

I turbamenti dell'arte

Il cinema cubista

Standish Lawder

3



edizioni

costa

&

nolan

L'arrivo del cinema sulla scena della comunicazione visiva, all'inizio del secolo, produsse sull'arte moderna un tale impatto, con i suoi processi temporali e le libere associazioni d'immagine, da spingere il cubismo ad intensere una relazione il cui sviluppo influenzò la reciproca esistenza.

Il *Cinema cubista* è la storia di questa mutua riduzione, un'analisi definitiva dei rapporti tra il movimento pittorico e le sue manifestazioni cinematografiche.

Standish Lawder esamina infatti l'evoluzione di un indirizzo filmico che ha completamente rinunciato all'apparenza reale e alla narrazione, per dedicarsi alla suggestione irreali delle immagini. Egli prende in esame la natura della primitiva espressione cinematografica e il suo significato nel quadro dell'arte dei primi anni Venti, dando risposte documentate sul modo in cui i primi film potevano essere percepiti dagli artisti del modernismo. Per descrivere questo percorso di convergenze e di contaminazioni l'autore indaga lo svolgersi della pittura d'avanguardia in Germania ed in Francia, giungendo a dimostrare che tanto l'atteggiamento degli artisti nei confronti della struttura pittorica quanto le materie, gli argomenti, i soggetti, fornirono ispirazione ad alcuni *filmmakers* che lavoravano senza sceneggiatura di tipo narrativo (o trovarono un parallelo nella loro attività). Costoro sentirono che la loro opera realizzava il vero potenziale del cinema e costituirono, all'interno del mondo del cinema, un movimento le cui radici si intrecciavano con il cubismo.

Questo studio si occupa specificamente di Picasso, Kandinsky, Survage, Richter, Egge-ling, Ruttmann, Duchamp, Dulac, Chomette, Moholy-Nagy e Fernand Léger, gli artisti più profondamente coinvolti nel nuovo concetto di film "anarrativo". Per questi ricercatori di immagini, il modo di trattare lo spazio ed il tempo, non era mai correlato ad una trama. Senza curarsi del fatto che le loro configurazioni potessero risultare realistiche o astratte, essi furono portati a sviluppare modalità di movimento di tipo pittorico, interno o esterno, assolutamente uniche nella storia del cinema.

3 I turbamenti dell'arte
Collana diretta da
Germano Celant

In copertina: Fernand Léger, *Disegno di Charlie Chaplin*, 1920.
Da Yvan Goll, *Die Kinodichtung*, Dresden und Berlin, 1920.

Standish D. Lawder
Il cinema cubista

edizioni

costa & nolan

Titolo originale: *The cubist cinema*
Copyright © 1975 New York University Press

Traduzione di Maria Flora Giubilei e Clario Di Fabio
Progetto grafico Pierluigi Cerri
Grafico Alberto Bianda
Illustrazione copertina Giancarlo Brogi
Impaginazione Luisa Conte
Copyright © 1983 Costa & Nolan spa
Via Peschiera 21, Genova
ISBN 88.7648.006.4

Premessa

Fin d'ora vorrei spiegare che cosa è questo libro, e che cosa non è. Non è una storia del cinema, in senso stretto, e non è nemmeno uno studio di storia dell'arte di tipo tradizionale. Sta a mezzo fra questi generi, perché concentra la propria attenzione sulle relazioni fra il cinema e l'arte moderna — la pittura, soprattutto — fra il 1895 e il 1925 circa. S'interessa, cioè, del periodo che va dagli albori del cinema fino al momento in cui il Cubismo e gli stili da esso derivati iniziano a perdere il loro ruolo centrale, all'interno della tradizione del modernismo europeo. Ho tentato di esaminare queste arti, del cinema e della pittura, al fine di scoprire e documentare affinità espressive, fonti comuni e scambi vicendevoli di ingegni e di idee.

Uno studio di questo genere, intorno alla primitiva storia del cinema come arte moderna, risponde — almeno in parte, credo — ad alcune domande che mi ponevo fin dall'inizio delle mie ricerche, circa otto anni fa. In che modo gli artisti moderni percepirono i primi film commerciali, il cosiddetto "cinema primitivo", e in quale misura tali percezioni potrebbero avere influenzato lo sviluppo dell'arte moderna nel periodo cubista? Cosa si poteva scoprire intorno alla forma ed al significato, alle modalità di produzione ed all'immediata ricezione critica di quella serie di film d'avanguardia degli anni Venti, che, per intrinseca natura ed intento artistico, appartengono più propriamente alla tradizione che chiamiamo "arte moderna" che alla storia del "cinematografo"? Ed in che modo questi film possono integrare la storia dell'arte mo-

derna?

