono è fotografato in “quick cuts” sotto tutte le angolazioni. Alla fine la povera comparsa muore, proprio nel momento in cui l'apparecchio si decide a suonare. Il tutto era montato con un ritmo estremamente rapido e con primissimi piani inusitati a quell'epoca. Le scene notturne erano “quick cuts” di insegne elettriche che indicavano i night club e i ristoranti alla moda, intercalati da inquadrature che mostravano 9413 che camminava senza meta e senza denaro».

L'anno dopo Florey e i suoi amici girarono *The Coffin Maker*, un pasticcio espressionista con Agostino Borgato, Nina Ivanovna, Tania Smirnovia, Alexander Woloshin ecc.: «Un vecchio guardiano di cimitero si addormenta nella sua baracca. Riceve la visita di una donna bruna completamente vestita di nero e i morti escono dalla loro tomba per venirle a raccontare la causa della loro

morte. Due di essi, un russo e un austriaco, si sono uccisi a vicenda durante la guerra. Né l'uno né l'altro hanno capito perché furono nemici. Un altro fu condannato a morte per errore ecc.. Il film, che è composto di immagini contrastanti, unisce il montaggio rapido e i primi piani allo stile espressionista degli scenari e dell'illuminazione. «Alla fine i visitatori notturni spariscono e il vecchio guardiano sembra addormentarsi "della grossa" mentre la donna in nero – che rappresenta presumibilmente la morte – gli sorride».

Come dice lo stesso Florey, questi film, girati in pochi giorni con mezzi di fortuna, non pretendevano di essere altro che una specie di «esercizi di stile» a margine della routine hollywoodiana. Ma essi ebbero il merito singolare di essere i primi esperimenti di «avanguardia» del cinema americano e diedero origine ad altri esperimenti fra i quali il più interessante fu quello di Sibley Watson e Melville Webber.

Parafrasi del racconto di Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* offre immagini spesso più surreali di quelle dei film surrealisti (1929).

Prodotte dalla fusione di scenari e illuminazione, che si intrecciano, si intersecano, si fanno e si disfano, le immagini infatti creano un ambiente straordinario, allucinante talvolta, a mezza strada fra l'astratto ed il concreto, fra il reale e l'irreale. È la fantasticheria imprecisa di qualcuno che avendo appena letto il racconto di Poe si lascia trascinare dalla sua immaginazione in un mondo strano e affascinante, a tratti pervaso dalla stessa atmosfera magica del racconto.

Di un'innegabile e profonda qualità poetica, questo film supera di gran lunga l'adattamento che Jean Epstein aveva fatto dallo stesso soggetto due anni prima, secondo un'interpretazione più vicina al fantastico hoffmaniano che non all'intellettualismo di Poe. Anche questa versione comunque presentava delle bellissime sequenze (il seppellimento di Madeline Usher) e innovazioni, come il «rallentato psicologico» che dava una dimensione di verità al «tempo vissuto».

Webber e Watson furono meno felici nel loro esperimento successivo *Lot in Sodom* (1933), trasposizione della storia biblica in immagini dal lirismo smagliante, ma in cui la presenza di attori rovinava tutto. La loro semplice realtà infatti contraddiceva continuamente alla stranezza di un mondo col quale non avevano niente in comune (il vantaggio di *The Fall of the House of Usher* era l'assenza di personaggi – se non fantomatici – in un universo essenzialmente pittorico e plastico). Sarebbero stati necessari non degli esseri in carne ed ossa, ma degli esseri «immaginari» come fece Alexeieff per *Une nuit sur le mont Chauve* (Una notte sul monte Calvo), capolavoro di cui parleremo più avanti.

Sul piano del «narrativo» sono da accostare al surrealismo altri due film: *L'affaire est dans le sac* di Jacques e Pierre Prévert (1932) e *Zéro de conduite* di Jean Vigo (1932).

Il primo è una satira di un'ironia graffiante e spumeggiante. Il secondo, non meno satirico, ma di una gustosa poesia, è una parodia degli anni collegio di un monello, in cui il mondo assurdo che lo circonda è oggetto di una caricatura vendicatrice. Comunque, nonostante il loro innegabile valore, e nonostante si collochino fuori della produzione corrente, difficilmente possiamo considerarli «sperimentali».

La scuola documentaristica

Finché si tratta di un'esperienza formale basata sul linguaggio filmico o sul mezzo di espressione propriamente detto, non si potrebbero considerare i documentari come film sperimentali. Ma se si tratta di un certo modo non convenzionale di cogliere il mondo e le cose, la cui influenza si fece sentire dopo l'ultima guerra, segnando una svolta decisiva nell'evoluzione del film a soggetto, il documentario – che diede origine a parecchie scuole in Inghilterra e negli Stati Uniti – ha anch'esso diritto ad essere considerato «sperimentale», se per lo meno si prendono in considerazione soltanto determinati aspetti.

L'apparizione di *Nanook of the North* (Nanuk l'eschimese) al Capitol, l'11 giugno 1922, fu salutata come un avvenimento mondiale. Per la prima volta infatti un documentario si presentava come un'opera d'arte: era un'opera d'arte. Un documento certamente, ma una visione del mondo e delle cose riferita da un poeta, animata da un tale lirismo che nessun «dramma», pur valorizzando un certo clima paesaggistico, avrebbe potuto reggerne il confronto. Senza dubbio il documentario prima di *Nanook* aveva conosciuto i suoi giorni di gloria, soprattutto con *With Scott in the Antarctic* (Con Scott al Polo Sud), girato da Herbert Ponting nel 1911, un reportage sensazionale che univa l'emozione – Scott era morto al Polo Sud – alla bellezza fotografica delle immagini.

Appassionanti e interessanti, ma senza qualità estetiche particolari, erano stati pure i film scientifici del dott. Doyen, le opere di divulgazione scientifica di Martin Duncan o Roberto Omegna, le prime relazioni di viaggio di Rider Noble, i documentari esotici di Cherry Kearton. Il capitano Martin Johnson aveva creato dal canto suo il documentario etnografico con *Cannibals of the South Seas* (Il viaggio dello «Snark» nei mari del Sud, 1912) poi con *Jungle Adventures* (Le avventure della giungla, 1921).

Comunque non si prevedeva affatto che il documentario, semplice «registrazione di fatti», essenzialmente informativa o istruttiva, sarebbe divenuto un giorno un'opera d'arte, offrendo la possibilità non già di alterare ma di valorizzare le cose soltanto mediante il modo di vederle o di metterle in rapporto reciproco fra loro. In questo consistette la rivelazione di *Nanook*. Di qui il suo

successo universale, dato che *Nanook* è (ancor oggi) uno dei film più celebri di tutta la storia del cinema.

Interessato alla vita degli eschimesi, Robert Flaherty, esploratore, cartografo, aveva girato un primo film nel 1913-14 nel corso di diverse spedizioni a nord della baia di Hudson. Disgraziatamente il negativo fu distrutto da un incendio. Solo nel 1920, grazie ad un incarico della casa Révillon Frères, i cui territori di caccia erano vicini, egli poté riprendere e portare a buon fine il suo progetto.

«*Nanook* – scrive Marcel Martin – comincia nella bella stagione, forse perché il mare è parzialmente sgombro dal ghiaccio e la terra non è coperta di neve; ma il paesaggio è sinistro e desolato: costa bassa e deserta, mare ostile, cielo di piombo. La “famiglia” di *Nanook* è presentata in maniera piuttosto buffa, almeno agli occhi di uno spettatore non informato dei costumi del Grande Nord. L'uomo si accosta alla riva su un kayak su cui è steso un ragazzino, suo figlio: scendono entrambi dal battello, sottile e affusolato, dall'interno del quale emergono successivamente sua moglie, che tiene in braccio un lattante, sua cognata e persino un cane; tutti erano letteralmente stipati all'interno del kayak, che ha solo una stretta apertura dove si mette il vogatore. *Nanook* è venuto a vendere delle pelli di volpe al gerente bianco dello spaccio. A questo punto c'è la bellissima scena in cui *Nanook* ascolta il grammofono e cerca di chiarirne il mistero esplorandone l'interno e mordicchiando il disco: al di là del pittoresco e dell'humour della situazione (di cui *Nanook* è il primo a ridere), è evidente che assistiamo a un simbolico confronto fra l'uomo allo stato di natura e la macchina, i cui segreti superano le sue capacità. [...] Altra sequenza fondamentale del film è la costruzione dell'igloo; il virtuosismo dell'eschimese è una festa per gli occhi perché, anche se il gelo assicura un'aderenza quasi immediata fra i blocchi, l'elevazione di questa cupola senza impalcatura sembra ugualmente porre alcuni problemi tecnici che l'uomo risolve con un'abilità consumata; l'istallazione della finestra (un blocco trasparente) e della “nicchia” per i cuccioli non può fare a meno di meravigliare e di divertire a un tempo. Stesso sentimento davanti alla toilette mattutina dei bambini: la madre si serve della saliva proprio come fanno i cani con i loro piccoli.

«La pesca alla foca attraverso il piccolo buco aperto nel ghiaccio spinge al massimo il divertimento che suscita il film: aggrappato al cavo, alla cui estremità si dibatte la bestia presa in trappola, il cacciatore esegue una pittoresca giga accompagnata da molte scivolate. Ma il tono cambia quando si macella la foca e soprattutto col pasto dei cani: la questione di vita o di morte rappresentata dal cibo in questo paesaggio ostile mette bene in evidenza le dure condizioni di vita degli eschimesi. Quando il vento si alza e spazza furiosamente la bianca distesa (par quasi di sentirne l'urlo acuto), le persone devono mettersi al riparo il più presto possibile: un igloo abbandonato serve allo scopo, ma i cani restano fuori e spariscono ben presto sotto uno strato di brina. La natura

scatenata resta padrona della scena e si ha la netta sensazione che uomini e bestie siano alla sua mercé»¹.

La tempesta di neve resta in effetti un brano di antologia: sotto la pianura ghiacciata le cui ondulazioni si stendono a perdita d'occhio, il vento solleva dei turbini bianchi che si dissolvono e si alzano muggendo verso il cielo. Questa sequenza sarebbe stata superata soltanto dalla straordinaria tempesta oceanica di *Man of Aran* (L'uomo di Aran) una quindicina di anni più tardi.

Nel frattempo Flaherty, cui Jesse Lasky aveva proposto di girare un film sulla vita dei polinesiani, se ne andò a passare due anni nelle isole Samoa.

«Volevamo filmare la vita dei polinesiani – racconta Frances Flaherty – mostrarli come avevano vissuto prima che l'uomo bianco arrivasse nelle loro isole con un altro dio, degli altri costumi, degli altri vestiti. [...] Ma se nel Grande Nord la vita è una continua lotta per l'esistenza, nei mari del Sud non c'è alcuna lotta per la vita. La ricerca di cibo è una cosa secondaria, come il gioco.

«[...] Il fenomeno Samoa era qualcosa di psicologico. Si manifestava in cerimonie, sotto forme particolari e danze ininterrotte. [...] Il senso del film doveva dunque consistere nella bellezza pura. E i personaggi sarebbero stati i nostri amici di Safune e dei villaggi vicini»².

Contrariamente a *Nanook* il cui dramma era dato dalla vita pericolosa dell'eroe, *Moana* (L'ultimo Eden), girato a Savai e nelle isole vicine fu dunque un poema contemplativo. Le sue sequenze principali mostrano la raccolta delle radici commestibili, la pesca, la caccia alla tartaruga marina. Poi la raccolta delle noci di cocco e i preparativi culinari. Dopo, mentre le donne tessono e colorano dei perizoma e dei sari, ci sono i preparativi di una grande festa: fidanzato a Fa'angase, Moana deve infatti ricevere l'iniziazione tribale e il tatuaggio che segnerà la sua dignità di capo. La cerimonia terminerà con una danza collettiva insieme agli invitati delle tribù vicine.

Come se ripetessero le figure che formeranno in quell'occasione, Moana e Fa'angase danzano la civa. Esprimono allora la loro gioia di amare sulle spiagge calde, allo sciabordio delle onde, nella brezza leggera o sotto le foglie grondanti di luce. E il loro desiderio si placa a poco a poco in gesti felini, morbidi, ritmati dal tam-tam. Idillio da paradiso terrestre, poema di languori tropicali, *Moana* fu un inno al sole, alla natura, alla vita, alla bellezza incantatrice dei mari del Sud. Pochissime opere filmiche avevano saputo comunicare una tale impressione di bellezza pura e tranquilla. Alla poesia delle immagini – fino allora quasi fotografica – Flaherty sostituiva per la prima volta in modo così tangibile un'autentica *poesia di immagini*.

Come per *Nanook*, gli interpreti furono degli indigeni, la famiglia stessa di Moana: Fa'angase, la sua fidanzata; P'ea, suo fratello minore; Ta'avale e Tu'ungaita, suoi genitori. Il film fu girato dal giugno 1923 al luglio 1925.

«Nonostante un vivo successo di critica – ricorda Marcel Martin – Jesse Lasky rifiutò sulle prime di distribuire un film che non gli sembrava commerciale. Flaherty tentò dunque a sue spese un ciclo di proiezioni sperimentali accompagnato da un'intelligente pubblicità in sei grandi città degli Stati Uniti: fu un successo che non poté continuare per mancanza di denaro. La cattiva volontà della società produttrice (Paramount) non impedì fortunatamente a *Moana* di fare il giro del mondo».³

Ma il film, stampato dapprima in 1847 metri (90 minuti) per le proiezioni private, fu ridotto qualche mese dopo a 1200 metri (60 minuti). Privato delle scene di pesca con la rete e di gran parte della raccolta delle noci di cocco, è purtroppo la sola versione che si possa vedere oggi...

Su un piano puramente tecnico, ma di importanza capitale, bisogna notare che *Moana* fu il primo film interamente girato su pancromatica.

Su qualche bobina di questa pellicola, che costituiva allora una assoluta novità, si fecero dei tentativi a colori che furono abbandonati immediatamente. Ma Flaherty si accorse che la resa dei valori in bianco e nero era infinitamente maggiore che con l'ortocromatica: per la prima volta le nubi riempivano i cieli, fino allora uniformemente biancastri, e i grigi offrivano una gamma insospettata. Se ne fece dunque arrivare uno stock e le scene girate su orto furono rifatte qualche mese dopo.

Anche da questo punto di vista *Moana* fu una rivelazione. A meno di un anno dalla sua proiezione in pubblico (7 febbraio 1926 al Rialto), gli studi erano stati riattrezzati e non si girava più che su pancro.

Al contrario della maggior parte dei documentaristi, per i quali il film è uno strumento di lotta, un mezzo di azione sulle masse, Flaherty non aggiunge nulla al documento che raccoglie e si rifiuta di farlo. Non prende partito né a favore né contro alcunché, e l'opera, come ingravidata, suo malgrado, si gonfia della calorosa generosità del poeta.

Infatti Flaherty è prima di tutto poeta. Egli mostra, esalta e celebra il duo poetico dell'uomo e della Natura. Sia che si tratti della lotta tragica con tutto ciò che lo domina e che tuttavia riesce a dominare (*Nanook*), o della sua comunione con una natura benefica e serena (*Moana*), lo interessa quest'armonia, questo bene profondo che unisce l'uomo al suo ambiente e lo rende in definitiva ciò che è: «In Flaherty si tratta sempre – nota John Grierson – di una storia di giorni e di notti, della giostra delle stagioni, delle lotte fondamentali degli uomini per la loro sussistenza e per il compimento della vita comunitaria o della dignità della tribù».⁴

Del resto è stato anche accusato di aver sempre trascurato i problemi sociali sollevati dalle condizioni di esistenza degli individui che ci mostra. Secondo Paul Rotha, «il metodo di Flaherty è un modo di eludere le questioni più importanti del mondo moderno, manca qualsiasi tentativo di una seria analisi sociale. [...] La sua comprensione del passato è una reazione sentimentale nei suoi

confronti, un'evasione verso un mondo che ha poco significato attuale, e vuol essere la priorità accordata al sentimentalismo sulle esigenze più urgenti del materialismo».⁵

Senza dubbio c'è in Flaherty un lato alla Jean-Jacques Rousseau, o talvolta alla Bernardin de Saint Pierre. Ma rimproverargli di non avere una visione sociale delle cose è assurdo quanto rimproverare a un poeta di non essere sociologo o a un ballerino di non essere filosofo. Tanto più che Flaherty non esamina degli uomini che vivono in società, ma degli individui isolati a causa delle condizioni naturali delle regioni in cui vivono, che hanno scelto, o alle quali si sono acclimatati (*Nanook, Man of Aran*): oppure piccoli gruppi viventi ai margini di una società propriamente detta (*Moana, Louisiana Story*). Le condizioni sociali non hanno nulla a che vedere con la loro esistenza né con i loro problemi elementari. Senza dubbio gli eschimesi e i polinesiani sono *sfruttati* dall'uomo bianco. Ma si tratta di un problema completamente diverso, argomento di film completamente diversi.

Come Flaherty ha detto e ripetuto: «Non è la decadenza di questi popoli sotto la dominazione del bianco che mi interessa. Voglio invece mostrare la maestà primordiale e l'originalità di questi popoli finché è ancora possibile, prima che i bianchi annientino non solo il loro carattere ma questi stessi popoli già in via di sparizione».⁶

Se si dovesse trattare del problema «sociale», questo consisterebbe piuttosto in un *processo di civilizzazione*, per il fatto che *Nanook* e *Moana* hanno un significato cosmico. È l'uomo *nel mondo*, di fronte alla Natura, nel senso esistenziale e originario della parola, *il discorso del mondo* riferito da Flaherty, ben più che un discorso *sul* mondo. Egli ci dice come sono le cose e non perché esse non sono che quello che sono. E se nei suoi momenti meno felici ricorda Bernardin de Saint Pierre, è a Virgilio che fa pensare quando raggiunge una certa levatura.

L'appunto che possiamo muovere ai suoi primi film è la mancanza di struttura globale. Non mancanza di una «storia» ma di una continuità agente. Benché *Nanook* segua una specie di azione in divenire – per cui ha un'unità di azione maggiore di *Moana* – si tratta di brevi sequenze unite le une alle altre e che potrebbero essere ordinate in maniera diversa. Ma è comunque sbagliato vedere (come fa Marcel Martin) nel montaggio di questi film, almeno all'interno delle sequenze, solo e semplicemente una «ricucitura» di diverse inquadrature. Infatti se è vero che «il montaggio permette proprio di creare artificialmente sullo schermo ciò che non si è potuto ottenere direttamente nella realtà»; se è vero che «Flaherty rifiuta questo genere di artificio»; se è esatto che il suo montaggio «dettato da considerazioni di semplice chiarezza nel racconto o di continuità nel movimento plastico» non ha nulla a che vedere col montaggio espressivo o simbolico dei russi dello stesso periodo, è un errore credere che il montaggio «sia legato a una visione dialettica del mondo». Ciò può essere, certamente, ma *non necessariamente*. Il montaggio non ha neppure come

unico scopo di creare una realtà artificiale. Oltre a una funzione che può essere intellettuale, ha una funzione emozionale che consiste nel ritmare le immagini. Sotto questo aspetto il montaggio di Flaherty è esemplare.

Flaherty fu infatti uno dei primi a sapere imprimere una specie di *oscillazione ritmica* che sottolineava l'emozione per mezzo della reiterazione. Prima secondo due tempi: A-B/A-C/B-C/B-D/C-D ecc. Poi secondo una cadenza a tre tempi incatenati. Così nella famosa sequenza della pesca alla foca si ha:

- A) C.T. - *Nanook* e il buco (*visti nello stesso quadro*). *Nanook* tira su il cavo.
 - B) C.M. - *Nanook* (*visto da solo*) tira su il cavo e riesce...
 - A) C.T. - ... a tirar fuori la foca (*si vedano Nanook, il buco e la foca*).
 - C) P. P. - Il buco da cui emerge la foca.
 - B) C.M. - *Nanook* tira su il cavo.
 - C) P.P. - Il buco. La foca resiste.
 - B) C.M. - *Nanook* tira su il cavo.
 - D) P.A. - *Nanook* tira a sé il cavo. Uno strattone lo trascina bruscamente.
 - C) P.P. - La foca rientra nel suo buco.
 - D) P.A. - Movimento di *Nanook* trascinato verso la foca.
- Ecc. ecc...

Grazie ai campi di insieme lo spettatore *osserva* la lotta di *Nanook* e della foca. Poi coi piani ravvicinati, *partecipa* all'azione sia con *Nanook* sia con la foca. Questa alternanza traduce l'alternativa della lotta, ma secondo un tempo che in un *graduato crescendo* si adegua agli impulsi dello spettatore per mezzo dei gesti compiuti. Tutte le sequenze caratteristiche di *Nanook* e di *Moana* sono costruite in questo modo. Sotto questo aspetto il montaggio di Flaherty si distingue nettamente dal «montaggio americano», generalmente scorrevole (informativo o narrativo) nei drammi e nei documentari, ellittico talvolta ma raramente ripetitivo, salvo naturalmente nei film epici (Ince, Griffith). Questa forma che diventa *lirica* avrà il suo equivalente solo nei russi (Pudovkin, Dovzhenko) qualche anno dopo. Soprattutto in *Mat'*, *Arsenal* (L'arsenale), *Zemlja* (La terra).

Nei film successivi di Flaherty il movimento diviene più ampio secondo – come abbiamo detto – una cadenza a tre tempi incatenati.

Così, in *Louisiana Story*, l'arrivo dei cercatori di petrolio è annunciato da un tema che s'inserisce all'improvviso nella continuità del racconto. Fino a quel momento, seguendo gli spostamenti di un bambino attraverso la foresta e gli stagni ricoperti di canne, era descritta la vita calma e monotona negli acquitrini della Louisiana. La ripresa di questo inserto fa sì che, a poco a poco, il motivo meccanico si sovrapponga al motivo naturale, precludendo così alla tematica generale dell'opera: la violazione della natura da parte della civiltà

delle macchine, pur conservando la natura una superiorità provvisoria. Si vede dunque:

- A) Il ragazzo prende di mira un uccello e spara (rumore d'esplosione).
- B) A cento metri di distanza un mucchio di terra si solleva verso il cielo.
- A) Il ragazzo sorpreso ascolta.
- B) Il soffio dell'esplosione piega le canne. La terra sollevata ricade.
- C) Gli uccelli fuggono nel cielo.
- A) Il ragazzo, dal volto inquieto.
- C) Gli uccelli fuggono oltre le canne.
- D) Una ruota di buldozer sprofonda nelle canne.
- A) Il ragazzo si rimette il fucile in spalla e continua il suo cammino.
- D) La ruota del buldozer sprofonda nella terra umida.
- A) Il ragazzo, camminando attraverso le canne, si dirige verso...
- D) Il buldozer che scava un solco attraverso le canne. Degli uomini lo seguono muniti di strumenti diversi.
- E) Sul fiume un rimorchiatore che risale lentamente la corrente trascina dietro di sé un derrick legato su un pontone. Ecc. ecc...

Helène Van Dongen che curò il montaggio del film sotto la direzione di Flaherty, spiega la ragione delle inquadrature lunghe che si alternano con quelle brevi e di una certa disposizione da cui nasce il senso e il ritmo del poema. È una vera e propria lezione di montaggio:

«La prima sequenza – dice – è il lento inizio di un racconto, una introduzione lirica alle bellezze dell'acquitrino e ai misteri della palude che seguono [...]. Dopo una lenta dissolvenza, durante la quale la macchina da presa descrive una lenta panoramica verso l'alto, l'inquadratura si apre su un'enorme foglia di loto che ondeggia lentamente. Dietro la foglia c'è un movimento quasi impercettibile nell'acqua, causato da piccoli insetti che scivolano sulla superficie. La seconda inquadratura mostra un alligatore che nuota pigramente, formando delle pigre increspature sull'acqua.

«Analizzando *solo i movimenti* in queste due inquadrature troviamo che il lento movimento panoramico della macchina da presa verso l'alto nella prima inquadratura coincide col lento movimento della foglia ondeggiante che, a sua volta, è in accordo con i pigri movimenti dell'alligatore nella seconda inquadratura. Si è creato un senso di direzione quasi impercettibile, perché nella prima inquadratura la foglia è curvata verso destra e si piega nella stessa direzione, che è pure la direzione in cui nuota l'alligatore. Le pigre increspature della prima inquadratura continuano nella seconda.

«[...] Prendiamo ad esempio l'ottava inquadratura. Per 45 secondi scivoliamo sull'acqua della palude, scopriamo il ragazzino e lo seguiamo a una certa distanza. Se questa lunga inquadratura fosse stata intercalata da un paesaggio

particolareggiato, per quanto bello fosse, la sensazione di una tranquillità completa, il mistero e l'atmosfera poetica inerenti all'immagine sarebbero stati distrutti.

«L'improvvisa percezione che abbiamo dell'atmosfera è il risultato dell'accostamento delle inquadrature. Se, ad esempio, la sequenza si fosse iniziata con la lunga inquadratura della foresta, non saremmo stati preparati a comprendere ed apprezzare il suo fascino e i suoi misteri. In questo caso l'inquadratura avrebbe rappresentato soltanto una visione generale di una foresta e di un ragazzo che la attraversa. Se i particolari avessero seguito a questa inquadratura, non sarebbero stati che semplici immagini sulla strada del ragazzo. Nella continuità che seguiamo nel film, siamo emotivamente preparati ad apprezzare le qualità della foresta. I particolari che precedono, la loro bellezza e il loro senso di mistero hanno risvegliato la nostra curiosità e ci invitano a partecipare alle scoperte di questo ragazzo.

«La scelta di queste inquadrature e la loro continuità non sono state decise *a priori*. Nei limiti della concezione di questa sequenza, la loro selezione e la loro continuità sono state determinate da parecchi fattori: *Il soggetto di ogni inquadratura. Il movimento spaziale. La tonalità. Il contenuto emotivo.* È molto importante ricordare che tutti questi fattori devono essere visti, giudicati e usati tenendo conto della loro reciproca relazione perché è dalla valutazione dell'insieme di tutti questi elementi, di tutti questi richiami, che risulterà eventualmente un felice accostamento di inquadrature».⁷

Tutto ciò ci dimostra ancora una volta che se il ritmo è determinato dai cambiamenti delle inquadrature, lunghe o brevi, *e senza che vi sia motivo a priori in favore delle une o delle altre*, il passaggio da inquadratura ad inquadratura deve essere giustificato dall'emozione che tende ad esprimere o dal movimento drammatico che mette in risalto. Esso deve destare l'attenzione, portare qualcosa di nuovo nella presa di coscienza delle azioni o dei fatti rappresentati e deve essere sentito come l'opposizione o il collegamento di questi fatti e di queste azioni. Deve contribuire a far «procedere l'azione» modulandone la rappresentazione e quindi il significato.

Influenzato da Flaherty, Martin Johnson iniziò nel 1926 una serie di film africani che, senza perdere nulla della loro autenticità documentaria, furono composti e montati come altrettanti poemi sulla vita e i costumi dei grandi animali della fauna equatoriale. Il primo della serie, *Cimbo* (Simba l'elefante), fu accolto come «un nuovo racconto di Kipling» (1927).

I documentaristi più affini a Flaherty non ne furono inferiori: Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsak realizzarono nel 1925 *Grass* (Erba), un magnifico reportage lirico sulla vita dei nomadi e sulle grandi migrazioni di armeni che popolano gli altipiani iraniani. *Chang*, documentario etnografico e sugli animali, girato in Siam nel 1927, si avvicina più ai film di Martin Johnson. In

questa occasione gli autori usarono per la prima volta un obiettivo a fuoco variabile (zoom).

Fra i cortometraggi non possiamo dimenticare i «documentari impressionisti» di Joris Ivens: *De Brug* (Il ponte, 1928) e *Regen* (La pioggia, 1929), autentici poemetti su un tema dato, più che documentari veri e propri. Così pure *Brumes d'autonne* di Dimitri Kirsanov (1929) che presenta le stesse qualità.

È, tuttavia il documentario sociale, il cui scopo è una *documentazione* veramente obiettiva, che ebbe l'influenza più decisiva sulla evoluzione del cinema. E non sulle forme di linguaggio, ma sulla concezione stessa del dramma filmico.

Dopo aver girato nel 1929 un documentario sulla vita dei pescatori intitolato *Drifters* (Motopescherecci), lo scozzese John Grierson, un sociologo attirato dal cinema, divenne infatti il primo teorico di questo genere di film e ben presto l'animatore di una nuova scuola di documentaristi.

Senza dubbio questa scuola – fondata nel 1929 sotto l'egida dello Empire Marketing Board, poi del General Post Office – e il movimento che ne seguì, non sarebbero esistiti senza l'esempio, spirituale, stilistico e tecnico di Eisenstein.

«La sua forza – afferma Roger Boussinot – è nata da una giusta intuizione: quella del momento storico. Una nazione gloriosa subiva profondamente gli effetti delle crisi economiche. Tuttavia il cinema dozzinale che essa produceva, secondo le norme di un cosmopolitismo di second'ordine, ignorava tutto di una amara realtà sociale. Grierson parte da questa osservazione e su di essa fonda la sua dottrina, forse opportunamente duttile, certo salutare. Egli la riassume in poche parole: "L'interpretazione creativa della realtà presente".

«I primi giovani cineasti raccolti da Grierson negli effettivi dell'Empire Marketing Board sono Basil Wright (che è e resterà esteta), Paul Rotha (che più tardi si farà conoscere per i suoi montaggi commentati come arringhe polemiche), Harry Watt (uno dei più puri e più vigorosi rappresentanti di questa scuola), Arthur Elton (che si specializzerà nella diffusione internazionale dei film tecnici), Edgar Anstey, Stuart Legg e John Taylor.

«Alle équipes del General Post Office si unirono due veterani, Flaherty e Cavalcanti, e comparvero numerosi giovani fra cui l'animatore australiano Len Lye (stabilitosi poi negli Stati Uniti) e l'allievo Norman Mc Laren (stabilitosi poi in Canada).

«L'opera iniziata da John Grierson dal 1929 continuò durante la guerra col nome di Crown Film Unit (e sotto l'egida del ministero dell'informazione) fino allo scioglimento di queste équipes per decisione del governo conservatore.

«Nel 1951 questa corrente documentaristica esercitò la sua valida influenza sui film a soggetto o sui documentari in parte a soggetto che hanno determinato, durante la seconda guerra mondiale, e anche dopo, per qualche anno ancora il rinnovamento del cinema britannico.

Dal canto suo Forsyth Hardy, storico del movimento, afferma:

«Questi film dovevano essere consacrati non ai processi tecnici dell'industria, ma ai problemi sociali e politici cui i paesi dovevano far fronte». E altrove aggiunge: «In ogni valutazione dei risultati cinematografici della Gran Bretagna, si deve accordare un posto d'onore all'idea documentaristica. Direttamente, con i film che essa ha ispirato, ed indirettamente, per l'influenza che ha esercitato sui film di studio, ha procurato al cinema britannico un prestigio internazionale. Togliete l'idea documentaristica e la sua influenza e il cinema britannico perderà quegli elementi che lo hanno caratterizzato e che hanno contribuito a distinguerlo dai prodotti di studio di una Hollywood di seconda categoria».³

I film del GPO, partiti dall'idea di «interpretazione creativa», sono interessanti innanzitutto perché sono stati una *documentazione* basata sui fatti e i gesti di individui appartenenti a una classe più o meno proletaria, e hanno saputo spiegare la loro situazione materiale e morale all'interno di una determinata società: tutto questo con la massima obiettività, un'obiettività cioè che non ostacolava le possibilità soggettive del resoconto, le qualità artistiche proprie di ciascun autore.

Invece del realismo lirico dei cineasti sovietici, che esaltavano nei loro poemi le giornate di lotta e l'esplosione rivoluzionaria di Ottobre, si trattava di una specie di reportage preciso, quasi giornalistico, girato sui luoghi stessi dell'azione, in esterni o interni reali; la precisione era dovuta a un montaggio serrato, diretto, che evitava gli effetti, ma sottolineava le condizioni stesse dell'azione esaminata. Si trattava, in poche parole, di voltare le spalle al romanzesco facile, alla trama, a tutto l'artificio di un dramma concertato, per presentare di drammatico soltanto gli avvenimenti che si ritenevano colti nella loro realtà quotidiana. Da questo punto di vista, la scuola di Grierson preludeva al futuro neorealismo italiano, al «Free Cinema» inglese del dopoguerra e al «Cinéma-Vérité» degli anni Sessanta.

Non possiamo naturalmente elencare tutti i film di questa scuola. Ma dal 1933 al 1940 i più rappresentativi furono certamente: *Song of Ceylon* (La canzone di Ceylon) di Basil Wright (1934), sulla coltivazione del tè e la vita dei braccianti che vi lavoravano. *Coal Face* (La miniera) di Cavalcanti (1935), sulla vita dei minatori e *North Sea* (Mare del Nord) di Harry Watt (1938), sui pescatori del mare del Nord. A questi film bisogna aggiungere due documentari «lirici», divenuti cioè, solo in virtù del ritmo che li impronta, dei veri e propri poemi, senza che sia per questo modificata o trasformata la realtà vera su cui si basano: *Spare Time* (Tempo libero) di Humphrey Jennings (1939), sull'occupazione del tempo libero nella classe operaia, e soprattutto *Night Mail* (Posta di notte) di Harry Watt e Basil Wright (1935), semplice documentario sul lavoro dei postini e sul percorso del postale Glasgow-Londra. Questo ultimo film in cui immagini, parole e suoni sono uniti dallo stesso rit-

mo cadenzato del treno che corre a tutta velocità, è uno dei capolavori del cortometraggio universale.

Nel corso degli anni trenta diversi giovani cineasti ed operatori americani, mossi dalle stesse intenzioni di Grierson, si raggrupparono attorno a Leo Hurwitz, fotografo, critico d'arte, produttore e montatore di film. Nel 1932 Hurwitz, che in collaborazione con Paul Strand, anch'egli fotografo, aveva appena realizzato un documentario sociale, *Hunger* (Sui mercati della fame), costituì un piccolo gruppo e riuscì a filmare, tre anni dopo, un, avvincente documentario sulla siccità nelle pianure del Tennessee, insieme al critico cinematografico Pare Lorentz: *The Plough that Broke the Plains* (L'aratro che distrusse i campi, 1936). L'anno seguente Hurwitz fondò la Frontier Films, prima compagnia indipendente di produzione di documentari, composta a uomini di sinistra che operavano nella prospettiva rooseveltiana del New Deal: Ralph Steiner, Pare Lorentz, Paul Strand, Herbert Kline, Willard Van Dyke, Sidney Meyers ecc.

Affini quindi ai film del GPO, sia per il loro realismo descrittivo che per la rigorosità obiettiva della documentazione, furono soprattutto: *The River* (Il fiume) di Pare Lorentz (1937), *H2O* di Ralph Steiner (1929), entrambi sul problema del convogliamento dell'acqua nei quartieri poveri delle città americane; *The City* (La città) di Willard Van Dyke (1939), sulla promiscuità nelle baraccopoli e *Heart of Spain* (Cuore di Spagna) di Herbert Kline (1938), sulla guerra di Spagna.

Fra gli esperimenti apparsi agli inizi del sonoro ricordiamo i «montaggi sonori» di Walter Ruttmann, a cominciare da *Week End* (1929), film senza immagini, semplice orchestrazione di rumori naturali, montati secondo la tecnica filmica. Questa breve pellicola (12 minuti) ricostruisce per mezzo di rumori familiari, brusii quotidiani, suoni dalla natura ecc., il passaggio dal giorno di lavoro alla sera di festa, la domenica all'aria aperta (dal canto del gallo e i girotondi dei bambini fino ai lamenti degli ubriachi), la stanchezza quando bisogna riprendere il lavoro il lunedì mattina.

Realizzò poi *Melodie der Welt* (Melodia del mondo) in cui, seguendo gli stessi principi, univa questa volta le immagini e i suoni, e il collegamento fra le diverse inquadrature era costituito da un contrasto o da un'identità sonori. Tuttavia, benché all'epoca sia stato interessante perché preludeva ai futuri montaggi radiofonici, *Melodie der Welt*, per l'ingenuità e la semplicità della sua struttura contrappuntistica (l'urlo stridente di una ciminiera di officina rispondeva al suono grave di una sirena di anello, un martello ad una sega ecc.), è oggi solo un pezzo da museo privo di qualsiasi interesse estetico.

Ricorderemo anche *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (Berlino, sinfonia di una grande città, 1927), le cui qualità documentaristiche, per quanto costruite, sono di un certo interesse. Citeremo, solo per esigenze di classificazione, il documentario *Metall* girato da Hans Richter nel 1931-33, che denunciava i meto-

di assassini degli hitleriani, film rimasto incompiuto a causa dell'avvento al potere di Hitler nel 1933.

Rimangono infine, oltre alle opere delle scuole documentaristiche inglese e americana, i lavori individuali di Joris Ivens e Luis Buñuel.

Anche Joris Ivens si è rivolto al documentario sociale dopo aver diretto i due brevi poemi *De Brug e Regen* (1928-29).

Un primo film su commissione, *Wy Bouwen* (Noi costruiamo), realizzato per conto dei sindacati dei lavoratori edili, lo spinse difatti a girare un ampio documentario sui lavori di bonifica dell'Olanda: *Zuiderzee* (1930-32) che gli valse immediatamente una fama internazionale.

Ma dopo aver girato nel 1933 con Henri Storck *Borinage* (sulle conseguenze del fallimento di uno sciopero nella regione mineraria di Borinage in Belgio), film che gli fece prendere coscienza delle contraddizioni del capitalismo, purtroppo riprese il montaggio di *Zuiderzee* di cui fece una nuova versione (Nuova terra). In questo film egli intercala inutilmente nella costruzione della diga immagini che evocano la crisi economica del 1929 e che sono, sia cinematograficamente sia socialmente, senza alcun rapporto col progetto iniziale.¹⁰

Dopo diversi viaggi in URSS e negli Stati Uniti, Ivens diresse con Hemingway un documentario intitolato *The Spanish Hearth* (Terra di Spagna), sulle atrocità della guerra di Spagna.

Dal canto sue Buñuel che, dopo i film surrealisti, si era trovato senza lavoro a causa dello scandalo che abbiamo ricordato, decise di girare a sue spese.

Nacque così *Los Hurdes* (Terra senza pane), uno dei migliori documentari «impegnati» mai prodotti, che testimonia di un infinito orrore e di un'infinita violenza. Non lirismo come in Flaherty, non propaganda facile come in Rotha, neppure registrazione «indifferente» come nei seguaci di Grierson, ma un'implacabile requisitoria.

«Il film descrive una regione della Spagna e i suoi abitanti col realismo obiettivo dello scienziato, e l'atrocità documentaristica che ne risulta proietta la critica sociale al centro dell'incubo e della rivolta», scrive Freddy Buache, che racconta il film e dice tra l'altro:

«In *Los Hurdes* non abbiamo mai sentito una canzone. Le famiglie vivono in una sola stanza; l'acqua del ruscello serve a tutti gli usi; la malattia fa stragi. E tuttavia, qui come dovunque, la somma degli angoli di un triangolo è eguale a due angoli retti e la morale che si insegna agli scolari è la stessa che altrove; un ragazzino scrive "Rispetta la proprietà privata" sulla lavagna di un'aula scolastica, su una parete sulla quale è appesa una stampa raffigurante una marchesa dalla parrucca incipriata, vestita con una gonna a sbuffo, alla moda degli eleganti della fine del XVIII secolo: non ci può essere un confronto più straziante di due volti di una medesima società divisa in classi che questo simbolo della nobiltà appeso in faccia alla miseria più sinistra [...]. Questo film raggruppa istantaneamente alla luce di una situazione le contraddizioni che im-

putridiscono la nostra società. Di colpo, egli, toglie all'ingiustizia il suo carattere di fatalità: impossibile dopo di allora trovarne la ragione nelle spiegazioni teologiche [...]. Buñuel strappa la maschera e nostra col dito il volto butterato, l'ascesso aperto e purulento di un mondo crocifisso dal cristianesimo.

«[...] Essi ammucciano faticosamente un po' di terra in recinti di sassi sulla riva del fiume, ma questi miserabili giardini producono poco, perché il suolo artificiale si dissecca presto e gli hurdanos non hanno concime perché non possiedono animali domestici. Ecco perché fanno in modo che lo strame su cui dormono diventi un buon concime: dormono vestiti su delle foglie che fermentano... Quando la vipera li morde, il morso spesso non è mortale ma, tentando di guarire la piaga con delle erbe, la infettano e muoiono... I matrimoni fra consanguinei accentuano ancora di più la degenerazione di questo popolo in cui i vecchi hanno trent'anni. Ci sono molti infermi, nani, cretini... Il paludismo non risparmia nessuno... La morte è il solo avvenimento che di tanto in tanto rompe la monotonia spaventosa di questo groviglio di dolori: gli hurdanos trasportano il cadavere per monti e per valli, molto lontano, fino a un cimitero invaso dalle erbacce... Di notte, una vecchia pazza agita una campanella salmodiando delle preghiere... La sola cosa lussuosa che si trova nel paese degli Hurdes sono le chiese...