All'inizio, il cinema era un *medium* relativamente poco complesso e ragionevolmente accessibile, sotto il profilo economico. Per il pubblico più vasto, si trattava di un'ennesima miracolosa invenzione, che, come il telefono, la radio, l'aeroplano, mutava irrimediabilmente i termini della normale percezione del mondo. Per l'artista moderno, invece, la nuova tecnologia costituiva una promessa unica: il cinema era in grado di estendere l'arte della pittura nella dimensione del movimento attraverso lo spazio. E lo straordinario potenziale di questo *medium* venne compreso, negli anni Venti, dai maggiori artisti moderni. Il loro lavoro costituisce l'argomento centrale di questo libro.

Per uno storico dell'arte — ma, in verità, per chiunque desideri andare oltre un esame "romantico" —, i film sono un oggetto di studio piuttosto sfuggente. Quando la proiezione è terminata, tutto quello che ci resta è solo un ricordo evanescente di qualcosa che pensiamo di aver veduto. È necessario, perciò, studiare i film mentre sono in movimento — per così dire — e per studiare un film in profondità è necessario far correre molto il proiettore. Anche quando si raggiunge una totale dimestichezza col film, attraverso ripetute proiezioni, come è possibile descrivere a parole la complessa esperienza visiva di un'immagine e di un disegno che mutano di continuo? La migliore soluzione mi è parsa quella di approntare degli ingrandimenti fotografici, che ho preparato appositamente ogniqualvolta mi è stato possibile. Un certo numero di film-chiave è studiato in dettaglio, soprattutto *Ballet mécanique* di Léger; di quest'opera è inclusa in appendice un'analisi delle inquadrature, con trecento fotogrammi ingranditi. Anche *Rythm 21* e *Rythm 22* di Hans Richter, *Diagonal Symphony* di Viking Eggeling e i primi film astratti di Walter Ruttmann sono oggetto di un esame accurato, condotto con l'impiego estensivo degli ingrandimenti di fotogrammi.

L'analisi delle inquadrature di *Ballet mécanique* è basata sulla copia conservata nell'archivio del Museum of Modern Art di New York, portata nel 1935 in America dallo stesso Léger. Se ne conosce almeno un'altra versione, quella del British Film Institute, la quale, nonostante l'identico grado d'invecchiamento, ha minori probabilità di essere l'originale. Si di-

stingue per l'inclusione di numerose, brevi inquadrature di tele di Léger. Gli ingrandimenti di fotogrammi dei film di Hans Richter, Viking Eggeling e Man Ray sono stati tratti dalle stampe generosamente messe a mia disposizione da Hans Richter.

Grande riconoscenza devo a molti studiosi ed artisti del mondo del cinema e della pittura, per i consigli, l'assistenza e l'incoraggiamento. Vorrei, in particolare, ringraziare Willard Van Dyke (già del Museum of Modern Art), James Card (George Eastman House) ed Henry Langlois (Cinémathèque Française) per la gentilezza da essi dimostrata durante le proiezioni, avvenute nei rispettivi istituti. Verso Hans Richter ho un doppio debito di riconoscenza, a causa del suo costante incoraggiamento e della considerevole mole d'informazioni che ha voluto fornirmi. Ringrazio Jay Leyda per la sua saggezza, di cui generosamente mi ha reso partecipe. Spencer Berger, poi, mi ha consentito di accedere alla sua collezione cinematografica, aiutandomi anche in altri modi. Molte persone, nel corso di questo lavoro, mi hanno prestato inestimabile ausilio. Ciascuno di essi saprà certo riconoscere il proprio contributo e vorrà accettare i miei ringraziamenti: Margareta Akermark (Museum of Modern Art), Walter Alberti (Cineteca Italiana), Freddy Bauche (Cinémathèque Suisse), Eileen Bowser (Museum of Modern Art), René Clair (Paris), Guy Coté (Cinémathèque Canadienne), Lotte H. Eisner (Cinémathèque Française), Bernard Karpel (Museum of Modern Art), Wolfgang Klause (Staatliche Filmarchiv, Deutsche Demokratische Republik), Peter Kubelka (Österreichisches Filmmuseum, Vienna), Gerhart Lamprecht (Deutsche Kinemathek), Ernst Lindgren (British Film Institute), Mary Meerson (Cinémathèque Française), Annette Michelson (New York University), George Pratt (George Eastman House), Aaron Scharf (London), Jan de Vaal (Nederlands Filmmuseum, Amsterdam), Herman G. Weinberg (New York).