«[...] La corruzione dell'anima e del corpo degli hurdanos segue il ciclo di una degradazione senza speranza. Mostrandocelo privo di ogni pathos Buñuel postula che sussiste un'unica, estrema speranza la quale non riguarda soltanto gli hurdanos che sono un po' noi stessi, vittime di se stessi e degli altri, come noi lo siamo di noi stessi: si tratta di conoscere il mondo, svelarne il nascosto meccanismo oppressivo; e conoscerlo significa mettersi già nella determinazione di opporvisi: e quindi di volerlo cambiare».¹¹

Appare dunque evidente che se i documentari non possono considerarsi «sperimentali» sul piano delle ricerche formali, per la loro tendenza a bissare una realtà priva di ogni artificio (sia con l'interpretazione lirica di un poeta sia con l'obiettività di una documentazione o con la violenza di una requisitoria), questi film hanno contribuito – ben più di molti altri – a una più sana comprensione del «valore cinematografico» conferendogli la sua misura più vigorosa.

Se il cinema è un linguaggio – il cui affinamento formale fu ed è ancora incessante, grazie alle ricerche condotte in questo senso – questo linguaggio non è solo fine a se stesso.

Non si possono giudicare le opere cinematografiche soltanto sul piano del contenuto, qualsiasi ne siano le intenzioni sociali o di altro genere. Ma neppure soltanto sul piano delle ricerche stilistiche. Il cinema è linguaggio unicamente *per esprimere e significare qualcosa*. È dunque sia sul piano del *significante*, inteso come mediazione del reale, sia del *significato*, inteso come messaggio, che deve essere considerata, secondo noi, l'«esperienza filmica», se si vuole dare a quest'esperienza il suo pieno significato e riconoscerne la totale efficacia.

Immagini e musica - Ritorno all'astratto

Mentre Ruttmann e Richter abbandonavano i loro tentativi di «ritmo puro» per dedicarsi ad altri esperimenti, i fratelli Fischinger in Germania e Len Lye in Inghilterra si impegnavano in ricerche analoghe.

Tuttavia invece di usare forme geometriche – cerchi, quadrati, losanghe – il cui movimento consisteva soltanto nel loro avvicinarsi, allontanarsi, ingrandirsi o rimpicciolirsi, o nella loro brusca trasformazione, Hans ed Oskar Fischinger utilizzarono il movimento continuo di forme lineari che disegnavano, su un ritmo prestabilito, curve, volute ed arabeschi. Dato che il movimento lineare creava in questo modo un'unità organica invece della discontinuità delle figure geometriche, il progresso era già sensibile quando le possibilità del film sonoro diedero a questi esperimenti l'appoggio della musica intesa come supporto e contenuto espressivo di queste forme in movimento.

I Fischinger avevano già al loro attivo cinque brevi film intitolati *Studie n. 1*, *Studie n. 2* ecc. (1926-28). Per il primo si erano ispirati al diagramma degli impulsi emotivi prodotti da un dramma di Shakespeare. Gli altri erano film pubblicitari.

Il primo film musicale, *Studie n. 6* (1928), fu seguito da altri sette fino a *Studie n. 12* (1930), basati su brevi partiture di Bach, Brahms, Schubert o Chopin.¹ Dopo un primo film a colori, *Colorature*, fatto per ragioni pubblicitarie (1931), prepararono un movimento di forme colorate di 12 minuti intitolato *Komposition in Blau*, su una musica jazz (1932-33), cui seguì *Circle* (1933). Dopo l'avvento al potere di Hitler, Oskar Fischinger si rifugiò negli Stati Uniti e proseguì da solo i suoi lavori.² Diresse allora: *Allegretto* (1936), *Optical Poem* (1937), *American March* (1939), e *Motion Painting n. 1* (1949), esperimento di pittura animata su vetro.

Gli si attribuisce generalmente la regia di *Toccata and Fugue* – primo abbozzo di *Fantasia* di Walt Disney (1940) – in cui la musica eseguita da diversi strumenti e trascritta in disegni astratti era seguita da movimenti colorati in funzione dell'altezza e del timbro della partitura. In realtà si limitò a far da supervisore ai lavori dell'équipe di Walt Disney, cioè Joe Stahley, Nino Carbe e John Heuch.

Fischinger usò vari sistemi. I suoi film in bianco e nero (gli *Studien*) erano stati disegnati su cartoni e fotografati immagine per immagine secondo i procedimenti correnti del disegno animato. *Komposition in Blau* invece fu il risultato di un metodo completamente nuovo: sminuzzando e impastando insieme dei pani di cera per modelli di diversi colori fino a ricavarne uno solo a cui imprimeva diverse torsioni, lo tagliava in sezioni successive ed ogni sezione rappresentava un'immagine. La rapidità del movimento della materia che in questo modo si trasformava in altrettanti arabeschi colorati dipendeva dallo spessore delle sezioni: sezioni sottili e continue per i movimenti lenti, sezioni più grasse e discontinue per i movimenti rapidi.

In *Motion Painting* i colori liquidi disposti su una lastra di vetro si mescolavano più o meno rapidamente grazie ai movimenti ad essa impressi; alla prima lastra seguivano molte altre in accordo ritmico con le fasi della partitura.

I procedimenti adottati a Len Lye (nato in Nuova Zelanda nel 1901) furono del tutto diversi. Pittore come Fischinger, affascinato dagli esperimenti di Ruttmann e di Richter, volle seguirne l'esempio e diresse un primo film, *Tusavela*, nel 1929, movimento di grafismi colorati in accordo con una musica jazz.

Invece di usare i metodi fotografici come i suoi predecessori, ebbe per primo l'idea di usare i metodi grafici e dipingere *direttamente sulla pellicola* con dei colori alla cellulosa. Assunto allora da Grierson al GPO Film Unit, compose con lo stesso sistema *Colour Box* (1934) e *Kaleidoscope* (1935): il ritmo risultava dalla semplice scomposizione in immagini successive di ciò che, sulla pellicola, era un insieme di linee omogenee e continue. In *Birth of a Robot*, realizzato nel 1935-36 in collaborazione con Humphrey Jennings, dei pupazzi di cera molto stilizzati costituivano una specie di «scultura animata» che tendeva all'astrazione pur partendo da forme concrete, mentre in *Rainbow Dance*, una specie di balletto colorato, utilizzava dei personaggi umani fra i quali il ballerino Rupert Doone. *Trade Tatoo*, girato nel 1937 sempre col sistema di *Colour Box*,³ è considerato giustamente il suo miglior film.

Dopo aver fatto qualche documentario di propaganda durante la guerra, Len Lye si trasferì negli Stati Uniti nel 1945. Realizzò allora, sempre nello stesso stile, *Color Cry* (1952), *Rhythm* (1953), *Free Radicals* (1958) e *Particles in Space* (1961-66): in questi due ultimi film la pellicola è stata incisa per mezzo di un punzone che disegnava così nella materia stessa del film i grafismi voluti.

Fra gli esperimenti dello stesso genere anteriori al 1940 ricorderemo *Light Rhythms* di Francis Brugière e Oswel Blakeston (1930), costituito da giochi di luce su cartoni animati da movimenti rotanti: il tutto crea delle forme che emergono dall'ombra, si compongono e svaniscono alternativamente, secondo un ritmo più meccanico che realmente poetico e su una musica piuttosto insignificante.

Pure da ricordare sono *Rhythm in Light* (1936) di Mary Ellen Bute e *Evening Star* di Ted Nemeth (1937).

Intanto nel 1935 un certo Norman Mc Laren aveva destato scalpore con un film intitolato *Colour Cocktail*. Questa fantasia astratta, con accompagnamento musicale su disco, fece di Mc Laren il rivale diretto di Len Lye tanto che, grazie a questo film, egli fu assunto a sua volta da John Grierson al GPO Film Unit. Questo esperimento aveva comunque avuto qualche precedente.

Mc Laren, nato l'11 aprile 1914 a Stirling in Scozia, aveva seguito il corso di scenografia alla Accademia di Belle Arti di Glasgow. Aveva fondato un cineclub e insieme all'amico Stewart Mc Alistair aveva avuto l'idea – dopo aver visto i primi film sonori di Fischinger – di fare un film senza macchina da presa, dipingendo direttamente sulla pellicola.

«Con molta cura – racconta André Martin – Mc Laren e Stewart e Alistair si misero a disegnare le evoluzioni di cerchi e di puntini, immagine dopo immagine, molto prudentemente, non sapendo bene ciò che stavano facendo e col terrore che il risultato fosse privo di interesse. La proiezione si rivelò invece estremamente incoraggiante. Sullo schermo si muoveva un'astrazione piena di vita ed estrosa, brillante sia per il suo ritmo sia per le sue superfici colorate»⁴.

Poco tempo dopo Mc Laren girò una breve pellicola di 12 minuti sulle attività dell'Accademia, *Seven till Five* (1934), poi un secondo film dedicato al ballo di Natale dell'Accademia, *Camera Makes Woopee* (1935). Fu allora che iniziò *Colour Cocktail*.

Prima di entrare al GPO diresse, in collaborazione con lo scultore Helen Biggar, un film pacifista, *Hell Unlimited*, utilizzando diagrammi, ritagli di giornali, cartoni animati, marionette, con cui ottenne il primo premio al IV Festival del Film d'Amatore di Glasgow (1936).

Al GPO Film Unit che, come noto, era stato creato per produrre documentari di propaganda sociale, Mc Laren non ebbe quasi occasione di dimostrare il suo talento. I brevi film che diresse gli permisero tuttavia di perfezionare la sua tecnica. Essi furono, nell'ordine: *Book Bargain*, documentario sulla guida telefonica; *News for the Navy*, sulle poste e la marina da guerra; *Money a Pickle*, strano film che vantava i vantaggi del risparmio, e *Love of the Wing*, film pubblicitario sulla posta aerea (1937-38).

Dopo un documentario didattico sulla cucina a gas, *The Obedient Flame*, girato per il Film Center, Mc Laren si imbarcò per gli Stati Uniti. A New York eseguì per conto della NBC Television e per il Museo Guggenheim dei brevi esperimenti dai 2 ai 6 minuti, tentando di ottenere un suono sintetico disegnato direttamente sulla pellicola: *Allegro*, *Rumba*, *Stars and Stripes*, *Dots*, *Loops*. Seguirono *The Boogie Doodle*, illustrazione di un boogie-woogie interpretato da Albert Ammons, e *Spook Sport* in coproduzione con Mary Ellen Bute e Ted Nemeth, sul tema della *Danse macabre* di Saint-Saëns.

Ma soltanto quando fu assunto all'Ufficio Nazionale del Film Canadese Mc Laren poté cominciare a dare realmente prova delle sue capacità.

Su richiesta del governo canadese, John Grierson aveva fondato a Ottawa un ufficio di produzione di film documentari e didattici ispirato all'esempio del GPO Film Unit. La sua prima preoccupazione fu di chiamare Mc Laren per creare un settore di animazione. Dal 1941 al 1944 dunque Mc Laren diresse cinque film dai 2 ai 5 minuti ciascuno, disegnati direttamente, ma composti immagine per immagine su pellicola inquadrate.

Mail Early for Christmas mostra dei pacchetti natalizi che ballano al ritmo di un arrangiamento di Jingle Bells eseguito da Benny Goodmann. In *V for Victory*, dedicato al prestito per la vittoria, la lettera V diventa il motivo principale di forme e di movimenti sull'aria della marcia militare di Souza. Fatto per incrementare la vendita dei Buoni della Difesa negli ambienti rurali, *Hen Hop* segue la vivacissima danza di una gallinella che si forma, si trasforma e subisce delle metamorfosi in uovo, zampe, frammenti diversi che si disarticolano, si ricercano e si ricongiungono: il tutto su motivi folkloristici. *Five for Two* e *Dollar Dance* sostengono i vantaggi del risparmio e i pericoli dell'inflazione servendosi degli elementi stessi della dimostrazione: libretti di risparmio, dollari, cifre e bastoni si abbandonano a una sarabanda sfrenata al ritmo di un boogie-woogie.

Nel 1943 la direzione dell'ONF – divenuto nel frattempo organismo di primo piano – pensò di dare un notevole impulso al settore di animazione. Incaricato di organizzare questo settore, Mc Laren si circondò allora di giovani artisti fra i quali Evelyn Lambart (che rimase la sua fedele collaboratrice per tutti i film che diresse in seguito), George Dunning, René Jodoin, Grant Munro, Guy Glover, Jean Paul Ladouceur e Jim Mc Kay.

Si iniziò allora una serie di «canzoni popolari» con la registrazione di 6 canzoni franco-canadesi: *L'alouette*, *C'est l'aviron*, *Là haut sur les montagnes*, *Dans un petit bois*, *Sur le Pont d'Avignon*, *Cadet Rousselle*.

Le ultime due furono dirette da Dunning, Low e Grant Munro. *L'alouette* animava delle forme ritagliate in carta raffiguranti delle lettere e degli uccelli che si inseguono a vicenda (1944); *C'est l'aviron*, capolavoro nel genere, sostituiva al disegno animato, astratto o non, una pittura animata a pastello e a tempera bianca su sfondo nero. «Il film è in gran parte costituito da carrellate avanti che si ripetono in continuazione, girate su una tavola di animazione normale. L'oscillazione continua di una prua posta al centro dell'immagine, contrasta, per la sua costanza, con l'impressione di rapido movimento in avanti data dalle carrellate continue»⁵.

Dopo un breve film di propaganda dedicato ai pericoli dello spionaggio e delle chiacchiere in tempo di guerra, *Keep your Mouth Shut* (1945), che univa scene di animazione a riprese dal vero, Mc Laren proseguì la realizzazione delle «canzoni popolari». In *Là haut sur les montagnes*, vecchia ninnananna francese illustrata da disegni a pastello collegati alla ripresa o modificati dopo ogni

immagine filmata, «Mc Laren dà il movimento non più a dei contorni ma a una trama di colori e a delle sfumature. [...] L'illuminazione cambia, la luce corre sulle colline, i paesaggi si trasformano, dei personaggi si sostituiscono all'orizzonte a seconda delle continue metamorfosi che corrispondono al ritmo della voce che canta una ninnananna». In *Little Phantasy*, film sulla guerra e sulla mentalità tedesca, iniziato da Stuart Legg ma rimasto incompiuto, Mc Laren utilizzando la stessa tecnica dell'animazione a pastello «riuscì a infondere nel celebre quadro di Boecklin, *L'isola della morte*, una vita misteriosa facendola attraversare da ombre, da fiamme o da uccelli incandescenti, prima di ripiombare tutto nelle tenebre».

Dans un petit bois doveva essere realizzato per mezzo di lastre di vetro dipinte e sovrapposte. Ma un incidente che distrusse il materiale mise brutalmente fine a questo esperimento. Infine con *La poulette grise* come con i film precedenti «il cinema si allontana ancora dal disegno per avvicinarsi alla pittura. La macchina da presa fissa in certo qual modo tutti gli stadi successivi di una pittura in continua evoluzione. [...] Ma nelle ninnenanne che ha illustrato, Mc Laren stabilisce fra il suono della voce e le immagini dei rapporti molto più delicati che in *Night Mail* o *Coal Face* ad esempio. Era necessaria la sua tecnica di animazione di disegni a pastello per determinare un equivalente visivo delle frasi musicali lunghe e sinuose, per seguire i contorni di una voce che canta una ninnananna».

È dunque evidente che sia la pittura figurativa sia il grafismo astratto figurano a buon diritto fra le sue opere. Per non rendere inutilmente frammentario lo studio di una carriera interamente votata al film sperimentale, ci è sembrato preferibile anticipare qui quegli aspetti della sua produzione artistica che dovrebbero rientrare nel capitolo seguente dedicato al «reale concreto». È solo nel 1948 infatti che il Mc Laren astratto trovò il coronamento delle sue prime ricerche in un film che lo rese famoso in tutto il mondo e che resta uno dei suoi più autentici capolavori.

Dopo un esperimento di 2 minuti intitolato *Hoppity Pop*, in cui tre piccoli motivi danzanti fianco a fianco si scontravano e si incontravano seguendo una musica di organetto, e *Fiddle de Dee*, gioco di motivi astratti in movimento realizzato colorando direttamente una pellicola *non filmata* e costruito su un'aria popolare suonata da un violinista (1946-47), apparve nel 1948 *Begone Dull Care*, film di 10 minuti stampato in Anscolor.

Eseguito come *Fiddle de Dee* con disegno e pittura non filmati ma direttamente applicati sulla pellicola, «questo film è realizzato completamente *senza macchina* da presa. I motivi di pittura animata sono applicati in modo continuo sulla bobina del film, ma le dimensioni delle loro forme e delle loro sfumature si riferiscono con molta esattezza allo svolgimento dell'*immagine* filmica senza che siano definite le linee di separazione fra un'immagine e l'altra». Basato su una musica jazz interpretata dal trio Oscar Peterson, questo breve

film è uno dei più splendidi brani di «cinema puro» nel senso in cui l'intendevano Germaine Dulac, Richter e Ruttmann. Per lo meno ha un contenuto musicale che giustifica un ritmo necessario senza il quale non avrebbe significato, se non altro a livello emozionale.

A proposito di questo film il critico canadese Herbert Whittaker scriveva: «Al di fuori del nostro paese, Norman Mc Laren è l'unico nome importante del cinema canadese. Per numerosi europei i film di Mc Laren sono la sola prova che il Canada è una nazione colta che deve essere rispettata per qualcosa'altro oltre al suo livello di vita...».

Nell'autunno del 1948, divenuto un personaggio internazionale, Mc Laren fu incaricato dall'Unesco di dirigere in Cina un'esperienza di educazione di base impostata sui metodi audiovisivi, sulle tecniche semplificate di animazione e sulle diapositive. Stabilitosi a Peh-Pei, vicino a Hong-Kong, nel gennaio del 1949, vi restò un anno, istruì degli artisti locali che realizzarono sotto la sua direzione una serie di schizzi animati sul tracoma, la tubercolosi, il colera e altre malattie sui cui pericoli era utile istruire la popolazione.

Aveva intanto riunito in un unico film, *Workshop Experiment in Animated Sound*, gli esperimenti di suono sintetico cui si era precedentemente dedicato.

«La pista sonora – dice André Martin – è stata stampata non solo sulla parte della bobina che permette la modulazione del suono, ma anche sulla parte riservata all'immagine. Gli spettatori vedono sullo schermo il disegno di ciò che sentono.

«*Workshop Experiment in Animated Sound* non è un film destinato alla distribuzione generale, ma piuttosto un promemoria riservato agli autori cui interessino questi nuovi metodi di composizione musicale e di creazione di effetti sonori. Il film ricorda anche le fasi iniziali attraverso le quali si è dovuti passare per gettare le basi di una tecnica agile.

«Questo metodo, che è il più radicale, spetta completamente a Mc Laren. Niente strumenti musicali, microfoni, camere ottiche o meccaniche. Si utilizzano soltanto gli strumenti tradizionali del pittore e del disegnatore: dell'inchiostro, un pennello ed una penna.

«Si tracciano dei segni e delle macchie di diverse forme sulla pista sonora di una pellicola di 35 mm. vergine. La vicinanza dei segni determina l'altezza del suono: più sono vicini, più il suono è alto. Lo spessore dei segni determina il volume: più sono spessi, più il suono è forte. D'altra parte anche la densità dell'inchiostro può modificare il volume. L'inchiostro di china produce un suono forte. L'inchiostro pallido un suono debole. Il timbro del suono dipende dalla forma dei segni e delle macchie. Le forme arrotondate producono suoni vellutati e le forme angolose suoni aspri.

«Con questo procedimento si ottengono suoni di percussione e note non sostenute che costituiscono una piccola orchestra di tintinnii, di ronzii, di rullii di tamburi della portata di cinque ottave cromatiche.»

Nel far questo Mc Laren era partito da un principio: *poiché i suoni tracciano un disegno sulla pellicola, i disegni sulla pellicola possono dare un suono.*

Egli stesso ricordava in un'intervista concessa a Simone Dubreuilh: «Soprattutto non creda che si tratti di un'idea nuova. Poco dopo l'avvento del film sonoro, verso il 1930, un tedesco di nome Pfenninger, oggi oscuro tecnico a Geiseltal, ha realizzato un film assai riuscito intitolato *Tonende Handschrift*. A quell'epoca anche i russi avevano tentato numerosi esperimenti in questo campo. Se le ricerche divennero sporadiche nel corso degli anni successivi, molto recentemente in America numerosi specialisti si sono interessati a questo procedimento. Ad Ottawa sono riuscito recentemente a produrre suono sintetico con due procedimenti. Il primo consiste nel disegnare direttamente su una pellicola di 35 mm. vergine per mezzo di una penna, qualche volta di un pennello, e di un po' di inchiostro. Si può ascoltare il suono ottenuto facendo scorrere il film davanti al lettore del suono. Nella maggior parte dei casi si usa il disegno di origine come negativo per stampare delle copie.

«[...] Il secondo procedimento utilizzato permette la creazione di una musica sintetica continua. Si disegnano allora i segni dell'onda sonora su dei cartoncini, e si fotografano con l'apparecchio animatore normale in una posizione tale che essi appaiano sulla pista sonora a margine della pellicola. È appunto questo il procedimento impiegato dal tedesco Pfenninger nei suoi esperimenti sonori. Ed è quello più frequentemente usato come accompagnamento musicale dei nostri disegni animati. Ho dovuto preparare un gran numero di cartoncini, ognuno dei quali misura approssimativamente 40 cm. di lunghezza e 4 cm. di larghezza: un cartoncino per ogni semitono da 5 ottave. I cartoncini sono in una scatola che metto accanto a me quando fotografo sotto l'occhio della camera animatrice. La scatola mi serve in un certo qual modo da "tastiera". Scelgo così un cartoncino, lo metto sulla tavola davanti all'apparecchio e lo fotografo per tutto il tempo che occorre. Per una nota corta registro solo l'immagine. Per una nota lunga, una ventina o una trentina di immagini. Se il tono è "piano", copro una parte del disegno nero. Se è un "crescendo", tolgo progressivamente il cartoncino nero in modo da scoprire il disegno e così via...».

A la pointe de la plume, girato dal Mc Laren dopo il suo ritorno in Canada nel 1950, spiega con l'immagine questi diversi procedimenti.

L'anno seguente il British Film Institute gli propose di dirigere due film stereoscopici che sarebbero stati proiettati al Festival di Gran Bretagna. Mc Laren realizzò allora con Raymond J. Spottiswoode *Now it the Time e Around is Around*.

Il primo (technicolor, 3 minuti) presentava con un suono stereoscopico sintetico immagini stereoscopiche che animavano forme ritagliate in carta (pro-

spettiva di nubi e di soli) e disegni successivi inquadrati, disegnati direttamente sulla pellicola (personaggio danzante).

Il secondo (technicolor, 10 minuti), che è una specie di capolavoro, mostrava in una prospettiva di stelle e di portici a perdita d'occhio, le forme in rilievo di un oscillografo che si spostava muovendosi su una musica di Louis Applebaum.

«*Around is Around* – nota Jacques B. Brunius – è un film che alcuni direbbero astratto, nel senso che nessuna immagine rappresenta oggetti usuali. Si tratta di sfondi disegnati in cui il senso dello spazio è ottenuto soprattutto con delle prospettive di stelle. In questo spazio che si estende lontano dietro lo schermo e in avanti nella sala, una forma anulare si sposta e si trasforma in continuazione. Ora lineare, ora sbocciando in una specie di nebulosa, questo essere strano si produce in un lungo e lento balletto, nel corso del quale assume tutte le forme e le posizioni che l'immaginazione può attribuire a un anello, ora semplice, ora sdoppiato, filiforme o dilatato a guisa di fuso, che talvolta sembra muoversi ancheggiando, talvolta rotola e ondeggia. Non si può immaginare né una maggiore ricchezza di forme, né una maggior varietà di movimenti, a partire a un elemento così semplice. Non si smetterebbe mai di guardare questa creatura di una infinita grazia femminile.

«[...] È interessante notare che nessuna delle immagini fotografate da Mc Laren è in rilievo. Si tratta di uno spazio a tre dimensioni sintetiche; creato unicamente con lo sdoppiamento di immagini piane, come nelle prime analisi lineari che rappresentavano delle forme geometriche. Solo lo scarto variabile delle immagini di destra e di sinistra fa variare la distanza apparente».

(Le figure astratte dell'oscillografo, le carrellate di stelle e di nuvole di *Around is Around* – precisa dal canto suo André Martin – sono state dotate di rilievo proiettando l'immagine in due copie simultanee falsate di piano l'una rispetto all'altra, permettendo in questo modo, quando si vede un'immagine con l'occhio sinistro, di vedere con l'occhio destro l'immagine *seguinte*).

Dopo aver girato *A Phantasy*, su musica originale di Maurice Blackburn (associando il sassofono e la musica sintetica), film semiastratto composto da disegni a pastello modificati davanti alla macchina da presa e di forme ritagliate, animate immagine per immagine, raffiguranti delle sfere che si muovono nello spazio (1952), Mc Laren si impegnò in un'arte del tutto diversa: quella della *stop motion animation*, secondo la quale «i principi dell'animazione tridimensionale sono applicati ad attori di cui il regista fissa sulla pellicola posizioni ed atteggiamenti successivi, immagine per immagine, grazie alle istantanee fotografiche di una macchina da presa».

Neighbours, girato in questo modo e interpretato a Paul Ladouceur e Grant Munro (1952), è una specie di fiaba morale sull'inutilità della violenza e i disastri della guerra:

«Due vicini vivono in amicizia. Un fiore sboccia esattamente sul confine che

limita le loro proprietà. Per impossessarsi di questo fiore i due amici arrivano a battersi a morte, dopo aver distrutto le case, ucciso le donne e i bambini....».

Qualche sequenza girata per *Neighbours*, ma non utilizzata, servì a montare una pochade intitolata *Two Bagatelles*. Dopo di che Mc Laren se ne andò in India per realizzare un progetto analogo a quello che aveva attuato quattro anni prima in Cina.

Di ritorno in Canada verso la fine del 1953 girò un altro capolavoro, frutto delle sue ricerche, *Blinkity Blank*, basato su un'improvvisazione musicale di Maurice Blackburn.

«In *Blinkity Blank* – scrive André Martin – Norman Mc Laren usa una tecnica estremamente spedita di incisione direttamente sulla pellicola, una pellicola nera (velata sviluppata). Sul vuoto (*Blank*) della pellicola oscura traccia immagini isolate o gruppi di immagini che appariranno sullo schermo solo per brevi istanti, paragonabili a dei lampeggiamenti (*Blink*).

«Da questa tecnica originale Mc Laren ha tratto un'espressione condensata e spasmodica di grande forza visiva. Con forme molto semplificate a causa dello spazio limitato su cui si applica l'incisione direttamente sulla pellicola, ma con stupefacente finezza, Mc Laren ci racconta, con chiara intenzione narrativa, gli amori burrascosi di due volatili fantastici.

Nel 1957 Mc Laren inizia la lavorazione di *One, Two, Three*, una specie di film-balletto che però non porta a termine (ripreso dieci anni più tardi il film diventerà *Pas de deux*).

Appare allora *Rythmetic*, film a colori di 8 minuti realizzato con cifre ritagliate, piccolo corso di aritmetica elementare, umoristico e fantasioso, accompagnato dal suono sintetico.

«*Rythmetic* – sottolinea André Bazin – non ricorre quasi più alla plastica e crea humour il più vicino possibile all'astrazione, è una commedia del numero o, più esattamente, della cifra colta nella sua funzione e nella sua scrittura. Inoltre Mc Laren rifiuta quasi tutte le risorse che gli offrivano i grafismi manuali della cifra araba e che lo avrebbero portato all'animazione vermicolare di *Hen Hop*. Impiega soltanto cifre romane a carattere di stampa e segni elementari dell'aritmetica +, - e =. Comunque, partendo da questi segni Mc Laren riesce ancora a realizzare un'animazione antropo e zoomorfica: ad esempio la cifra 1 perde il piccolo trattino che la distingue dal semplice bastone e questo insetto matematico semina in tal modo uno scompiglio prolungato nelle articolazioni della cifra 5 fino alla espulsione del parassita; oppure le piccole sbarre del segno di eguaglianza vanno a sostenere e a trattenere uno zero vacillante. Ma il comico nasce tra la materia prima astratta e rigida e l'animazione che le è impressa. Con *Blinkity Blank* Mc Laren aveva esaurito le possibilità del verso (e del verme) libero; si tratta ora di ritrovare quella libertà poetica, nell'estrema rigidità delle forma: e cosa c'è di più fisso e di più rigido della cifra? Mc Laren mette alla prova le capacità poetiche dell'animazione con le estrema rarefazione

della materia che è soltanto il pretesto. [...] Non si tratta più di riuscire a imprigionare la mente con lo spettacolo di opere *quasi* inesistenti e che non significano *quasi* nulla (*Blinkity Blank*) ma, al contrario, di prendere dei segni così pieni del loro significato che sembra di non poterne ricavare altro»⁶.

Dopo un breve viaggio in Messico, Mc Laren ritrova con successo i segreti della *stop motion animation* in *Chairy Tale*, pochade umoristica interpretata da Claude Jutra (1957-58).

«*Chairy Tale* è la storia della rivolta imprevedibile di una sedia da cucina che rifiuta all'improvviso di accettare il suo destino di sedia. L'uomo dapprima si stupisce, poi si indigna, si arrabbia, vuol far violenza alla sedia che dal canto suo si difende, respinge e si fa beffe del dominatore. L'uomo tenta la dolcezza, l'astuzia e la persuasione. Dovrà quasi ipnotizzare la sedia, e dovrà persino permetterle di sedersi su di lui almeno una volta perché essa accetti di assumere di nuovo la sua funzione di sedia. Dopo una lotta furiosa e qualche concessione reciproca l'ordine costituito trionfa.

«[...] Privo di ogni commento e di variazioni di luogo, il film è stato girato senza costruzione musicale prestabilita, come un film muto, non sempre immagine per immagine, e usando diverse velocità di accelerazione.

«Claude Jutra, attore e mimo, ha forse spinto *Chairy Tale* verso la pantomima e l'espressione corporea, dando al film una felicità espressiva chapliniana che affascinerà sempre il pubblico. Ma quest'opera, proprio in virtù di questi elementi pantomimici, conferma la nuova tendenza narrativa che si osserva in Mc Laren dopo *Neighbours*».

Dopo questo film, secondo André Martin, il soggetto, anche se nettamente migliorato, da qualche tempo non monopolizza tutta l'attenzione di Mc Laren. Ciò che lo appassiona sono soprattutto le illusioni ottiche messe in evidenza dai film in rilievo, come pure i meccanismi del significato dei segni e della loro comprensione. E Mc Laren confessa: «Mi piacerebbe molto dirigere un film che fosse dedicato ai rapporti della vista e della coscienza. Succedono molte cose tra la retina e la coscienza. Tutto si presenta alla mente ed è lei che sceglie. Noi vediamo sia col cervello sia con gli occhi. Si possono classificare le diverse strade attraverso le quali la mente raggruppa, seleziona ed interpreta le informazioni, dalla pura forma priva di ogni associazione fino ai simboli».

Comunque questo progetto non fu realizzato. Nel 1959-60 Mc Laren riprese a lavorare a *Le merle*, un film che aveva abbandonato e in cui illustrava una canzone per mezzo dei personaggi di carta, ritagliati e articolati.

Infine, dopo una lunga interruzione dovuta a malattia, e dopo diversi esperimenti di interesse secondario, Mc Laren realizzò *Sphères*, sinfonia di movimenti regolata col metronomo (1968), poi *Pas de deux*, che mostra le evoluzioni di una ballerina ripresa in modo bizzarro e poetico a un tempo (1969).

Decomposti come nelle cronofotografie di Marey, sdoppiati, moltiplicati, effettivamente i movimenti di questo film formavano una continuità di un'agi-

lità e di una grazia inaudite, poiché il dinamismo si aggiungeva all'immobilismo della fotografia.

Per ottenere questo risultato Mc Laren fissò su pellicola normalmente la ballerina. Dopo una prima stampa normale, faceva una nuova stampa; con spostamento di una immagine sviluppava l'immagine negativa n. 2 sull'immagine positiva n. 1 a fianco della prima stampa. Poi l'immagine n. 3 sull'immagine n. 2 e così via. Lo stesso procedimento ripetuto una decina di volte con spostamento successivo di una o due immagini, a seconda dei casi, riusciva a spiegare a ventaglio le fasi successive una accanto all'altra. Ne risultò una cascata abbagliante di forme mobili, il massimo dell'astratto ottenuto con elementi viventi e veri. Un capolavoro da aggiungere a *Begone Dull Care*, *Around is Around* e *Blinkity Blank*.

Attualmente Mc Laren sta terminando un esperimento di forme colorate, centinaia di piccoli rettangoli ciascuno dei quali corrisponde a una nota della partitura musicale di cui è l'autore. Avendone visto una parte recentemente grazie all'amicizia di Mc Laren, e senza volere anticipare il giudizio sul risultato, tutto mi spinge a credere che sarà di tutti i suoi film il più singolare e il più affascinante. In teoria avrebbe dovuto essere terminato per il gennaio del '71.

Abbiamo accennato a Ted Nemeth e Mary Ellen Bute che, fra il 1936 e il 1940, si dedicarono negli Stati Uniti a ricerche analoghe a quelle di Len Lye e di Fischinger. Con lo scopo di «offrire agli occhi una combinazione di forme visive sviluppate secondo le cadenze e i ritmi della musica», realizzarono una decina di film fra cui *Anitra's Dance* (1936), *Evening Star* (1937), *Parabola* (1938), *Tocatta and Fugue* (1940), *Tarantella* (1941) e *Sport Spools* (1941). Queste imitazioni di Fischinger, più sensuali e più agili però, tentavano di essere complementari rispetto alla musica più che di essere in corrispondenza con essa. Negli ultimi tre film a colori si trattava di una specie di contrappunto cromatico ottenuto con oggetti tridimensionali più che con disegni a due dimensioni: questi oggetti erano inoltre deformati da giochi di prismi, sfocature e trucchi diversi.

Dal canto loro i fratelli John e James Whitney, interessati al problema delle forme colorate e del suono sintetico, fecero degli esperimenti in cui il suono, contrariamente a metodi abituali, era suggerito dalle forme visive. Per mezzo di prismi, di esposizioni multiple, di filtri colorati, ottennero un'infinità di composizioni variamente associate e un suono artificiale risultante da variazioni di timbri e di frequenze sonore, più vicino alla musica concreta di Pierre Schaeffer che agli esperimenti grafici di Pfenninger o Mc Laren.

Segnaleremo inoltre i film di Douglas Crockwell: *Fantasmagoria*, *The Chase* e *Glen Falls Sequence* nei quali l'autore utilizzò i metodi di Fischinger riguardanti la pittura animata, cioè colori liquidi sparsi su lastre di vetro, in modo da ottenere un'impressione di libertà nella variazione delle forme e dei movimenti.

Immagini e musica - Immagini concrete

Gli esperimenti di Ruttmann e di Richter si risolsero in un insuccesso. Essi sottolinearono il valore-*durata* delle immagini e contribuirono alla definizione di una prima metrica del film, ma il ritmo cercato mancava. Infatti il ritmo è sempre ritmo di qualcosa; non può essere gratuito. Se effettivamente la musica è per essenza ritmo, non è così né per il cinema né per la letteratura.

Mentre una nota sola o un accordo isolato non significano nulla, la parola e l'immagine hanno un senso preciso. Questo senso che si adatta o si modifica nella frase, può essere esaltato da un valore emotivo dovuto ai rapporti metrici. Tuttavia c'è ritmo soltanto quando questi rapporti danno a una determinata parola, a una determinata immagine, un significato nuovo che si aggiunge a quello originario. Ora, mentre il brano musicale, svolgendosi, crea il suo significato, quando le forme visive non hanno alcun senso, non può averne neppure la loro successione. Non si può quindi trattarle come i suoni. Voler dare al film un ritmo paragonabile a quello musicale significa urtare in qualcosa di palesemente impossibile. Negli esperimenti di Ruttmann le figure geometriche in movimento non determinano alcuna sensazione, alcuna emozione. Contribuiscono solo a far percepire una cadenza priva di fondamento.

Ma se le forme non figurative erano incapaci di creare un ritmo, era possibile far sì che esse *accompagnassero* un brano musicale. In tal modo i rapporti di linee, di colori e di suoni potevano, coi loro movimenti in accordo o in contrappunto, aspirare a determinati nuovi effetti. Cosa che giustamente fecero Fischinger, Len Lye e Mc Laren.

Ma, nonostante la loro perfezione formale, queste costruzioni mostravano al tempo stesso la loro debolezza: associando i movimenti di figure geometriche al ritmo, alla cadenza, o alla tonalità del brano musicale, ci si limita a *sottolineare*, sia pure in modo ammirevole, la musica e non certo ad associare un ritmo visivo a un ritmo musicale. Il ritmo è completamente dato dalla musica, che «riempie» della sua sostanza e della sua temporalità una forma cava, la quale sottolinea visivamente il movimento ed il tempo. In altre parole se si proietta un *cineritmo* spegnendo il suono, si ricade nella difficoltà che fece fallire gli esperimenti di Eggeling, Richter e Ruttmann.¹

D'altra parte, a causa della velocità non tanto del ritmo musicale quanto della sonorità che l'orecchio percepisce a una cadenza insostenibile per l'occhio, se si vuole tradurre ogni percussione sonora con una percussione visiva (come fa giustamente Mc Laren), la velocità diviene tale che, nonostante l'aspetto schematico o lineare del grafismo, il susseguirsi delle immagini determina degli choc che l'organo visivo può difficilmente sopportare oltre qualche minuto.

Procedendo in modo diverso ma in direzione analoga, altri ricercatori giunsero ad associare immagini reali alla musica, riprendendo idee che erano state teorizzate già da qualche tempo da numerosi studiosi. Il primo fu Canudo, il quale dal 1922 proponeva di sostenere con un ritmo musicale prestabilito ogni film che avesse un'intenzione lirica evidente.

Riportiamo questo brano di André Obey pubblicato da Canudo stesso nella sua rivista *La gazzetta delle sette arti*:

«Prima si era cercato di unire due temi, l'uno visivo, l'altro sonoro, che offrivano, o parevano offrire, delle analogie del resto esteriori. Ora è il ritmo delle immagini che si cerca di seguire con l'orchestra.

«[...] Io vi domando: era irragionevole affermare che la musica è generatrice di immagini, che un poema sinfonico è simile a un apparecchio cinematografico che proietta visioni sapientemente collegate sullo schermo della nostra coscienza e del nostro inconscio? Era dunque assurdo pretendere che i ritmi, gli arabeschi melodici, i timbri strumentali potessero generare linee, volumi e curve? Era ridicolo insinuare che il ritmo visivo e il ritmo uditivo fossero fratelli, come dimostrano il teatro lirico e l'arte coreografica? Era infine pazzesco giungere alla conclusione che, poiché un direttore di balletto ha il diritto di trarre da un *Notturmo* di Chopin, dal *Carnevale* di Schumann, da un poema sinfonico di Rimsky o da un *Preludio* di Debussy tutta una serie di realizzazioni plastiche, un regista cinematografico, che dispone di uno strumento di trasposizione infinitamente più docile, più ricco e soprattutto più "musicale" nella sua tecnica, ha il diritto di rivendicare lo stesso privilegio?».

Il dott. Paul Romain ribadisce le stesse idee:

«Se è inutile e pericoloso creare una musica per *accompagnare* la visione di un capolavoro cinematografico, è invece vantaggioso e indispensabile per l'avvenire e l'autonomia del cinema *creare un film da una partitura sinfonica*. Da molto tempo abbiamo aderito a questa teoria, così, a poco a poco giungeremo al cinema *assoluto* senza soggetto e senza sceneggiatura [...]. Siamo convinti che per arrivare al cinema integrale il film deve passare attraverso lo stadio della musica silenziosa. Nessuna legge biologica e fisiologica si oppone allo schiudersi, nel fondo di noi stessi, di sensazioni analoghe prodotte dall'udito e dalla vista. Semplice questione d'adattamento sensoriale».²

Il primo cineasta attratto da questo tipo di esperimenti fu Germaine Dulac che, dai primi giorni del sonoro, tentò di tradurre in immagini qualche opera

di celebri compositori. Tuttavia l'errore di questo pioniere, come di altri che seguirono, fu di cercare di illustrare la musica dando un'interpretazione visiva del *tema* più che della musica nel senso compositivo del termine. Un'intera parte di *Disque 957* consisteva nel mostrare un disco che girava sul suo piatto. In *Arabesque* getti d'acqua danzavano su prati, gocce di pioggia e molti altri movimenti formavano degli arabeschi, senza che vi fosse mai correlazione tonale o ritmica fra le due forme espressive. Tutt'al più le immagini erano *fotograficamente* in armonia passeggera col tono impressionista dell'opera musicale. C'era soltanto qua e là un accostamento arbitrario fra un tema *espresso* dalla musica e delle immagini *rappresentanti* l'azione figurata o evocata, immagini la cui successione non variava affatto con i movimenti della partitura.

Tuttavia Eisenstein, che restò fino alla morte uno dei pionieri della costruzione audiovisiva, fin dal 1930 diede delle indicazioni sufficienti in *Romance sentimentale*, realizzato in Francia col suo assistente Alexandrov. Accanto a qualche banalità e a un tono romanzesco discutibile di cui non si può in coscienza attribuirgli la paternità, troviamo nel corso di una lunga sequenza (i paesaggi di autunno) una successione di impressioni visive che offrivano esatte corrispondenze tonali – se non sempre ritmiche – con una partitura scritta per valorizzare le doti di una cantante in declino.

Nel 1933 Tzekanovskij compì in Russia un primo adattamento di *Pacific 231* di Arthur Honegger. Pur senza trattarsi di ritmi audiovisivi, l'esperimento fu ingegnoso. Il regista, filmando l'orchestra, ne staccava al momento opportuno e, seguendo le variazioni musicali dei cori, della batteria, delle corde, dei tromboni, mostrava al tempo stesso, in un succedersi di visioni fugaci, col gioco di qualche alternanza o di diverse sovrimpressioni, una locomotiva in piena azione o alcuni elementi di essa riferiti ai diversi giochi dell'orchestra. Collegava così il movimento di una biella a quello di un archetto, il movimento del trombone a quello del pistone ecc... Ma si trattava in complesso di un modo abile di riprendere un'orchestra.

Si può accostare a questo esperimento quello più recente e più originale compiuto da Djon Milier con un'orchestra jazz, *Jammin the Blues* (1947), opera splendida dal punto di vista fotografico, ma senza un preciso rapporto con le ricerche in questione – tanto più che queste ricerche, in cui la musica è ammessa come un «in sé», la prima cosa da fare consiste nel dimenticare che essa è prodotta da un'orchestra e, dunque, nell'eliminare i musicisti.

È evidente che se si vuole unire un ritmo visivo e un ritmo musicale, e non semplicemente limitarsi a sottolineare il ritmo musicale con una forma priva di significato, bisogna riferirsi al reale, prendere qualcosa che abbia di per sé un senso che si possa modificare o trasformare a piacere attraverso un ritmo e per mezzo di questo ritmo stesso.

Il solo pericolo è di cadere nell'illustrazione; a questo pericolo non sfuggirono né Gemaine Dulac né Eisenstein; riuscì invece ad evitarlo il pittore Ser-

gej Alexieff. Il suo ultimo film *Une nuit sur le Mont Chauve* è forse il capolavoro di questo genere e un capolavoro «tout court».

Né grafico (nel senso astratto della parola), né riproduzione fotografica del reale, ma un succedersi di immagini fantastiche, di visioni apocalittiche, questo strano sogno fu realizzato per mezzo dell'«incisione animata». Il regista conficcò migliaia e migliaia di spilli, uno accanto all'altro, in un piatto di cauciù. A seconda che fossero infissi più o meno profondamente, la luce proiettata su questo «tappeto di spilli» disegnava zone di luce o di ombra che l'artista modellava a suo piacere, rialzando o affondando uno dopo l'altro (immagine per immagine) parecchi spilli, ciascuno dei quali costituiva un punto di luce o un punto di ombra, secondo il caso. Non linee dunque, ma un continuo gioco di luci o di ombre. Come racconta Alexieff, «d'immagine offriva l'aspetto affascinante dei carboncini di Seurat, caratteristici per la precisione delicata dei contorni evanescenti che avevo tanto ricercato, senza raggiungerla, nell'incisione, e che mi avrebbe alla fine permesso di bandire le nozioni artigianali di "figura" e di "sfondo", realizzando da quel momento l'unità dell'immagine».

Une nuit sur le Mont Chauve offre dunque una successione di forme impresse, fantomatiche, allucinanti, che l'opera di Musorghskij sembra evocare dagli inferi, animandole del suo soffio prodigioso. Non più gratuità, ma un'emozione plastica che prolungava e accentuava l'emozione musicale, entrambe immerse in un medesimo ritmo, costituendone anzi il suo stesso svolgimento: un'opera geniale, molto superiore agli affascinanti grafismi di Mc Laren e alle sapienti geometrie di Fischinger. E il film, questa volta, può essere proiettato senza la musica. Naturalmente la sua risonanza interiore, la sua temporalità opprimente, tutto ciò che deriva dalla musica, non esiste più, ma rimane la visione i cui fantasmi trovano nel loro movimento e persino nella loro forma, una giustificazione sufficiente.

Abbiamo più volte ripetuto che i musicisti insorsero vivacemente contro l'idea di «attaccare delle immagini a una partitura». Se è vero che si sono indignati per alcuni tentativi maldestri, è assolutamente falso che si siano mai opposti – almeno in modo sistematico – alle ricerche di corrispondenze plastiche. Al contrario. A questo proposito Arthur Honegger aveva pubblicato nel 1931, sulla rivista *Plans*, un articolo che fece scalpore, *Dal cinema sonoro alla musica reale*, da cui traiamo i seguenti brani:

«Il cinema sonoro sarà se stesso solamente quando avrà realizzato un'unione così stretta fra l'espressione visiva e l'espressione musicale di uno stesso fatto che essi si spiegheranno e si completeranno indifferentemente a vicenda. Questa sintesi segnerà la nascita di una strana arte che si indirizzerà contemporaneamente e indifferentemente in due sensi e di cui abbiamo avuto fino ad ora qualche accenno in *Hallelujah* e soprattutto nei film di Ruttmann e nei *Mickey*.

«[...] Spingiamoci più oltre. *Il film sonoro può benissimo perfezionare la musica, completarla, dandole un senso reale* [...]. Forse un giorno si potranno definire con sufficiente precisione i rapporti costanti ed ignorati fra il ritmo uditivo e il ritmo visivo, in modo che sarà possibile dare ad ogni espressione musicale la corrispondente rappresentazione visiva esatta e precisa. Da quel momento il musicista avrà la possibilità di far giungere all'intelletto dell'ascoltatore, in cui tutto si traduce in immagini, non solo quelle che la fantasia del suddetto ascoltatore gli ispira, ma le immagini concrete della propria opera, isate con chiarezza e unità.

«Una stessa sensazione artistica è, secondo la natura del talento dell'artista, suscettibile di espressione differente: che sia la musica o la parola, l'arte grafica o l'arte coreografica, si tratterà della stessa realtà in uno dei suoi aspetti, *Esistono, non possono tare a meno di esistere fra queste espressioni diverse di un'identica cosa, dei rapporti perfetti, reversibili, che, se li conoscessimo, ci permetterebbero di tradurre l'uno per mezzo dell'altro.*

«La musica, cessando di essere fraintesa o massacrata, può divenire se stessa, entrare nella realtà, essere come il cinema e insieme al cinema, una forza vera, concorde, non più sottomessa alle revisioni anarchiche dei singoli individui, ma imporsi con tutta la sua forza ad una folla rapita».

Si potrebbe discutere all'infinito se sia interessante o no dare alla musica un significato concreto. Non crediamo che possa guadagnarci gran che e non condividiamo affatto le idee di Honegger. In ogni caso si tratterebbe soltanto di una certa musica – e soprattutto non «descrittiva». Questa infatti contiene già gli elementi della suggestione (la *Pastorale* ad esempio) e sarebbe pleonastico aggiungerci alcunché. La musica «impressionista» tuttavia permette di evitare il pleonaso. Poiché non si tratta più di evocare ma di tradurre – o di creare – delle impressioni, l'accordo diviene possibile nella misura in cui le immagini si sforzano di determinare delle impressioni *equivalenti*, evitando le rappresentazioni precise. Lo dimostra il film di Alexieff. In ogni modo l'interesse non sta nell'immagine in sé, ma, per usare l'espressione di Honegger, nella «definizione di qualche rapporto fra il ritmo uditivo e il ritmo visivo».

Condividendo questa idea da molto tempo e forte dell'opinione di Honegger, mi proponevo fin dal 1932 di girare *Pacific 231*. Purtroppo i diritti erano stati ceduti in vista del film di cui abbiamo parlato. Questo progetto non vide dunque la luce che vent'anni dopo. Intanto gli esperimenti di Fischinger, Alexieff e Len Lye confermarono le opinioni di Germaine Dulac... e le mie, nonostante fossero differenti nei particolari.

E soprattutto, nel frattempo Eisenstein aveva girato *Alexandr Nevskij* con la collaborazione di Prokofiev e pubblicato in *Film Sense* un saggio teorico che può considerarsi la base dell'arte audiovisiva. Ne riporteremo i punti essenziali:

«Per essere padroni di questo metodo – scrive Eisenstein – è necessario sviluppare in sé una nuova percezione: la capacità di ridurre allo stesso denominatore le impressioni visive e sonore.

«Certamente le immagini musicali e visive non sono una realtà commensurabile per mezzo di elementi “rappresentativi”. Se si parla di corrispondenze e proporzioni autentiche e profonde fra musica e immagine, si può farlo solo in rapporto alle relazioni fra *i movimenti fondamentali* della musica e dell'immagine, cioè fra gli elementi di composizione e di struttura. Possiamo parlare soltanto di ciò che è effettivamente commensurabile, cioè del *movimento* che è alla base sia della struttura del brano musicale dato, sia di quella della rappresentazione visiva data. La comprensione delle leggi di struttura del metodo e del ritmo, soggiacenti al loro sviluppo reciproco, ci offre l'unico terreno sicuro per fondare una unità fra loro».

Pertanto, descrivendo le possibilità di associazione del ritmo musicale a un'inquadratura statica, Eisenstein precisa:

«Non possiamo negare il fatto che l'impressione più acuta e più diretta si otterrà naturalmente *per mezzo della concordanza del movimento della musica con quello del contorno visivo*, cioè della composizione grafica del quadro; infatti questo contorno, questo profilo o questa linea, è l'elemento di enfasi più forte dell'idea stessa di questo movimento».

Qui noi non siamo più del tutto d'accordo con lui.

Parlando della sequenza dell'attesa che precede l'attacco dei Cavalieri Teutonici, quando le armate russe sono raggruppate e *immobili* ai piedi di una collinetta su cui si trovavano Nevskij e il suo stato maggiore, Eisenstein prosegue: «Il primo accordo può essere evocato visivamente come “una piattaforma di partenza”, un trampolino. Le cinque semiminime, che seguono in gamma ascendente, troverebbero un'espressione visiva del tutto naturale *in una linea che s'innalza intensamente* [...]. In modo tale che troviamo una corrispondenza assoluta *fra il movimento della musica e il movimento dello sguardo sulla linea della composizione plastica*. In altri termini, lo stesso movimento si trova alla base sia della struttura musicale sia della struttura plastica».

Non siano più d'accordo: *primo*, perché qui non vediamo che la trasposizione intelligente e «grafica» dell'idea, per altro assurda, che consiste (ad esempio) nell'associare una gamma discendente con il movimento di un personaggio che discende i gradini di una scala; *secondo*, perché invece di associare un movimento visivo al movimento musicale, Eisenstein associa al movimento musicale il contorno di una forma immobile. Associa una progressione, un ritmo che si sviluppa nella durata, a un «tutto» percepito in un attimo. C'è così antinomia fra l'espressione dinamica della musica e l'espressione plastica dell'immagine, che cristallizza il movimento. Poiché questa immagine dura quanto la frase musicale corrispondente, ne risulta:

1) L'obbligo non solo guardare ma di *leggere* questa immagine da sinistra a destra come in un libro seguendo così con la musica stessa il profilo particolare della composizione plastica.

2) Poiché in un'immagine lo sguardo è attratto dal punto in cui convergono le dominanti plastiche o drammatiche, Eisenstein è costretto a situare questo punto sempre sulla sinistra (primo piano, personaggio o motivo privilegiato) e generalmente ad aprire la relativa frase musicale su accordo maggiore corrispondente a questa a dominante plastica.

Certo la musica non si sviluppa in un senso particolare. Eisenstein avrebbe anche potuto situare il punto privilegiato a destra del quadro, o in centro, e l'accordo maggiore a metà del tempo impartito dall'immagine (come talvolta ha fatto), ma la «lettura» di questa immagine sarebbe stata più difficile, dato che la lettura avviene, per automatismo psicologico, da sinistra a destra, per lo meno presso i popoli che decifrano le parole in questo senso e che costituiscono la maggioranza degli spettatori cinematografici.

In ogni modo non può esserci corrispondenza fra il movimento musicale e quello dello sguardo che si posa su un oggetto, ma con il movimento di questo oggetto o delle immagini che lo rappresentano. In altre parole, *la musica, considerata come una successione di percezioni, può accordarsi soltanto con un'altra successione di percezioni e non con l'esame analitico di una realtà percepita* (Dato che si tratta di accordi ritmici e non di rapporti affettivi, che indubbiamente non presentano alcun problema di struttura).

L'associazione plastica trova il proprio significato solo se si considera la sequenza nel suo complesso, cioè il movimento di intensità crescente da inquadratura a inquadratura. È facile notare che in *Alexandr Nevskij*, come in *Ivan Groznoj*, l'associazione della musica e delle strutture plastiche dà unicamente una sensazione di pienezza che dovrebbe essere assicurata in altri casi da un accompagnamento musicale specifico. Da questo punto di vista, le partiture di Prokofiev sono un modello e le opere di Eisenstein l'equivalente filmico dell'opera, ma la prevista associazione ritmica fu raggiunta solo – magistralmente – nella celebre «battaglia dei ghiacci» e soprattutto nella sequenza dell'attacco dei Cavalieri Teutonici. Il legame della cavalcata e del corrispondente movimento musicale solleva allora l'entusiasmo di un pubblico che è *fisicamente* trasportato: il movimento si accorda al movimento in una costruzione complessa, costituita dall'insieme ritmico, plastico e dinamico di un'unità audiovisiva indissociabile.

I film di Eisenstein offrono dunque i due aspetti sotto i quali si può esaminare l'associazione della musica e dell'immagine: associazione ritmica – la più valida a nostro parere e in ogni caso la più efficace – e associazione lirica o tematica di poco superiore; all'associazione «emotiva» che in genere ci offre la musica da film.

Col crescere delle sue ambizioni, Walt Disney nel 1940, ispirandosi a celebri opere musicali, riprese per suo conto – sotto forma di disegni animati – i

principi dell'associazione ritmica. Purtroppo, al posto dei fantasmi poetici di Alexieff vi furono soltanto delle cattive oleografie che illustravano una storia supponendo che la musica ne fosse l'espressione!...

Fantasia infatti non fu solo un grandioso errore ma un'opera di natura tale da screditare i tentativi di collegamenti sonori-visivi, lasciando credere a un pubblico anche di intenditori che lo scopo di queste ricerche fosse di «tradurre la musica in immagini»... Sistema eccellente per mostrare ciò che bisogna accuratamente evitare...

Certamente non tutto è da buttar via in questo film discontinuo e incoerente. Si può accettare l'intrecciarsi quasi geometrico dei motivi grafici che accompagnano la *Toccata e Fuga in do minore*, il cui grafismo si ispira alle ricerche di Fischinger. *L'apprendista stregone*, successione di variazioni musicali attorno a una leggenda, permette l'illustrazione del tema; divenuto, non senza humour, *Topolino apprendista stregone*, costituisce un disegno animato affascinante.

Il cattivo gusto comunque prevale nella *Danza delle ore*.

«Lo si vide strimpellare musica – scrive Georges Sadoul – con la pesantezza tronfia e presuntuosa degli ippopotami, travestiti da ballerine per ridicolizzare un vecchio balletto italiano di Ponchielli. L'estremo cattivo gusto dello *Schiaccianoci* di Chajkovskij ebbe in qualche punto la scusante dell'ingegnoseria. Ma che dire del duello fra un diavolo da Museo Grévin e un angelo di San Sulpicio in una scenografia da vecchio teatro di *féerie* e al suono alternato di *Una notte sul monte Calvo* di Musorgskij e dell'*Ave Maria* di Schubert? O delle pretese cosmiche della *Sagra della Primavera* in cui Stravinskij fa ballare vulcani e dinosauri? E che dire soprattutto di una *Sinfonia pastorale* di Beethoven trasformata in un balletto fiorito di pegasi infiocchettati e di centaure agghindate in un Olimpo decorato come una sala da gioco di provincia del 1910?»¹.

Considerando soltanto l'associazione ritmica, bisogna comunque riconoscere che certe sequenze dello *Schiaccianoci* testimoniano del perfetto sincronismo dei movimenti sonori e visivi. La danza dei funghi, il balletto dei pesci cinesi sono sotto questo aspetto dei buoni risultati. I disegni che hanno l'agilità e la precisione degli arabeschi di Mc Laren potrebbero raggiungere un autentico valore emozionale se la loro qualità pittorica, che ricorda le più brutte oleografie, non fosse così scadente...

I problemi della composizione audiovisiva prevedono dunque diverse soluzioni. Ma:

O si accompagna la musica con grafismi astratti che potendo solo *farle da contrappunto*, l'implicano necessariamente in quanto supporto ritmico e in quanto forma espressiva (Fischinger, Mc Laren).

O si segue la partitura con immagini concrete, di per se stesse significanti, ma che hanno allora il difetto di aspirare a un certo evocare a loro volta e prolungare le suggestioni musicali senza qual «illustrazione» del pensiero musica-

le (Germaine Dulac). Le forme figurative tuttavia possono essere abbastanza imprecise per «illustrarle» (Alexeieff).

In tutti i casi questi metodi di «pittoricizzazione» prendono l'opera musicale per fonte di ispirazione.

L'associazione propriamente detta è stata ottenuta solo sul piano di un movimento sinfonico che illustra un'azione drammatica qualsiasi (Eisenstein). Ma si ritrovano (in genere) le condizioni del dramma lirico: le immagini mostrano degli esseri in azione – un movimento le cui cadenze sono ampliate dal ritmo musicale, ma il cui ritmo fondamentale è assicurato dallo sviluppo dell'azione.

Ora ci siamo chiesti:

Non sarebbe possibile *associare* immagini e musica sviluppando da una parte e dall'altra *una stessa struttura ritmica* senza che le immagini abbiano l'obbligo di «raccontare» alcunché, ma piuttosto di evocare, di suggerire, come in una poesia? Senza che esse siano cariche di alcuna forza drammatica e senza che possano – per quanto concrete – essere soggette all'illustrazione irrisoria della musica?

Questo problema mi ha sempre interessato ed è in questo senso che fin dal 1932 mi proponevo di girare *Pacific 231*.

Il lettore mi vorrà perdonare di aver accennato in questa sede ai miei lavori. Si tratta soltanto di esperimenti ineguali che non pretendono affatto di avere esaurito la questione né risolto il problema. Ma poiché furono gli unici esperimenti in questo senso sono costretto a parlarne. Mi soffermerò comunque soprattutto sulle *intenzioni* che li hanno ispirati.

Come abbiamo appena detto, non si tratta in questo caso di accompagnare la musica né tanto meno di illustrarla, ma di associare due forme espressive partendo da una stessa struttura ritmica fondamentale: in questo caso la musica più che un «supporto» è un contenuto parallelo che assicura allo svolgimento filmico la nozione di temporalità che gli manca.

Se in un film infatti il ritmo è definito dallo sviluppo drammatico di un'azione in divenire, quando le immagini non raccontano niente si dimostrano incapaci di assicurare il «divenire» del poema, per mancanza di rapporti temporali percettibili riferiti a un'unità di misura nettamente sentita. Al limite, poiché la progressione visiva non è legata ad alcuna esigenza logica, si può montare il film seguendo un ordine qualsiasi: qualunque sia la struttura adottata, mancherà sempre il ritmo *effettivamente sentito* cioè riconosciuto come *necessario*.

Si finisce dunque nello stesso vicolo cieco cui portano i grafismi astratti. Con questa differenza però, che le immagini, essendo «immagini di qualche cosa», hanno per lo meno la carica emotiva della realtà rappresentata: qualità capace di acquistare un senso nel corso dello sviluppo filmico. Si tratta dunque di assicurare a questo svolgimento una certa necessità organica assicurandogli un «divenire» attraverso il quale le immagini troveranno il senso che si

desidera acquistino. Ora quest'impressione di «durata vissuta» la si richiederà alla musica. *Essa darà alle impressioni visive il contenuto temporale di cui sono prive, assicurando loro la possibilità di una cadenza percettibile.*

Per esprimersi la musica non ha bisogno di un riferimento preciso alla realtà. Non si tratta quindi di aggiungere alcunché a un'opera autosufficiente. In altre parole, più che di sovrapporre delle immagini *alla* musica, si tratta di introdurre della musica *in* una continuità visiva. Tuttavia, se si vogliono associare le due forme espressive, servendosi di una *stessa spina dorsale*, è necessario che queste due forme concorrano a produrre delle sensazioni analoghe, a seconda dei loro rispettivi mezzi, in modo tale che le emozioni provocate si uniscano, corrispondano o si completino in un «tutto» organico. L'ideale naturalmente sarebbe comporre un'opera originale in cui immagini e suoni fossero concepiti le une in funzione degli altri, in modo che procedendo insieme determinassero sentimenti o sensazioni complementari. Ma, a parte il fatto che bisognerebbe essere allo stesso tempo compositori e cineasti, nulla prova che si giungerebbe a un'eguale capacità nella composizione delle immagini e dei suoni.

Donde la necessità di ricorrere ad opere conosciute che hanno il vantaggio di poter essere *scelte*. Tali opere non sono state create *per questo scopo*, è evidente. Ma non pensiamo che questa sia una questione insuperabile tanto più che il cineasta – non si insisterà mai troppo su questo punto – non si propone affatto di «tradurre» le suggestioni del compositore, ma di esprimere dei sentimenti *personali* attraverso la partitura. Non diremo: «Ecco ciò che ha voluto esprimere il compositore... Questo rappresenta quest'altro...». Al limite ci riterremmo forse in diritto di dire: «Ecco ciò che *noi* vediamo; ecco ciò che la musica ci suggerisce». Opera soggettiva dunque: e come non esserlo...? La sola evidente necessità è che ci sia o ci possa essere affinità, correlazione o corrispondenza fra le emozioni determinate dalla musica e dalle immagini...

Benché le immagini di *Pacific 231* siano dirette dalla partitura nella loro natura e nel loro svolgersi, per quanto riguarda la realtà materiale che rappresentano sono indipendenti dalla musica, cioè non hanno essenzialmente carattere illustrativo. Parafrasando Etienne Souriau, «non diremo soltanto che i due mondi, quello musicale e quello filmico, ricalchino le loro forme l'uno dall'altro; o che il cineasta si ispiri al compositore; diciamo che è sua intenzione esplicita presentare fatti visivi sufficienti da soli a suscitare tutto un mondo analogo a quello dell'opera musicale, anche se sicuramente più preciso. Le immagini e i suoni in questo caso si corrispondono non perché ricalcati l'uno dall'altro ma come se riproducessero uno stesso universo che entrambi formulano».

Si tratta dunque di esprimere *nello spazio* un ritmo che si dispiega e si esprime già *nella durata*, di trovargli un *equivalente plastico*, agendo in modo tale che i movimenti formali si associno alle cadenze musicali come le inqua-

drature del montaggio alle frasi dello spartito: il carattere delle immagini deve cioè restare «in risonanza» con quello delle sonorità parallele.

Certamente, dato che le immagini sono sempre immagini di una realtà, occorre «rendere astratto» il reale per cancellare l'aspetto troppo figurativo dell'oggetto filmico, facendo in modo però che esso non perda mai la carica emotiva dovuta alla sua realtà tangibile. Bisogna conservare il suo movimento, il suo ritmo, la sua tonalità; molto più quindi di ciò che esso rappresenta: la qualità «oggettuale» è qui indispensabile solo in quanto sostanza, non in quanto oggetto. Infatti, come sottolinea magistralmente Gaston Bachelard, «solo una materia può ricevere il peso di impressioni e di sensazioni. molteplici; solo i valori dei sensi danno delle corrispondenze. I valori della percezione non danno altro che traduzioni».

Ecco perché è necessario aggiungere alla *percezione* il movimento, la *sensazione* della materia in movimento; ma in modo che questa materia intervenga soltanto per questo valore sensoriale che essa ci dà e che ci appaga. Ragion per cui abbiamo cercato delle corrispondenze plastiche in seno alla realtà materiale piuttosto che ai grafismi astratti e scelto di cantare il movimento della realtà che è il solo in grado di avere un *sensò*.

Occorre che la realtà appaia come il dispiegarsi della carica sonora in un mondo concreto subordinato alle sue leggi; mondo che diviene allora come la «spazializzazione» della musica, che presta durate relative ai movimenti rappresentati.

Così la locomotiva lanciata a tutta velocità deve «costruire» la sintonia per mezzo della sua corsa ansante, come se la partitura risultasse dalla particolare organizzazione delle inquadrature. Lo spettatore deve dimenticare che la partitura è l'opera di un compositore, il prodotto di un'orchestra; deve percepirla come espressione sonora di una realtà in movimento.

In questo modo la realtà concreta, fonte delle immagini del film, si trova contraddistinta da un coefficiente d'irrealtà che l'aiuta a «sublimarsi» attraverso un ritmo che la trascende. Si giunge a comporre un'architettura astratta con il reale concreto, senza che questo cessi, neppure per un istante, di essere ciò che di fatto è: il movimento combinato delle rotaie e degli ingranaggi colti in primo piano costituisce un balletto di linee che si intrecciano, si uniscono e si scompongono sull'onda della musica, senza che queste rotaie cessino di essere rotaie, provocando un'emozione «oggettuale» trasfigurata dal ritmo che le trascina.

Il problema consiste dunque nell'associare nella mente dello spettatore, per mezzo di uno *stesso* sviluppo ritmico, le scosse emotive prodotte dalle immagini e dalla musica, nel fare in modo che siano della stessa natura o complementari nel loro simultaneo prodursi. Si tratta di trovare perciò una qualità comune a due percezioni, a due elementi che si rivolgono a due sensi differenti; di definire dei rapporti – *arbitrari ma recepibili* – fra ciò che si svolge sul piano

visivo e ciò che si svolge sul piano uditivo, e di creare in tal modo un'emozione che non può essere prodotta né dalla sola musica né dalle sole immagini, ma dal loro costante rapporto, dalla loro sovrapposizione nella coscienza. L'arte consiste nell'associare queste impressioni, nell'unirle in un «tutto» organico in modo che esse divengano indissociabili nella mente di chi le percepisce simultaneamente. In modo che non si distingua più se *si sentono delle immagini* o se *si vede della musica*.

Resta inteso che se l'opera musicale è autosufficiente, il film deve poterne prescindere, pur mostrando la struttura che da essa deriva. Non gli manca allora che la necessità ritmica cui abbiamo accennato, a parte naturalmente le suggestioni emotive dovute a questa stessa musica.

In *Pacific 231* questo problema non si pone. Infatti il film non racconta nulla, ma *descrive* un movimento che la musica *costituisce*. La locomotiva col suo treno si dirige verso una meta precisa. C'è un punto di partenza, una curva ascendente e un arrivo; quindi, un orientamento *a priori*. Quanto più il film può prescindere dalla musica – qualunque sia la perdita che ne subisce – tanto più questo movimento rivela il ritmo che gli è imposto poiché lo coinvolge necessariamente.

D'altra parte, se alcune sequenze (tema degli ingranaggi, del paesaggio, della corsa a tutta velocità) sono abbastanza riuscite dal punto di vista dei collegamenti audiovisivi, l'insieme è piuttosto insoddisfacente. Per mancanza di mezzi molte inquadrature previste non sono state girate e sono state sostituite da altre non adatte.

Questo esperimento assai imperfetto e incompleto ne richiedeva dunque un altro. Occorreva svolgere una successione di impressioni suscettibili di una simbolica profonda, ma il cui movimento, ripiegato su se stesso, *esigesse* l'aiuto della musica per disporsi nella durata sensibile. Il poema dell'acqua sembrava rispondere a queste esigenze. In realtà non sono partito da qualche brano di Debussy, trovando delle corrispondenze ingenuamente suggerite da denominazioni acquatiche, ma dal tema dell'acqua; le sonorità cristalline di Debussy, il luccichio dei suoi accordi – opposti agli accordi classici scolpiti nel marmo – giustificavano le sorgenti, i riflessi e le trasparenze dell'acqua viva.

Non c'è nulla di acquatico in effetti negli *Arabesques*, se non il cromatismo fluido e continuo del ventaglio sonoro. Ora non è senza ragione, o senza ragione musicale, che, raggruppando in uno stesso film *En Bateau*, *Arabesque en mi*, *Reflets dans l'eau*, *Arabesque en sol*, sono partito da immagini concrete, del resto descrittive e quasi «illustrative», per incamminarmi progressivamente, rimpicciolendo continuamente i piani, verso una figurazione astratta, scegliendo alla fine solo dei particolari notevolmente ingranditi. E non è senza ragione che sono partito dalla rappresentazione di realtà *materiali* – il fiume, gli alberi, che sovrastano il corso d'acqua – per riprendere gli stessi elementi riflessi, poi i riflessi stessi che, capovolti, si sostituivano alla realtà per offrire un universo

liquido simile e tuttavia differente. L'immagine filmica diventa allora una «immagine d'immagini di cose». Ci costringe a riferirci alla realtà pur proiettandola nell'immaginario.

Reso alla sua mobilità fenomenica, il reale ritrova, al di là delle sue apparenze fugaci, le vibrazioni che lo compongono e si riconosce come funzione di un momento universale. Ma poiché la temporalità soggettiva si sostituisce al tempo reale, come il riflesso si sostituisce alla realtà materiale, questa, divenuta immagine, sembra identificare il suo movimento col ritmo universale: un ritmo fluido e continuo che piega e dissolve tutti i ritmi e che, poiché sembra giungere dall'«interno», diviene una specie di trasfigurazione *nella figurazione*. La realtà si proietta attraverso il movimento che essa esprime e che la esprime; la mobilità turba la sua apparenza e traduce l'aspirazione dinamica a una perfezione che cerca se stessa, tende verso la calma riconquistata, si riprende e raggiunge la quiete nella continuità del movimento.

Innanzitutto è quindi una specie di fantasticheria contemplativa; una ricerca del movimento sotto l'apparenza della realtà materiale, dell'essenza della realtà sotto l'apparenza del movimento; un movimento che trasfigura il reale immediato e cerca nella materia «l'inconscio della forma», secondo l'espressione di Gaston Bachelard.

Si trattava di creare una specie di vertigine, di svuotamento progressivo per mezzo di una natura desostanzializzata, percepita attraverso un ritmo che sembrasse scaturire da essa.

Vedere dunque questi film come un «accompagnamento musicale» significa renderli assurdi. Significa vedere soltanto un succedersi di riflessi, di movimenti acquatici che iscrivono i loro arabeschi in un ritmo prestabilito. Tenuto conto delle «liquidità» debussyane, ci si potrebbe chiedere la ragione di questi movimenti d'acqua piuttosto che di qualche altro elemento, la ragione di questi movimenti di «realtà materiali» piuttosto che di forme astratte, dato che in fin dei conti dal punto di vista «lineare», *Arabesque en sol* giunge all'astrazione pura per mezzo di elementi concreti. Benché ciò permetta al film di avere un valore emotivo proprio e di potere, all'occasione, fare a meno della musica, bisogna considerarlo in senso inverso: come una specie di interpretazione simbolica dell'universo, nella quale l'autore ricerca «il fantasma reale della sua natura immaginaria» e nella quale viene a iscriversi un ritmo musicale che le presta il suo ordine e la sua temporalità.

Dal punto di vista filmico – o dell'accordo audiovisivo – di queste *Images pour Debussy* considero valide solo *Reflets dans l'eau* e *Arabesque en sol*, le uniche a raggiungere una relativa perfezione, conforme alle intenzioni secondo le quali sono state create. Gli altri esperimenti sono ineguali o semplicemente falliti.

Qualunque siano i meriti o i difetti di questi esperimenti e benché questo genere di film non possa essere che molto raro sono fermamente convinto che

l'unione della musica e delle immagini permetterà di ritrovare «l'ebbrezza dei trasporti frenetici, il selvaggio delirio della follia sacra e la beatitudine dell'estasi dionisiaca», per usare l'espressione di Mario Meunier riguardante l'orfismo e i sortilegi antichi.

Si tratta evidentemente di un'arte ossessiva, ipnagogica, di un modo quasi demiurgico di strappare la Natura a se stessa, alle sue apparenze, per ritrovarne il significato essenziale: in un'emozione, non già ricevuta e riflessa, ma imposta e subita. Ma se si deve giocare sulla simultaneità delle percezioni e in un certo senso «forzare» la coscienza dello spettatore, bisogna farlo a condizione di creare nel suo spirito rapporti tali che suscitino una riflessione fondata sulla emozione e non racchiudano la sua immaginazione in una rappresentazione prefissata; al contrario, che la provochino, lasciandogli la libertà di evadere al di là delle vie tracciate.

Mentre la maggior parte dei critici non hanno visto (o non hanno voluto vedere) in questi esperimenti che un tentativo di armonizzazione, André Bazin e Henri Agel sono stati gli unici a indovinare dietro queste immagini la volontà di cogliere l'essenza della realtà: «E proprio questa disponibilità ritmica della materia che contribuisce maggiormente a svuotarla del suo realismo, a farne scaturire una specie di principio primo astratto, in rapporto al quale la realtà materiale diventa secondaria. Il riflesso si afferma in primo luogo come ritmo. L'acqua, in relazione a questa essenza, non è altro che accidente. Allo stesso modo dell'immagine del cielo nell'acqua, il rapporto fra idea e oggetto si trova capovolto. «Il mondo sensibile non è che il riflesso e l'epifenomeno di una musicalità essenziale» (A. Bazin).

«Il secondo brano c'indirizza alla comprensione del concetto di fluidità, e vedremo affermarsi in *Arabesque en sol* ciò che presentivamo, la rivelazione di una specie di Idea platonica del movimento, di un principio primo di cui la realtà visibile non è che l'emanazione [...]. Spogliando la sostanza di tutto ciò che non è l'essenziale, o, più esattamente, l'essenza, Mitry ci introduce nell'universo di Platone o di Pitagora» (H. Agel).

Entrambi hanno perfettamente compreso che non si trattava affatto di un commento o di una «spiegazione» della musica, come gli ingenui hanno potuto immaginare, ma di un universo malleabile che, *posseduto dalla musica*, cioè dal ritmo, acquistava in questo modo un senso, un significato cosmico.

Certo, dato che i due critici concepiscono l'essenza soltanto nella sua accezione platonica, non vi hanno visto – ed era logico – che l'evidente rivelazione dell'«anima universale», principio su cui essi hanno fondato la loro estetica, mentre, ai miei occhi, la «essenza delle cose» testimonia della fragilità delle apparenze e di una semplice operazione di coscienza basata sulla relatività dei fenomeni e sulla loro concettualizzazione. Ma si tratta di una estrapolazione metafisica che non cambia nulla alla formulazione estetica di questi esperimenti.

Un terzo esperimento, realizzato in polivisione, *Symphonie mécanique*, doveva teoricamente essere il più interessante di tutti. Una prima versione era stata concepita nel 1950 con Arthur Honegger: i tre schermi dovevano permettere le auspiccate armonizzazioni. Il progetto fallì per la malattia e la morte del compositore. Realizzato nel 1955 sulla base del tema iniziale sembrò – in mancanza di un Honegger o di uno Stravinskij – che la musica concreta sarebbe stata in accordo con i ritmi presi in considerazione. Pierre Boulez scrisse dunque la partitura, ma bisogna ammettere che essa non «lega». Si scosta continuamente dal film e dimostra chiaramente che i cosiddetti effetti «di contrappunto» sono impossibili in questo tipo di esperimento, dato che manca sempre l'unità ricercata. La ragione non va attribuita all'opera del compositore, ma al principio adottato di cui sono responsabile quanto lui. Comunque sia, la proiezione di questo trittico nell'unica sala attrezzata per la bisogna (Studio 28) fu resa quasi impossibile da ragioni di «precedenza» sulle quali non mi dilungherò in questa sede. Fui dunque costretto a montare una versione ridotta per schermo semplice che non ha più per me alcun valore né significato.

Segnaleremo infine, in questo capitolo dedicato alle ricerche che uniscono a una struttura musicale prestabilita (o preesistente) delle rappresentazioni concrete, diversi esperimenti che non hanno però avuto come oggetto questo legame musicale, ma che non si potrebbero includere né fra i documentari né fra i film realisti o surrealisti.

Il primo e indubbiamente il più notevole fra essi fu *L'idée*, realizzato nel 1933 da Berthold Bartosch e ispirato alle incisioni su legno di Franz Mascreel.

Per ottenere questa successione di «controluce animati», Bartosch poneva dei personaggi piatti, formati da elementi separati, non articolati, su una costruzione a più piani costituita da tre lastre di vetro progressivamente smerigliate, le quali, illuminate dal di sotto, immergevano scenari e personaggi in caratteristiche brume.

Abbiamo accennato, a proposito della scuola documentaristica, ai film di Ralph Steiner, soprattutto a *H₂O* (1929). Il film in effetti può considerarsi un documentario perché si propone di studiare i movimenti dell'acqua e le immagini riflesse o rifratte sulla superficie liquida. Ne risulta una specie di astrazione in movimento, ottenuta con la realtà concreta, che è qualcosa di più di una poesia.

Lo includiamo naturalmente in questo capitolo insieme ai successivi esperimenti di Ralph Steiner: *Surf and Seaweed* e *Mechanical Principles* (1930).

Non possiamo inoltre dimenticare gli esperimenti di Slavko Vorkapich *Forest Murmurs* e *Fingall's Cave* (1931-32), realizzati su *I mormorii della foresta* di Wagner e *Le grotte di Fingal* di Mendelssohn. Gli animali, l'acqua, la nebbia, le nubi, i fenomeni della natura sono colti dalla macchina a presa e monta-

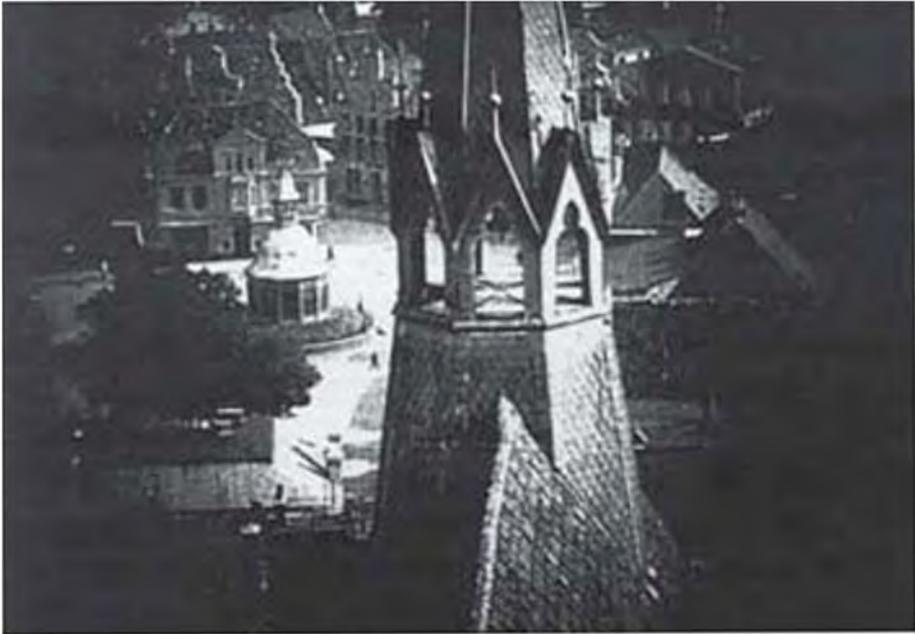
ti in accordo con la musica, in un modo indubbiamente illustrativo, ma interessante per il lavoro della macchina da presa.

Le stesse osservazioni valgono per *Storm Warning* di Paul Burnford, drammatizzazione musicale di una tempesta che distrugge un villaggio degli Stati Uniti.

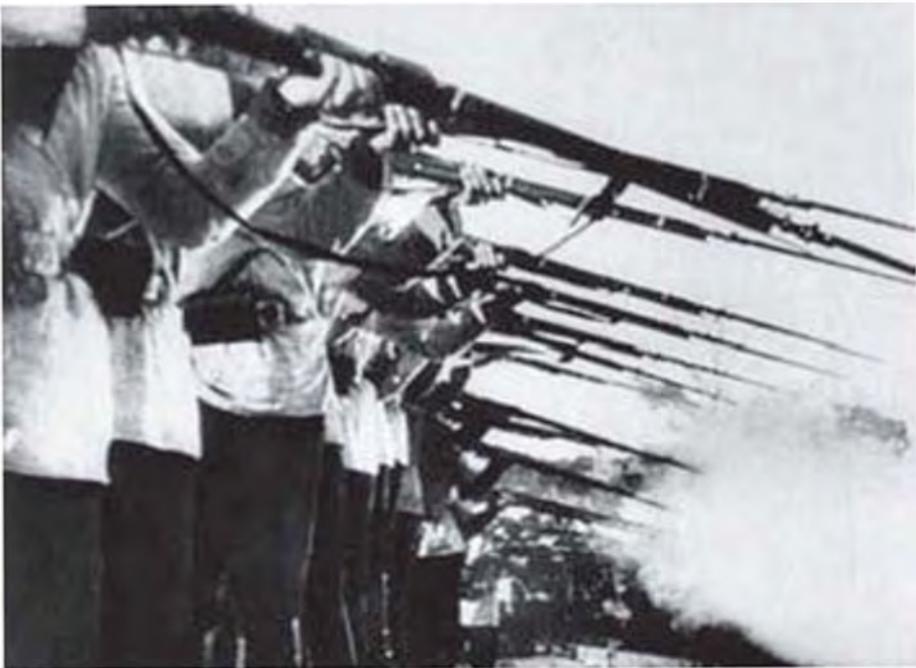
Infine *Mobile Composition* di Lewis Jacob, Jo Gercon e Hershell Louis (1930) illustra una breve storia d'amore – il divampare del desiderio fra due giovani soli in uno studio di artista – attraverso particolari colti qua e là alternati a primissimi piani del ragazzo e della ragazza secondo una progressione intensamente soggettiva.



Robert Wiene, *Il gabinetto del dottor Caligari*, 1920.



F.W. Murnau, *Nosferatu il vampiro*, 1922.



S.M. Eisenstein, *La corazzata Potëmkin*, 1925.