Fu il prof. Robert L. Herbert che, nella mia Facoltà, a Yale, molti anni fa, in una conversazione di dieci minuti, diede il via a questo mio progetto. Il prof. George Heard Hamilton, attualmente Direttore dello Sterling and Francine Clark Institute, guidò la mia ricerca nelle fasi iniziali. Il prof. Sheldon

A. Nodelman mi ha dato il suo aiuto, in più modi di quanti possa qui riconoscere. Vorrei, infine, esprimere la mia gratitudine al mio "editor" P. Adams Sitney, per la sua pazienza e per l'assistenza che mi ha dato nelle fasi finali della preparazione di questo libro.

Capitolo primo

I pittori moderni scoprono il cinema

Gli anni che precedettero immediatamente lo scoppio della prima guerra mondiale furono caratterizzati da un'attività accelerata in tutte le arti. Il 1913 fu l'anno culminante. In pittura, poesia, musica, nel teatro e nel cinema si registrò un diluvio di nuove idee, nuovi esperimenti, nuove teorie. A Londra nacque il Vorticism, a Pietroburgo il Suprematismo. Tatlin realizzò le sue prime costruzioni e Larionov elaborò il suo *Manifesto del Raggismo*. A Parigi e a Milano, i futuristi italiani pubblicavano in quantità record i loro urlati manifesti. Apollinaire diede alle stampe la sua apologia poetica in difesa del Cubismo, *Les peintres cubistes*, proprio mentre, nelle *Fenêtres* e nelle *Formes circulaires* di Delaunay, scopriva una nuova arte che andava oltre il Cubismo. A Monaco, veniva stampato il secondo numero del "Blauer Reiter Almanach". Kandinsky e Marc erano all'apice della loro creatività.

Nel 1913, due esposizioni-chiave provarono in modo decisivo che, ormai, l'arte moderna era un fenomeno internazionale: i 360 lavori riuniti a Berlino da Herwarth Walden per la sua prima mostra *Der Sturm* rappresentavano praticamente tutte le tendenze significative dell'arte moderna: quel numero di opere, quasi triplicato, venne incluso nell'Armory Show e il suo impatto su un'America culturalmente isolata fu profondo e di vasta portata. La composizione di Strawinsky, *Sacre du Printemps*, rappresentata dal balletto di Diaghilev al *Théâtre des Champs Elysées*, e i continui esperimenti di Schönberg sulla dodecafonia cambiarono le sonorità della musi-

ca moderna. Dopo un lungo silenzio volontario, Erik Satie riprese a comporre, e Paul Valéry riapparve tra le file dell'avanguardia dopo un'ibernazione dall'attività creativa ancora più lunga. Fu un *annus mirabilis* per la letteratura francese, con nuove ed importanti opere di Proust, Apollinaire, Colette e Gide. Jacques Copeau fondava il teatro *Vieux Colombier*, che, dieci anni dopo, sarebbe divenuto un importante luogo di proiezione per i film d'avanguardia, mentre, a Berlino, il dramma espressionista stava proprio allora emergendo dalle quinte del *Deutsches Theater*.

Ma cosa ne era del cinema, in questo fertile, cruciale anno 1913? Qual'era la sua posizione come fenomeno artistico e culturale alla vigilia della guerra? La domanda deve considerare lo sviluppo del cinema come industria e come arte, perché in esso questi due aspetti sono sempre intrecciati. I meccanismi della produzione, distribuzione e programmazione dei film sono la condizione *sine qua non* del film artistico, necessità commerciali alle quali il *medium* deve la sua effettiva esistenza. E, poiché l'influsso del cinema e delle tecniche ad esso relative sulle arti tradizionali non poté essere avvertito se non dopo l'affermazione del cinema stesso, il problema del suo iniziale sviluppo commerciale non si pone a sproposito. Il cinema come arte è, infatti, strettamente vincolato alla crescita dell'industria del film, e il primo non può essere compreso senza una conoscenza almeno parziale della seconda.