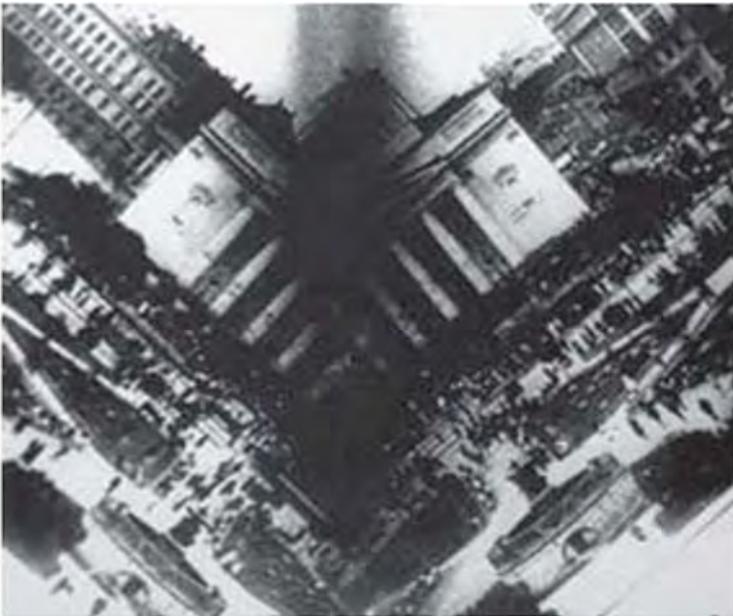
S.M. Eisenstein, *Ottobre*, 1929.



Bragaglia, *Thaïs*, 1916.



Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921.



Dziga Vertov, *L'uomo con la macchina da presa*, 1929.



Jean Vigo, *A propos de Nice*, 1929.



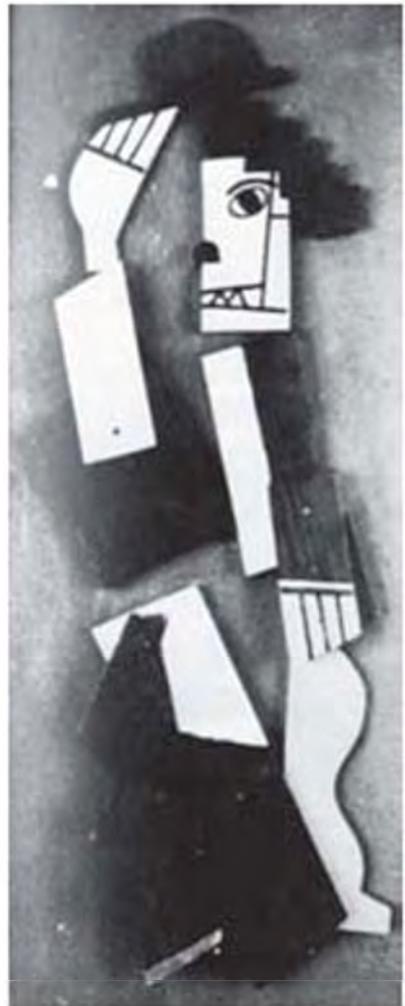
Luis Buñuel, *L'âge d'or*, 1930.



Man Ray, *Etoile de mer*, 1928.



Marcel Duchamp, *Rotative Demi-Sphère*, 1925.



Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924.



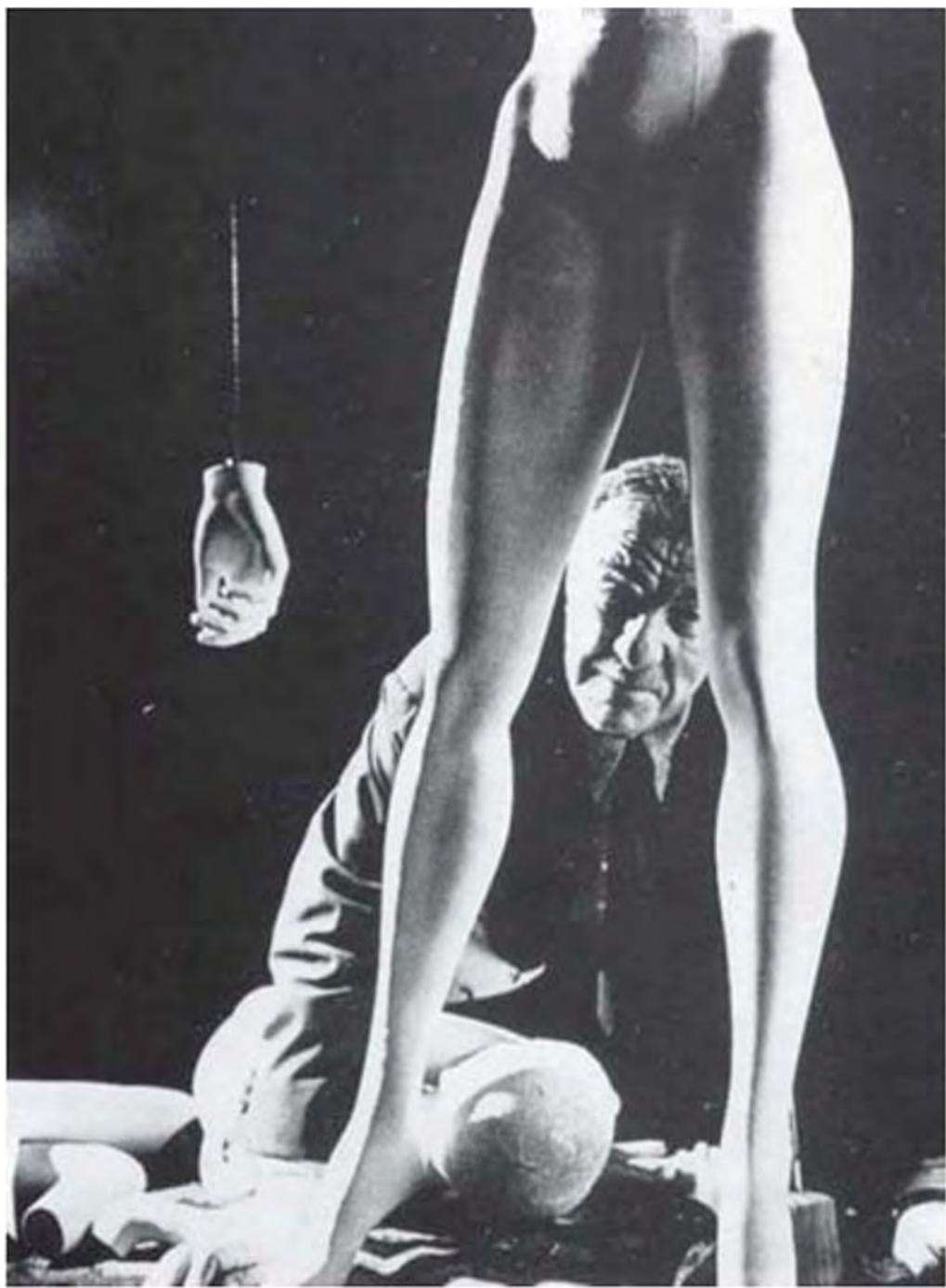
Viking Eggeling, *Symphonie diagonale*, 1925.



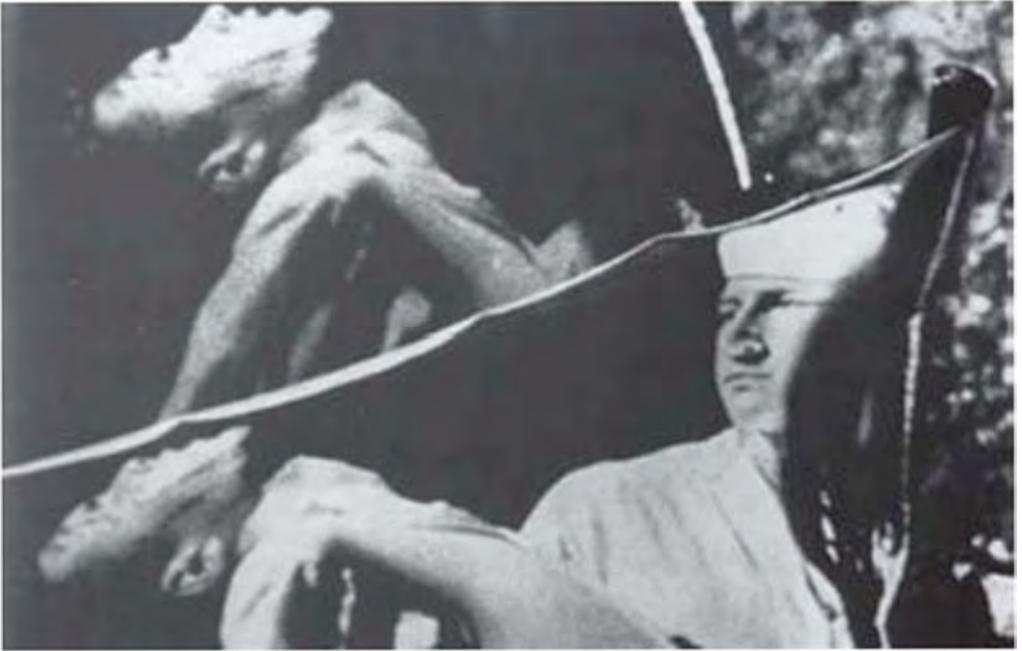
Ann Warhol, *The Chelsea Girls*, 1966.



Kenneth Anger.



Hans Richter. *Dreams that money can buy*, 1946.



Kenneth Anger, *Fireworks*, 1963.



Andy Warhol, *Vinyl*, 1965.



Maya Deren, *Mesbes of the Afternoon*, 1943.



J. Cassavetes (il secondo da destra) durante le riprese del film *Shadows*, 1958.



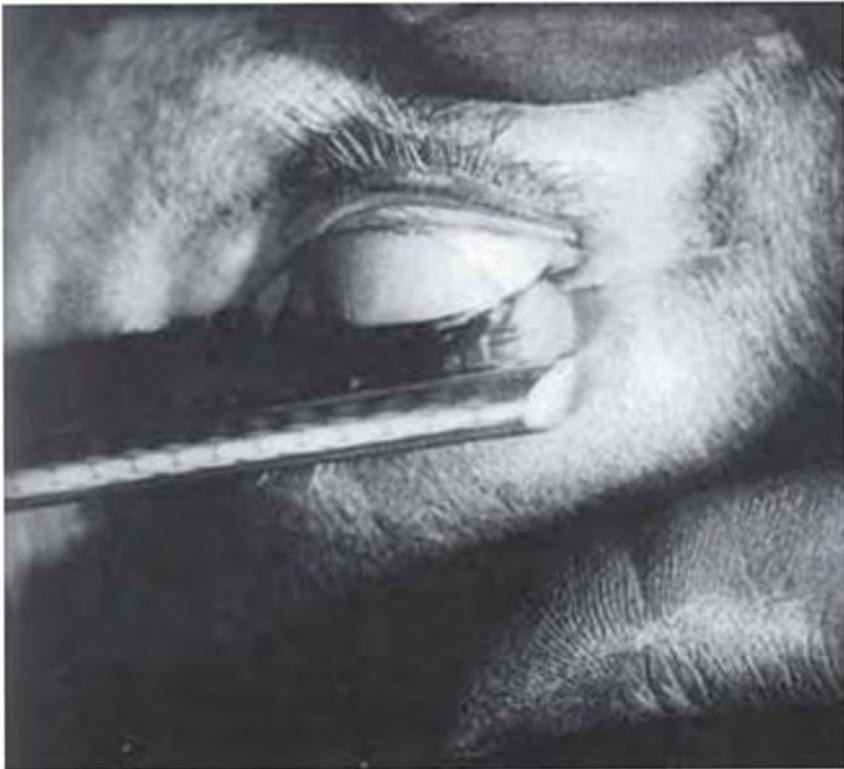
Kenneth Anger, *Scorpio Rising*, 1963.



Karel Reisz, *Sabato sera, domenica mattina*, 1960.



V. Pudovkin, *La madre*, 1926.



Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1928.



Abel Gance, *La rotte*, 1921.



Le riprese di *Entr'acte*, 1924.



Jones Mekas, *Guns of the trees*, 1963.



Robert Flaherty, *Nanuk l'esquimeuse*, 1922.

Surrealismo USA

«Il film sperimentale, così chiamato solo perché osa mentire allo specchio della vita, non rappresenta il culmine dell'arte cinematografica – scriveva Henry Miller in un articolo di *Art in Cinema*.¹ – È solo un tentativo, un passo esitante arrischiato in un mondo sconosciuto. Fino ad ora ci si è addentrati solo in una parte del regno del film. C'è ancora un oceano inesplorato costeggiato da non sappiamo quali strane rive. Indubbiamente esiste un mondo cinematografico che, per la sostanza e per la forma, è meraviglioso e inesauribile quanto quello conosciuto dal poeta o dal mistico. È un mondo che, una volta scoperto, cambierà veramente l'atmosfera che respiriamo. Il suo elemento essenziale è la fantasia. Essa si manifesta ogni volta che l'immaginazione si libera dalla schiavitù dell'intelligenza.

«Il pericolo della fantasia è che essa nutre il sogno. Ma il suo valore sta anche in questo, perché il sogno e il simbolo sono i pilastri stessi della vita.

«Da svegli nuotiamo in un mare morto, i nostri movimenti sono regolati dal timore e dall'angoscia. Appena chiuse le palpebre, l'occhio si apre su un mondo in cui ci sentiamo a casa nostra, perché siamo finalmente liberi. Questa libertà si esprime attraverso infinite metamorfosi. Come appare statico allora il mondo della veglia! Quella che consideriamo vita riveste gli attributi della morte. Su ogni apparenza di rigidità l'aringa affumicata lascia la sua scia bavosa. Il mondo familiare e quotidiano diviene il deserto nel quale le nostre grossolane creazioni sono radicate come i monumenti in rovina del passato.

«Su quale guscio ci spostiamo senza sforzo nel sogno? Da dove provengono questi effetti boreali, mai fissati da una macchina da presa? Su quali misteriosi schermi fluttua questo sciame di immagini senza scopo? O forse esiste un silenzioso ed invisibile regista? E chi dunque collabora con lui?

«[...] Nelle profondità della materia giacciono innumerevoli regni insospettati da coloro che vivono nel mondo dello spirito. Ma anche in questo mondo che i nostri occhi aperti credono immutabile, vi sono delle possibilità di metamorfosi dal demoniaco fino al sublime che solo il gioco della fantasia può portare alla luce. E il cinema, fra tutte le arti, possiede i mezzi più adatti a sfruttare questo elemento fantastico fino all'estremo limite. Al cinema possiamo, nel-

lo stesso momento, partecipare al sogno e alla realtà. Il velo che li separa, quando è inondato di luce, è in grado di rivelare i movimenti dello spirito che anima la vita.

«Spossato dal desiderio, lo spirito dell'uomo si sforza continuamente di abbandonare il suo fardello, grazie al meraviglioso. L'organo dello spirito è l'occhio che, avendo contemplato la sua creazione, percepisce il significato di ciò che cercava di contemplare fin dall'origine. Un terzo occhio distrugge la visione del meraviglioso che circonda il significato della creazione. Solo il cieco può esprimere la vera ricerca del meraviglioso, come solo il veggente può esprimere l'estasi. Penetrando nel regno della visione, ci muoviamo nell'immateriale armonia degli angeli. Il meraviglioso illumina il nostro mondo interiore allo stesso modo in cui si diffonde e aumenta il chiarore della luna d'argento. Quando il meraviglioso è interamente espresso, le più oscure profondità dello spirito sono illuminate. È allora che noi sosteniamo, unicamente col nostro respiro, l'universo immutabile in cui forma ed immagine obbediscono alla logica continua del sogno».

Questo articolo fu scritto dopo l'uscita del film di Hans Richter *Dreams that Money Can Buy* (I sogni che il denaro può comprare), che, realizzato nel 1946 con Peggy Guggenheim e Kenneth Mc Pherson (operatore Arnold Eagle), inaugura l'era dei film surrealisti hollywoodiani.

Il film – come ricorda Herman Weinberg – si compone di sei storie di carattere fantastico, freudiano o semplicemente psicologico, collegate da un'idea comune. Il simbolo materiale di quest'idea è un organino meccanico che, quando vi si introduce una moneta suona dei ritornelli, e che, nel film di Richter, «suona dei sogni». I sogni che si possono così comperare con una moneta, i sei dischi, sono stati immaginati, rispettivamente, da Fernand Léger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Calder e dallo stesso Richter. Léger e Richter da molto tempo volevano fare un film insieme. Li ispirò lo spettacolo di una strada di New York. Grand Street è una via completamente dedicata agli addobbi matrimoniali. Le vetrine, splendidamente illuminate di notte, espongono dei manichini dai grandi occhi vuoti, vestiti da sposi. Léger vi trovò una specie di allegoria del matrimonio in serie, e Richter ne trasse un «balletto meccanico» popolare, nello stile americano, in cui i manichini sostituivano gli attori, sotto forma di una breve commedia alla Lubitsch: il Lubitsch di *Marriage Circle*. Il contrappunto musicale di questo episodio è un'aria popolare americana cantata da Libby Holman su parole di John Latouche e accompagnata alla chitarra da José White.

Per il secondo episodio, quello di Max Ernst, Richter si è ispirato ai disegni del libro di Ernst, *Water*, e in particolare a un'immagine raffigurante un uomo che cerca di avvicinarsi a una ragazza addormentata dalla quale è separato da delle sbarre. Ernst durante la realizzazione del suo episodio non lasciò quasi mai lo studio e finì per recitarvi lui stesso – vestito, con cravatta bianca e nastro ros-

so – la triplice parte del presidente della repubblica, dell'autorità paterna e della coscienza, specie di trinità profana che disturba incessantemente gli innamorati, li ascolta dietro le porte e si immischia negli affari loro. Questo esperimento surrealista sulla frustrazione sessuale si svolge in un'atmosfera di semisonnambulismo, verso il 1850, come nel libro di Max Ernst. Paul Bouler ne scrisse la musica e Max Ernst il monologo del «flusso di coscienza» detto dalla dormiente.

I *mobiles* di Calder sono i protagonisti del terzo episodio. Attorno ad essi si costruì uno scenario a semicerchio e su questa tela di fondo i mobili si confondevano con le loro ombre creando un universo particolare, un sistema solare dalle sonorità cristalline, costituito da dischi che volteggiavano con eleganza e da orbite che ricordavano i motivi pittorici di Klee e di Miró, chiamati improvvisamente a una vita incantata. Talvolta assomigliavano a molecole in movimento sotto un microscopio gigante, ad astrazioni del mondo atomico, a piante sconosciute e raffiguravano un vero e proprio balletto nell'universo privo di dimensioni. Edgar Varèse fu l'autore della musica.

Richter compose il soggetto del suo episodio *Narcisse*, storia di un uomo comune che si accorge per caso di essere diverso da ciò che immaginava. Questa scoperta lo mette in conflitto con la realtà e lo precipita in una serie di avventure fantastiche nel corso delle quali scopre a poco a poco la sua nuova identità. Zeus (il suo passato), i giocatori di carte (gli amici del mondo reale), il fuoco, l'acqua, l'amore e la morte l'accompagnano in questo itinerario surreale di cui Richter scrisse il monologo interiore e di cui Jack Bittner, il solo attore professionista del film, fu il protagonista.

Marcel Duchamp da parte sua portò i suoi dischi ottici, cerchi disegnati a due dimensioni che, messi in movimento su una tavola girevole, diventavano cerchi a tre dimensioni. I dischi erano perfetti in se stessi e di conseguenza costituivano dei soggetti poco adatti a una ricostruzione cinematografica. Ma sullo schermo i loro colori divennero estremamente fotogenici, in contrasto con le immagini in bianco e nero dell'animazione vivente del celebre quadro di Duchamp *Nu descendant un escalier*. John Cage scrisse un accompagnamento musicale per «piano preparato».

L'ultimo episodio è tratto da un soggetto di Man Ray, *Ruth, Roses and Revolvers*, specie di satira del cinema che propone un sistema grazie al quale lo spettatore partecipa al massimo all'azione recitandola anch'egli a mano a mano che si svolge. Richter aveva chiesto a Man Ray di dirigere il suo episodio, ma questi rifiutò e gli suggerì, mentre partiva per Hollywood, di girarlo come un documentario. Il testo comunque è di Man Ray e l'accompagnamento musicale di Darius Milhaud.

Il successo di questo film fece scaturire, come dicevamo, un vero e proprio fiume di film surrealisti, freudiani e psicanalitici, o pseudo tali, da cui il cinema americano – naturalmente sperimentale – non si è ancora liberato.

La prima rappresentante di questa tendenza fu Maya Deren, la quale, a dire il vero, aveva già girato parecchi film di carattere onirico. Il primo, *Mesbes of the Afternoon* del 1943, lo diresse con la collaborazione di Alexander Hamid.

Una ragazza (Maya Deren) rientra a casa e si addormenta. Nel sogno vede se stessa che rientra a casa dove, torturata dalla solitudine e dalla frustrazione, finisce per suicidarsi. Risvegliatasi, si suicida davvero. In questo caso si trattava di una proiezione del reale nell'immaginario, per quanto premonitrice. Tuttavia nel film successivo *At land* (1944), specie di «viaggio mitologico nel ventesimo secolo», Maya Deren univa più profondamente il reale e l'immaginario, introducendo però contemporaneamente tutto un universo di simboli più letterari che cinematografici. L'interesse consisteva nella «distruzione» della realtà spazio-temporale a beneficio di un mondo immaginario in seno al quale i rapporti fra personaggi ed oggetti acquistavano un significato allegorico.

Proseguì questa ricerca in *A Study in Choreography for Camera* (1945). I gesti del ballerino (Tulley Beatty) si susseguivano attraverso un avvicinarsi di scenari (foresta, spiaggia, interno di Museo, di appartamenti ecc.) secondo una determinata progressione ritmica. L'autrice si proponeva di creare una nuova forma di coreografia utilizzando le risorse spazio-temporali del cinema.

La danza predominava ancora in *Ritual in Transfigured Time* (1946), di evidente tendenza surrealista, anche se ispirato a *Le sang d'un poète*.

Si tratta infatti di giochi amorosi di due amanti (Rita Christiani e Frank Westbrook), interpretati in modo simbolico e coreografico. Attraverso il tempo e lo spazio, dall'infanzia alla vecchiaia, dall'inverno alla primavera, gli individui vivono una continua metamorfosi, essendo ora statue ora personaggi umani.

Sempre coreografici sono *Meditation on Violence* (1948) e *The Very Eye of Night* (1959). Il primo mostra, su uno sfondo coreografico, i movimenti di un cinese ripresi al rallentatore, il secondo usa le opposizioni negativo-positivo per proiettare i ballerini in un universo onirico di stelle e di nuvole.

Fra i film coreografici che hanno, come quelli di Maya Deren, tendenze più o meno oniriche o vagamente surrealiste, ricorderemo anche: *Introspection* (1947) di Sarah Arledge; *Horror Dream* e *Clinic of Stumble* (1947-48) di Sidney Peterson; *Study of a Dance* (1948) di Yaël Woll e soprattutto i primi esperimenti di Shirley Clarke, *Dance in the Sun* (1953), *Bullfight* (1955), *A moment in Love* (1957) e *Bridges-Go-Round* (1959).

Fra i cineasti della nuova generazione che orientarono le loro ricerche verso l'espressione degli impulsi psicosessuali – sogni, ossessioni, frustrazioni ecc. – e che più o meno furono all'origine del movimento Underground sul quale torneremo in seguito, ricordiamo in primo luogo Kenneth Anger, Curtis Harrington, James Broughton, Willard Maas e Gregory Markopoulos.

Dopo aver interpretato parti di bambino in parecchi film commerciali, Kenneth Anger all'età di 10 anni diresse il suo primo film *Who Has Been Rocking My Dream Boat?* (1941). Seguirono *Tinsel Tree* (1942); poi un film di fantascienza realizzato con dei modellini, *Prisoner on Mars* (1942); uno psicodramma sull'incesto, *The Nest* (1943); un altro psicodramma, *Escape Episode* (1944) e *Drastic Demise*, che illustra gli eccessi sessuali nel corso di una celebrazione a Hollywood.

Fireworks, girato nel 1947, è importante anche per il fatto di essere stato uno dei primi film a trattare l'omosessualità e a presentarla senza remore moralizzatrici: un adolescente sogna di essere picchiato a morte e violentato da un gruppo di marinai ubriachi; il pene di uno di essi si trasforma in un razzo che lancia fuochi artificiali...

Dopo una serie di film incompiuti o semidistrutti per un incidente, fra cui *Puce Moment* (1948), *The Love that Whirls* (1949), *La lune des lapins*, *Malador*, *Le jeune homme et la mort* (1950-53) – questi ultimi iniziati in Francia – Kenneth Anger diresse in Italia *Eaux d'artifice*, fuga d'acqua e di luci montata sul tema di *Le quattro stagioni* di Vivaldi; particolare interessante: il mascherone di una fontana si individualizzava in un modo ossessivo e barocco insieme. Di ritorno a Los Angeles, girò nel 1954 *Inauguration of the Pleasure Dome*, lunga mascherata che illustrava i riti paganeggianti e le celebrazioni sessuali alla maniera di Aleister Crowley, il tutto montato su un ritmo allucinante continuamente ripetuto. Il film avrebbe senza dubbio guadagnato ad essere più corto. Una nuova versione «psichedelica», montata nel 1966, presentava le scene di orge e le visioni allucinanti come semplice conseguenza degli effetti della droga e dell'LSD.

Nel 1955 Anger girò in Sicilia *Thelema Abbey* ispirandosi agli affreschi erotici di Aleister Crowley, poi, in Francia, *Histoire d'O* (1960) tratto all'omonimo romanzo sadico-erotico. La sua opera più caratteristica è ancor oggi *Scorpio Rising* girato a Brooklyn e a San Francisco nel 1964. Il film evoca l'età della violenza attraverso una festa omosessuale che si svolge fra un gruppo di motociclisti. Immagini di Hitler, James Dean, Marlon Brando e Gesù Cristo intercalano l'azione, vera e propria esercitazione di humour nero, basata sul tema della distruzione e della morte.

Dopo *Kustom Kar Kommandos* (1964) e *Anger Aquarium Arcanum* (1965), specie di sintesi dei precedenti lavori, Anger diresse *Lucifer Rising* (1966-68). Il film rappresenta il conflitto fra la generazione adulta e i «teeny-boppers» attraverso una religiosità ingenua e una prepotente sensualità... La magia, il paganesimo e l'omosessualità si mescolano nel film su uno sfondo di violenza e di sadismo ingenuo, temperato da un humour facilmente sarcastico.

Curtis Harrington debuttò con una versione in 8-mm. di *The Fall of the House of Usher*. Poi girò nel 1946 *Fragment of Seeking* intitolato anche *Symbol*

of Decadence. Seguirono *Picnic* (1948), *On the Edge* (1949), *Dangerous Houses* (1952), *The Assigination* (1953), *The Wormwood Star* e *Night Tide* (1966), quest'ultimo in collaborazione con Dennis Hopper. Di tutti questi film a carattere simbolico-fantastico, il più interessante resta *Fragment of Seeking* che illustra il mito di Narciso. Un ragazzo è torturato dalla masturbazione e intimidito dalle donne. Tornato a casa come in una prigione, si abbandona alla sua disperazione. All'improvviso si accorge che una ragazza è entrata nella camera. Egli risponde al suo invito con un gesto di diffidenza, poi si rassegna a baciarla. Ma subito la respinge: non è che uno scheletro dalle trecce bionde. Fugge in un'altra stanza, vede il suo riflesso in uno specchio e si rende conto che è innamorato del proprio corpo.

Con analoghe intenzioni Sidney Peterson e James Broughton diressero *The Potted Psalm* (1946), che intendeva essere «un nuovo metodo per risolvere allo stesso tempo la mitologia e l'allegoria, sostituendo l'osservazione con l'intuizione, l'analisi con la sintesi e la realtà col simbolismo». In realtà fu soltanto un'antologia abbastanza disparata di gags surrealiste. Più interessanti furono i film successivi di Sidney Peterson: *The Cage* (1947), *The Petrified Dog* (1948), *Mr. Frenhofer and the Minotaur* (1949), e *The Lead Shoes* (1949). In quest'ultimo film, che mostra gli sforzi di una madre per salvare suo figlio verosimilmente morto, usa le deformazioni visive e le anamorfosi per tradurre i sentimenti, gli smarrimenti e il delirio materno della vecchia donna.

Dal canto suo James Broughton diresse una serie di film satirici: *Mother's Day* (1948), in cui degli adulti si comportano come dei bambini; *The Adventure of Jimmy* (1950), specie di autobiografia umoristica; *Four in the Afternoon* (1951), che racconta la ricerca dell'amore da parte di quattro persone; *Loony Tom* (1951), breve sketch comico alla Mack Sennett e *The Pleasure Garden* (1953), parodia dei film sulla sessualità.

Ispirandosi alla mitologia greca, Gregory Markopoulos erige a soggetto di tutti i suoi film l'amore maschile. È interessante soprattutto l'originalità della loro costruzione che oppone e accosta continuamente il presente e il passato, l'immaginario e il reale come appaiono alla coscienza. I suoi film, la cui influenza su tutto un aspetto del cinema contemporaneo è indiscutibile, più che storie sono una specie di esplorazione degli impulsi sessuali o sentimentali.

I suoi primi esperimenti, *Psyche*, *Lysis* e *Charmides* (1947-48) costituiscono una trilogia che ha per tema «il sangue, il piacere e la morte». Il primo illustrava gli amori saffici di Psiche, gli altri due certe amicizie particolari ispirate ai dialoghi di Platone. Seguirono: *The Dead Ones* (1948), *Christmas USA 1949* – intitolato poi *Jackdaw*, quindi *Father's Day* e infine *Flowers of Asphalt* (1950-51) – e *Prometheus* (1950).

Swain, girato nel 1951 e tratto da una novella di Hawthorne, *Fanshawe*, esamina l'universo mentale di un giovane mistico il cui desiderio ossessivo si trasforma in disperazione e pazzia mentre il ritmo diventa sempre più veloce e si risolve nell'incalzare di un montaggio rapidissimo. *Eldora* (1952) racconta il risveglio sessuale di una giovane adolescente e *Twice a Man* (1962-63) illustra il mito di Ippolito: i pensieri del protagonista, di sua madre e del suo maestro si intersecano senza posa mescolando indifferentemente la memoria, il sogno e la realtà.

(*Serenity*, girato in Grecia nel 1955 e tratto da una novella di Elia Venezis sulla migrazione del 1921, è fino ad oggi incompiuto a causa delle difficoltà politiche incontrate dall'autore).

Sembra che l'opera più notevole di Markopoulos sia *The Illiac Passion*, interpretato da Andy Warhol, Clara Hoover, Jack Smith e altri «avanguardisti» americani (1964-66). Secondo la critica newyorkese il film «riassume e illustra in tre continuità narrative che si intrecciano e si oppongono l'una all'altra, tutte le passioni umane...».

Dopo *The Death of Hemingway* (1965), ispirato a un dramma di George Christopoulos, Gregory Markopoulos diresse una serie di «ritratti» di tre minuti raffiguranti personalità contemporanee come W. H. Auden, Jasper Johns, Robert Scull ecc. e lo presentò al pubblico col titolo di *Galaxie* (1966). Dopo aver girato un adattamento di *Seraphita*, dal titolo *Himself and Herself*, iniziò un'opera ambiziosa sul mito di Eros, *Eros, O Basileus* rimasta incompiuta.

Con l'aiuto della moglie Marie Menken, Willard Maas realizzò nel 1943 *Geography of the Body*, che mostrava diverse parti del corpo umano in un succedersi di primi piani gli uni più orripilanti degli altri. Girò poi *Images in the Snow* (1948), psicodramma sull'alienazione omosessuale; in collaborazione con Ben Moore realizzò *The Mechanics of Love* (1955) e *Narcissus* (1956), nei quali illustrò per mezzo di simboli freudiani i differenti modi di fare l'amore e l'omosessualità.

Ricorderemo ancora i seguenti film che presentano affinità di idee e di ricerche: *House of Cards* (1947) e *All the News* (1948) di Joseph Vogel; *Plague Summer* di Chester Kessler; *Hotel Apex* di Weldon Kees; *The Drum* e *First Fear* di Richard S. Brummer (1951-53). E inoltre i film di Robert Vickrey: *Texture of Decay* (1952), *Oedipus* (1953), *Appointment with Darkness* (1953), *Carnival* (1954), *Miracle for Sale Cheap* (1956), *Ellen in Window Land* (1957) e *Playground* (1958).

A parte la tendenza più o meno omosessuale dei loro film sotto il pretesto di onirismo, freudismo e surrealismo, questi cineasti hanno svolto una funzione importante nello sviluppo del cinema sperimentale negli Stati Uniti. Più o meno influenzati dall'avanguardia francese degli anni Venti, dalla quale si sono comunque sforzati di liberarsi, il loro proposito (nonostante l'abbondanza i

simboli letterari o prefabbricati) fu di contribuire all'arricchimento e all'affinamento del linguaggio visivo nell'espressione dei conflitti soggettivi, dei moti di coscienza e delle ossessioni sessuali.

Accanto a questi esperimenti che videro la luce negli Stati Uniti, ricordiamo, fra i film europei dello stesso periodo, il mediometraggio di Rune Hagberg *Après le crépuscule vient la nuit* (1945-46). Come nei film sopra citati, ciò che importa non è il soggetto ma il modo in cui lo si tratta. In questo caso è la storia di un'ossessione. Un giovane studente di psicanalisi, assorbito dai suoi libri e confermato nei suoi sospetti da una lettera della nonna, si crede colpito da pazzia e, nel suo delirio, commette un crimine, che di fatto è accaduto solo nella sua immaginazione sconvolta.

L'interesse di questo film consiste nel mescolare a tal punto la realtà e la fantasia da renderle indistinguibili. Si tratta di confondere la realtà mentale con la realtà sensibile del mondo esterno, in altre parole di materializzare un irreale allucinante, di fare scivolare insensibilmente lo spettatore nel caos mentale del personaggio e di comunicargli attraverso il film l'autosuggestione della pazzia cui soccombe il protagonista della storia.

Questa deliberata volontà di ridurre ogni realtà, sensibile e mentale, a una realtà quasi surreale si afferma fin dalle prime immagini. In campo sonoro Rune Hagberg fu particolarmente felice, riuscendo con effetti semplicissimi – come il sibilo del gas che aumenta a piano a mano che il personaggio si allontana dal fornello ad assimilare il tempo filmico al tempo psicologico. Certamente, anche in questo film non mancano i simboli prefabbricati o le intenzioni surrealiste riprese dai film francesi vecchi di vent'anni. L'opera non è del tutto riuscita. Sarebbe stata necessaria una sceneggiatura più rigorosa per farci partecipi delle angosce del protagonista senza passare continuamente dall'oggettivo al soggettivo con una monotonia talvolta stucchevole. L'esperimento comunque è interessante.

Anche se imperfetti, ineguali e talvolta balbettanti, tutti questi film hanno segnato una svolta nell'evoluzione del cinema, portando una concezione nuova del racconto, una vera soggettivizzazione della narrazione filmica.

«Free Cinema» e cinema diretto

Certamente i film a carattere realistico – sociale o di altro genere – non possono considerarsi sperimentali né nel senso formale né in quello onirico o surrealista del termine. Essi compiono un esperimento diverso. Si accostano in modo più autentico alla realtà riprendendo obiettivamente – o almeno il più obiettivamente possibile – il comportamento umano.

Senza dubbio la loro differenza dai documentari propriamente detti è piuttosto vaga. Avremo potuto trattare qui delle scuole documentaristiche inglese e americana degli anni Trenta, di cui abbiamo parlato precedentemente, mentre *Manhatta*, girato nel 1921 da Paul Strand e Charles Sheeler, con cui inizieremo questo capitolo, può considerarsi l'antesignano di queste scuole e del Free Cinema. Se il film di Flaherty *Twenty Four Dollar Island* è una specie di poema sulla città di New York, la sua architettura, i suoi edifici, le sue «avenues», su cui donnina lo sguardo del pittore alla ricerca, nella fuga delle prospettive, di qualche configurazione astratta, *Manhatta*, benché altrettanto originale dal punto di vista delle riprese e della scelta delle angolazioni, si interessa maggiormente alla vita della gente, in particolare del popolino newyorkese. La visione del poeta cede il posto al documentario del reporter. Disgraziatamente il film di Paul Strand non fu un successo commerciale. Si deve quindi più all'influenza dei «cine-poemi» realisti di Dziga Vertov e a *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* di Ruttmann, se negli Stati Uniti si compirono notevoli sforzi per documentare in modo realista e obiettivo le condizioni di vita nelle città americane. Quindi *Prelude to Spring* di John Hoffman, *Autumn Fire* e *A City Symphony* di Herman G. Weinberg, *A Bronx Morning* di Jay Leyda, *Land of the Sun*, di Seymour Stern, *Footnote to Fact* di Lewis Jacobs, *Breakwaters* di Mike Seibert, *Portrait of a Young Man* di Henwar Rodakiewicz, *Another Day* di Leslie Thatcher, *A Day in Santa Fe* di Lyn Riggs, e qualche altro girato alla fine del muto o all'inizio del sonoro, possono considerarsi – come i film inglesi del GPO – gli antesignani della scuola documentaristica americana degli anni trenta, la quale prelude a sua volta al Free Cinema.

Fra gli esperimenti «realistici» girati negli Stati Uniti fra il 1928 e il 1934 tre film meritano un'attenzione particolare: *The Last Moment* di Paul Fejos, *The Spy* di Charles Vidor e *Dawn to Dawn* di Joseph Berne.

Diretto nel 1928 da Paul Fejos con l'aiuto dell'operatore Leon Shamroy e interpretato dagli attori Otto Matiesen, Julius Molnar Jr., Lucille Laverne, Georgia Hale e Isabel Lamore, *The Last Moment* fu girato in tre settimane con circa 5.000 dollari anticipati da un certo Edward M. Spitz. Chiaramente ispirato, per gli scenari e la fotografia, ai film espressionisti tedeschi, profondamente soggettivo per il tema trattato (un uomo annega e rivede in pochi secondi tutta la sua vita passata), *The Last Moment* potrebbe essere annoverato fra gli esperimenti fantastico-onirici, se questa visione soggettiva non avesse la pretesa di essere il «resoconto clinico» di una operazione mentale. Resoconto del tutto arbitrario, evidentemente, ma che prestava allo svolgimento dei fatti il disordine del ricordo e l'effetto d'urto dei contrasti decisi. Il film mostrava il protagonista, bambino, adolescente, soldato, ferito, innamorato della sua infermiera, attore, marito della «vedette», quando litigava con lei, mentre divorziava ecc., in un succedersi di visioni caotiche e a-cronologiche, in modo da rompere sistematicamente la narrazione convenzionale allora di moda. Abbastanza melodrammatico per il tenore degli avvenimenti narrati, il film beneficiava di un montaggio rapido, di angolazioni impreviste, di effetti caleidoscopici e di movimenti di macchina sorprendenti: «Uno dei film più notevoli che siano mai stati presentati», scriveva a questo riguardo Tamar Lane sulle colonne di *Film Mercury*, paragonando Fejos allo stesso Murnau...

Se *The Last Moment* s'ispirava alla tecnica tedesca, *The Spy* (girato nel 1931) si basava sulle teorie del montaggio care ai cineasti sovietici. Adattato dalla novella di Ambrose Pierce *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, mostrava, come l'altro, i pensieri di un moribondo. Ma mentre *The Last Moment* era costituito da una serie di «flash forward», *The Spy* usava per la prima volta il «flash forward» (*flash in avanti*, premonitore o immaginario). Una spia è condannata a morte durante la guerra di secessione. Si assiste alla sua impiccagione. Quando la vittima impiccata al parapetto di un ponte cade nel vuoto, il film si interrompe con una serie di inquadrature che mostrano: la spia che taglia la corda, cade nel fiume, evade, inseguita da soldati armati, corre nella foresta e ritrova moglie e figli. Nel momento preciso in cui raggiunge sua moglie, si ritorna all'immagine del ponte: il corpo della spia finisce di cadere. La corda si tende bruscamente: è morta.

Girato in mezzo alla natura, il film era di un realismo descrittivo minuzioso. Solo il montaggio dava alle immagini «pensate» dal protagonista il carattere immaginario richiesto. Un rifacimento (d'altronde notevole) fu realizzato in Francia qualche anno fa da Robert Enrico col titolo *La rivière du hibou*.

Dawn to Dawn, diretto da Joseph Berne con la sceneggiatura di Seymour Sterne, si ispirava a una novella di Sherwood Anderson: una ragazza vive sola

in una fattoria isolata col padre semiparalizzato. Un giorno arriva un operaio agricolo in cerca di lavoro. La ragazza si innamora del giovane e decide di partire con lui l'indomani, ma il padre, indovinando ciò che accade e temendo di essere abbandonato, licenzia la sera stessa l'operaio all'insaputa della figlia. La ragazza è allora più sola che mai.

Girato come un documentario al fine di mostrare obiettivamente i lavori della fattoria e dei campi – senza naturalismo eccessivo né lirismo pastorale – *Dawn to Dawn* segnò un passo avanti nell'accostamento alla verità quotidiana. La ragazza (la futura star Julie Haydon) non aveva un filo di trucco e i dialoghi, ridotti all'essenziale, erano privi di ogni abbellimento letterario. Il soggetto stesso era trattato senza pessimismo esagerato, senza ricorrere al «fatalismo» tragico, ma come un fatto qualsiasi, raccontato semplicemente perché «è così».

Citeremo accanto a questi film *Broken Earth* di Roman Freulich e Clarence Muse (1934), *Underground Printer* di Thomas Bouchard, *Synchronisation* di Joseph Schillinger e Mary Ellen Bute e *Olivera Street* di Mike Seibert (1934-35).

Dopo il 1935 questi film sperimentali, precursori nel senso che unirono la finzione al resoconto realista e alla relazione documentaristica, si confusero con la corrente chiaramente rivelata dalla scuola documentaristica americana più orientata verso la critica sociale e l'azione collettiva.

Solamente dopo la seconda guerra mondiale, soprattutto in seguito agli sforzi e ai considerevoli risultati del neorealismo italiano, una nuova tendenza di un realismo obiettivo ancora più spiccato si delinea contemporaneamente in Inghilterra e negli Stati Uniti.

Non si possono certo considerare «film sperimentali» le opere del neorealismo italiano. A meno che non si considerino tali tutti i film la cui novità fu determinata da condizioni sociali ed estetiche: questo porterebbe a ritenere sperimentali tutti i film validi della storia del cinema. La funzione svolta dal neorealismo fu comunque importante. È indubbiamente all'origine di tutto un aspetto del cinema moderno.

In seguito dunque ai film di Visconti, Antonioni, De Sica e altri che miravano alla ricostruzione di un avvenimento reale o alla rappresentazione di una realtà plausibile, alcuni nuovi cineasti americani che lavoravano ai margini di Hollywood, si sforzarono di cogliere la realtà nel suo divenire, una realtà priva di melodramma e di artifici, portando così il loro contributo a questo resoconto autentico della vita che è uno degli esempi più evidenti e più «naturali» dell'espressione filmica.

Incominciò nel 1950 Sidney Meyers con *The Quiet One*. Trattando della ri-educazione di un giovane negro disadattato, questo documentario romanizzato

mostrava con autenticità un aspetto della vita quotidiana di Harlem. Seguì *The Little Fugitive* (1953) di Morris Engel che raccontava (o seguiva) le tribolazioni di un bimbo su una spiaggia della California. Engel ricadde nel genere «reportage improvvisato» con *Lovers and Lollipops* (1956) e *Weddings and Babies* (1958), ma con minor successo.

Il film più importante – o più tipico – del genere fu certamente *On the Bowery* (1956) di Lionel Rogosin.

«Risultato di un'inchiesta di parecchi mesi, questo film ci fa penetrare nella vita di un barbone alcolizzato – ricorda Gilles Marsolais –. La macchina presa lo segue passo a passo nel suo ambiente naturale, senza compiacenza né sentimentalismo, per tre giorni. Il protagonista come gli "attori" secondari sono stati scelti proprio *in quell'ambiente* e vivono le loro stesse esperienze. Essi si esprimono liberamente seguendo una linea drammatica prestabilita da Lionel Rogosin ma basata sull'osservazione della realtà. Quando occorre, Rogosin li filma a loro insaputa con l'aiuto di una cinepresa nascosta in un'automobile, secondo il principio caro a Vertov. I critici riconoscono in questo film, basato su una regia al servizio di una finzione "realistica", un documento sconvolgente e senza precedenti nella storia del cinema»¹.

In *Come back Africa* (1959), Rogosin affronta il problema della segregazione razziale in modo molto più soggettivo, non evitando né la tesi data a priori né il contesto politico. «Come nel cinema tradizionale, Rogosin ha sentito il bisogno di elaborare un soggetto per illustrare un'idea. Tuttavia si è rivolto ad attori non professionisti ed ha usato una tecnica rozza, vicina a quella del reportage televisivo, e relativamente nuova per quell'epoca...»

Alfred Leslie e Robert Frank furono i primi a realizzare l'improvvisazione apparente con *Pull my Daisy* (1958) adattato dal terzo atto del dramma di Jack Kerouac *The Beat Generation*; un commento di Jack Kerouac serviva da trama sonora al film filmato «in divenire». Le opere fondamentali di questo genere, che sta fra documentario e il film a soggetto, furono comunque *Shadows* (1958) e *Faces* (1966) di John Cassavetes; *The Connection* (1961), *Cool World* (1963), e *Portrait of Jason* (1967) di Shirley Clarke.

Per *Shadows*, una specie di psicodramma, John Cassavetes si rivolse ad attori professionisti domandando loro i mettersi nei propri panni e di reagire in funzione di se stessi. L'improvvisamente (dei dialoghi, delle situazioni, dei movimenti di macchina e degli spostamenti dei personaggi) stimolava la loro immaginazione creativa rivelandoli a se stessi: «Rappresentazione – scrive Louis Marcorelles. – Recitazione nella recitazione. Si recita a recitar se stessi. La menzogna sociale esplose. Spinto all'estremo, questo concetto di recitazione, su cui si basa ogni arte drammatica, fa affiorare un'altra verità più efficace della verità nuda».²

Faces raccontava la storia, in sé banale, di P.D.G. che abbandona il tetto coniugale e va cercare un po' di tenerezza da una prostituta di alto bordo,

mentre sua moglie accoglie in casa un giovane. All'alba il marito li sorprenderà insieme. «Pur non essendo improvvisato come *Shadow* il film segue tuttavia il ritmo naturale dei personaggi. La ripresa modellata sul ritmo stesso della vita. Durata vissuta e durata filmata si confondono (il film dura tre ore). I personaggi nascono nel corso della ripresa che li rivela a se stessi e la storia nasce dai personaggi in costante evoluzione. Si tratta di un "work in progress" nel vero senso della parola, in cui ogni nuovo giorno di lavoro fa scoprire agli attori e al cineasta un nuovo aspetto dei personaggi»³.

Poco dopo il primo esperimento di John Cassavetes, Shirley Clarke, abbandonando i suoi film coreografici, realizzò un'opera era altrettanto «improvvisata», *The Connection*. In realtà, come sottolinea Marsolais, «si tratta piuttosto di un film-verità di second'ordine o di una "mistificazione di ordine artistico", poiché c'è una regia nella regia come indicano i titoli di testa. Se la trama e il trattamento stesso del film possono far pensare a un documentario ripreso dal vivo sul mondo dei drogati, i titoli i testa indicano chiaramente che c'è stata una regia, e che è stato costruito e interpretato da attori professionisti sulla traccia di un dramma di Jack Gelber.

«L'uso premeditato dei difetti cinematografici (giunte smagliate, neri, sovraesposizioni) aumentano l'illusione di una verità apparente e di una creazione spontanea. D'altronde gli attori recitano come se si sentissero osservati (dalla macchina da presa che ci rappresenta) e si sentono le direttive del regista sulla colonna sonora. È come se si vedesse il film nel suo farsi, come se si partecipasse alla sua genesi, alla sua creazione. *The Connection* è interessante nella misura in cui con la finzione illustra il modo in cui si può concepire e fare un film di cinema diretto.

«Curiosamente *The Connection* dà l'impressione di una creazione spontanea mentre si tratta di uno spettacolo preparato; *Shadows*, invece, in cui l'improvvisazione è data come un postulato, si presenta come un film classico nella sua struttura drammatica»⁴.

Cool World, realizzato nel 1963 e tratto da un romanzo di Warren Miller sulla vita dei giovani delinquenti negri a Harlem, è un'opera a soggetto filmata su una sceneggiatura prestabilita anche se Shirley Clarke vi utilizza le tecniche del diretto. Mentre in *Portrait of Jason* (1967), racconto della confessione di un ragazzo negro che si è prostituito, si ritrovano i pregi del reportage improvvisato.

«Il film si costruisce sotto gli occhi dello spettatore a mano a mano che si svolge la tortuosa confessione di Jason che "recita" costantemente di fronte a se stesso e di fronte agli altri». Jason è nel film com'è nella vita. Si tratta di un momento di «verità» poco comune nel cinema. Raramente ci è stato comunicato un tale senso del *presente*, del film *nel suo divenire*. «Quando pensavo a *The Connection* e a ciò che volevo farne – ricorda Shirley Clarke – mi domandavo a cosa si sarebbe giunti se si realizzava veramente l'idea. *Portrait of Jason* è il risultato di ciò cui si giunge quando *si realizza* veramente l'idea...».

Tuttavia, pur essendo dei «reportage improvvisati», i film di John Cassavetes e di Shirley Clarke se ne allontanano per il fatto che per i due registi il «reportage improvvisato» è un principio estetico piuttosto che un metodo di lavoro. Per questo motivo essi aprirono la strada al cinema Underground su cui ritorneremo.

Infatti è nelle scuole dette Free Cinema in Inghilterra, Candid Camera negli Stati Uniti e Cinéma Vérité in Francia che il cinema diretto trovò le sue più valide espressioni.

In seguito agli sforzi compiuti dal Film Crown Unit prima e durante l'ultima guerra, dei giovani critici fra cui Lindsay Anderson e Karel Reisz, incoraggiati dal British Film Institute, si riallacciarono al film documentario di John Grierson e Humphrey Jennings creando, contemporaneamente alla rivolta dei «giovani arrabbiati» (*angry young men*) contro l'ordine costituito, un movimento che si proponeva di fondare un cinema libero da ogni costrizione sia formale che morale o politica.

Si iniziò con *Wakefield Express* di Lindsay Anderson (1953), documentario sulla vita di provincia riflessa dal suo giornale. Seguirono, sempre di Lindsay Anderson, *Thursday's Children* (1955) sulla rieducazione dei bambini sordomuti e *O'Dreamland* (1956), documentario su un lunapark. Dal canto loro Karel Reisz e Tony Richardson girarono *Momma Don't Allow* (1956), su un club di jazz. Questi film furono tuttavia superati – sia per l'interesse del contenuto sia per la forma assai vivace – da *Together*, storia di due sordomuti ambientata nell'East End, diretto da Lorenza Mazetti nel 1956. Quest'opera fece conoscere il Free Cinema in tutto il mondo. In seguito, i lavori più importanti o più caratteristici furono *Every Day except Christmas* di Lindsay Anderson (1957), *We Are the Lambeth Boys* (1958) di Karel Reisz, e *March to Aldermaston* (1958), film collettivo con la supervisione di Lindsay Anderson.

Every Day except Christmas mostra l'attività quotidiana del mercato di Covent Garden, il lavoro svolto da uomini e donne durante la notte e nelle prime ore del giorno. *We Are the Lambeth Boys*, i cui unici difetti sono l'eccessiva lunghezza e le ripetizioni, mostra, attraverso alcuni momenti significativi del loro lavoro e del loro tempo libero, la vita dei giovani di Lambeth mentre *March to Aldermaston*, che utilizza documentari girati da parecchi cineasti e interviste in diretta, segue la marcia sulla centrale atomica di Aldermaston in occasione di una manifestazione contro lo sfruttamento a fini militari delle ricerche nucleari.

Se il Free Cinema si è arenato nel 1959, il motivo sta indubbiamente nel fatto che i seguaci di questo movimento si sono trovati in un vicolo cieco; hanno voluto imporre un significato arbitrario alla materia filmata, assumere di fronte alla realtà un atteggiamento prestabilito, orientato politicamente, invece di fissare obiettivamente questa stessa realtà. Tuttavia grazie al Free Cinema, il cinema inglese, che aveva praticamente cessato di esistere sul piano arti-

stico, ritrovò un nuovo vigore proponendo film a soggetto girati con spirito e in clima «realisti», come *Saturday Night, Sunday Morning* di Karel Reisz (1961) o *The Loneliness of a Long Distance Runner* di Tony Richardson (1962). Parecchi documentaristi seguono ancora le teorie del Free Cinema. Specialmente John Krish con *I Want to Go to School* e *I Think they Call him John*; John Irvin con *Gala Day* e *Inheritance*; Derrick Knight con *A Time to Heal*; Philip Leacock con *The Brave Don't Cry* e Cyril Frankel con *Man of Africa*.

Negli Stati Uniti dalla collaborazione dell'operatore Richard Leacock e del giornalista Robert Drew nacque la Candid Camera contemporaneamente al Candid Eye, istituito da Terence Macartney-Filgate nel 1958 in Canada (all'ufficio nazionale del film).

«Dai tempi della sua collaborazione con Flaherty per *Louisiana Story* – ricorda Louis Marcorelles – Richard Leacock era stato colpito dalla difficoltà esistente a riprendere in diretta e fuori dallo studio dialoghi veri, non alterati da una tecnica invadente. Nel 1954 con i sistemi tradizionali ma nello stile del documentario classico aveva girato a 35 mm. per la TV, *Toby*, reportage poetico sulla vita di un circo del Middle West. Aveva compensato la scarsa mobilità della sua attrezzatura con riprese frammentarie; aveva filmato col suono sincrono le reazioni della folla e le confidenze di lavoro del giocatore responsabile di questo spettacolo. Aveva sentito profondamente la necessità di altro materiale, di un'altra attrezzatura per potere filmare qualsiasi cosa, ovunque. Il suo incontro con Robert Drew e il forte appoggio della Time Inc. (*Time e Life*) gli avrebbero fornito i mezzi per realizzare le sue ambizioni».⁹

Dal 1959 al 1963 (anno in cui Leacock lasciò la compagnia insieme a Pennebaker) la Drew Associates produsse più di 30 film e contribuì alla rapida evoluzione delle tecniche di ripresa e di suono verso il sincrono diretto a 16 mm.

Fra i film di Leacock ricordiamo *Yankee No!* (1960), sulla vita dei negri a New York; *Eddie Sachs at Indianapolis* (1961), sulla vita, le speranze, le illusioni e la disperazione di un corridore automobilistico; *Kenya* (1961), sulle condizioni di vita nell'Africa del Sud; *Primary* e *New Frontier* (1961-62), sulla campagna elettorale del futuro presidente degli Stati Uniti e sul presidente eletto circondato dai suoi collaboratori; *The Chair* (1962), sulla battaglia condotta dagli avvocati di un giovane negro per strapparla alla sedia elettrica.

«*Primary* – scrive Gilles Marsolais – resta un modello del genere. Un simile film permette di sperare nell'avvento di un futuro cinema in libertà, che accordi al cineasta la stessa libertà che ha lo scrittore di fronte alla pagina bianca». Tuttavia si può rimproverare a tutti questi film di fissare soltanto degli istanti privilegiati e quindi di tradire la realtà ricercata senza posa. È giusto che il cineasta mostri o sostenga un *punto di vista* personale (il contrario è impossibile e persino impensabile), ma questo non c'entra col fatto che in *Primary* Lea-

cock si limita a registrare il volto di John Kennedy e le reazioni del pubblico in modo del tutto *superficiale* senza mai affrontare il fenomeno globale, le condizioni sociali di tale elezione... Il realismo è epidermico...

«Leacock ci permette di capire meglio il suo concetto di documentario nei film dei quali si assume da solo la responsabilità – continua Marsolais. Ne sono la prova *Quint City USA* o *A Happy Mother's Day*), frutto della sua collaborazione con D.A. Pennebaker nel 1963, che mostra lo scatenarsi della curiosità provocata dalla nascita di cinque gemelli in una famiglia di Aberdeen, cittadina del Sud Dakota, con il “battage” pubblicitario inevitabile. O ancora *Chiefs* (1968), su un congresso della polizia americana a Honolulu. Anche in questo film nessun commento viene a “orientare” l'immagine, nessun effetto caricaturale, ma una obiettività “critica” quale solo Leacock sa rendere. I poliziotti mostrano sul loro volto azzimato la soddisfazione del dovere compiuto: Leacock li riprende senza aggiungervi nulla...».

Tuttavia ci si può chiedere se quest'«algebra della realtà» (per usare le parole di Marc Corelles), se «questi segni puri privi di connotati» siano ancora cinema, cioè, che lo si voglia o no, un'opera, un'espressione *personale*. A ricercare in questo modo la realtà *immediata* si rischia di voltare le spalle alla *realtà vera* o di perderla per strada. Si ha soltanto quasi una decalcomania, un *duplicato* delle apparenze. Nient'altro.

Questo lo capì D. A. Pennebaker, i cui film *David* (1961) e *Jane* (1962) testimoniano di uno stile soggettivo e di una certa qual interpretazione della realtà. *David* racconta la cura disintossicante fatta da un suonatore di tromba al centro di Synamon, vicino a Santa Monica in California. *Jane*, imperniato sull'attrice Jane Fonda all'inizio della carriera, segue le reazioni dell'attrice all'indomani di un dramma scadente, mentre legge le critiche che «stroncano» il dramma e la sua protagonista. Il diretto è allora uno strumento privilegiato per cogliere simili momenti di intensità emotiva.

Se si eccettuano le opere secondarie di James Lipscomb (*Football*, 1961) e di Gregory Shuker (coautore insieme a Leacock di *The Chair*), i due rappresentanti più importanti del gruppo, a parte Leacock e Pennebaker, furono i fratelli Albert e David Maysles. Essi produssero insieme *Showman* (1962) e *The Beatles in New York* (1964): il primo descrive una visita del produttore Joseph Levine ai suoi amici di gioventù i Boston, il secondo segue il ritmo ossessionante della danza di un ragazzo con due ragazze al «Peppermint Lounge» di New York (locale da ballo popolare vicino a Time Square). «L'atteggiamento dei fratelli Maysles è abbastanza singolare. Si guardano bene dall'intervenire nell'avvenimento osservato e non fanno nulla che possa modificarlo. Non interrogano neppure; si limitano ad ascoltare e a osservare» (G. Marsolais).

Sotto questo aspetto le osservazioni fatte ai film di Leacock valgono anche per loro. Annullandosi del tutto dietro l'avvenimento che si riprende si giunge molto rapidamente all'opera impersonale. Il solo motivo di interesse è allora

l'avvenimento filmato, interesse molto relativo, bisogna pur dirlo, per quanto riguarda i film di questa scuola.

Questo non accade al *Candid Eye*, per il fatto che riprende dal vivo, senza però che la scelta, la visione personale, la valorizzazione di certi fatti sia vietata ai registi.

È all'équipe francofona dell'ONF che va il merito di avere approfondito quest'esperienza, non tanto per soddisfare un'esigenza estetica, quanto per reagire a un contesto politico-sociale, per demistificare l'ideologia ufficiale che negava l'esistenza di un gruppo etnico francofono in Canada.

Come nota Gilles Marsolais, «storicamente il cinema diretto ha contribuito a imporre un'esigenza di verità morale ai registi canadesi in un periodo in cui ne avevano sete, in un periodo in cui si elaborava un'etica. Comunque esiste una coincidenza, se non altro strana, fra il fiorire del cinema diretto nel Quebec e la presa di coscienza nazionale dei suoi abitanti...».

Dopo alcuni film come *Blood and Fire* (1958), sull'esercito della Salvezza, e *Bientôt Noël*, sulle attività di un grande magazzino di Montréal all'avvicinarsi del grande giorno, girati entrambi da Wolf Koenig e Michel Brault sotto la direzione di Terence Macartney-Filgate, l'avventura del *Candid Eye* inizia nel 1962 con *Lonely Boy* di Wolf Koenig e Normau Kroitor sul cantante Paul Anka e con *La lutte* di Claude Jutra. Apparve ben presto un primo capolavoro, *Pour la suite du monde*, diretto nel 1963 da Pierre Perrault con la collaborazione tecnica di Michel Brault, sui pescatori dell'Ile-aux-Coudres (a monte dell'estuario del San Lorenzo).

A proposito di questo film cederemo la parola a Louis Marcorelles, che ne è divenuto lo storico, e comincia col sottolineare la professione di fede di Pierre Perrault: «Non credo più alla camera-testimone. Bisogna riuscire ad integrarla nell'epopea. Essa è Orlando. È Joinville. È un punto di vista. È personale. Deve anche prendere partito. Correre dei rischi».

«In *Pour la suite du monde* – ricorda Marcorelles – i rapporti avuti da Perrault con la popolazione dell'Ile-aux-Coudres, per quasi 10 anni, gli permettono di decidere ciò che è importante e ciò che non lo è, di prevedere quasi certe risposte. Egli è contraccambiato dalla fiducia totale degli interessati. Il fattore "alterazione dei fatti", dovuto all'organizzazione preliminare delle scene da girare, gli sembra trascurabile. Infatti, una volta stabilita una perfetta fiducia e messe a loro agio queste persone, l'azione sullo schermo non può essere che autentica perché, dopo tutto, gli isolani vivono la loro vita. La regia in questo film, per tornare a dati tradizionali, è duplice: prima delle riprese, nella scelta delle scene da girare, e nel corso delle riprese, nel guidare la macchina da presa di Michel Brault verso il personaggio utile, psicologicamente. Bisogna filmare colui che parla e dice cose rivelatrici nel momento in cui dice queste cose rivelatrici. L'occasione non si riprodurrà necessariamente.

Assolutamente estraneo al cinema tradizionale, non cineasta, Perrault gli porta il contributo di uno sguardo nuovo che la routine tecnica non ha deformato. Questo metodo raggiunge la perfezione nella scena della fucina, durante la discussione del vecchio Alexis e di suo figlio Leopold sulla funzione svolta dai "selvaggi" (gli indiani) nei primi tempi dell'isola. Marcel Carrière registrava il suono con l'aiuto di microfoni-cravatte fissati sugli interlocutori. Michel Brault filmava ad una certa distanza gesti e sguardi nel pieno della discussione, passando da un viso all'altro secondo il ritmo interiore della discussione. Il fabbro non smetteva di battere sul suo incudine e il rumore del martello scandiva il brusio insistente delle parole scambiate. Raggiungiamo forse qui il risultato più alto di questo cinema vissuto e perfettamente ambientato. [...] *Pour la suite du monde* ci introduce nel cuore della realtà franco-canadese in un'epoca storica precisa. Conservare le tracce, come è detto nel film di Perrault, significa affermare l'esistenza di questa realtà franco-canadese in ciò che essa ha di più raro. Si fa un atto di fede, di amore»⁶.

Primo abbozzo di una trilogia, *Pour la suite du monde* fu seguito quattro anni dopo da *Le règne du jour*, in cui la coppia Marie e Alexis Tremblay effettuano un viaggio in Francia, «culla degli antenati», sostando soprattutto nel Perche. Il terzo film, *Les voitures d'eau* (1969), descrive un mestiere in via di sparizione, la costruzione dei bastimenti di legno chiamati «golette». Con questo film Perrault ci dimostra di saper penetrare a fondo nel cuore della gente di mare...

Mentre Leacock e i cineasti del gruppo Candid Camera o Living Camera seguono la strada tracciata da Dziga Vertov giungendo, col pretesto dell'obiettività, a un'arida rappresentazione della realtà la cui superficialità stessa si risolve nell'indifferenza, Perrault e la maggior parte dei canadesi del Candid Eye (Michel Brault, J. P. Lefèvre, Gilles Carle, Claude Jutra) si avvicinano al metodo e all'umanitarismo di Flaherty.

L'unico appunto che si potrebbe fare ai loro film (appunto che in realtà è una semplice constatazione) è a livello della *creazione filmica*. Non vogliamo affatto dire che non ci sia creazione in questi film, tutt'altro; ma la creazione riguarda solo la scelta, l'organizzazione del materiale ripreso. Cogliendo in tal modo nella loro totalità parole e fatti, si riprende certo una realtà *nel suo farsi*, ma anche *nel suo manifestarsi* e nella sua espressione *verbale*. In altre parole, si fissa un significato di per se stesso significante (domina quindi l'espressione verbale), mentre l'arte consiste *nel creare dei significati* – per mezzo sempre di immagini, parole e suoni, ma secondo un ordine implicativo o semantico – e non nel riprodurli tali e quali o «già fatti».

Si potrà obiettare che questi film non si pongono sul piano della creazione personale, cioè di una «visione del mondo e delle cose» orientata e interpretata dall'autore, ma sul piano di una ripresa obiettiva del reale: la soggettività

consiste, in questo genere di film, solo nel modo di vedere e di riprodurre i fatti colti nella loro totalità agente. Sotto questo aspetto la riuscita è completa.

Non possiamo citare in questo capitolo tutti i cortometraggi di qualità prodotti da dieci anni a questa parte all'ONF. Essi hanno comunque definito il senso di un nuovo cinema che si esprime ormai nel lungometraggio – i film di Perrault rappresentano uno degli aspetti – le cui prime opere significative furono *A tout prendre* (1963) di Claude Jutra e *Le chat dans le sac* (1964) di Gilles Groulx.

Imperniato sulla presa di coscienza dei problemi del Quebec, quest'ultimo film, la cui sceneggiatura era stata preparata in precedenza, si presenta come un'improvvisazione su una situazione suggerita dalla realtà. «Unire il cinema-verità al cinema a soggetto, prendere dei personaggi reali e creare delle situazioni immaginarie»: questa è la teoria di Gilles Groulx per il quale «la situazione immaginaria documenta sia la realtà sia la situazione reale. Essa può essere altrettanto vera».

A tout prendre, saggio autobiografico e film di introspezione, basato su avvenimenti vissuti, rievocati e riorganizzati dalla memoria e dal film «alla ricerca di un amore perduto» e di sensazioni svanite, resta per noi una delle opere più sottili e autentiche di tutto il cinema franco-canadese. Non si tratta più di fatti esterni fissati dalla macchina da presa, ma di pensieri, di ricordi, di una psicologia vera: il tutto colto attraverso la realtà, con innegabile stile di autore.

Con *Saint Jérôme*, Fernand Dansereau aprì la strada, nel 1968, a un cinema decisamente sociale, o politico, in seno all'ONF. Come nota G. Marsolais, «le tecniche e i metodi di approccio del diretto gli sono stati assai utili in questa inchiesta su Saint Jérôme, una città industriale in preda alla disoccupazione cronica».

Non si possono dimenticare *Les bûcherons de la Manouane* di Arthur Lamothe (1962), studio sociologico su un gruppo di boscaioli franco-canadesi che lavorano nelle foreste coperte di neve dell'Alto St. Maurice; *Trouble-Fête* (1964) di Pierre Patry e i film di Jean Pierre Lefèvre: *L'homoman* (1964), *Le révolutionnaire* (1965), *Patricia et Jean Baptiste* (1966) e in particolar modo *Il ne faut pas mourir pour ça* (1967) e *Jusqu'au coeur* (1968). Il difetto di tutti questi film sta nel montaggio incerto e nel ritmo languente, ma una sensibilità autentica e un humour poetico assai personale conferiscono loro un certo fascino.

Fra le produzioni recenti ricorderemo particolarmente *Warrendale* di Alan King (1967) e *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) di Gilles Carle.

Warrendale è un documento eccezionale su un omonimo istituto alla periferia di Toronto in cui ci si occupa dei bambini disadattati secondo metodi anti-convenzionali. «Con molta sincerità, umanità e discrezione, il cineasta ha colto la verità e i molteplici aspetti della vita comunitaria di questo istituto. [...] Il metodo di ripresa usato da Alan King è interessante per vari motivi. Pur es-

sendo discreta, la macchina da presa *partecipava* veramente all'azione, influiva sul suo svolgimento. L'équipe cinematografica, il personale e i ragazzi dell'istituto si erano accettati a vicenda e formavano ormai un complesso omogeneo. I bambini non dimenticavano la presenza della macchina da presa – l'operatore si teneva a due metri dalla persona che filmava – ma essa in un certo qual modo faceva parte dell'ambiente e non dava più fastidio. Non turbava i rapporti dei bambini fra loro e col personale. La sua presenza era divenuta familiare, normale. O meglio: fungeva da catalizzatore che stimolava il comportamento delle persone filmate» (G. Marsolais).

Le viol d'une jeune fille douce, film a soggetto che usa le tecniche del diretto, mostra la mediocrità della vita quotidiana nel Quebec. Grazie ad una «camera vivente», Gilles Carle ha saputo contrapporre la bellezza delle immagini, lo splendore del paesaggio alla piccineria, alla meschinità, ai limiti dell'uomo che l'abita, denunciando così con forza le tare di una società anormale.

Termineremo infine questo breve panorama del cinema sperimentale in Canada, rivolgendo un omaggio particolare al cortometraggio di Jean Claude Labrecque *Soixante cycles* (1965), semplice reportage su una corsa ciclistica nel Quebec, di cui ha saputo fare un vero e proprio poema. Interpretando il reale – un reale quanto mai banale e trito – con immagini che non lo rendono mai diverso da quello che è, e che tuttavia lo trasfigurano continuamente, egli ha facilmente dimostrato che se si lascia affiorare il significato dalle cose invece di organizzare le cose o gli avvenimenti in funzione di un significato premeditato, esso può essere esaltato, ordinato e guidato, senza per questo falsare, deformare o in qualche modo tradire la realtà vera....

È col film di Jean Rouch ed Edgar Morin *Chronique d'un été*, uscito nel 1961, che il termine Cinéma-Vérité fece il suo ingresso nel mondo. Termine infelice e fonte di molti malintesi, dato che l'espressione lascia supporre la registrazione della *verità* – una verità profonda e vera, una capacità di cogliere interiormente l'essere al di là delle apparenze – mentre si trattava soltanto di cogliere il *vissuto*. Da questo punto di vista il Cinéma-Vérité non si distingueva nelle intenzioni dai tentativi fatti da Michel Brault e dai suoi seguaci in Canada. Se comunque si ammette che non c'è *verità* in arte ma *delle* accezioni soggettive, il termine Cinema diretto, proposto nel 1963 da Mario Ruspoli, è il più esatto. Esso definisce in modo generale un *atteggiamento* e una *tecnica* propri di questo nuovo cinema che vide la luce contemporaneamente in parecchi paesi.

Benché assai diversi nel modo di cogliere il reale, la Living Camera, il Candid Eye e il Cinema diretto perseguirono uno scopo identico: stabilire un contatto diretto con l'uomo che agisce in una situazione data senza mediazioni (estetiche o di altro genere) che possono falsare o deformare la verità – o la spontaneità vissuta – dell'azione.

Sul piano professionale, come nota molto giustamente Marsolais, questo nuovo cinema ha favorito un'evoluzione delle tecniche (maggiore mobilità accordata al cineasta), imposto un nuovo metodo di lavoro (con un'équipe ridotta), dettato un nuovo atteggiamento di osservazione e di ricerca (direttamente sulla vita «in atto»). In altre parole, ha respinto la tradizionale «logica naturale della trama», l'idea di «costruire» una storia aneddotica con conclusione dimostrativa e ha favorito il rinnovamento della sintassi cinematografica condannando certi procedimenti divenuti con l'uso dei «clichés». Si potrebbe chiamarlo «cinema in atto» o «cinema in libertà».

Tuttavia se il termine – felice o infelice – di *Cinéma-Vérité* è nato con *Chronique d'un été*, i primi esperimenti di Jean Rouch sono di parecchi anni precedenti a questo film. Anche se influenzato dai film di Sidney Meyers, Morris Engel o Rogosin, Jean Rouch fu l'iniziatore del movimento diffusosi in tutto il mondo con Leacock, Michel Brault e altri di cui abbiamo parlato.

Senza dubbio fu Joris Ivens ad usare (primo fra i documentaristi) la cinepresa portatile senza per questo abbandonare la tecnica tradizionale. La maggior parte dei suoi film, da *De Brug e Regen* (1928-29) fino ai più recenti *La Seine a rencontré Paris* e *Le Mistral*, possono considerarsi, se non precursori del Cinema diretto, almeno promotori dello snellimento delle tecniche di ripresa. Tuttavia, benché Ivens abbia perseguito costantemente la ricerca della verità, per la sua ideologia, per la voluta organizzazione di un messaggio premeditato, si riallaccia più alle scuole documentaristiche degli anni trenta cui abbiamo dedicato un precedente capitolo.

Grazie alla sociologia e all'etnografia il cinema francese si è orientato verso il Cinema diretto: infatti etnologi e sociologi hanno provato ben presto la necessità di disporre i mezzi tecnici leggeri per facilitare le loro inchieste e i loro lavori di osservazione. Con l'aiuto del professor Leroi Gourhan e di Jean Rouch si creò dunque nel 1952 al Museo dell'Uomo a Parigi un «Comitato del film etnografico».

Per Jean Rouch, che non era affatto un cineasta professionista, la ripresa consisteva nel fissare semplicemente su pellicola un avvenimento colto dal vivo. Girò così nel 1952 *Le cimetière dans la falaise* e nel 1955 una serie di cortometraggi intitolati *Les fils de l'eau*, limitandosi a cogliere la realtà dall'esterno. Rouch tuttavia non tardò a rendersi conto, come ricorda Luc de Heusch, anch'egli etnografo, che «la partecipazione effettiva e cosciente di persone alla realizzazione di un film è auspicabile e perfettamente conforme alle tecniche tradizionali dell'osservazione etnografica. La cinepresa sul terreno non presenta difficoltà di alcun genere. Al contrario, la parte di "recitazione" che essa implica, ha la possibilità talvolta di far scattare spontaneamente delle reazioni psicologiche che sfuggirebbero ad ogni altro mezzo di investigazione».⁷

Secondo Gilles Marsolais il merito di Jean Rouch è di aver compreso che «oltre a potere cogliere dei tipi di rapporti umani, il cinema permette anche di

esplorare la realtà interiore e di comunicare con una rara efficacia un'informazione onesta. Dopo essersi lasciato tentare dal documentario tradizionale, la macchina da presa di Jean Rouch aspira ora a definire dei personaggi partecipando ad un'azione continua».⁸

Il primo film di questo tipo fu *Les maîtres fous* (1957). Senza dubbio la macchina da presa non modifica il comportamento degli individui fuori di senno. Il cineasta si limita a riprendere il più fedelmente possibile il fenomeno di transfert di cui essi sono l'oggetto, di ricostruirlo «obiettivamente». Tenta però di comunicare, di far comprendere con le sue osservazioni il significato e le condizioni ambientali di questo fenomeno, di integrare lo spettatore bianco in una specie di «cultura africana» che gli africani da soli sarebbero incapaci di comunicare.

«Questo film – ricorda Marsolais – mostra una cerimonia religiosa della setta degli Haoukas, che ha visto la luce nel Niger nel 1927 e si è diffusa in Ghana nel 1935. Il nucleo di questa cerimonia è costituito da crisi di invasamento collettivo cui si abbandonano gli emigranti originari del Niger che vivono alla periferia di Accra. Essendo passati direttamente dalla foresta alla città, o meglio da una civiltà tradizionale a una civiltà moderna e meccanica, essi trovano difficoltà di adattamento a questo nuovo modo di vita. Le crisi di invasamento agiscono beneficamente su di loro: permettono loro di integrarsi meglio in questa nuova vita, pur preservando il loro equilibrio psichico e la loro personalità».

Sempre secondo Marsolais, cui abbiamo costantemente fatto ricorso in questo capitolo per il suo studio approfondito sul cinema diretto, «usando certi aspetti della commedia dell'arte (*La punition*, 1962), o ricorrendo a metodi simili a quelli dello psicodramma (*La pyramide humaine*, 1961), o utilizzando in maniera sistematica l'intervista, ma in un'ottica rinnovata (*Chronique d'un été*, 1961), Rouch solleva il problema della sincerità, facendo appello a categorie diverse da quelle che si applicano abitualmente per giudicare della verità e della menzogna. [...] Sia che si serva dell'immaginario per rivelare la realtà, o che parta da una situazione reale per accedere all'immaginario, il personaggio-interprete di Rouch parla di sé, rivelando attraverso il suo racconto la sua vita personale e la sua natura profonda.

«[...] L'attore, in questo nuovo cinema in libertà, diventa creatore. Non è più relegato ad essere un semplice "interprete" (delle idee del regista). Inventa delle forme di partecipazione. Radicato nella vita collettiva, dispone ora di una libertà di invenzione sconosciuta nel cinema tradizionale. Dal suo essere scaturiscono intuizioni che informano tutto il film, reazioni che lo modificano nella sua espressione o nella sua stessa struttura. Per esempio Oumarou Ganda alias Robinson conduce Jean Rouch al porto piuttosto che altrove in *Moi, un Noir* (1959).

«L'attore non è più una pedina sottomessa alla macchina da presa, alla tecnica, alla scenografia, alla regia. Il cineasta non definisce più il percorso del-

l'attore: al contrario, deve sottomettersi a lui, seguirlo passo a passo nei suoi spostamenti (nello "scenario" e nell'opera che si sta formando), reintegrarlo nel suo "quadro" se ne esce, situarlo in rapporto al suo scenario per il vantaggio degli spettatori. L'attore si impone con la sua sola presenza, senza gli artifici abituali della regia che invece lo valorizza, al di fuori di ogni convenzione.

«Ormai l'attore è prima di tutto una presenza, un essere umano che impariamo a conoscere gradatamente, a mano a mano che il film si svolge, con delle intuizioni successive o con un collegamento casuale di aspetti diversi, come nella vita».

Certo si è potuto rimproverare a Jean Rouch di intervenire nella realtà, di rifiutare di essere semplicemente testimone, ma sembra giustamente che, in questo caso, pur restando «documentario», il film sfoci nella finzione e la trascini nella realtà, aprendo la strada a un metodo che farebbe del film a soggetto «una realtà possibile» e non un «reale costruito».

Accanto ai film di Jean Rouch si possono citare quelli di Mario Ruspoli il cui metodo è simile: *Les inconnus de la terre* (1961), inchiesta su un gruppo particolarmente diseredato di contadini della Lozère, film di testimonianza, e *Regard sur la folie* (1962), documentario sui malati del manicomio di St. Alban.

I film di François Reichenbach appartengono più o meno al genere del documentario o del reportage commentato, ma riorganizzate a fini estetici. Quindi *Impressions de New York* (1955), *Houston Texas* (1956), *Les marines* (1957), *L'Amérique insolite* (1960), *Un coeur gros comme ça* (1961), *Mexico-Mexico* (1968), *L'amour de la vie* (1969), si allontanano dallo spirito del cinema diretto da cui derivano soltanto i procedimenti di ripresa.

Altrettanto si può dire dei film di Chris Marker: *Un dimanche à Peking* (1956), *Lettre de Sibérie* (1958), *Description d'un combat* (1961), *Cuba si* (1961) ecc., «punti di vista documentati» secondo l'espressione di André Bazin – in cui l'autore riserva un posto esagerato a un commento certamente brillante ma che «orienta» volontariamente, o disorienta, il senso dell'immagine...

Il pericolo del cinema diretto consiste nel lasciarsi molto spesso invadere dalla realtà. Da avvenimenti cioè di per se stessi significanti, come abbiamo osservato a proposito del *Candid Eye*. Il risultato è senza dubbio affascinante sul piano dell'autenticità del documento filmato ma, sul piano artistico, si tratta molto spesso soltanto di parole accompagnate a immagini. Immagini cui non si può negare il valore di documento, ma grazie alle quali il cinema propriamente detto si riduce quasi unicamente a una «macchina per fissare su pellicola la vita». Nient'altro.

Eredità del surrealismo e dei film astratti

In questa opera, che vuole essere un panorama di tutte le tendenze più che uno studio approfondito di ciascuna di esse, non trova spazio una elencazione di tutti i film sperimentali prodotti nel mondo negli ultimi vent'anni; essi, come i film surrealisti girati negli Stati Uniti nello stesso periodo, risentono in varia misura delle ricerche dell'avanguardia francese degli anni venti.

È in questo contesto senz'altro utile ricordare le bizzarre opere del danese Jorgen Roos, *La fuga* (1942), *Rifiuto definitivo d'un bacio* (1947), e per ultima *Spiste Horizonter* (Orizzonti mangiati, 1950). Qui l'«humour noir» si alterna al sarcasmo e ai giochi surrealisti.

Tuttavia gli unici tentativi degni di interesse prodotti in Europa dopo l'ultima guerra, furono quelli della Scuola sperimentale polacca e i lavori intrapresi in Francia sotto gli auspici del Centro di ricerca della radiodiffusione nazionale.

La produzione polacca del gruppo Kadr, diretto da Jerzy Kawalerowicz, ha trovato nelle varie e diversificate sue tendenze un carattere proprio. L'elemento unificatore di questo gruppo s'identificò semplicemente nel mettere in risalto le qualità poetiche dell'immagine animata, sia lavorando sulle strutture e le forme plastiche come in *Qua e là* di A. Pawlowski (1950), *C'era una volta* di Walerian Borowczyk e Jean Lenica (1957), *Rosalie* di Borowczyk (1960), *Il labirinto* di Lenica (1962), sia per mezzo di associazioni inusuali alla T. Konwicki, come in *Dom* (Una casa, 1957), *Ostatni dzien lata* (L'ultimo giorno d'estate, 1958), sia infine cercando di raccontare un aneddoto in modo metaforico e simbolico con un fondo di humour sarcastico e corrosivo, come in *Zimowy zmierzch* (Crepuscolo d'inverno) di Stanislas Lenartowicz (1957), *Zycie jest piekne* (La vita è bella) di Tadeusz Makarczynski (1958), *Lo stadio* di S. Jedryka (1959), *La botte* di H. Bielinska e W. Haupe (1959) e soprattutto in *Dwai ludzie z szafa* (I due e l'armadio, 1958), *Noz w wodzie* (Il coltello nell'acqua, 1959), *Le gros et le maigre* (Il grosso e il magro, 1961), *Ssaki* (I mammiferi, 1962) di Roman Polanski.

È ormai ben nota la carriera fatta da Polanski in seguito negli Stati Uniti con *Repulsion* (1966), *The Vampire Killer* (Per favore non mordermi sul collo, 1967) e *Rosemary's Baby* (1968).

La mira di fondo del cinema sperimentale polacco era rivolta, per essere chiari, a compiere tentativi su nuove idee o concezioni artistiche da usare per lungometraggi destinati al grosso pubblico.