Il cinema commerciale si mantenne in rapida e costante crescita, dai suoi inizi, nel 1896, fino al 1914, quando la guerra arrestò di fatto la produzione europea di film. Prima del 1900, essi erano di solito proiettati alle fiere, durante le rappresentazioni di *vaudeville* o in altre occasioni di divertimento, ma sempre itineranti o temporanee. Queste nuove attrazioni da baraccone erano considerate generalmente un intrattenimento volgare, un richiamo diretto al pubblico vasto e acritico degli strati sociali più bassi.

All'inizio del secolo, la parola "film" richiamava di solito alla mente pellicole graffiate e logore di conferenze su viaggi e spedizioni o di grossolani melodrammi, proiettate di continuo sotto un tendone da spettacolo ambulante, con panche in legno e pavimento sporco. Il proiettore, a manovella, stava al centro della sala, a non più di otto metri di distanza dallo

schermo. Veniva impiegata una grande varietà di fonti luminose. Lo schermo era una tela, dipinta di bianco, periodicamente spruzzata d'acqua per aumentarne le proprietà riflettenti. Un fonografo, o un pianoforte, provvedeva alla musica, che serviva a coprire i rumori della folla e del proiettore e ad accompagnare, in maniera generica, le immagini sullo schermo.

Una serie di fattori intralciarono l'ascesa del cinema verso la rispettabilità. Sin dall'inizio, qualcuno aveva sostenuto che il film avrebbe rovinato la vista, corrotto la morale pubblica, incoraggiato la delinquenza giovanile, causato innumerevoli altri mali non ben definiti. Che questa nuova invenzione fosse uno strumento diabolico sembrò in parte confermato il 4 maggio 1897 da un tragico avvenimento. In occasione di una annuale vendita di beneficenza, fu organizzato un programma di film: un avvenimento fra i più eleganti e alla moda, nella stagione mondana di Parigi. Durante la proiezione, una lampada ad etere, difettosa, incendiò la pellicola di celluloido, altamente infiammabile, e ben presto l'intero auditorio fu avvolto dalle fiamme. Centottanta persone, la maggior parte delle quali appartenenti alla nobiltà e alla buona società parigina, morirono tra le fiamme.

Come si può immaginare, l'opinione pubblica ne ebbe un'enorme impressione. Il nuovo mezzo di divertimento subì isterici attacchi e la colpa del disastro venne data, ingiustamente, alla pellicola infiammabile. Per molti anni ancora, il pericolo del fuoco servì ad enfatizzare, in modo illogico, gli altri supposti "mali" del cinema.

Sebbene perseguitato, esso continuò, tuttavia, a guadagnare popolarità nel decennio seguente, anche presso molte frange della società rispettabile. Ci sono, però, poche indicazioni che provino un serio interesse nei suoi confronti da parte di artisti o intellettuali. Pochi, a quel tempo, lo consideravano un'arte, giudicandolo, forse, piuttosto, un semplice strumento di riproduzione al servizio del teatro. Ma, se non era ancora un'arte, il cinema era certamente un'attività commerciale, e una delle migliori. Poiché un numero sempre crescente di affaristi traeva veloci profitti da questo nuovo divertimento ottico, presto divenne evidente che non si trattava di quella novità passeggera che i suoi primi fautori avevano temuto.

Gradualmente, vennero costruite sedi permanenti per gli spettacoli: la prima, in Germania (*Ladenkinos*, o piccoli magazzini trasformati), risale al 1903 circa; ma anche altrove, in Europa, il film si emancipò, trasformandosi da spettacolo fieristico a forma di divertimento più stabile e rispettabile.

Nel decennio successivo, la crescita del cinema fu enorme in tutta l'Europa; alla vigilia della guerra si era ormai affermato come fenomeno culturale di sommo rilievo. Nel 1914, George Bernard Shaw ammetteva — a malincuore — che il film era stato un'invenzione molto più importante della stampa¹.

Anche dal punto di vista dell'afflusso del pubblico, esso sorpassava di gran lunga la popolarità del teatro. Le statistiche variano, nel riportare il numero delle sale cinematografiche esistenti nel 1913, ma perfino le stime più modeste danno valori impressionanti.

In Germania, una fonte fissa il numero a 1.529; un'altra a 2.446. Nella sola Parigi sono segnalati più di 200 cinema-teatri, e per New York è riportato un numero incredibile, 460.

René Doumic, l'influente direttore della "Revue des Deux Mondes", scrisse un resoconto illuminante sul dilagare del cinema nella società del tempo. Il suo saggio, *L'âge du cinéma*, si apre osservando che "il *cinématographe* ha conquistato un suo posto nella nostra cultura. È chiamato popolarmente 'cinema', per brevità. Si va al cinema, ci si va anche molto, ognuno ci va. Si trova, ormai, dappertutto"².

Se è vero — come ha indicato Doumic — che il mondo moderno dal 1913 era entrato nell'"*âge du cinéma*", si trattava, però, dello stesso mondo che noi, oggi, conosciamo? Che in quel tempo il cinema fosse conosciuto da tutti è un fatto acquisito, ma, per forma e contenuto, quei film cosa erano davvero? Una domenica, a Parigi, nel 1913, le sale di proiezione avrebbero ospitato più di 10.000 persone — secondo le statistiche. A quale genere di spettacolo assistettero?

Piuttosto che lungometraggi singoli, esse dovettero vedere un programma di film molto brevi. Nel 1913, una tipica serata al cinema doveva consistere in un certo numero di "fotorepresentazioni" — vale a dire, melodrammi, commedie, *mysteries* — nessuna delle quali doveva sorpassare probabil-

mente le due o tre bobine di lunghezza, tenendo presente che una bobina equivaleva a circa dieci minuti di proiezione. Ci doveva essere un buon numero di film di genere non fantastico, sotto forma di resoconti-documentari di viaggi (occasionalmente ripresi dall'intraprendente proprietario del cinematografo durante le proprie vacanze!), documentari d'attualità, film d'argomento scientifico o naturalistico, cinegiornali, film sui fatti del giorno, e così via.

Il film si emendò gradualmente del gravoso segno della discendenza dalla tradizione artistica popolare e, almeno in esempi isolati, se non nell'insieme della produzione industriale, s'innalzò, nel corso degli anni, alla condizione di quella che la maggior parte della gente definisce "arte".

È un processo praticamente contrario a quanto accade di solito, perché, di regola, l'arte popolare deriva da quella che è conosciuta come "arte superiore". Regola che, nel caso del film, sorto proprio da origini popolari è stata ribaltata. E il punto è interessante, perché non solo chiarisce lo sviluppo del cinema come arte, ma anche la natura della sua storia, come la intendiamo di solito.

Nel considerare il cinema pre-bellico o "primitivo" (una parola efficace, che rivela piuttosto i loro pregiudizi che la vera natura delle cose), gli storici si sono concentrati quasi esclusivamente sulle origini della cinematografia drammatica. Per esempio, è universalmente accettato che un varco "monumentale" venne aperto nel 1903, quando Edwin S. Porter usò per primo il film per narrare una storia, nel suo *Great Train Robbery*, l'antenato degli odierni *western*. Porter tuttavia, non fu, probabilmente, consapevole della propria straordinaria scoperta, poiché, nelle successive pellicole, non continuò affatto sul filone del film narrativo, che si suppone egli abbia fondato. La passeggera moda del *Film d'art* (1907-8) — nel quale famosi talenti della *Comédie Française*, e, tra questi, Sarah Bernhardt, davano mute rappresentazioni davanti ad una cinepresa fissa — è passata giustamente alla storia del cinema come esperimento meramente snobistico, un tentativo per elevare ad una superiore rispettabilità culturale gli stessi film noiosi e "anti-cinematici".