In Francia, se si esclude *Surprise-Boogie* di Albert Pierru (1957), ben riuscita imitazione dell'arte e dei procedimenti grafici di Norman Mc Laren, i tentativi «astratti» sono limitati ai film di Piotr Kamler, *Composizione-Struttura-Danza* (1961), *Riflessi-Linee e punti* (1962), che, per quanto interessanti possano essere, nulla aggiungono e nulla tolgono a un filone fin troppo sfruttato.

A loro volta i film di Laure Garcin, *Metropolitain, Etroits sont les vaisseaux, Mallarmé* (1965-69), sono, grazie a serie di immagini astratte collegate tra loro, illustrazioni di poemi di Mallarmé, Saint John Perse e altri, più che film astratti nel vero senso della parola.

Da collocarsi tra l'astratto e il concreto – se si considera che l'astratto non è che l'ingrandimento estremo dei particolari del concreto – è senz'altro *Le chant du Styrène* di Alain Resnais (1958), che illustra l'aspetto magico della chimica industriale.

Sulla linea surrealista, *La belle saison est proche* di Jean Barral (1959) è un'opera prefabbricata di costruzione insolita nel suo genere, mentre *La chevelure* di Ado Kirou (1962) degenera in una sorta di scherzetto divertente.

Degni di maggior interesse sono invece i film del pittore Robert Lapoujade. In particolare in *Foule* (1960) e *Prison* (1962), le forme concrete, stilizzate e trasformate da movimento e colore, si trasformano in splendidi arabeschi che trascendono il reale per giungere a trasformazioni simboliche, al limite metafisiche, molto astratte.

Queste ricerche dovevano poi riassumersi in un'opera compiuta, *Le Socrate*, girato nel 1968. In essa, per la prima volta infatti, la sperimentazione si dispiega in un lungometraggio la cui durata consente alle più diverse ricerche di sostenersi, di giustificarsi col loro semplice concatenamento; a ciò contribuisce anche il carattere più o meno filosofico dell'intreccio.

«Un filosofo di fama», «maestro di pensiero», come si dice, abbandona all'improvviso la città per darsi, in piena campagna, ad un accattonaggio errabondo, metodico e misterioso, tutto punteggiato da gesti «aberranti» per qualsiasi spettatore non prevenuto. Un poliziotto, incaricato di pedinarlo per trovare qualche ragione plausibile a questa inspiegabile fuga dal consorzio umano, diventa ben presto, a forza di seguirlo passo a passo, più che la sua ombra un suo ridicolo doppio, invischiato a sua volta in problemi fondamentali che non riuscirebbe a dipanare solo con la sua buona volontà. Come sbarazzarsi di questo ingombrante filosofo? Invece della cicuta, un po' sorpassata, la società moderna gli imporrà la televisione.

«È, riassunto schematicamente, il motivo, l'argomento, o piuttosto la favola del *Socrate*, primo lungometraggio del pittore Robert Lapoujade»¹. Questo

film di un pittore che utilizza sia la ripresa diretta sia l'animazione, immagine per immagine, mette a confronto il paesaggio naturale e il paesaggio mentale, gli uomini e gli oggetti in un alternarsi quasi musicale, insiste meno sulla composizione formale, sulle strutture, sull'equilibrio dei piani e dei volumi all'interno dell'inquadratura, che sulla trasformazione pittorica di un universo divenuto immagine in secondo grado, reso irreali dalla magia dei colori in una rappresentazione che trova la propria finalità nella sua stessa evidenza.

Come fa notare J. A. Fieschi, «sono due idee-forza più sottili, per quanto evidenti, che *Le Socrate* prende a prestito dalla pittura, indipendentemente da ogni ipotesi di asservimento di un'arte all'altra, e da ogni applicazione di figure specifiche arbitrariamente trasportate dalla tela allo schermo.

«Una è di una tale semplicità che forse ci si stupirà di vederla applicata qui per la prima volta così sistematicamente – e in modo tanto corrente; si tratta di quei meravigliosi paesaggi dipinti, strada color malva a perdita d'occhio fra due campi di erba verde, sentieri di campagna pigmentati di ocre o di rosso, ceppi e muri violentemente screziati o dolcemente trattati a pastello, stagno granata come aggressiva lacca per le unghie.

«Non è certo la prima volta che i cineasti si mettono ad imbiancare la natura. [...] Sia in modo episodico, in funzione di effetti ben determinati, per mettere in risalto questa o quella scena; sia, ed è soprattutto in questo che essi non possono servire da riferimento al *Socrate*, con scopi deliberatamente psicologici (*Lola Montez*, *Deserto rosso*), in tal caso il colore esprime la soggettività di un personaggio, o decorativi (*Le fleuve*, *Les demoiselles de Rochefort*).

«Perché i paesaggi dipinti (o pitture filmate, se si vuole), di Robert Lapoujade, sono tutta un'altra cosa: la tentazione demiurgica di impadronirsi anche della vita naturale, eliminando al massimo gli imprevisti del caso, e il predominio della mano che dà forma sull'occhio che si accontenta di registrare, certo. Ma anche, più superbamente, il sogno ultimo, proprio di ogni essere abitato a un'idea fissa, di considerare l'universo intero tale da essere trasformato da una creazione totalitaria. [...] *Le Socrate*, in questo senso, non vuole tanto dipingere un mondo, quanto, semplicemente, considerare il mondo intero come un dipinto».²

Sul piano della creazione artistica, diversamente da un cinema che vuol essere, semplicemente, testimone del nostro tempo come il Cinéma-Vérité, possiamo aspettarci qualche film in cui il mondo, assunto ad un tempo dal ritmo musicale, dalla stilizzazione delle forme e dei colori, si svolgerà sullo schermo completamente trasfigurato, come una seconda realtà, irreali e magica – e purtuttavia concreta – uscita dalla realtà stessa...

Il cinema Underground

Prima di trattare del movimento Underground, apparso nel 1960, bisogna ricordare brevemente i tentativi della seconda «avanguardia» americana che riprese per suo conto le ricerche condotte fino a quel momento da europei giunti negli Stati Uniti come Fischinger o Len Lye, o dagli americani John Whitney e Mary Ellen Bute.

Dopo il 1950 Mary Ellen Bute proseguì le sue ricerche con *Polka-Graph* (1953), *Abstronics* (1954), *Color Rhapsody* (1954), *Mood Contrast* (1955), per orientarsi infine verso il film «a soggetto» con *The Boy Who Saw Through* (1958) e *Finnegan's Wake* (1955) tratto da Joyce. Quanto a John Whitney, disse una serie di film di animazione fra cui *Yantra* (1955) e *Lapis* (1966).

È impossibile elencare ed analizzare particolareggiatamente la cinquantina di film astratti realizzati negli Stati Uniti dal 1945 in poi. Tutti, eccettuati i grafismi registrati immagine per immagine, testimoniano di ricerche condotte su cose od oggetti concreti con prismi, specchi deformanti, sovrapposizioni e inversioni di immagini sotto o sovresposte, riflessioni, rifrazioni ed altri fenomeni ottici. Talvolta si ricorre anche all'uso dell'oscillografo o dell'oscilloscopio.

Ricorderemo soltanto:

Number 6 (1951) di Harrrt Smith. *Transmutation* (1947), *Improvisations* (1948), *Bop Scotch* (1953), *Allures* (1960), *Re-Entry* (1964) e *Phenomena* (1965) di Jordan Belson. *Autumn Spectrum* (1951), *Come Closer* (1952), *Double Jam* (1957), *Gyromorphosis* (1958), *Mad Nest* (1959) e *Scratch Pad* (1960) di Hy Hirsch. *Obmaru* (1953) e *Things to Come* (1953) di Patricia Marx. *Color Designs* (1948) di Hugo Latelin. *Meta* (1947) di Robert Howard. *Toccata Manhattan* (1947) e *Rapsody Motion Painting* (1951) di Roger Bruce Rogers. *Image by Image* (1954) di Robert Breer.

E in particolar modo: *Abstract in Concrete* (1954), *The Vortex Concert* (1959) di Henry Jacobs e Jordan Belson e i film di James Davis: *Paintings and Plastics* (1948), *Shadows and Light Reflections* (1948), *Color and Light n. 1* (1950), *Color Dances n. 1*, *Thru the Looking Glass* (1954), *Becoming* (1955), *Energies* (1957), *Death and Transfiguration* (1964) e *Impulses* (1965).

Avevamo detto che *Shadows*, *The Connection* e i film di Kenneth Anger erano stati gli antesignani del cinema Underground. A questo bisogna aggiungere *Private Property* di Leslie Stevens, che racconta il tentativo di sedurre una donna sposata da parte di due ragazzi di cui uno è impotente e l'altro omosessuale e termina con un massacro generale nella piscina della proprietà di lei: la violenza carnale è l'espressione di una vendetta di classe nei confronti della donna ricca. Ricordiamo inoltre *The Savage Eye* di Sidney Meyers, implacabile analisi (nel senso del cinema diretto) di un mondo assurdo compiuto da una donna che sta per divorziare e finisce col suicidarsi.

Nel settembre 1960 alcuni giovani registi, in rivolta contro i compromessi del cinema commerciale e riuniti attorno al produttore Lewis Allen, costituiscono il The New American Cinema Group, basandosi sul principio che il cinema, «espressione personale», dovesse avere la libertà totale, al di fuori di qualsiasi tipo di censura. Nel 1962 Jonas Mekas, direttore del *Magazine Film Culture* e regista di *Guns of the Trees*, messaggio di protesta sociale abbastanza elittico, fondò The Film Maker's Cooperative. I primi aderenti al gruppo furono George Manupelli, Bruce Baillie e John Fles, ai quali si unirono Andy Warhol, Peter Goldman, George Landow e una decina d'altri. Il movimento provocò una specie di esplosione e di espansione a catena del film d'amatore «semiprofessionale», a tal punto che oggi si contano circa un'ottantina di cineasti legati al cinema Underground. Esso deve il suo nome al fatto di essere più o meno clandestino (in tutti i sensi della parola) e di avere molte affinità col movimento «beatnik».

John Mekas, nel suo manifesto apparso nel 1962, in sostanza diceva:

«Gli artisti stanno abbandonando le storie belle, felici, divertenti che li valorizzano. Cominciano ad esprimere la loro ansia in modo più franco e appariscente. Cercano una forma più libera, una forma che permetta loro di esprimere una più vasta gamma di rapporti emotivi, di esplosioni di verità, di grida di ammonimento, di montagne di immagini; non per dirigere un soggetto divertente, ma per esprimere pienamente le incertezze della coscienza dell'uomo, per metterci a confronto, faccia a faccia, con l'anima dell'uomo moderno.

«Lascio ad altri il compito di distrarvi con le loro belle storie, essi sono qualificati per questo; io sono un uomo di poca pazienza, o meglio un uomo la cui pazienza si è esaurita. Ho visto troppe menzogne. Così ora se qualcosa mi fa arrabbiare, la urlo. Perché non usare il cinema per urlare il motivo della mia ira? Chi può dirmi di non farlo? Perché dovrei ascoltare sempre i politicanti senza spina dorsale? Va male, lo so, quando i poeti si mettono a urlare. Ma le cose vanno male...

«[...] C'è chi mi accusa di non offrire nessuna soluzione, nessuna risposta. Come se i poeti fossero dei mercanti di soluzioni. Non avete mai pensato che non c'è e non ci sarà mai soluzione definitiva a niente, che ci sono solo solu-

zioni. che si applicano alla vita e all'avventura e soluzioni che si applicano alla morte e alla fatalità?».

Rivolta, dunque, ma di carattere intellettuale più che sociale, e che, il più delle volte, si limita ad esprimere in modo «selvaggio, grossolano, ingenuo, crudele, sentimentale, pornografico, sferzante, audace, calvo, obeso e mostruoso» (per dirla con le parole di Taylor Mead), un'esplosione di odio o una volontà di liberazione scatenata, in film in cui l'immagine è sfocata, il suono pessimo, il soggetto incoerente ed inconsistente.

Secondo Robert Benayoun il cinema Underground si dividerebbe in due correnti, ciascuna iniziata da uno dei fratelli Mekas, Jonas e Adolfas. La prima è quella sopra descritta; la seconda, fantasiosa e impulsiva, «manifesta una gioia di vivere naturale e una generosità istintiva».

«Ma – secondo Paul e J. L. Leutrat – nella grande maggioranza dei casi c'è una predilezione per i problemi sessuali. *Greenwich-Village Story* di Jack O'Connell (1963) tratta degli amori di un giovane scrittore che si crede sterile e di una ballerina; in *Chumlum* di Ron Rice delle voluttuose creature si dondolano in amache, poi riparano nella foresta, e ritornano infine a New York; in *Life Lines* di Ed Emshwiller, una vegetazione lussureggiante invade lo schermo avviluppando dei corpi femminili; in *Totem*, dello stesso autore, delle ragazze sono sdoppiate, moltiplicate, riflesse all'infinito, dei monumenti megalitici si muovono, le donne, gli oggetti e i riflessi si confondono; in *Twice a Man* di Gregory Markopoulos si passa ad un'iniziazione pederastica con un'introduzione consistente in cinque minuti di nero assoluto! In *Sirius Remembered*, Stan Brakhage fa muovere la cinepresa sul suo corpo, su quello di sua moglie che egli insistentemente osserva mentre partorisce, e su quello del suo cane morto che sta imputridendo».¹

Citiamo, per l'affinità ideologica: *Flesh of Morning* sempre di Stan Brakhage, film introspettivo e al tempo stesso realistico sulla masturbazione (1957), *Flaming Creatures* di Jack Smith, vera e propria esplorazione anatomica del pene e della vulva nelle loro evoluzioni reciproche fino all'orgasmo finale (1963). Ve e sono parecchi altri di minore importanza.

Alcuni film sono stravaganti – talvolta non privi di un certo humour – come *Goldstein* di Philip Kaufman e Benjamin Manaster, bizzarra scoperta di Chicago da parte di un personaggio che dovrebbe rappresentare il profeta Elia, il quale a un certo momento si arena in una fabbrica di salami; *Open the Door and See All the People* di Jerome Hill (1964), che mostra lo sdoppiamento di una vecchia pazza; o ancora *Who's Crazy* di Tom White e Allan Zion (1965), storia di un viaggio interrotto di una colonia di pazzi che si rifugia in una fattoria in seguito a una panne del pullman.

Fra i film della tendenza fantasiosa, ricorderemo soprattutto *Hallelujah the Hills* di Adolfas Mekas (1963), specie di sintesi parodistica del Western, del film di guerra, della commedia sentimentale, del genere comico alla Mack

Sennett, della commedia musicale, del film nudista ecc., che ha come filo conduttore la rivalità di due giovani che desiderano sposare la stessa donna; entrambi respinti, partono per le colline. E infine i film dei fratelli George e Mike Kuchar, in particolar modo *Hold Me While I'm Naked* (1966), esplosione di gioia di due esseri seminudi sotto la doccia, in una stanza da bagno; attraverso immagini sempre belle la sessualità esuberante diviene l'espressione di una gioia di vivere piena di forza e di salute.

Prima di proseguire, al fine di esaminare tutti i punti di vista, riporteremo la critica negativa di Robert Benayoun la cui opinione sulle opere di questa scuola è abbastanza vicina alla nostra.

«[...] Il cinema Underground corrisponde un po' a quelle che sono in Francia le cupe facezie di Lemaître e di Isou, i solenni e grotteschi "lettristi",² benché sia abbastanza seguito grazie ai circuiti del *Cinema 16* e ai club universitari. Secondo me rappresenta un isolotto di snobismo e di intellettualismo per squares: il cammino reale del cinema non ne è toccato in profondità; i suoi aderenti comunque si riscattano nelle loro imprese balorde dal tono irriverente e anche aggressivo che assumono sul piano politico. In ciò rappresentano lo stesso paradosso di Allen Ginsberg, Gregory Corso e compagni: sono dei pessimi poeti, degli impostori e dei parassiti; degli spiriti maligni che svolgono una loro piccola funzione sovversiva al momento giusto nelle dimostrazioni di Washington Square e negli happenings da salotto.

«Benché i fratelli Mekas quando lavorano insieme (vedi *The Brig*) abbiano una reale identità di vedute, benché predichino la stessa crociata per un'espressione libera e un'indipendenza intellettuale nei confronti del sistema industriale e politico, si contraddicono quando si separano, e bisogna vedere in questo contrasto un inconscio conflitto di sensibilità. Meno astratto, meno rigoroso, meno fervente asceta del fratello, Adolfas sostiene l'esigenza di un'espressione più distesa, più capricciosa, più cordiale. *Hallelujah the Hills*, realizzato in partenza per lo stesso pubblico di *Guns of the Trees* ha avuto una reale influenza sul cinema americano nel suo complesso, e sul cinema straniero (vedi l'israeliano *Un buco nella luna*, ad esempio), perché manifesta un'esuberanza, una gioia di vivere inesistenti in Jonas e nei suoi profeti.

«Alla "tendenza Adolfas" appartengono dunque Manaster e Kaufman, suoi seguaci di Chicago, Jerome Hill e Taylor Mead. Il legame è coerente: tutti costoro hanno collaborato insieme, mostrando affinità profonde, utilizzando a vicenda come attori. Bisognerebbe aggiungervi Ron Rice, autore di *Flower Thief* – vi recitava Mead – e soprattutto l'indescrivibile *Queen of Sheba Meets the Atom Man* in cui Mead, detto lo Stepin Fetchit degli omosessuali, è alle prese con una gigantesca negra. Jack Smith, che si considera umoristico, benché io non lo trovi affatto divertente, si riallaccia alla corrente Jonas solo negli esperimenti più pretenziosi (come *Flaming Creatures*). Al contrario, le sue fa-

cezie più clownesche, filmate da Rice (*Chumlum*), da Bob Fleischer (*Blonde Cobra*) o da lui stesso (*Scotch Tape*), appartengono all'altra corrente. Se d'altronde la tendenza Adolfas è sinonimo di libertà, di gioco, di autosatira, allora dobbiamo includervi Mike Kuchar con i suoi *Sins of the Fleshapoids*, una specie di pop alla Guy l'Eclair e burlesco al limite della pornografia. Non ho visto i film diretti dal fratello George ma i titoli: *I Was a Teenage Rumpot*, *Hunt for Ecstasy*, *Anita Needs Me* mi sembrano promettere delle gaie oscenità.

«Talvolta basta un attore come Taylor Mead, un'attrice come Naomi Levine perché un film Underground, chiunque ne sia l'autore, passi dall'una all'altra tendenza. Così Andy Warhol quando ha diretto a Hollywood con i due attori sopra ricordati *Tarzan and Jane Regained... Sort of* – un titolo meadiano – ha abbandonato le sue tendenze più sinistre per assumere il tono parodistico che ho un po' arbitrariamente definito con un nome proprio.

«Per quanto riguarda la corrente Jonas, è semplicissimo. Basta prendere la raccolta di *Film Culture*: ne fanno parte tutti gli autori che vi pubblicano pomposi manifesti, rigorosamente illeggibili (Brakhage ha avuto un numero interamente a sua disposizione e dubito che abbia racimolato qualche altro lettore), tutti coloro che accusano Resnais di essere influenzato dai loro montaggi improvvisati di dilettanti sentenziosi ed estranei alla nozione del ridicolo, tutti coloro che Jonas, con un'insistenza ammirevole e che forse finirà per dare i suoi frutti, difende con una veemenza che sfiora la minaccia o la supplica. Io alludo, beninteso, a Brakhage, che si ostina a filmare il proprio corpo o il ventre di sua moglie incinta, all'indescrivibile Marie Menken o la cinepresa portatile, a Hilary Harris (che ha i suoi momenti di inaspettata ispirazione), al Brune Conner di *Cosmic Ray*, a Robert Frank, il beatnik dell'angolo del parco (*Pull my Daizy*, *Sins of Jesus*). I più interessanti sono Ed Emshwiller che ha una tecnica assai spinta da artigiano scientifico, e sarebbe un po' l'Alexeieff dell'Underground (le sue sovrimpressioni di nudi sono abbastanza sapienti) e Kenneth Anger, avallato da Mekas, benché abbia fatto strada da solo, e soprattutto a Parigi. *Flaming Creatures*, il monumento decadente di Jack Smith, appartiene di diritto a Jonas, che lo difese fino alla prigione e parecchie volte.

«Rimane Andy Warhol, il leone del giorno, pittore pop, promotore e impresario di se stesso, capo gang, personaggio felliniano e gran bidonista, il cui *Chelsea Girls* – che non conosco – ha fatto fiasco a Broadway. Tutti i suoi film che ho visto sono tristissime barzellette; *Sleep* mostra un uomo che dorme per sei ore e mezzo; *Haircut*, un taglio di capelli (33 minuti); *Eat*, un uomo che mangia (45 minuti); *Empire State Building*, lo stesso edificio filmato, ad inquadratura fissa, per 8 ore. È appunto l'equivalente esatto dei quadri di un uomo divenuto celebre per avere riprodotto tali e quali scatole di zuppa Campbell e pacchetti di Brillo: raramente si è raggiunta una perfezione maggiore contemplando beatamente una realtà priva di interesse. Il tutto culmina, se ho ben capito, in *Chelsea Girls*, con un'inquadratura unica di lesbiche e di pederasti

che, seduti fianco a fianco, sacrificano della pellicola alla loro mutua contemplazione o quasi. Può darsi che questo film abbia la forza di certi quadri pop effimeri ma ingombranti come Godard per la loro sola presenza indesiderabile. Vedremo.

«I seguaci della tendenza Jonas sono chi più chi meno plurisessuali, peaceniks, vietniks e in genere si distinguono per la loro aggressività politica. Ostentano un modo di vita mezzo Zen, mezzo NAACP, con un pizzico di ONU, di LSD ecc. Insomma il loro lato più simpatico è il lato turbolento, protestatario, che d'altronde li ha resi famosi, ma l'appunto che muovo loro è che raramente alla base c'è un talento reale. È senza dubbio abusivo da parte mia fondare sull'humour la mia classificazione. Tutti gli appartenenti all'Underground hanno tratti comuni ma voglio sottolineare che il vero lato dinamico, lirico, rivolto verso l'azione poetica e dissacratoria appartiene al ramo meno pretenzioso, qui comunicativo, più aperto.

«Jonas Mekas non vuole sentire parlare di cineasti americani che non fanno parte dell'Underground. Moorse, Korty, Bute, Compton non esistono per lui perché dirigono in maniera indipendente dei film *professionali*. Egli sostiene un cinema di dilettanti presuntuosi che non si interessano né al cinema ceco, jugoslavo, brasiliano o ungherese; né a quello indo-americano di fabbricazione standard. Ora io ritengo che Brakhage o Markopoulos, i quali fanno i loro film a basso prezzo e nei momenti di tempo libero con la loro famiglia o con i loro amici, non vogliono altro pubblico al di fuori di quello degli appartenenti alla loro cooperativa e, quindi, restano piegati su se stessi, in una soddisfazione narcisistica ed esoterica. Essi non hanno alcun punto di contatto reale con la vita americana, restano tagliati fuor da tutto, anche se capita loro di unirsi la domenica per qualche marcia antiatomica. Il loro cinema rimane sterile e se è sotterraneo è perché sono loro a desiderarlo. C'è più audacia in *Nothing but a Man* che in tutta l'opera passata e futura di Brakhage, Markopoulos, Harris, Menken e Frank, anche se intercalano nei loro film dei cartelli antimilitaristi o degli appelli alla pace universale. I film Underground si rivolgono a un'élite da caffè espresso e da discoteca, ricorrono a un linguaggio oscurantistico che è quello dell'avanguardia 1925. *Le sang d'un poète* continua a servir loro a luminoso punto di riferimento.

«Ora la forza del vero indo-americano sta nella sua possibilità di essere compreso ed apprezzato, quando lo si proietta, in una città mineraria del Canada, in uno scalo ferroviario del Texas o in un porto di pescatori della Nuova Inghilterra; di essere concepito in un linguaggio che è quello dinamico, universale, del vero consumatore, non dell'appassionato di cinema snob.

«*Hallelujah the Hills, Goldstein, Wild Seed, Nothing but a Man*, qualunque sia il loro quoziente intellettuale, talvolta elevato, o i loro riferimenti culturali, sono film che possono essere compresi da un americano medio, come da un

francese medio o da un trasteverino. Non si può dire altrettanto di *Sleep*, *Erostratus*, *Dog Star Man*, prodotti da gallerie d'arte "in" e per di più pessimi film, che sono un po' il cinema masturbatore dei clandestini, e che resteranno tali».³

Indubbiamente questa «stroncatura» potrà sembrare un po' severa. Almeno per certi film che nonostante i loro evidenti difetti non sono privi di qualità, per quanto siano inviluppate in un presuntuoso guazzabuglio. E senza volere affatto recensire tutta la produzione Underground, compito estenuante e di nessun interesse, ne ricorderemo almeno la più significativa.

Fra i 20 o 30 cineasti abbastanza conosciuti, i principali sono soprattutto i fratelli Mekas, Andy Warhol, Ron Rice, Robert Breer, Robert Branaman, Ed Emshwiller, Stan Brakhage, Bruce Baillie, Mike e George Kuchar, Peter Goldman, Tony Conrad, Jack Smith, Bruce Conner, Larry Jordan, George Landow, Bob Cowan, ai quali bisogna aggiungere, in margine al gruppo, Robert Young, Michael Roemer, Robert Moore, John Korty, Juleen Compton.

Non ritorneremo sull'opera di Mekas, Andy Warhol e Stan Brakhage o Jack Smith di cui abbiamo appena trattato, limitandoci a segnalare fra un'abbondante produzione i film più caratteristici di ognuno di loro.

Con i suoi migliori film che uniscono la finzione al reportage, Bruce Baillie si riallaccia al cinema diretto. *On Sundays* (1960) mostra un cinese di San Francisco; *Mr. Hayashi* (1961), un contadino giapponese di California e *Mass* (1964) i Sioux del Dakota.

Giunto al cinema dalla pittura, Robert Branaman mostra di esserne ancora influenzato nei reportage sui poeti Lawrence Ferlinghetti (*Goldmouth*, 1965) e Allen Ginsberg (*Ginsberg*, 1966).

Dopo aver cominciato con dei collages, dei film d'animazione e dei film astratti quali *Image by Image*, Robert Breer girò una serie di film che uniscono il grafismo alla fotografia, fra cui *Jamestown Balloos* (1957), *Inner and Outer Space* (1960), *Horse over Tea Kettle* (1962) e un film pop *Pat's Birthday* (1962). Come nel caso di Robert Breer, i film di Larry Jordan, il cui surrealismo deriva da Max Ernst, sono costituiti da foto-collages o da fotomontaggi animati. Il più interessante è ancora *Duo Concertante* girato nel 1963.

Tony Conrad che avremmo fatto meglio a citare fra gli «astratti» si è segnalato solo con due film, *The Flicker* (1965) e *The Eye of Count Flickerstein* (1966), in cui fa degli esperimenti con gli effetti stroboscopici derivanti da velocità e luci intermittenti. *The Flicker* è costituito da immagini uniformemente bianche o nere, la cui alternanza varia continuamente.

Bruce Conner unisce al voyeurismo un humour pesante come in *A Movie* (1958) e *Cosmic Ray* (1961).

George Landow accumula le immagini più diverse in una stessa inquadratura divisa in 4, 6 o 8 parti. Foto, disegni animati, rallentati o accelerati, testi e graffiti, si oppongono e si accostano in un gioco spesso gratuito e ridicolo co-

me in *Film in Which there Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles Etc.* (1966).

Peter Emanuel Goldman è noto soprattutto per *Echoes of Silence* (1966), documentario maldestro ma sensibile sui rapporti di parecchi individui dei due sessi che non riescono ad uscire dal loro isolamento sia fisico sia morale e si abbandonano a piaceri solitari.

Infine i più validi sembrano essere Ed Emshwiller, i Kuchar e Bob Cowan.

Ed Emshwiller si fece conoscere come illustratore di opere di fantascienza prima di fare del cinema. Fu pure autore di alcuni «timepainting», saggi di coreografia e di poesia. I suoi film sono notevoli per la tecnica della ripresa brillante, ultramoderna e per il montaggio serrato. Il suo primo film *Dance Chromatic* (1959) è una specie di pittura astratta sovrimpressionata su una ragazza che balla. *Transfigurations* (1959) e *Life Lines* (1960) uniscono i movimenti grafici, gli effetti di colorazione e le differenti forme plastiche di un modello nudo. I film più significativi sono *Thanatopsis* (1962) e *Relativity* (1966). Il primo non è che una successione di movimenti coreografici intrecciati, sovrapposti e moltiplicati all'infinito. L'effetto è paragonabile a quello ottenuto da Mc Laren in *Pas de deux*. *Relativity*, se fosse più breve e un po' meno ingenuo nella tematica pseudorelativistica, sarebbe, nel genere, una specie di capolavoro. La maggior parte delle immagini, oggetti naturali, foglie, cortecce, radici, microcosmi considerevolmente ingranditi e filmati all'ultra rallentatore, sono avvincenti. Purtroppo, come accade per molti film Underground, l'insistente ripetizione degli stessi effetti si risolve in un'irritante impressione di stanchezza e di noia senza ombra di fascino.

I primi film dei fratelli Kuchar *The Naked and the Nude* (1957) e *Screwball* furono semplici improvvisazioni con scene violentemente erotiche. *The Slasher* (1958), *The Thief and the Stripper* (1959), *A Tub Named Desire* (1960), *I Was a Teenage Rumpot* (1960) e *Pussy on a Hot Tin Roof* (1961) sono altrettante variazioni, drammatiche o comiche, sulle esuberanze sessuali.

In seguito i due fratelli lavorarono ciascuno per proprio conto. *Born of the Wind* (1961), *The Pervert* (1963), *Sins of the Fleshapoids* (1964), *Green Desire* (1965) e *Improvisation* (1969) sono giochi di colori, di forme corporee e di atteggiamenti che sfiorano talvolta l'oscenità. Mike Kuchar realizzò anche una «storia simbolica», *The Secret of Wendel Samson* (1966), in cui un omosessuale è obbligato, sotto minaccia, a fare l'amore con una donna.

Più felici e vivaci sono i film di George Kuchar. Come *Hold Me While I'm Naked* (1966) di cui abbiamo parlato, *A Woman Distressed* (1962), *Lust for Ecstasy* (1963), *Anita Needs Me* (1963), *The Lovers of Eternity* (1964), *Corruption of the Damned* (1965), *Leisure* (1966), *Mosholu Holiday* (1967), e *Eclipse of the Sun Virgin* (1967) testimoniano di una sensualità traboccante, di una «verve» frizzante, sfiorano anche la pornografia ma con un humour sarcastico ed una sana esuberanza.

Citeremo inoltre Bob Cowan il cui film *Soul Freeze* (1967) ricorda le audacie di Buñuel. Raramente un cineasta si è spinto tanto in là in questo miscuglio di religiosità, voyeurismo, erotismo e morbosità. Si pensa a *L'âge d'or*. Di lui ricordiamo anche *The Children's Hour* e *Summer Dance*.

Già abbiamo sottolineato le stravaganze di *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (1963) di Ron Rice morto ad Acapulco nel 1964. Sempre dello stesso autore sono *The Flower Thief* (1960), *The Dancing Master* (1962) e *Senseless* (1962), specie di documentario barocco, infornale ed antirealista di insolita poesia.

Per quanto riguarda la produzione degli «avanguardisti» estranei al movimento Underground, oltre a *Nothing but a Man* di Robert Young e Michael Roemer, di cui abbiamo parlato prima, ricorderemo *Zero in the Universe* di Robert Moore, *The Crazy Quilt* di John Korty e *The Plastic Dome of Norma Jean* di Juleen Compton.

In definitiva, se la maggior parte di questi film realizzati con pochissimi mezzi peccano per una tecnica rudimentale, essa, bisogna ammetterlo, è rudimentale soltanto sul piano dell'esecuzione. Sul piano concettuale, la violenza contenuta, le audacie, gli eccessi stessi che mostrano – eccessi di erotismo, di sessualità e di omosessualità – le loro visioni di drogati o di allucinati, li hanno portati a trasgredire una quantità di principi ammessi e ad imporre, spesso per forza, una costruzione corriva, ellittica, ancora poco comune nel cinema corrente. Soprattutto a sviluppare ciò che si potrebbe definire il «montaggio nel tempo» invece e al posto del «montaggio nello spazio». A questo proposito, se non le consideriamo affatto opere «valide in sé», ma semplici abbozzi, questi abbozzi hanno permesso, una volta ripresi, riordinati e integrati nel cinema corrente, una sua profonda modificazione.

Qualunque sia la direzione in cui si impegni, il cinema sperimentale è il cinema stesso nella sua costante evoluzione. Abbozzo informale oggi, è l'opera compiuta di domani.

Nota biografica

Jean Mitry

Nato il 7 novembre 1904 a Soissons (Aisne). Suo padre era ivi cancelliere del tribunale civile prima di essere avvocato a Parigi dove la sua famiglia si trasferì nei primi giorni della guerra del 1914.

Ancora al liceo Janson di Sailly (dopo aver compiuto i primi studi al collegio di Soissons e poi al liceo Buffon), Jean Mitry, appassionato di cinema quanto di scienza e di filosofia, frequenta il «granaio» di Canudo. «Il ragazzino in pantaloncini», come questi lo chiamava affettuosamente, terminati gli studi secondari, cerca di farsi strada nel mondo del cinema.

Avendo vinto a 15 anni il terzo premio in un concorso di manifesti organizzato da *Cinéa* (con un progetto per il *Don Juan et Faust* di Marcel L'Herbier, 1922), mette a frutto il suo talento di disegnatore facendo dei manifesti per il cinema, invia dei bozzetti a *L'Intransigeant* e a *Paris-Midi* e diventa capo della pubblicità della piccola ditta *Erka* che allora distribuiva la produzione della Goldwyn in Francia (1923-24); tecnico della proiezione di questa società era nientemeno che Pierre Prévert...

Tuttavia, deluso di non poter produrre i manifesti ultramoderni che gli dettava il suo gusto, si dedica alla critica, scrive degli articoli per *Cinéma pour tous* e tiene la rubrica cinematografica del quotidiano anarchico *Le Libertaire* (1924-26). Nel frattempo si fa le ossa assistendo, come praticante, Jacques Catelain e Marcel L'Herbier durante la realizzazione di *La Galerie des monstres* (1924).

Pur continuando degli studi «seri» (diploma in Lettere e Scienze, 1928-29), collabora a diverse riviste di cinema come *Cinégraphies*, *Cinéa-Ciné pour tous*, *Ciné Journal*, *Ciné Revue* ecc., assiste Charles Leger alla *Tribune libre du Cinéma*, il primo dei cineclub (fondato all'Exposition des Arts Décoratifs nel 1925), ne diventa segretario generale (1926-32), produce ancora alcuni manifesti, lavora come assistente praticante con Abel Gance nella realizzazione di *Napoléon* (1925-27), con altri registi come Jean Epstein, René Hervil, Luitz-Morat, e funge da segretario di redazione della rivista scientifica *Lumière et Radio* nel 1929-30.

Durante questo periodo è portato a frequentare il gruppo surrealista da Jacques e Pierre Prévert, ma senza prendere parte attiva al movimento che ritiene troppo dogmatico, stringe amicizia con André Breton, con Benjamin Perret, soprattutto con Antonin Artaud (che interpretava la parte di Marat in *Napoléon*) e Robert Desnos.

Dal 1932 al 1939 Jean Mitry, per guadagnarsi da vivere, doppia dei film come dialoghista o come montatore, a seconda dei casi (*Rythmographie, Studio Pellegrin, Studio Brunot* ecc.), pur senza interrompere la sua collaborazione a diverse riviste come *Cinémonde, Pour vous* e altre e lavorando a dei trattati che saranno pubblicati vent'anni dopo.

Nel febbraio del 1936, mentre appoggia gli sforzi di Henri Langlois e di Georges Franju che hanno appena fondato il «Cercle du Cinéma» – un nuovo cineclub – propone loro di creare una cineteca, progetto che egli aveva già cercato di realizzare con Jean Mauclair nel 1928. Tre mesi dopo, grazie all'appoggio di A. P. Harlé, si costituisce la «Cinémathèque Française»: Henri Langlois ne è il segretario generale, Georges Franju il segretario aggiunto e Jean Mitry l'archivista. In ottobre riceve il battesimo dell'ufficialità.

Proponendosi, nel mettere insieme gli archivi, di catalogare e d'inventariare tutti i film prodotti nel mondo dal 1895, Mitry pone mano ad una gigantesca *Filmografia universale* pubblicata soltanto oggi – a trent'anni di distanza – dall'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.

Nel marzo 1943, dopo i primi anni di guerra, riprende il suo posto alla Cinémathèque per abbandonarlo nell'ottobre del 1946 in seguito a disaccordi con Henri Langlois. Nello stesso periodo, l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, creato da Marcel L'Herbier nel 1944, gli offre l'insegnamento della Storia del Cinema in collaborazione con Georges Sadoul.

Divenuto professore quasi per caso, si specializza nella ricerca storica aggiungendo, nel 1950, l'insegnamento dell'estetica, della psicologia e della sociologia del cinema, precludendo con i suoi lavori agli studi intrapresi in seguito sulla semiologia del film.

Parallelamente alla sua attività di insegnamento all'Istituto, Mitry gira una serie di film a cortometraggio di carattere sperimentale sui rapporti immagine-musica, fra cui *Pacific 231* (1949), *Images pour Debussy* (1952), *Symphonie mécanique* (1955). Oltre ad una ventina di film su commissione sugli argomenti più diversi: *Le paquebot Liberté* (1950), *Au pays des Grandes Causses* (1951), *La machine et l'homme* (1956), *Ecrire en images* (1958) ecc.

Nel 1955, grazie alle Editions Universitaires, Jean Mitry lancia la prima collana di monografie, i «Classici del Cinema», dove lui stesso pubblica: *John Ford* (1955), *S. M. Eisenstein* (1956), *Charlot et la fabulation chaplinesque* (1957), *René Clair* (1960).

Nel 1963 pubblica presso Larousse un modesto *Dictionnaire du Cinéma* e nelle Editions Universitaires, il primo volume della sua monumentale *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Il secondo volume esce nel 1965; entrambi erano stati pubblicati due anni prima all'Istituto in poche copie ciclostilate.

Nel 1968 esce il primo volume della sua *Histoire du Cinéma*; nel 1969, il secondo; il terzo sarà pubblicato nella prima metà del 1971. Seguiranno altri tre volumi, mentre è in preparazione una *Sociologie du Cinéma*.

Intanto Jean Mitry, che ha pubblicato numerose monografie nella collana della «Avant Scène» (*D.W. Griffith, Thomas Ince, Mack Sennett, Max Linder, Maurice Tourneur, Pearl White, Ivan Mosjoukine, Louis Delluc*), intende pubblicare un saggio per fare il punto sulla semiologia del film: *Le mot et l'image*, un'opera di filosofia scientifi-

ca: *Le réel perçu et la réalité du monde physique* ed. eventualmente, un poema satirico: *L'Ave Venus*.

La presente *Storia del cinema sperimentale* è il primo di questi «intermezzi».

Nel 1966 l'Università di Montréal che intendeva creare una cattedra di cinema fece appello a lui come professore invitato. Riuscito soddisfacente l'esperimento, fu nominato professore titolare nel luglio del 1968. Questo lo portò ad abbandonare l'Istituto dopo avervi insegnato per ben 25 anni; senza cessare comunque di partecipare alle pubblicazioni di questo Istituto che fa uscire, in media, tre volumi della sua *Filmografia* all'anno, iniziata nel 1936 (a tutt'oggi sono stati pubblicati 14 volumi).

Nominato nel luglio 1970 professore associato presso l'Istituto d'Arte e di Storia della Facoltà di Lettere e Scienze Umane di Parigi per la cattedra di Storia del Cinema, non sa ancora se opererà definitivamente l'anno prossimo per Parigi o per Montréal, a meno che non possa, come vorrebbe, dividere il suo tempo fra queste due Facoltà.

Note

Prime idee e primi teorici

¹ Filiale italiana della società francese Pathé Frères.

² Questi articoli furono riuniti in un'opera intitolata *L'usine aux images* pubblicata dalle edizioni Chiron nel 1926, dopo la morte di Canudo (10 novembre 1923).

³ In *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, NRF, 1946.

Dalla pittura al cinema

¹ Nato a Mosca il 12 agosto 1879. Di origine scandinava ma di formazione francese, appartiene alla Scuola francese.

² Procedimento Gaumont-Color tricromo. I colori sono ottenuti per mezzo di tre obiettivi muniti di filtri selettivi adatti.

Futurismo, espressionismo e linea

¹ *Ernst Lubitsch*, in *Premier Plan*, n. 32, Lione 1963.

² Curiosamente ritroviamo qui quel gusto del lusso decorativo, aristocratico e raffinato, che – in tutt'altra direzione – era il gusto di Bauer nella Russia zarista. Aggiungiamo che Bauer era anche scenografo.

³ Non possiamo dimenticare l'avvocato Arrigo Frusta, anch'egli fra i più importanti sceneggiatori del cinema italiano, che precedette Lucio D'Ambra, rivelando una certa affinità con *Ma l'amore mio non muor*, realizzato nel 1912 da Mario Caserini, e con numerosi altri film.

⁴ Cosa che fece in realtà, ma in *La roue*, nel 1922, e non in questo film.

⁵ Simili visioni erano comunque state oggetto di ricerche analoghe in Danimarca fin dal 1912. A questo proposito bisognerebbe citare come «sperimentali» circa una decina di film fra i quali *I morfinomani* (Morfinisten), *Sogni d'oppio* (Opium Sdrommen), *Gli spiritisti* (Spiritisten), *L'isola dei morti*, *I corni d'oro* (Guldhornene) ecc. (1912-14).