Già alla vigilia della guerra, il cinema era passato da programma da spettacolo di varietà — con numerosi, brevi film di

vario argomento (un genere che oggi, in Europa, viene proiettato commercialmente solo nei cinema delle stazioni ferroviarie) — a film come quelli attuali, ovvero lunghi racconti di fantasia con “brevi soggetti selezionati”. Un record di lunghezza fu stabilito nel 1914 da *Cabiria*, il più clamoroso *kolossal* italiano pre-bellico, la cui celebrità fu dovuta in parte alla sua straordinaria durata (circa due ore e venti minuti) e in parte al poeta Gabriele D’Annunzio, che prestò il proprio nome quale consulente drammatico della produzione. L’anno seguente cominciò un nuovo capitolo nella storia del film, con *La nascita di una nazione* di David Wark Griffith. Il film era così divenuto, a buon diritto, una potente forma d’arte drammatica e proprio a Griffith, più che ad ogni altro, deve andare il riconoscimento di averle dato vita. Comunque, per un gran numero di spettatori il film era poco più di un divertente svago ottico. Come altri miracoli della tecnologia pre-bellica, segnali del giungere del futuro — l’automobile, l’aeroplano, la radio —, anche il film era considerato una meraviglia scientifica e, ad un tempo, un’esperienza profondamente poetica.

Ma non era quella del dramma la sua unica poesia. Anche i cosiddetti film drammatici o di fantasia erano poveri degli elementi che costituivano la sostanza del dramma, perché l’interazione psicologica di personaggi delineati chiaramente all’interno di una trama ben costruita era, in quei primi film, solo una rozza caricatura del teatro.

I primi spettacoli cinematografici, segnatamente quelli anteriori al 1908 circa, rigurgitavano di brevi pellicole di genere non narrativo, dei più svariati soggetti. Si potevano rivedere le familiari panoramiche della città riprese attraverso l’occhio della cinepresa, come in *Railway Ride over the Tay Bridge*, che mostra i binari della ferrovia, le banchine delle stazioni e i passeggeri in attesa, i treni che passano e i sostegni del ponte, mentre la cinepresa scorre fissata sul treno; altri illustravano alcune attività casalinghe, come la pseudo-educativa *Baby’s Toilet* (1905), che dimostra il modo più appropriato per lavare un neonato, imborotalcarlo, vestirlo e nutrirlo col poppatoio; o le nascoste meraviglie della natura, come in *Pond Life* (1908), che mostra le microscopiche vicende delle pulci d’acqua, dell’idra, e dell’ameba ripresa durante

l'attività digestiva; oppure facevano conoscere la vita esotica di luoghi lontani, come *Modern China* (1910), con vedute piene di colore della città di Pechino; o l'orologio dell'industria locale, come *A Visit to Peek Frean and Company's Biscuit Works* (1906), che illustrava ogni particolare dell'industria del biscotto, dalla stanza delle caldaie della fabbrica alla stazione di spedizione del prodotto finito; o grossolani tentativi di far colpo, come in *Electrocuting the Elephant* (1903). Chiaramente, questi film non hanno niente a che fare con il cinema inteso come arte drammatica. Erano piuttosto un occhio aperto sul mondo. La loro più vicina controparte erano i settimanali popolari illustrati, come "Le Figaro Illustré" o "L'Illustration"; ma, quale maggior facilità di assimilazione, quanto più fascino e realismo nel film!

Qualsiasi fenomeno visivo interessante, ogni cosa, comune o esotica, forniva materiale per tali film e, in verità, quasi ogni soggetto immaginabile veniva trattato.

Una varietà di film, differenti da quelli di fantasia romanzesca, merita, però, ulteriore considerazione: il film scientifico. Questo genere estendeva i poteri della visione nel mondo normalmente invisibile e geograficamente remoto. Il merito si doveva soprattutto alle pionieristiche ricerche del fisiologo-sperimentatore Jules-Etienne Marey (1830-1904), e così, in questa fase iniziale, i Francesi presero il comando, nello sviluppo del film scientifico. Marey fu per la scienza del movimento quello che Chevreul era stato per la scienza del colore e della visione, ed entrambi hanno lasciato il proprio segno nell'arte moderna: gli studi di Chevreul, attraverso Seurat, costituiscono infatti la base della teoria neo-impressionista del colore, e le ricerche di Marey sui modelli del movimento corporeo nella locomozione umana e animale furono d'importanza non minore per l'arte moderna. Un gran numero di tentativi di analizzare il moto nelle pitture cubiste e futuriste alla vigilia della guerra possono, infatti, essere rintracciati nei ben noti esperimenti di Marey. Marcel Duchamp ha riconosciuto il proprio debito nei suoi confronti³, e — in verità — esso diventa graficamente chiaro nel suo *Nu descendant un escalier*, se paragonato con le fotografie a immagini multiple di Marey raffiguranti uomini in movimento (figg. 1-2-3).