⁶ In *Expressionismus und modern Poesie*, Berlino 1918.

⁷ Nel 1919 la Germania era sconvolta dalla guerra civile che opponeva junkers a spartachisti. Le società che non avevano l'appoggio ufficiale del governo mancavano spesso di mezzi e la corrente elettrica era loro razionata. Naturalmente non accadeva questo all'UFA che produceva allora i suoi primi film spettacolari.

⁸ Ricordiamo che in questa versione del *Golem* Paul Wegener ebbe l'assistenza tecnica del regista Carl Boese e una generica supervisione da parte di Lubitsch.

⁹ In *L'écran démoniaque*, ed. Le terrain vague, 1965 (trad. it.: *Lo schermo demoniaco*, Bianco e Nero, Roma 1965).

¹⁰ O, in epoca più recente, qualsiasi film di Marcel Carné, Carol Reed, Hitchcock e Orson Welles; soprattutto *Le procès* (Il processo) di Welles presenta i caratteri del più puro espressionismo.

Alla ricerca di un ritmo «puro»

¹ In *Esprit de cinéma*, ed. Jeheber, 1954.

² In *Le cinéma vu de l'Etna*, ed. Ecrivains réunis, 1925.

³ In *Théâtre et Comoedia Illustré*, maggio 1923.

⁴ In *Cinémagazine*, 19 dicembre 1924.

⁵ In *Jean Epstein*, ed. Seghers, 1964.

⁶ In *Le Temps*, 4 giugno 1919.

Film astratto e musica visiva

¹ Contrariamente alle affermazioni di numerosi critici che datano questo film al 1921, confondendo senza dubbio la data di inizio con quella finale, *Diagonale Symphonie* è del 1923. Nessun film astratto, né di Richter né di Ruttmann fu proiettato prima di *Diagonale Symphonie*, anche se talvolta furono iniziati contemporaneamente.

² In *Schémas*, n. 1, dicembre 1925.

³ In *Naissance du cinéma*, Povolotzky, 1925.

⁴ «Le temps de l'image est venu», conferenza tenuta nel 1925. Fu riprodotta in *L'art cinématographique*, Alcan, 1927.

⁵ In *Les Cahiers du Mois*, dicembre 1925.

⁶ *Musique plastique*, in *Cinéa-Ciné pour tous*, luglio 1926.

⁷ *Sensations ou sentiments?* (con la collaborazione di J. L. Bouquet), in *Cinéa-Ciné pour tous*, agosto 1926.

⁸ *La musique des images*, in *L'art cinématographique*, cit.

⁹ Per il momento trascuriamo di proposito i film astratti di Len Lye, Fischinger o Mc Laren che, basati sulla musica, trovano in essa la propria ragion d'essere e pongono problemi diversi. Ne parleremo più avanti.

¹⁰ Gioco di parole in traducibile basato su *passage à niveau* (passaggio a livello) e *passage à ni-vache* (passaggio a li-vacca) [N.d.T.].

¹¹ In *La Danse*, novembre-dicembre 1924.

¹² *Ibidem*.

La scuola sovietica

¹ Il vero nome di Dziga Vertov è infatti Denis Arkadievitch, detto Youri Kaufman. Un terzo fratello, Boris Kaufman, che fu per molto tempo operatore in Francia, lavora attualmente a Hollywood dove si è stabilito dal 1945.

² *Lef = Levi j Front Iskousstva* (Fronte di sinistra dell'arte).

³ *Montage 38*, in *Souvenirs d'un cinéaste*, Mosca 1958.

⁴ In realtà la cinedialettica è posteriore al *Potemkin* e a *Oktjabr*, essa risale al 1928. Per Eisenstein fu un'intellettualizzazione del montaggio delle attrazioni ed una generalizzazione esagerata dell'*immagine-segno*, intesa come forma dialettica indipendente.

Surrealismo e cinema

¹ *Cinéma et réalité*, in NRF, novembre 1927.

² Poesia alla cui stesura collaborarono diversi autori sulla base della scrittura automatica, dell'inserzione casuale di parole, associazioni, brani di discorso ecc. [N.d.T.].

³ *Surréalisme et cinéma*, in *Etudes Cinématographiques*, nn. 38-39, 1965.

⁴ *Le film surréaliste*, in *Etudes Cinématographiques*, cit.

⁵ «Artaud sconfessò la regia di Germaine Dulac accusandola di aver dato un'interpretazione unicamente onirica della sua sceneggiatura (cfr. *Oeuvres complètes*, vol. III, NRF). In realtà Artaud, per il quale il cinema era soltanto «ciò che nello stato di veglia si collega al regno dei sogni», non sconfessava completamente questa interpretazione onirica. Rifiutava però di attribuire l'onirismo del «sogno da svegli» a un sogno nel senso «oggettivo» e descrittivo del termine, quasi a guisa di pretesto e per confondere le idee.

⁶ *Le film surréaliste*, in *Etudes Cinématographiques*, cit.

⁷ *Souvenirs d'un témoin*, in *Etudes Cinématographiques*, cit.

⁸ *Divine Orgi*, in *The New Review*, Parigi 1931.

⁹ *Souvenirs d'un témoin*, in *Etudes Cinématographiques*, cit.

¹⁰ In «Lettre à l'auteur».

La scuola documentaristica

¹ *Flaherty*, in *L'avant Scène*, n. 3, marzo 1965.

² Robert e Frances Flaherty, *Samoa*, Berlino 1932.

³ *Flaherty*, in *L'avant Scène*, cit.

⁴ Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary*, Londra 1946.

⁵ Paul Rotha, *Documentary Film*, Londra 1952.

⁶ Arthur Rosenheimer, R. J. Flaherty, in *Revue du Cinéma*, n. 4, 1947.

⁷ Riprodotto nell'opera di Karel Reisz, *The Technique of Film Editing*, Focal Press, Londra.

⁸ In *Encyclopedie du Cinéma*, cd. Borda, 1967.

⁹ In *Grierson on Documentary*, cit.

¹⁰ Purtroppo si proietta quasi sempre col titolo di *Zuiderzee* questa versione trasformata e sonorizzata nel 1934, il cui valore è ben diverso.

¹¹ *Luis Buñuel*, in *Premier Plan*, n. 33.

Immagini e musica - Ritorno all'astratto

¹ Furono proiettati in Francia col titolo di *Cinérythmes* dal n. 6 al n. 12 tra il 1932 e il 1934.

² Hans, del quale si ignora l'attività in Germania, fu ucciso sul fronte russo nel 1944.

³ *Colour Box*, dipinto direttamente sulla pellicola, fu stampato in Dufay Color. *Rainbow Dance* univa riprese in bianco e nero e riprese a colori: quelle in bianco e nero furono poi colorate e stampate col procedimento Gasparcolor.

⁴ André Martin, *i x i ou le cinéma de deux mains*, in *Cahiers du Cinéma*.

⁵ Questa citazione, come tutte le seguenti, è tratta dall'articolo di André Martin, *i x i ou le cinéma de deux mains*, cit.

⁶ In *Cahiers du Cinéma*.

Immagini e musica - Immagini concrete

¹ Dato che i film di Mc Laren sono disponibili in commercio, chiunque può acquistare una copia di *Colour Cocktail*, proiettarlo a casa propria e fare l'esperimento spesso ripetuto all'Idhec. Dopo aver proiettato il film che, completo (con la musica), è una specie di capolavoro, lo si proietti muto: non significa più nulla. o meglio, i movimenti colorati non hanno più ragione di essere. Proiettati al contrario, sono altrettanto affascinanti e gradevoli, ma anche assolutamente gratuiti. Non c'è più niente. Non c'è un divenire che dia un senso preciso, il senso del ritmo stesso...

² *Musique et cinéma*, in *Cinémagazine*, 1926.

³ Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, ed. Denoël (trad. it.: *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 557-58).

Surrealismo USA

¹ *Art in Cinema*, Museum of Art, San Francisco.

«Free Cinema» e cinema diretto

¹ In *L'aventure du cinéma direct*, tesi di laurea III ciclo. Facoltà di lettere e scienze umane di Parigi (Sorbona), 1970.

² Louis Marcorelles, in *France Observateur*, n. 572, aprile 1960.

³ Michel Ciment, in *Positif*, nn. 100-101, dicembre 1968 - gennaio 1969.

⁴ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, cit.

⁵ Louis Marcorelles, *Le cinéma direct nord américain*, in *Image et son*, n. 183, aprile 1965.

⁶ Louis Marcorelles, *Du Candid Eye à Pierre Perrault*, in *Image et son*, cit.

⁷ Luc de Heusch, *Cinéma et sciences sociales*, rapporto Unesco n. 16, 1962.

⁸ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, cit.

Eredità del surrealismo e dei film astratti

¹ Jean-André Fieschi, *Lapoujade, cinéaste*, in *France Observateur*, 1968.

² André Fieschi, *Lapoujade, cinéaste*, cit.

Il cinema Underground

¹ *Jeune cinéma américain*, in *Premier Plan*, n. 46, dicembre 1967.

² Da *lettrisme*: «Movimento letterario di avanguardia che propugna l'uso di onomatopee, segni ideografici ecc., in poesie prive di senso» (Paul Robert, *Dictionnaire de la langue française*) [N.d.T.].

³ *Jeune cinéma américain*, in *Premier Plan*, cit.

Appendice

Tra i film di produzione commerciale che hanno più o meno contribuito all'evoluzione del cinema (ritmo, montaggio, struttura dell'immagine ecc.) segnaliamo:

- 1911 *The Lonedale Operator* (Il telegrafista di Lonedale), D. W. Griffith - USA
Le nozze d'oro, L. Maggi - Italia
- 1912 *The Musketeers of Pig Alley* (I moschettieri di Pig Alley), D. W. Griffith - USA
- 1913 *Judith of Bethulia*, D. W. Griffith - USA
Der Student von Prag (Lo studente di Praga), S. Rye - Germania
Ingeborg Holm, V. Sjöström - Svezia
- 1914 *The Battle of Gettysburg* (La battaglia di G.), Th. Ince - USA
The Avenging Conscience (La coscienza vendicatrice), D. W. Griffith - USA
Perduti nelle tenebre, N. Martoglio - Italia
Der Golem (Il Golem), H. Galeen - Germania
- 1915 *The Birth of a Nation* (Nascita di una nazione), D. W. Griffith - USA
The Coward (Il vigliacco), Th. Ince-R. Barker - USA
The Cheat (La frode), C. B. De Mille - USA
La folie du Dr. Tube (La pazzia del Dr. Tube), A. Gance - Francia
- 1916 *Intolerance*, D. W. Griffith - USA,
The Aryan (L'ariano), R. Barker - USA
Chaplin Comedies (Comiche di Chaplin), Ch. Chaplin - USA
Sennett Comedies (Comiche di Sennett), M. Sennett - USA
- 1917 *Chaplin Comedies* (Comiche di Chaplin), Ch. Chaplin - USA
Berg-Ejvind och hans hustru (I proscritti), V. Sjöström - Svezia
- 1918 *Chaplin Comedies* (Comiche di Chaplin), Ch. Chaplin - USA
Don't Change your Husband (Non cambiate marito), C. B. de Mille - USA
La dixième Symphonie (La X sinfonia), A. Gance - Francia
- 1919 *Broken Blossom* (Giglio infranto), D. W. Griffith - USA
Herr Arnes Pengar (Il tesoro di Arne), M. Stiller - Svezia

- Das Kabinett des Doktor Caligari* (Il gabinetto del dott. Caligari), R. Wiene - Germania
- 1920 *Der Golem* (Il Golem), H. Galeen - Wegener - Germania
Blind Husbands (La legge della montagna), E. von Stroheim - USA
Keaton Comedies (Comiche di Keaton), B. Keaton - E. Cline - USA
- 1921 *Der müde Tod* (Destino), F. Lang - Germania
El Dorado, M. L'Herbier - Francia
Scherben (La rotaia), L. Pick - Germania
- 1922 *Foolish Wives* (Femmine folli), E. von Stroheim - USA
Nosferatu (Nosferatu il vampiro), F. W. Murnau - Germania
La femme de nulle part (La donna venuta dal nulla), L. Delluc - Francia
La roue (La rosa sulle rotaie), A. Gance - Francia
- 1923 *Public Opinion* (Opinione pubblica), Ch. Chaplin - USA
Die Nibelungen (I Nibelunghi), F. Lang - Germania
Coeur fidèle (Cuore fedele), J. Epstein - Francia
- 1924 *Greed* (Rapacità), E. von Stroheim - USA
Der letzte Mann (L'ultima risata), F. W. Murnau - Germania
Stacka (Sciopero), S. M. Eisenstein - URSS
- 1925 *Bronenosce Potemkin* (La corazzata Potemkin), S. M. Eisenstein - URSS
Du Skal aere din Hustru (L'angelo del focolare), C. T. Dreyer - Danimarca
Variété, E. A. Dupont - Germania
- 1926 *Mat'* (La madre), V. Pudovkin - URSS
Der Student von Prag (Lo studente di Praga), H. Galeen - Germania
- 1927 *Sunrise* (Aurora), F. W. Murnau - USA
The Wedding March (Sinfonia nuziale), E. von Stroheim - USA
Napoléon, A. Gance - Francia
- 1928 *The Crowd* (La folla), K. Vidor - USA
The Wind (Il vento), V. Sjöström - USA
La passion de Jeanne d'Arc (La passione di Giovanna d'Arco), C. T. Dreyer - Francia
The Docks of New York (I moli di New York), J. von Sternberg - USA
- 1929 *Hallelujah* (Alleluia), K. Vidor - USA
Turksib, V. Turin - URSS
- 1930 *Zemlja* (La terra), A. Dovzhenko - URSS
Der blaue Angel (L'angelo azzurro), J. von Sternberg - USA
- 1931 *Tabu*, F. W. Murnau - USA
M, F. Lang - Germania
The Man I killed (*Broken Lullaby*) (L'uomo che ho ucciso), E. Lubitsch - USA

- 1932 *Trouble in Paradise* (Mancia competente), E. Lubitsch - USA
One Way Passage (Amanti senza domani), T. Garnett - USA
- 1933 *Thomas Garner*, W. K. Howard - USA
No Greater Glory (I ragazzi della via Paal), F. Borzage - USA
The Bowery (Il Bowery), R. Walsh - USA
- 1934 *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano), K. Vidor - USA
The Scarlet Empress (L'imperatrice Caterina), J. von Sternberg - USA
- 1937 *You Only Live Once* (Sono innocente), F. Lang - USA
Dead End (Strada sbarrata), W. Wyler - USA
- 1938 *Aleksandr Nevskij* (Alessandro Nevski), S. M. Eisenstein - URSS
- 1939 *La règle du jeu* (La regola del gioco), J. Renoir - Francia
Le jour se lève (Alba tragica), M. Carné - Francia
- 1941 *Citizen Kane* (Quarto potere), O. Welles - USA
- 1948 *La terra trema*, L. Visconti - Italia
Ladri di biciclette, V. De Sica - Italia
- 1950 *Rashomon*, A. Kurosawa - Giappone
Los Olvidados (I figli della violenza), L. Buñuel - Messico
- 1953 *Ugetsu Monogatari* (Racconti della luna d'agosto), K. Mizoguchi - Giappone
I vitelloni, F. Fellini - Italia
- 1955 *Sommarnattens Leende* (Sorrisi di una notte d'estate), I. Bergman - Svezia
- 1956 *Il grido*, M. Antonioni - Italia
- 1959 *Hiroshima mon amour*, A. Resnais - Francia
- 1962 *Salvatore Giuliano*, F. Rosi - Italia
- 1963 *America, America*, E. Kazan - USA
Muriel ou le temps du retour (Muriel), A. Resnais - Francia
- 1964 *Rekopis znaleziony w Saragossie* (Il manoscritto trovato a Saragozza), W. Haas - Polonia
- 1965 *Venti ore*, Z. Fabri - Ungheria
Pierrot le fou (Il bandito delle 11), J. L. Godard - Francia
- 1966 *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, R. Rossellini - Francia
Accident (L'incidente), J. Losey - Inghilterra
- 1969 *Midnight Cowboy* (Un uomo da marciapiede), J. Schlesinger - S. Peking - USA

Film d'essais e film astratti

- 1914 *Rythmes colorés*, L. Survage - Francia
- 1919-23 *Diagonale Symphonie*, V. Eggeling - Germania
Rhythmus 21, H. Richter - Germania
Rhythmus 24, H. Richter - Germania
- 1924 *Opus* (da 1 a 5), W. Ruttmann - Germania
Ballet mécanique, F. Leger - Francia
Entr'acte, R. Clair - Francia
Photogénies, J. Epstein - Francia
Cinq minutes de cinéma pur, H. Chomette - Francia
- 1925 *Photogénies mécaniques*, J. Grémillon - Francia
Jeux et reflets de la lumière et de la vitesse, H. Chomette - Francia
- 1926 *Studien* (da 1 a 5), O. Fischinger - Germania
Emak Bakia, M. Ray - Francia
Anemic Cinema, M. Duchamp - Francia
Filmstudie, H. Richter - Germania
- 1927 *Inflation*, H. Richter - Germania
Vormittagsspuk, H. Richter - Germania
- 1928 *Rennsymphonie*, H. Richter - Germania
Studien (da 6 a 12), O. Fischinger - Germania
Arabesques, G. Dulac - Francia
Überfall, E. Metzner - Germania
- 1929 *L'étoile de mer*, M. Ray - Francia
Disque 957, G. Dulac - Francia
Romance sentimentale, S. M. Eisenstein - Francia
Thème et variation, G. Dulac - Francia
Tusalava, L. Lye - Inghilterra
- 1930 *Cinérythmes* (da 1 a 4), O. Fischinger - Germania
Light Rhythms, O. Blakeston - F. Brugière - Inghilterra
- 1931 *Cinérythmes* (da 5 a 8), O. Fischinger - Germania
Forest Murmurs, S. Vorkapich - USA
The Fall of the House of Usher, Webber- Watson - USA
- 1932 *Cinérythmes* (da 9 a 11), O. Fischinger - Germania
Fingall's Cave, S. Vorkapich - USA
- 1933 *Komposition in Blau*, O. Fischinger - Germania
Circle, O. Fischinger - Germania
Lot in Sodom, Webber - Watson - USA

- 1934 *Une nuit sur le Mont Chauve*, A. Alexieff - Francia
Colour Box, L. Lye - Inghilterra
- 1935 *Kaleidoscope*, L. Lye - Inghilterra
Birth of a Robot, L. Lye - Inghilterra
- 1936 *Allegretto*, O. Fischinger - USA
Rainbow Dance, L. Lye - Inghilterra
Rhythm in Light, M. Ellen Bute - T. Nemeth - USA
- 1937 *Optical Poem*, O. Fischinger - USA
Evening Star, T. Nemeth - USA
Hen Hop, N. Mc Laren - Canada
Trade Tatoo, L. Ley - Inghilterra
- 1938 *Parabola*, M. Ellen Bute - USA
- 1939 *American March*, O. Fischinger - USA
- 1940 *Toccata and Fugue*, T. Nemeth - USA
Glen Falls Sequence, D. Crockwell - USA
- 1943 *Dollar Dance*, N. Mc Laren - Canada
- 1944 *C'est l'aviron*, N. Mc Laren - Canada
The Lambeth Walk, L. Lye - H. Jennings - Inghilterra
- 1946 *Hoppity Pop*, N. Mc Laren - Canada
- 1947 *Fiddle de Dee*, N. Mc Laren - Canada
Jammin the Blues, D. Milic - USA
- 1948 *Motion Painting n. 1*, O. Fischinger - USA
Begone Dull Care, N. Mc Laren - Canada
- 1949 *Pacific 231*, J. Mity - Francia
- 1951 *Around is Around*, N. Mc. Laren - Canada
- 1952 *Images pour Debussy*, J. Mity - Francia
Neighbours, N. Mc. Laren - Canada
Color Cry, L. Lye - USA
Pantha Rhei, B. Haanstra - Olanda
Fumée - Pure Beauté, A. Alexieff - Francia
- 1953 *Blinkity Blank*, N. Mc Laren - Canada
The Fox Chase, L. Lye - USA
Sève de la terre, A.. Alexieff - Francia
Lumière et reflets, E. Raik - Francia
14 Juillet (polivisione), A. Gance - Francia

- 1955 *Symphonie mécanique* (polivisione), J. Mitry - Francia
Rhythmic, N. Mc Laren - Canada
Abstract in Concrete, J. Arvonis - USA
- 1956 *J'accuse* (polivisione), A. Gance - Francia
- 1957 *Surprise Boogie*, A. Pierru - Francia
Verre, B. Haanstra - Olanda
- 1958 *Chairy Tale*, N. Mc Laren - Canada
Free Radicals, L. Lye - USA
Chant du Styrière, A. Resnais - Francia
- 1960 *Foule*, R. Lapoujade - Francia
- 1961 *Composizione - Struttura - Danza*, P. Kamler - Francia
- 1962 *Prison*, R. Lapoujade - Francia
Riflessi - Linee e punti, P. Kamler - Francia
- 1969 *Pas de deux*, N. Mc Laren - Canada
Le Socrate, R. Lapoujade - Francia

Film a carattere onirico o surrealista

- 1911 *Morfinisten* (I morfinomani), V. der Aa Kuhle - Danimarca
- 1913 *L'isola dei morti*, V. der Aa Kuhle - Danimarca
- 1914 *Opium Sdrommen* (Sogni d'oppio), H. Madsen - Danimarca
Spiritisten (Gli spiritisti), H. Madsen - Danimarca
Guldhornene (I corni d'oro), V. der Aa Kuhle - Danimarca
Zizn'v smerti (La vita nella morte), G. Bauer - Russia
- 1916 *Lounaja Krassaviza* (Bellezza lunare), G. Bauer - Russia
Perfido incanto, A. G. Bragaglia - Italia
- 1924 *Faits divers*, C. Autant-Lara - Francia
- 1927 *La coquille et le clergyman*, A. Artaud - G. Dulac - Francia
- 1928 *Un chien andalou*, L. Buñuel - Francia
The Love of Zero, F. Florey - USA
The Coffin Maker, F. Florey - USA
- 1930 *L'âge d'or*, L. Buñuel - Francia
Le sang d'un poète, J. Cocteau - Francia
- 1932 *Zéro de conduite*, J. Vigo - Francia
L'affaire est dans le sac, J. e P. Prévert - Francia

- 1943 *Meshes of the Afternoon*, M. Deren - USA
- 1945 *Drastic Demise*, K. Anger - USA
- 1946 *Dreams that Money Can Buy*, H. Richter - USA
Och efter skimming Kommer mörker (Dopo il crepuscolo viene la notte), R. Hagberg - Svezia
Fragment of Seeking, C. Harrington - USA
- 1947 *Fireworks*, K. Anger - USA
- 1948 *Meditation on Violence*, M. Deren - USA
- 1953 *The Pleasure Garden*, J. Broughton - USA
- 1954 *Inauguration of the Pleasure Dome*, K. Anger - USA
- 1958 *Eldora*, G. Markopoulos - USA
- 1966 *The Illiac Passion*, G. Markopoulos - USA

Documentari - Cinema diretto

- 1922 *Kino Pravda* («Pravda» cinematografica), D. Vertov - URSS
Nanook of the North (Nanuk l'eschimese), R. J. Flaherty - USA
- 1925 *Moana* (L'ultimo Eden), R. J. Flaherty - USA
- 1927 *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (Berlino, sinfonia di una grande città), W. Ruttmann - Germania
- 1928 *Branding* (Risacca), J. Ivens - Olanda
La Tour, R. Clair - Francia
- 1929 *Regen* (Pioggia), J. Ivens - Olanda
Drifters (Motopescherecci), J. Grierson - Inghilterra
Week-End, W. Ruttmann - Germania
- 1930 *Melodie der Welt*, W. Ruttmann - Germania
A propos de Nice, J. Vigo - Francia
- 1932 *Los Hurdes* (Terra senza pane), L. Buñuel - Spagna
Zuiderzee, J. Ivens - Olanda
- 1933 *Borinage*, J. Ivens- H. Storck - Belgio
- 1934 *Man of Aran* (L'uomo di Aran), R. J. Flaherty - Inghilterra
Song of Ceylon, B. Wright - Inghilterra
- 1935 *Coal Face* (La miniera), A. Cavalcanti - Inghilterra
Hunger (Sui mercati della fame), L. Hurwitz - USA

- 1936 *Night Mail* (Posta di notte), H. Watt - B. Wright - Inghilterra
The Plough that Broke the Plains (L'aratro che distrusse i campi), P. Lorentz - USA
- 1937 *The River* (Il fiume), P. Lorentz - USA
The Spanish Earth (Terra di Spagna), J. Ivens - Olanda
- 1938 *North Sea* (Marc del Nord), H. Watt - Inghilterra
Crisis, H. Kline - USA
Heart of Spain, Kline - Strand - Hurwitz - USA
- 1939 *The City*, W. van Dike - USA
Spare Time, H. Jennings - Inghilterra
The Four Hundred Millions, J. Ivens - Olanda
- 1940 *Power of the Land*, J. Ivens - Olanda
- 1941 *The Forgotten Village*, H. Kline - USA
- 1942 *The band*, R. J. Flaherty - USA
Listen to Britain, H. Jennings - Inghilterra
Christmas under Fire, H. Watt - Inghilterra
Gente del Po, M. Antonioni - Italia
- 1943 *Fires Were Started*, H. Jennings - Inghilterra
World of Plenty, P. Rotha - Inghilterra
- 1944 *Maidanek*, A. Ford - Polonia
The Silent Village, H. Jennings - Inghilterra
- 1945 *Aubervilliers*, E. Lotar - Francia
Steel, R. Ridley - Inghilterra
- 1946 *Le 6 juin à l'aube*, J. Grémillon - Francia
- 1947 *Louisiana Story*, R. J. Flaherty - USA
- 1952 *Jetons les filets*, V. der Horst - Olanda
- 1953 *The Little Fugitive*, M. Engel - USA
- 1954 *Isole di fuoco*, V. de Seta - Italia
- 1955 *Thursday's Children*, L. Anderson - Inghilterra
- 1956 *On the Bowery*, L. Rogosin - USA
Together, L. Mazzetti - Inghilterra
Dimanche à Peking, Ch. Marker - Francia
- 1957 *Les Maîtres fous*, J. Rouch - Francia

- 1958 *Every day except Christmas*, L. Anderson - Inghilterra
We Are the Lambeth Boys, K. Reisz - Inghilterra
Les marines, F. Reichenbach - Francia
- 1959 *Moi, un noir*, J. Rouch - Francia
Lettre de Sibirie, Ch. Marker - Francia
- 1960 *Standing Strike*, R. Young - USA
Eddie Sachs at Indianapolis, R. Leacock - USA
- 1961 *Primary*, R. Leacock - USA
Cuba sì!, Ch. Marker - Francia
Les inconnus de la terre, M. Ruspoli - Francia
La pyramide humaine, J. Rouch - Francia
David, D. A. Pennebaker - USA
- 1962 *Chronique d'un été*, J. Rouch - Francia
Regard sur la folie, M. Ruspoli - Francia
Lonely Boy, W. Koenig - Canada
Jane, A. Pennebaker - USA
La lutte, C. Jutra - Canada
Les bûcherons de la Manouane, J. L. Lamothe - Canada
Donne di Lucania, G. Vento - Italia
- 1963 *Pour la suite du Monde*, P. Perrault - Canada
A tout prendre, C. Jutra - Canada
- 1964 *The Beatles in New York*, A. e D. Maysles - USA
- 1965 *Soixante cycles*, J. C. Labrecque - Canada
- 1967 *Warrendale*, A. King - Canada
- 1970 *Woodstock*, M. Wadleigh - USA

Cinema Underground

- 1957 *Flesh of Morning*, S. Brakhage - USA
- 1958 *Shadows*, J. Cassavetes - USA
- 1959 *Private Property*, L. Stevens - USA
Transfigurations, E. Emshwiller - USA
- 1961 *The Connection*, Sh. Clarke - USA
- 1962 *Thanatopsis*, E. Emshwiller - USA
- 1963 *Hallelujah the Hills*, A. Mckas - USA

Flaming Creatures, J. Smith - USA
The Cool World, Sh. Clarke - USA
Duo Concertante, L. Jordan - USA

1966 *Faces*, J. Cassavetes - USA
Relativity, E. Emshwiller - USA
Hold Me while I'm naked, G. M Kuchar - USA
Cosmic Ray, B. Conner - USA

1967 *Portrait of Jason*, Sh. Clarke - USA
Pull my Daizy, R. Frank - USA
Chelsea Girls, A. Warhol - USA
Soul Freeze, B. Cowan - USA

Bibliografia essenziale

- Rudolph Arnheim - *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlino 1932.
- Bela Balazs - *Der Geist des Film*, W. Knapp, Halle 1930.
- Miklos N. Bandi - *La Symphonie diagonale*, in *Schémas*, n. 1, Parigi 1925.
- Gregory Battcock - *The New American Cinema*, Dutton, New York 1967.
- Raymond Borde - *Le cinéma expérimental en 1964*, in *Positif*, n. 60, maggio 1964.
- Freddy Bauche - *Luis Buñuel et Dalí - Un chien andalou* (sceneggiatura), *L'âge d'or* (sceneggiatura), in *Revue du Cinéma* n. 5, 15 novembre 1929; *La révolution surréaliste*, n. 12, 15 dicembre 1929; *L'avant Scène*, nn. 27-28, 15 giugno 1963.
- Luis Buñuel - *Los Hurdes* (sceneggiatura), in *L'avant Scène*, n. 36, 15 aprile 1964.
- Ricciotto Canudo - *L'usine aux images*, Chiron, Parigi 1927.
- Jean Cocteau - *Le sang d'un poète*, Robert Marain, 1948.
- Jean Epstein - *Bonjour cinéma*, La sirène, 1920.
- Jean Epstein - *Le cinéma du diable*, Jacques Melot, 1947.
- S. M. Eisenstein - *Film Form*, Denis Dobson, Londra 1945.
- S.M. Eisenstein - *Film Sense*, Faber & Faber, Londra 1947.
- S.M. Eisenstein - *Réflexions d'un cinéaste*, ed. Internat., Mosca 1958.
- Lotte H. Eisner - *L'écran démoniaque*, Terrain Vague, 1966.
- Henri Fescourt - *L'idée et l'écran*, Parigi 1926.
- Henri Fescourt - *La foi et les montagnes*, ed. Montel, 1954.
- Abel Gance - *Le temps de l'image est venu*, in *L'art cinématographique*, Alcan, 1927.
- Laure Garcin - *Peinture et film d'animation*, in *Les Temps modernes*, gennaio 1964.
- Paul Gilson - *Ciné magic*, André Bonne, 1951.
- Arthur Honegger - *Du cinéma sonore à la musique réelle*, in *Plans*, Parigi 1931.
- Gilles Jacob - *Le cinéma moderne*, Serdoc, Lione 1964.
- Lewis Jacob - *The Rise of American Film*, Columbia University, New York, 1969.
- Rudolph Kurtz - *Expressionismus und Film*, Berlino 1926.
- Ado Kyrou - *Le surréalisme au cinéma*, Terrain Vague, 1966.
- Albert Laffay - *Logique du cinéma*, A. Masson, 1964.
- Alfredo Leonardi - *Occhio mio dio - Il New American Cinema*, Feltrinelli, Milano 1971.
- André Levinson - *Pour une poétique du film*, in *L'art cinématographique*, Alcan, 1927.
- Jean Mitry - *Esthétique et psychologie du cinéma* (vol. 1 e 2), ed. Universitaires, 1963-1964.

- Jean Mitry - *Histoire du cinéma* (vol. 1, 2 e 3), ed. Universitaires, 1968-1970.
- Edgar Morin - *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, ed. de Minuit, 1957.
- Gilles Marsolais - *L'aventure du cinéma direct*, Tesi, Sorbona, 1970.
- André Martin - *Norman Mc Laren*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 1.
- André Obey - *Musique et cinéma*, in *Le Crapouillot*, marzo 1923.
- Fuad Quintar - Robert J. Flaherty, in *Etudes Cinématographiques*, n. 5, 1960.
- Sheldon Renan - *The american Underground Film*, Dutton, New York, 1967.
- Georges Sadoul - *Histoire générale du cinéma* (vol. 3 e 4), Denoël, 1952-1954.
- Leopold Survage - *Le rythme coloré*, in *Les soirées de Paris*, luglio 1914.
- Parker Tyler - *Underground Film*, Grove Press, New York 1970.
- Alain Virmaux - Surréalisme et cinéma, in *Etudes Cinématographiques*, nn. 40-2, 1962.
- Emile Vuillermoz - *La musique des images*, in *L'art cinématographique*, Alcan 1927.

Indice dei film

- Abstract in Concrete* (Jacobs, 1954) 167
Abstronics (Butc, 1954) 167
Adventure of Jimmy, The (Broughton, 1948) 144
Affaire est dans le sac, L' (Prévert, 1932) 95
Age d'or, L' (Buñuel, 1930) 86, 89, 91
A la pointe de la plume (Mc Laren, 1950) 117
Alexandr Nevskij, Alessandro Nevski (Eisenstein, 1939) 127, 129
Allegretto (Fischinger, 1936) 111
Allegro, Rumba, Stars and Stripes, Dots, Loops, (Mc Laren) 113
Alles dreht sich, alles bewegt sich. Tutto gira, tutto si muove (Richter, 1929) 85
All the News (Vogel, 1948) 145
Allures (Belson, 1960) 167
Alouette, L' (Mc Laren, 1944) 114
American March (Fischinger, 1939) 111
Amérique insolite, L' (Reichenbach, 1960) 161
Amour de la vie, L' (Reichenbach, 1969) 161
Anemic Cinema (Duchamp, 1926) 84
Anger Aquarium Arcanum (Anger, 1965) 143
Anita Needs Me (Kuchar, 1963) 171
Anitra's Dance (Butc, 1936) 121
Another Day (Thatcher) 147
Antigone (Hasenclever, 1917) 24
Appointment with Darkness (Vickrey, 1953) 145
Après le crépuscule vient la nuit (Hagberg, 1945-46) 146
Arabesque (Dulac, 1929) 125
Arabesques (Mitry) 134-136
Ariadne in Hoppengarten (Richter, 1928) 85
Around is Around (Mc Laren, 1951) 117-118
Arroseur et arrosé, L' (Lumière, 1895) 62
Arsenal, Arsenale (Dovzhenko, 1929) 102
Assiguation, The (Harrington, 1953) 144
At Land (Deren, 1944) 142
A tout prendre (Jutra, 1963) 157
Auberge rouge, L' (Epstein, 1923) 45
Austernprinzessin, La principessa delle ostriche (Lubitsch, 1919-20) 19
Autumn Fire (Weinberg, 1930) 147
Autumn Spectrum (Hirsch, 1951) 167
Avening Conscience, The, La coscienza vendicatrice (Griffith, 1914) 7
Ballet mécanique (Léger, 1924) 61, 83
Beatles in New-York, The (Maysles, 1964) 154
Becoming (Davis, 1955) 167
Begone Dull Care (Mc Laren, 1948) 115, 121
Belle saison est proche, La (Barral, 1959) 164
Berg-Ejvind och haus Hustru, I proscritti (Sjöström, 1917) 27
Berlin, Symphonie einer Grosstadt, Berli-

- no, sinfonia di una grande città (Ruttman, 1927) 107, 147
- Bientôt Noël* (Macartney - Filgate) 155
- Birth of a Nation, The*, La nascita di una nazione (Griffith, 1915) 1, 8, 10
- Birth of a Robot* (Lyc, 1935-36) 112
- Blaue Engel, Der*, L'angelo azzurro (Von Sternberg, 1930) 34
- Blinkity Blank* (Mc Laren, 1953) 119, 120
- Blonde Cobra* (Fleischer, 1958-61) 171
- Blood and Fire* (Macartney-Filgate, 1958) 155
- Book Bargain* (Mc Laren) 113
- Bop scotch* (Belson, 1953) 167
- Borinage* (Ivens, 1933) 107
- Born of the Wind* (Kuchar, 1961) 174
- Botte, La* (Bielinska, 1959) 163
- Boy Who Saw Through, The* (Butc, 1958) 167
- Brand im Oper* (Kaiser, 1919) 24
- Brave Don't Cry, The* (Leacock) 153
- Breakwaters* (Scibert) 147
- Bridges - Go - Round* (Clarke, 1959) 142
- Brig, The* (Mekas, 1964) 170
- Broken Earth* (Freulich e Muse, 1934) 149
- Bronenosoc Potemkin*, La corazzata Potemkin (Eisenstein, 1925) 77-78
- Brumes d'automne* (Kirsanov, 1929) 105
- Bûcherons de la Manouane, Les* (Lamothe, 1962) 157
- Bullfight* (Clarke, 1955) 142
- Cabiria*, (Pastrone, 1914) 38
- Cage, The* (Peterson, 1947) 144
- Camera Makes Woooopee* (Mc Laren, 1935) 113
- Cannibals of the South Seas*, Il viaggio dello «Snark» nei mari del Sud (Johnson, 1912) 97
- Carnival* (Vickrey, 1954) 145
- C'era una volta* (Borowczyk e Lenica, 1957) 163
- C'est l'aviron* (Mc Laren, 1934) 114
- Chair, T'he* (Leacock, 1962) 153
- Chairy Tale* (Mc Laren, 1957-58) 120
- Chang* (Cooper e Schoedsak, 1927) 104
- Chant du Styrene, Le* (Resnais, 1958) 164
- Chat dans le sac, Le* (Groulx, 1964) 157
- Chase, The* (Crockwell) 121
- Cheat, The*, La frode (De Mille, 1917-18) 39
- Chelsea Girls* (Warhol, 1966) 171
- Chevelure, La* (Kirou, 1962) 164
- Chiefs* (Leacock, 1968) 154
- Chien andalous, Un* (Buñuel, 1928) 86, 88-91
- Children's Hours, The* (Cowan) 175
- Christmas USA* 1949 (Markopoulos, 1950) 144
- Chronique d'un été* (Rouch, 1961) 158-160
- Chumlum* (Rice, 1964) 167
- Simba l'elefante* (Johnson, 1927) 104
- Cimitero dans la falaise, Le* (Rouch, 1952) 159
- Cinq minutes de cinéma pur* (Chomette, 1924) 61
- Circle* (Fischinger) 111
- City, The* (Van Dyke, 1939) 104
- City Symphony, A* (Weinberg, 1929) 147
- Clinic of Stumble* (Peterson, 1947-48) 142
- Coal Face*, La miniera (Cavalcanti, 1935) 106, 115
- Coeur fidèle* (Epstein, 1923) 46
- Coeur gros comme ça, Un* (Reichenbach, 1961) 161
- Coffin Maker, The* (Florey, 1929) 93
- Color and Light n. 1* (Davis, 1950) 167
- Colorature* (Fischinger, 1931) 111
- Color Cry* (Lyc, 1952) 112
- Color Dances n. 1* (Davis, 1954) 167
- Color Designs* (Latelin, 1948) 167
- Color Rapsody* (Butc, 1954) 167
- Color Box* (Lyc, 1934) 112
- Color Cocktail* (Mc Laren, 1935) 113
- Come back Africa* (Rogosin, 1959) 150

- Come Closer* (Hirsch, 1952) 167
Composizione-Struttura-Danza (Kamler, 1961) 164
Connection, The (Clarke, 1961) 151
Cool World (Cassavetes, 1963) 151
Coquille et le clergyman, La (Dulac, 1926) 86-88
Corruption of the Damned (Kuchar, 1965) 174
Cosmic Ray (Conner, 1961) 171, 173
Crainquebille (Feyder, 1922-23) 44
Crazy Quilt, The (Korty) 145
Cronik von Grieshaus, Cronaca della casa grigia (Von Gerlach, 1924) 32
Cuba si (Marker, 1961) 161

Dance Chromatic (Emshwiller, 1959) 174
Dance in the Sun (Clarke, 1953) 142
Dancing Master, The (Ricc, 1962) 175
Dangerous Houses (Harrington, 1952) 144
David (Pennebaker, 1961) 154
Dawn to Dawn (Berne, 1934) 148
Day in Santa Fe, A (Riggs) 147
Death and Transfiguration (Davis, 1964) 167
Death of Hemingway, The (Markopoulos, 1965) 145
Dead Ones, The (Markopoulos, 1948) 144
De Brug, Il Ponte (Ivens, 1928) 159
Demoiselles de Rochefort, Les (Lapoujade) 165
Description d'un combat (Marker, 1961) 161
Deserto Rosso (Antonioni, 1966) 165
Diagonale Symphonie (Eggeling, 1924) 49, 51-54
Disque 957 (Dulac) 125
Dimanche à Pekin, Un (Marker, 1956) 161
Dog Star Man (Brakhage, 1961-64) 173
Dollar Dance (Mc Laren, 1943) 114
Dom, Una casa (Konwicki, 1957) 163
Double Jam (Hirsch, 1957) 167

Drama v kabaré futuristov n. 13, Un drama al cabaret futurista n. 13 (Kasjanov, 1914) 17
Drastic Demise (Anger, 1944) 143
Dreams that Money can buy, I sogni che il denaro può comprare (Richter, 1946) 140
Drifters, Motopescherecci (Grierson, 1929) 105
Drum, The (Brummer, 1951) 145
Duo Concertante (Jordan, 1963) 173
Dwai ludzie z szafa, I due e l'armadio (Polanski, 1958) 163

Eat (Warhol, 1964) 171
Eaux d'artifice (Anger, 1953) 143
Echoes of Silence (Goldman, 1966) 174
Eclipse of the Sun Virgin (Kuchar, 1967) 174
Eddie Sachs at Indianapolis (Leacock, 1961) 153
Eldora (Markopoulos, 1952) 145
El Dorado (L'Herbier, 1922) 41
Ellen in Window Land (Vickrey, 1957) 145
Emak Bakia (Ray, 1926) 83
Empire State Building (Warhol, 1964) 171
Energies (Davis, 1957) 167
Entr'acte (Clair, 1924) 62, 64
Eros, O Basileus (Markopoulos, 1966) 145
Erostratus 173
Escape Episode (Anger, 1944) 143
Etoile de mer, L' (Ray, 1929) 85-86
Etroits sont les vaisseaux (Garcin) 164
Evening Star (Nemeth, 1937) 113, 121
Every Day except Christmas (Anderson, 1957) 152
Eye of Count Flickerstein, The (Conrad, 1966) 173

Faces (Cassevetes, 1966) 150
Fall of the House of Usher, The (Harrington, 1942) 93, 95, 143

- Fantasia* (Disney, 1940) 111
Fantasmagoria (Crockwell) 121
Father's Day (Markopoulos) 144
Faust (Murnau, 1926) 32
Fiddle de Dee (Mc Laren, 1946-47) 32
Film in Which there Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc. (Landow, 1966) 174
Filmstudie (Richter, 1926) 84
Fingall's Cave (Vorkapich, 1931-32) 137
Finnegan's Wake (Butc, 1955) 167
Fireworks (Anger, 1947) 143
First Fear (Brunner 1951-53) 145
Five for Two (Mc Laren) 114
Flaming Creatures (Smith, 1963) 169, 171
Flesh of Morning (Brakhage, 1957) 169
Flicker, The (Conrad, 1965) 173
Flowers of Asphalt (Markopoulos, 1950-51) 144
Flower Thief (Rice, 1960) 175
Folie du docteur Tube, La, La pazzia del dottor Tube (Gance, 1915) 21
Football (Lipscomb, 1961) 154
Footnote to Fact (Jacobs) 147
Forest Murmurs (Vorkapich, 1931-32) 137
Foule (Lapoujade, 1960) 164
Four in the Afternoon (Broughton, 1951) 144
Fragment of Seeking (Harrington, 1946) 143-144
Free Radicals (Lyc, 1958) 112
Fuga (Richter, 1920) 55
Fuga, La (Roos, 1942) 163

Gala Day (Irvin) 153
Galaxie (Markopoulos, 1966) 145
Genuine (Weine, 1928) 26
Geography of the Body (Maas, 1943) 145
Ginsberg (Branaman, 1966) 173
Girotondo degli undici lancieri, Il (D'Ambra, 1917) 21
Glen Falls Sequence (Crockwell) 121
Goldmouth (Branaman, 1965) 173
Goldstein (Kaufman e Manaster) 169
Golem, Der (Galecn, Boese e Wegener, 1912-14 e seconda versione 1920) 6, 28, 30
Grass (Cooper e Schoedsak, 1925) 104
Granatiere Rolland, Il (Maggi, 1911) 11
Green Desire (Kuchar, 1965) 174
Greenwich Village Story (O' Connel, 1963) 169
Gros et le maigre, Le, Il grosso e il magro (Polanski, 1961) 163
Guns of the Trees (Mekas, 1961) 170
Gyromorphosis (Hirsch, 1958) 167

Haircut (Warhol, 1964) 171
Hallelujah (Vidor, 1929) 126
Hallelujah the Hills (Mekas, 1963) 169-170, 172
Happy Mother's Day, The (Leacock, 1963) 154
Hearth of Spain, Cuore di Spagna (Kline, 1938) 107
Hell Unlimited (Mc Laren) 113
Herr Arnes Pengar, Il tesoro d'Arne (Stiller, 1919) 27
Himself and Herself (Markopoulos, 1966) 145
Hintertreppe (Jessner e Leni, 1923) 34
Histoire d'O (Anger, 1960) 143
H2O (Steiner, 1929) 107, 137
Hold Me While I'm Naked (Kuchar, 1966) 170
Homme du large, L', La giustizia del mare (L'Herbier, 1920) 41
Homoman, L' (Lefèvre, 1964) 157
Hoppity Pop (Mc Laren, 1946-47) 115
Horror Dream (Peterson, 1947-48) 142
Horse Over Tea Kettle (Breer, 1962) 173
Hose, Die (Sternheim, 1911) 24
Hotel Apex (Kees, 1952) 145
House of Cards (Vogel, 1947) 145
Houston Texas (Reichenbach, 1956) 161
Hunger, Sui mercati della fame (Hurwitz, 1932)
Hunt for Ecstasy (Kuchar) 171
Hurdes, Los, Terra senza pane (Buñuel) 108

- Idee, L'* (Bartosch, 1933) 137
Illiac Passion, The (Markopoulos, 1964-66) 145
Il ne faut pas mourir pour ça (Lefèvre, 1967) 157
Image by Image (Breer, 1954) 165
Image in the Snow (Maas, 1948) 145
Images pour Debussy (Mitry, 1952) 135
Impressions de New York (Reinchenbach, 1955) 161
Improvisations (Belson, 1948) 171, 174
Impulses (Davis, 1965) 167
Inauguration of the Pleasure Dome (Anger, 1954) 143
Inflation (Richter, 1927) 85
Inheritance (Irvin) 153
Inner and Outer Space (Breer, 1916) 173
Introspection (Arledge, 1947) 142
I Think they Call him John (Krish) 153
Ivan Groznij, Ivan il Terribile (Eisenstein, 1943-44) 27, 129
I Want to Go to School (Krish) 153
I Was a Teenage Rumpot (Kuchar, 1960) 171, 174

J'accuse, Per la patria (Gance, 1918-19 sonoro 1934) 42
Jackdaw (Markopoulos, 1950-51) 144
Jamestown Baloos (Breer, 1957) 173
Jammin the Blues (Milic, 1947) 125
Jane (Pennebaker, 1962) 154
Jeune homme et la mort, Le (Anger, 1953) 143
Jeux et reflets de la lumière et de la vitesse (Chomette, 1925) 61
Jungle Adventures, Le avventure della giungla (Johnson, 1921) 97

Kabinett des Doktor Caligari, Das, Il gabinetto del dottor Caligari (Wienc, 1919) 25
Kaleidoscope (Lyc, 1935) 112
Keep your Mouth Shut (Mc Laren, 1945) 114
Kenya (Leacock, 1961) 153

Komposition in Blau (Fischinger, 1932-33) 111-112
Konec-Sankt-Petersburga, La fine di San Pietroburgo (Pudovkin, 1927) 74
Koralle, Die (Kaiser, 1918) 24
Körkarlen, Il carretto fantasma (Sjöström, 1920) 28
Kriemhilds Rache, La vendetta di Crimilde, I nibelunghi, seconda parte (Lang, 1923-24) 31
Kustom Kar Kommandos (Anger, 1964) 143

Labyrinthe, Le (Lenica, 1957) 163
Là haut sur les montagnes (Mc Laren, 1943) 114
Land of the Sun (Stern) 147
Lapis (Whitney, 1966) 167
Last Moment, The (Fejos, 1928) 148
Lead Shoes, The (Peterson, 1949) 144
Leisure (Kuchar, 1966) 174
Lettre de Sibirie (Marker, 1958) 161
Letze Mann, Der, L'ultima risata (Murnau, 1924) 34
Life and Death of 9413, a Hollywood Extra (Florey, 1928) 94
Life Lines (Emshwiller, 1960) 174
Light Rhythms (Brugière e Blakeston, 1930) 112
Little Fugitive, The (Engel, 1953) 150
Little Phantasy (Mc Laren, 1945) 115
Lola Montez (Lapoujade) 165
Loneliness of a Long Distance Runner, The (Richardson, 1962) 153
Lonely Boy (Koenig e Kroitör, 1962) 155
Loony Tom (Broughton, 1951) 144
Lot in Sodom (Webber e Watson, 1933) 95
Louisiana Story (Flaherty, 1948) 102
Lounaja Krassaviza, Bellezza lunare (Bauer, 1916) 18
Love of the Wing (Mc Laren, 1937-38) 113
Love of zero, The (Florey, 1927) 93-94
Lovers and Lollipops (Engel, 1956) 150

- Lovers of Eternity, The* (Kuchar, 1964) 174
Love that Whirls, The (Anger, 1949) 143
Lucifer Rising (Anger, 1966-68) 143
Lune des lapins, La (Anger, 1950) 143
Lust for Ecstasy (Kuchar, 1963) 174
Lutte, La (Jutra, 1962) 155
Lysis (Markopoulos, 1947-48) 144

Macchinista, Il (Del Colle, 1910) 10
Mad Nest (Hirsch, 1959) 167
Mail Early for Christmas (Mc Laren) 114
Maitres fous, Les (Rouch, 1957) 160
Maldoror (Anger, 1950-53) 143
Mallarmé (Garcin, 1965-69) 164
Manhatta (Strand e Sheeler, 1921) 147
Man of Africa (Frankel) 153
Man of Aran, L'uomo di Aran (Flaherty, 1932-34) 99
March to Aldermaston (Anderson, 1959) 152
Marines, Les (Reichenbach, 1957) 161
Marriage Circle (Lubitsch, 1924) 140
Mass (Baillie, 1964) 173
Mat', La madre (Pudovkin, 1926) 102
Mechanical Principles (Steiner, 1930) 137
Mechanics of Love, The (Maas e Moore, 1955) 145
Meditation on Violence (Deren, 1948) 142
Melodie der Welt, Melodia del mondo (Ruttmann, 1929) 107
Merle, Le (Mc Laren, 1959-60) 120
Meshes of Afternoon (Deren, 1943) 142
Meta (Howard, 1947) 167
Metall (Richter, 1931-33) 107
Metropolitain (Garcin, 1965-69) 164
Mexico-Mexico (Reichenbach, 1968) 161
Miracle for Sale Cheap (Vickrey, 1956) 145
Mistral, Le (Ivens) 159
Moana, L'ultimo Eden (Flaherty, 1923-25) 99-100
Mobile Composition (Jacob, Gercon e Louis, 1930) 138
Moi, un Noir (Rouch, 1959) 160

Moment in Love, A (Clarke, 1957) 142
Momma Don't Allow (Reisz e Richardson, 1956) 152
Money a Pickle (Mc Laren) 113
Mood Contrast (Bute, 1955) 167
Mosholu Holiday (Kuchar, 1967) 174
Mother's Day (Broughton, 1948) 144
Motion Painting n. 1 (Fischinger, 1949) 111
Movie, A (Conner, 1958) 173
Mr. Frenhofer and the Minotaur (Peterson, 1949) 144
Mr. Hayashi (Baillie, 1961) 173
Müde Tod, Der, Destino (Lang, 1921) 31
Musketeers of Pig Alley (Griffith, 1912) 10
Mysteries of New York, The (Tedesco) 93

Naked and the Nude, The (Kuchar, 1957) 174
Nanook of the North, Nanuk l'eschimese (Flaherty, 1920-22) 97-98, 100
Narcissus (Maas, 1956) 145
Neighbours (Mc Laren, 1952) 118
Nest, The (Anger, 1943) 143
New Frontier (Leacock, 1961-62) 153
News for the Navy (Mc Laren) 113
Nibelungen, Die, I nibelunghi (Lang, 1923-24) 31
Night Mail, Posta di notte (Watt e Wright, 1935) 115
Night Tide (Harrington, 1966) 144
North Sea, Mare del Nord (Watt, 1938) 106
Nosferatu, Nosferatu il vampiro (Murnau, 1921-22) 31
Nothing but a Man (Young e Roemer) 172, 175
Now in the Time (Mc Laren, 1951) 117
Noz w wodzie, Il coltello nell'acqua (Polanski, 1959) 163
Nozze d'oro (Maggi, 1912) 11
Nuit sur le mont Chauve, Une, Una notte sul monte Calvo (Alexieff, 1933) 95, 126
Number 6 (Smith, 1951) 167

- Obedient Flame, The* (Mc Laren) 113
Obmaru (Marx, 1953) 167
Occurrence at Owl Creek Bridge, An (Feynman) 148
O Dreamland (Anderson, 1956) 152
Oedipus (Vickrey, 1953) 145
Ofiziere (Von Unruh, 1911) 24
Oktjabr, Ottobre (Eisenstein, 1928) 73, 77, 79
Olivera Street (Scibert, 1934-35) 149
One, Two, Three (Mc Laren, 1957) 119
On Sundays (Baillie, 1961) 173
On the Bowery (Rogosin, 1956) 150
On the Edge (Harrington, 1949) 144
Open the Door and See All the People (Hill, 1964) 169
Optical Poem (Fischinger, 1937) 111
Opus IV (Ruttman, 1922) 56
Orphée (Cocteau, 1949) 88
Ostatni dzien lata, L'ultimo giorno d'estate (Konwicki, 1958) 163

Pacific 231 (Mity, 1949) 125, 127, 131
Paintings and Plastic (Davis, 1948) 167
Parabola (Nemeth e Bute, 1938) 121
Particles in Space (Lyc, 1961-66) 112
Pas de deux (Mc Laren, 1969) 119-120
Pat's Birthday (Breer, 1962) 173
Patricia et Jean Baptiste (Lefèvre, 1958) 157
Perfido incanto (Bragaglia, 1916) 19
Pervert, The (Kuchar, 1963) 174
Petrified Dog, The (Peterson, 1948) 144
Phantasmes (L'Herbier, 1918) 21
Phantasy, A (Mc Laren, 1952) 118
Phenomena (Belson, 1965) 167
Photogénies (Epstein, 1924) 61
Photogénies mecaniques (Grémillon, 1924) 61
Picnic (Harrington, 1948) 144
Plague Summer (Kessler, 1951) 145
Plastic Dome of Norma Jean, The (Compton) 175
Playground (Vickrey, 1958)
Pleasure Garden, The (Broughton, 1953)

Plough that Broke The Plains, The L'aratro che distrusse i campi (Hurwitz e Lorentz, 1936) 107
Polka-Graph (Bute, 1953) 167
Porta aperta, La (Del Colle, 1912) 11
Portrait of a Young Man (Rodakiewicz) 147
Portrait of Jason (Clarke, 1967) 151
Potted Psalm, The (Peterson e Broughton, 1946) 144
Poulette Grise, La (Mc Laren, 1946) 115
Pour la suite du monde (Perrot) 156
Prélude, Preludio (Richter, 1919) 55
Prelude to Spring (Hoffman) 147
Primary (Leacock, 1961-62) 153
Prison (Lapoujade, 1962) 164
Prisoner of Mars (Anger, 1942) 143
Private Property (Stevens) 168
Prometheus (Markopoulos, 1950) 144
Psyche (Markopoulos, 1947-48) 144
Pure Moment (Anger, 1948) 143
Pull my Daisy (Leslie e Frank, 1958) 150, 171
Punition, La (Rouch, 1962) 160
Pussy on a Hot Tin Roof (Kuchar, 1961) 174
Pyramide humaine, La (Rouch, 1961) 150

Qua e là (Pawlowski, 1950) 163
Queen of Sheba Meets the Atom Man, The (Rice, 1963) 170, 175
Quiet One, The (Meyers, 1950) 149
Quint City USA (Leacock e Pennebaker, 1963) 154
Quo Vadis (Guazzoni, 1912) 3

Rainbow Dance (Lyc) 112
Rhapsody Motion Painting (Rogers, 1951) 167
Re-Entry (Belson, 1964) 167
Regard sur la folie (Ruspoli, 1962) 161
Regen, La pioggia (Ivens, 1929) 108, 159
Règne du jour, Le (Perrault) 156
Relativity (Emshwiller, 1966) 174
Re, le torri, gli alfieri, Il (D'Ambra, 1916) 19

- Rennessymphonie*, Sinfonia delle corse (Richter, 1928) 85
- Repulsion*, *Repulsione* (Polanski, 1966) 163
- Retour à la raison*, *Le* (Ray, 1923) 83
- Révolutionnaire*, *La* (Lefèvre, 1965) 157
- Rhythm* (Lyc, 1953) 112
- Rhythmic* (Mc Laren, 1957) 119
- Rhythm in Light* (Bute, 1936) 113
- Rhythmus* 21 (Richter, 1921) 55
- Rifiuto definitivo di un bacio* (Roos, 1947) 163
- Riflessi-Linee e punti* (Kamler, 1962) 164
- Ritual in Transfigured Time* (Deren, 1946) 142
- River*, *The*, Il fumo (Lorentz, 1937) 107
- Rivière du Hibou*, *La* (Enrico) 148
- Romance Sentimentale* (Alexandrov, 1930) 125
- Rosalie* (Borowczyk, 1960) 163
- Rose France* (L'Herbier, 1919) 21
- Rosemary's Baby* (Polanski, 1968) 163
- Roue*, *La*, La rosa sulle rotaie (Gance, 1920-21) 37
- Ruth*, *Roses and Revolvers* (Richter) 141
- Saint Jéôme* (Dansereau, 1968) 157
- Sang d'un poète*, *Le* (Cocteau 1930) 93, 142, 172
- Saturday Night*, *Sunday Morning* (Reisz, 1961) 153
- Savage Eye*, *The* (Meyers) 168
- Sherben*, La rotaia (Pick e Mayer, 1921) 34
- Scorpio Rising* (Anger, 1964) 143
- Scotch Tape* (A. Mekas) 171
- Scratch Pad* (Hirsch, 1960) 167
- Screwball* (Kuchar, 1957) 174
- Secret of Wendel Samson*, *The* (Kuchar, 1966) 174
- Seeschlacht*, *Die* (Goering, 1918) 24
- Seine a rencontré Paris*, *La* (Ivens) 159
- Senseless* (Rice, 1962) 175
- Serenity* (Markopoulos, 1955) 145
- Seven till Five* (Mc Laren, 1934) 113
- Shadows* (Cassavetes, 1958) 150
- Shadows and Light Reflections* (Davis, 1948) 167
- Showman* (Maysles, 1962) 154
- Siegfrid*, Sigfrido, I nibelunghi, prima parte (Lang, 1923-24) 31
- Sins of Jesus* (Frank) 171
- Sins of the Fleshapoids* (Kuchar, 1964) 171, 174
- Sirius Remembered* (Brakhage) 169
- Slasher*, *The* (Kuchar, 1958) 174
- Sleep* (Warhol, 1963-64) 171
- Socrate*, *Le* (Lapoujade, 1968) 164
- Sohn*, *Der* (Hasenclever, 1914) 24
- Soixante cycles* (Labrecque, 1965) 158
- Song of Ceylon*, La canzone di Ceylon (Wright, 1934) 106
- Soul Freeze* (Cowan, 1967) 175
- Spanish Earth*, *The*, Terra di Spagna (Ivens, 1937) 108
- Spare Time*, Tempo Libero (Jennings, 1939) 106
- Sphères* (Tudoine e Mc Laren, 1968) 120
- Spiste Horizonter*, Orizzonti mangiati (Roos, 1950) 163
- Spook Sport* (Mc Laren, Bute e Nemeth) 113
- Sport Spools* (Fischinger, 1941) 121
- Spy*, *The* (Vidor, 1931) 148
- Ssaki*, I mammiferi (Polanski, 1962) 163
- Stacka*, Sciopero (Eisenstein, 1924) 72
- Stadio*, *Lo* (Jedryka, 1959) 163
- Staroje i Novoje*, La linea generale (Eisenstein, 1923) 77
- Storm Warning* (Burnford) 138
- Strasse*, *Die*, La Strada (Grunc, 1923) 34
- Student von Prag*, *Der*, Lo studente di Praga (Ryc, Galeen e Wegener, 1913; seconda versione 1926) 6
- Studie n. 1*, *Studie n. 2* (Fischinger, 1926-28) 111
- Studie n. 6* (Fischinger, 1928) 111
- Studie n. 12* (Fischinger, 1930) 111
- Study in Choreography for Camera*, *A* (Deren, 1945) 142

- Study of Dance* (Woll, 1948) 142
Summer of Dance (Cowan) 175
Surf and Seaweed (Steiner, 1930) 137
Surprise-Boogie (Pierlu, 1957) 164
Swain (Markopoulos, 1951) 145
Sylvester, La notte di San Silvestro (Pick, 1923) 34
Symphonie mécanique (Mitry, 1955) 137
Synchronisation (Schillinger e Bute) 149

Tarantella (Fischinger, 1941) 121
Tarzan and Jane Regained...Sort of (Warhol, 1963) 171
Texture of Decay (Vickrey, 1952) 145
Thanatopsis (Emshwiller, 1962) 174
Thelema Abbey (Anger, 1955) 143
Thief and the Stripper, The (Kuchar 1959) 174
Things to Come (Marx, 1953) 167
Thru the Looking Glass (Davis, 1954) 167
Thursday's Children (Anderson, 1955) 155
Time to Heal, A (Knight) 153
Tinsel Tree (Anger, 1942) 143
Toby (Leacock, 1954) 153
Toccata and Fugue (Fischinger) 111, 121
Toccata Manbatta (Rogers, 1947) 167
Together (Mazzetti, 1956) 152
Tonende Handschrift (Pfenninger, 1930) 117
Tonnerre, La, Il tuono (Delluc, 1921) 45
Topolino apprendista stregone (Disney, 1940) 130
Totem (Emshwiller) 169
Transfigurations (Emshwiller, 1959) 174
Transmutation (Belson, 1947) 167
Trate Tatoo (Lyc, 1937) 112
Trouble-Fête (Patry, 1964) 157
Tub Named Desire, A (Kuchar, 1960) 174
Tusalava (Lyc, 1929) 112
Twenty Four Dollar Island (Flaherty) 147
Twice a Man (Markopoulos, 1962-63) 145, 169
Two Bagatelles (Mc Laren, 1952) 119

Überfall (Metzner, 1928) 93
Underground Printer (Jacobs e Bouchard) 149

Vampire Killer, The, Per favore non mordermi sul collo (Polanski, 1967) 163
Variété, Varietà (Dupont, 1925) 44
Vem Dömer, La prova del fuoco (Sjöström, 1921) 27-28
Vertikal-Horizontall Mass (Eggeling) 54
Very Eye of Night, The (Deren, 1959) 142
Viol d'une jeune fille douce, Le (Carle, 1968) 157-158
Voitures d'eau, Les (Perrault, 1969) 156
Von Morgen bis Mitternacht, Dall'alba a mezzanotte (Martin, 1920) 26
Vormittagsspuk, Fantasma del mattino (Richter, 1927) 85
Vortex Concert, The (Jacobs e Belson, 1959) 167
Voyage dans la lune, Le (Méliès, 1904) 62

Wakefield Express (Anderson, 1953) 152
Warrendale (King, 1967) 157
We are the Lambeth Boys (Anderson, 1958) 152
Weddings and Babies (Engel, 1958) 150
Week End (Ruttmann, 1929) 107
Who Has Been Rocking My Dream Boat? (Anger, 1941) 143
Who's Crazy (White e Zion, 1965) 169
With Scott in the Antarctic, Con Scott al Polo Sud (Ponting, 1911) 97
Workshop Experiment in Animated Sound (Mc Laren, 1948) 116
Wormwood Star, The (Harrington, 1966) 144
Wy Bouven, Noi costruiamo (Ivens) 108

Yankee No! (Leacock 1960) 153
Yantra (Whitney, 1955) 167

Zamlja, La terra (Zhandov) 102
Zéro de conduite (Vigo, 1932) 95
Zero in the Universe (Moorse) 175

Zbizi v smerti, La vita nella morte (Bauer, 1914) 18

Zimowy zmierzch, Crepuscolo d'inverno (Lenartowicz, 1957) 163

Zuiderzee (Ivens, 1930-33) 108

Zweigroschenzauber, Stregoneria da due soldi (Richter, 1928) 85

Zycie Jest Piekne, La vita è bella (Markarczyński, 1958) 163

Indice dei nomi

- Achard M., 62
Agel H., 136
Alexandrov G.V., 125
Alexiciff S. A., 126-127, 130-131, 171
Allen L., 168
Andersen S., 148
Anderson L., 152
Anger K., 142-143, 168, 171
Anka P., 155
Ankerstjerne J., 31
Anstey E., 105
Antoine A., 21
Antonioni M., 149
Apollinaire G., 2, 13, 15, 39
Appia A., 24
Aragon L., 39-40
Arledge S., 142
Arp H., 22
Artaud A., 83, 86-89, 177, 182 n. 5
Auden W.H., 145
Auric G., 62
Autant Lara C., 86
- Bach S., 111
Bachelard G., 133, 135
Baillie B., 168
Balzac H., 41, 45
Bandi M., 49, 55
Barnes G., 94
Barnett B., 67
Bartosch B., 137
Bauer G., 17-18, 67, 180 n. 2
Bazin A., 119, 136, 161
- Beatty T., 142
Becker A., 23
Beckmann M., 22
Beethoven L., 138
Belakov, 65
Belson J., 167
Benayoun R., 169-170
Benn G., 23
Berger H.D., 40
Berne J., 148
Bertini F., 105
Bielinska H., 163
Biggar H., 113
Biro P. A., 86
Bittner J., 141
Blackburn M., 117, 119
Blakeston O., 112
Bleyl F., 22
Boecklin A., 115
Boese C., 181 n. 8
Borelli L., 18-19
Borgato A., 94
Borowczyk W., 163
Bouchard T., 149
Bouler P., 140
Boulez P., 137
Bourbon del Monte V., 20
Boussinot R., 105
Bragaglia A.G., 19
Brahms J., 111
Brakhage S., 169, 171-173
Branaman R., 173
Brando M., 143

- Braque G., 2, 57
 Breer R., 167, 173
 Breton A., 93, 177
 Brjusov V., 17-18
 Brod M., 23
 Broughton J., 142, 144
 Brugière F., 112
 Brummer R., 145
 Brunius J. B., 118
 Buache F., 108
 Bugnano J., 20
 Buñuel L., 86-89, 91-93, 108, 175
 Burnes J., 21
 Burnford P., 138
 Butc M.E., 113, 121, 149, 167, 172
- Cage J., 141
 Calder A., 140-141
 Canudo R., 2, 39, 69, 124, 177, 180 n. 2
 Capellani P., 3
 Capozzi A., 11
 Carbe N., 111
 Carle G., 156-157
 Carné M., 46, 181 n. 10
 Cassavetes J., 150-152
 Catelain J., 41, 177
 Cavalcanti A., 105-106
 Cendrars B., 39, 45
 Cézanne A., 52, 58
 Chagall M., 22
 Chamisso A., 31
 Chaplin C., 91
 Chevalier M., 19
 Chomette H., 54, 61
 Chopin F., 11, 124
 Christopoulos G., 145
 Clair R., 43, 54, 61-62, 64
 Clarke S., 142, 150-152
 Cocteau J., 39-40, 86, 93
 Colette, 39-40
 Compton J., 172-173, 175
 Conner B., 171, 173
 Conrad T., 173
 Cooper M.C., 104
 Copeau J., 57
- Corally V., 18
 Corso G., 170
 Cowan B., 173-175
 Craig G., 23, 31
 Christiani R., 142
 Crockwell D., 121
 Crowley A., 143
- Dalí S., 89, 91
 D'Ambra L., 19-21, 180 n. 3
 D'annunzio G., 17
 Dansereau F., 157
 Davis J., 167
 Davoger L., 25
 De Amicis E., 2
 De Baroncelli J., 40
 De Liguoro G., 2
 De Sica V., 149
 Dean J., 143
 Debussy C., 58, 124, 134
 Del Colle U., 10-11
 Delluc L., 39-40, 45, 47
 Dentice di Frasso C., 20
 Deren M., 142
 Déroulède P., 21
 Desnos R., 85-86, 177
 Dinesen R., 5, 19
 Disney W., 111, 129
 Döblin A., 23
 Docsburg T., von, 55
 Doré G., 30
 Doronin M. I., 67
 Dovzhenko A.P., 102
 Doyen, 97
 Drew R., 153
 Dubreuilh S., 117
 Duchamp M., 62, 84-85, 140-141
 Dulac G., 40, 43, 49, 56, 86-87, 89, 115,
 124, 127, 131, 182 n. 5
 Duncan M., 97
 Dunning G., 114
- Edschmid K., 23-24
 Eggeling V., 49, 51-56, 123
 Einstein C., 23

- Eisenstein S., 27, 32-33, 35, 37, 69, 71-75, 77-80, 125, 127-129, 131, 182 n. 4
 Eisner L., 6, 25, 30
 Elter M., 94
 Elton A., 105
 Emshwiller E., 169, 171, 173-174
 Engel M., 150, 159
 Enrico R., 148
 Ensor J., 22
 Epstein J., 41-43, 45-46, 61, 69, 95, 177
 Erler F., 24
 Evreinov N., 66

 Fairbanks D., 94
 Feher F., 25
 Feininger L., 22-23
 Ferlinghetti L., 173
 Fescourt H., 58
 Feuillade L., 11
 Feyder J., 44
 Fieschi J.A., 164, 184 nn. 1-2
 Fischinger O., 111-112, 121, 123, 126-127, 130, 167, 181 n. 9
 Fischinger H., 111, 113
 Flaherty R., 97, 99-104, 108, 147, 153, 156, 182 n. 2
 Flake O., 23
 Fleischer B., 171
 Fles J., 168
 Florey R., 93-95
 Fonda J., 154
 Foregger, 66
 France A., 44
 Francis E., 41
 Frank R., 150, 171-172
 Frankel C., 153
 Freud S., 57, 90
 Freulich R., 149
 Freund K., 28, 30, 33, 35
 Friedrich C.D., 30
 Fuchs G., 23

 Gad U., 5
 Galeen H., 28, 31, 33
 Gallen A., 22

 Gance, A., 21, 37, 40, 42-46, 49, 57, 64-65, 68, 79, 81, 177
 Ganda O., 160
 Garcin L., 164
 Gaumont L., 40
 Gelber J., 151
 George S., 23
 Gercon J., 138
 Gerlach A., 24, 30, 32
 Ginsberg A., 170, 173
 Glover G., 194
 Godard J.L., 172
 Goerg C., 22
 Gocring R., 24
 Goldman P.E., 168, 173
 Goll I., 23, 40
 Goodmann B., 114
 Gourhan L., 159
 Grémillon J., 31
 Grierson J., 100, 105-108, 112-114, 152
 Griffith D.W., 1, 3, 7-11, 37, 42-43, 45, 47, 65, 68, 102
 Gromaire M., 22
 Groulx G., 157
 Grune K., 34
 Guderian G., 32
 Guggenheim P., 140

 Hagberg R., 146
 Hale G., 148
 Hammid A., 142
 Hansen K., 17
 Hardy F., 106, 182 n. 4
 Harrington C., 143
 Harris H., 171-172
 Hasenclever W., 23, 33
 Haupe W., 163
 Haydon J., 149
 Heckel E., 22
 Hemingway E., 108
 Heriat P., 41
 Herlth R., 24, 31-32, 34
 Heuch J., 111
 Heusch L., 159, 184 n. 7
 Hill J., 170

- Hirsch H., 167
 Hitler A., 108, 111, 143
 Hoffman J., 147
 Holderlin, 31
 Hollaender F., 24
 Holman L., 140
 Honegger A., 125-127, 137
 Hoover C., 145
 Hopper D., 144
 Howard R., 167
 Hunte O., 31
 Hurwitz L., 107
- Ince T., 68, 102
 Irvin J., 153
 Isou, 170
 Ivanovna N., 94
 Ivens J., 105, 108, 159
- Jacobs H., 147
 Jacob L., 138
 Jaenzon J. J., 31
 Janowitz H., 25
 Jawlensky A., 22
 Jedryka S., 163
 Jessner L., 24, 34
 Jodoin R., 114
 Johnson M., 97, 104
 Jordan L., 173
 Joyce J., 167
 Jutra C., 120, 156-157
- Kafka F., 23-24
 Kaiser G., 23-24, 27, 33
 Kamler P., 164
 Kandinskij V., 15, 22, 57
 Katz D., 59
 Kaufman M., 65
 Kaufman P., 169-170
 Kavalerowicz J., 163
 Kcarton C., 97
 Kees W., 154
 Kennedy J., 154
 Kerensky A. F., 73-74, 80
 Kerouac J., 150
- Kessler C., 145
 Kholmkaia, 17
 King A., 157
 Kipling R., 104
 Kirchner E.L., 22
 Kirou A., 85, 90, 164
 Kirsanov H., 105
 Kisling M., 22
 Klee P., 22, 141
 Klein C., 23, 26
 Kline H., 107
 Klokhlova A., 67
 Knight D., 153
 Koch H., 23
 Kokoschka O., 22-24, 30
 Komarov S., 67
 Konwicki T., 163
 Kopaline, 65
 Korty J., 172-173, 175
 Kozintzev G., 66
 Kracauer S., 25
 Krauss W., 25
 Kriiskij S., 66
 Krish J., 153
 Kroitor N., 155
 Kubin A., 22-23, 25
 Kuchar G., 170-171, 173-174
 Kuchar M., 170-171, 173-174
 Kugel, 17
 Kulshov L., 67-68
 Kurtz R., 31
- La Patellière J., 22
 Labrecque J.C., 157
 Ladouceur J. P., 114, 118
 Lambart E., 114
 Lamore I., 148
 Lamothe A., 157
 Landow G., 168, 173
 Lane T., 148
 Lang F., 5, 27-28, 30-34, 37
 Lapoujade R., 165-165
 Lasky J., 99-100
 Latouche J., 140
 Laverne L., 148

- Le Corbusier, 57
 Leacock P., 153-154, 156, 159
 L'Eclair G., 171
 Lefèvre J.P., 156-157
 Léger F., 2, 54, 57, 61, 83, 140
 Lenartowicz S., 163
 Leni P., 24, 29-30, 34
 Lenica J., 163
 Lenormand, 157
 Leslie A., 150
 Lettinger R., 25
 Leutrat J.L., 169
 Leutrat P., 169
 Levine J., 155
 Leyda J., 147
 L'Herbier M., 21, 39-42, 44, 177-178
 Lipscomb J., 154
 Lubitsch E., 19, 140, 181 n. 8
 Lumière A., 45, 65
 Lye L., 105, 111-113, 123, 127, 167, 181
 n. 9
 Lys L., 92

 Maas W., 142, 145
 Macartney-Filgate T., 153, 155
 Macke A., 22
 Madsen H., 5, 11, 19
 Maggi L., 11
 Makarczynski T., 163
 Malevitch C., 22
 Mallet Stevens, 57
 Malraux A., 7
 Manaster B., 169-170
 Marc F., 15, 22-23
 Marcorelles L., 150, 154-155, 184 n. 6
 Marinetti F. T., 19
 Marker C., 161
 Markopoulos G., 142, 144-145, 169,
 172
 Marsh A., 94
 Martin K.H., 24, 26
 Marx P., 167
 Mary J., 45
 Masereel F., 137
 Matiesen O., 148

 Max E., 91, 140-141
 Max J., 39
 May J., 25
 Mayer C., 25-26, 28, 33-34
 Maysles D., 154
 Mazzetti L., 152
 Mc Alistar S., 113
 Mc Kay J., 114
 Mc Laren N., 113-115, 117-121, 123-
 124, 126, 130, 164, 174, 181 n. 9, 182
 n. 1
 Mead T., 169-171
 Meinert R., 25
 Mekas A., 169-171, 173
 Mekas J., 168-173
 Menichelli P., 18
 Menken M., 145, 171
 Menzies C., 94
 Metzner E., 93
 Meyerhold V. E., 66
 Meyers S., 107, 149, 159, 168
 Meyrink G., 23
 Milhaud D., 141
 Milie, D., 125
 Miller W., 151
 Mitry J., 136, 177-178
 Modot G., 92
 Moore B., 145
 Moorse R., 172-173, 175
 Morin E., 76, 157
 Mozzukin I., 67
 Muller O., 22
 Munro G., 114, 118
 Münch E., 22
 Murnau F.W., 5, 27, 29, 31-35, 148
 Muse C., 149
 Mustenberg H., 11

 Nemeth T., 113
 Neppach R., 27
 Neumann E., 59
 Nielsen A., 18
 Nietzsche F., 42
 Nolde E., 22, 30
 Novalis F. L., 31, 33

- Obey A., 124
 O'Connell J., 169
 Orozco M., 22
 Oswald R., 19, 25
- Papini G., 2
 Paranow, 54
 Pare L., 107
 Pascin, 22
 Patry P., 157
 Pawlowski A., 163
 Pechstein M., 22
 Pennebaker D.A., 153-154
 Perrault P., 155-156
 Perse J., 164
 Peterson S., 142, 144
 Pfenninger, 117, 121
 Picabia F., 54, 62
 Picasso P., 52, 57
 Pick L., 28, 34-35
 Pierce A., 148
 Pierre H., 40
 Pirandello L., 57
 Pitagora, 136
 Platone, 136, 144
 Poe E. A., 95
 Poelzig H., 24
 Poiret P., 57
 Polanski R., 163
 Ponting H., 97
 Porte P., 58
 Prévert J., 95
 Prévert P., 46, 95, 177
 Prokofiev S., 127, 129
 Proust M., 57
 Pudovkin V., 67, 69-70, 74-75, 77, 79,
 102
- Ragain P., 124
 Raucourt J., 94
 Ray M., 54, 62, 83, 85-86, 91, 140-141
 Reichenbach F., 161
 Reimann W., 24-25
 Reinhardt E., 31
 Reisz K., 152-153, 182 n. 7
- Renoir P.-A., 58
 Resnais A., 164, 171
 Rice R., 169-171, 173, 175
 Richardson T., 152-153
 Richter H., 6, 54-55, 61, 84-85, 107, 111-
 112, 116, 123, 140-141, 181 n. 1
 Rittau G., 30
 Rivera D., 22
 Rodakiewicz H., 147
 Roemer M., 173, 175
 Rogers R.R., 167
 Rogosin L., 150, 159
 Röhrig W., 24-25, 31-32, 34
 Roos J., 163
 Rossi G., 22
 Rotha P., 100, 105, 182 n. 5
 Rouch J., 157, 159, 160-161
 Rousseau J.J., 100
 Ruspoli M., 157, 161
 Ruttmann W., 6, 54-56, 61, 107, 111-112,
 116, 123, 126, 147, 181 n. 1
- Saint Pierre B., de, 100
 Saint Saëns C., 113
 Satie E., 62
 Schaeffer P., 121
 Schickelé R., 23
 Schillinger J., 149
 Schlegel, 33
 Schlemmer O., 22
 Schmitt-Rotluff K., 22
 Schoedsak E.B., 104
 Schüftan E., 30
 Schubert F., 111, 130
 Schumann R., 124
 Scize P., 62
 Scull R., 145
 Sennett M., 64, 91, 144, 170
 Serventi L., 19-20
 Shakespeare W., 111
 Shamroy I., 148
 Sheeler C., 54
 Shuker G., 154
 Sjöström V., 27-28
 Sluyters, 22

- Smett, de, 22
 Smirnovia T., 94
 Smith H., 167
 Smith, J., 145, 169-171, 173
 Sofocle, 42
 Sorge R., 23-24
 Souriau E., 132
 Soutine C., 22
 Spitz E. M., 148
 Spottiswoode R.J., 117
 Stadler K., 23
 Stahley J., 111
 Stanislavski, 57
 Steiner R., 107, 137
 Stern S., 147-148
 Sternheim C., 23-24
 Sternberg J., von, 94
 Stevens L., 168
 Stiller M., 27
 Stravinskij I., 57, 130, 137
 Stroheim E., von, 11
 Survage L., 13, 15, 37, 49

 Tanguy, 91
 Tarlarini M. C., 11
 Taylor J., 105
 Tedesco J., 90, 93
 Thatcher L., 147
 Tissè E., 65
 Toland G., 94
 Toller E., 23
 Topp A., 22
 Touchagues, 62
 Trakl, 23
 Trauberg L., 66
 Troop, 23
 Twardowski H., von, 25
 Tzeanovskij, 125

 Unruh F., von, 23-24

 Valéry P., 57
 Van Dongen K., 22
 van Dyke W., 107
 van Gogh V., 22

 Varèse E., 141
 Veidt C., 25-26
 Venezis E., 145
 Verdone M., 19
 Vertov D., 65-66, 68-69, 71, 147, 156,
 182 n. 1
 Vickrey R., 145
 Vidor C., 148
 Vigo J., 95
 Viertel B., 24
 Virmaux A., 85-86
 Visconti L., 149
 Vivaldi A., 143
 Vogel J., 145
 Vogel V., 67, 155
 Vollbrecht, 31
 Vorkapich S., 94, 137
 Vuillermoz E., 47, 49, 58-59

 Wagner F. A., 30
 Wagner R., 93, 137
 Walch G., 22
 Walden H., 22
 Warhol A., 145, 168, 171, 173
 Warm H., 24-25, 31, 33
 Watson S., 93, 95
 Watt H., 105-106
 Webber M., 93, 95
 Wedekind F., 23, 33
 Wegener P., 6, 11, 19, 25, 28, 30, 181
 n. 8
 Weichert R., 24
 Weinberg H., 140, 147
 Welles, O., 11, 181 n. 10
 Werfel F., 23-24
 Westbrook F., 142
 White T., 169
 Whitney J., 121
 Whitney J., 121, 167
 Whittaker H., 116
 Wiene R., 25-26
 Wilman P., 20
 Woloshin A., 94
 Worringer W., 22
 Wright B., 105-106

Young R., 173, 175

Zavelev, 17

Zion A., 169

Zozlov, 17, 66

Zweig S., 23