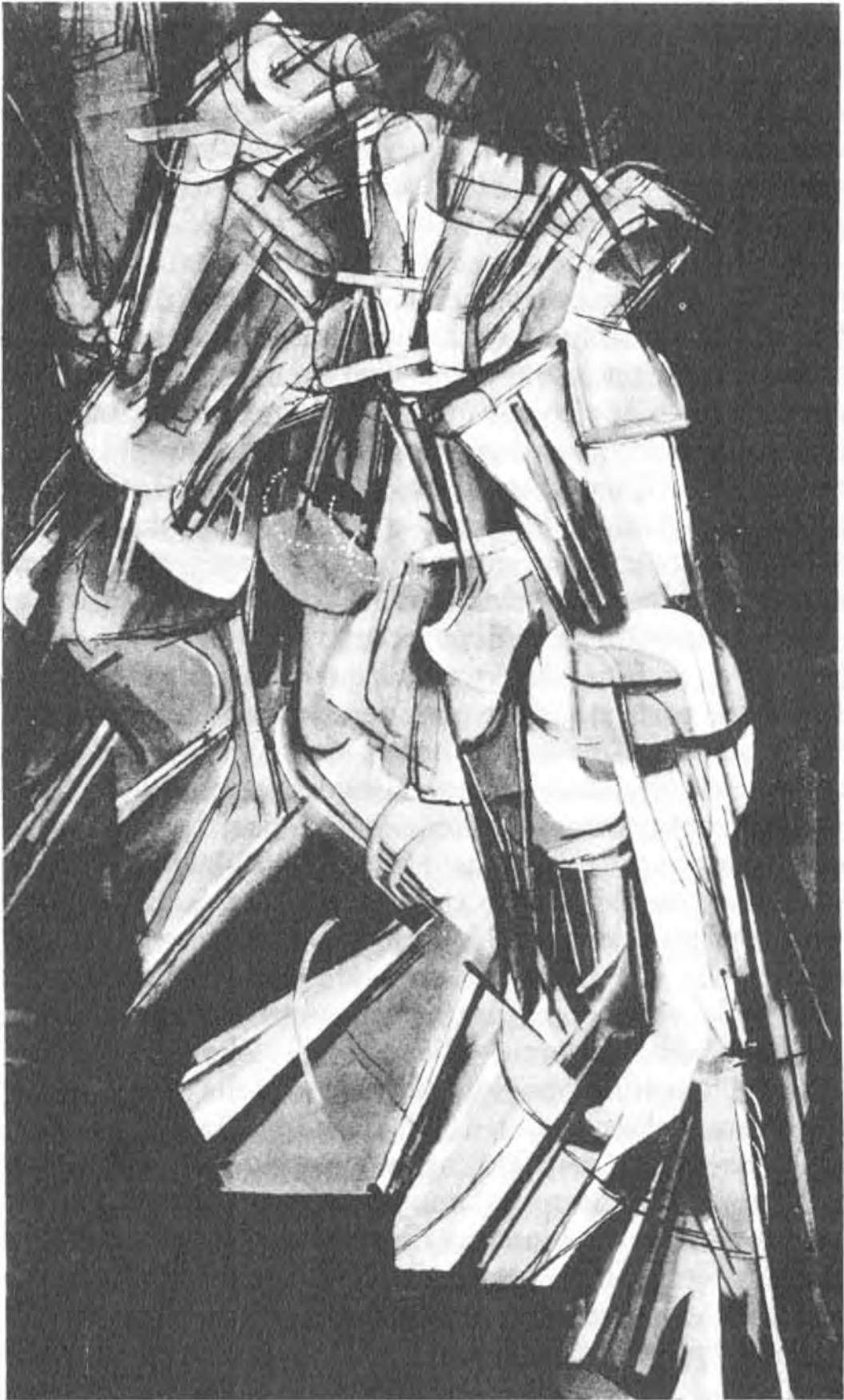


fig. 1 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912. Per gentile concessione del Philadelphia Museum of Art. Louise and Walter Arensberg Collection.

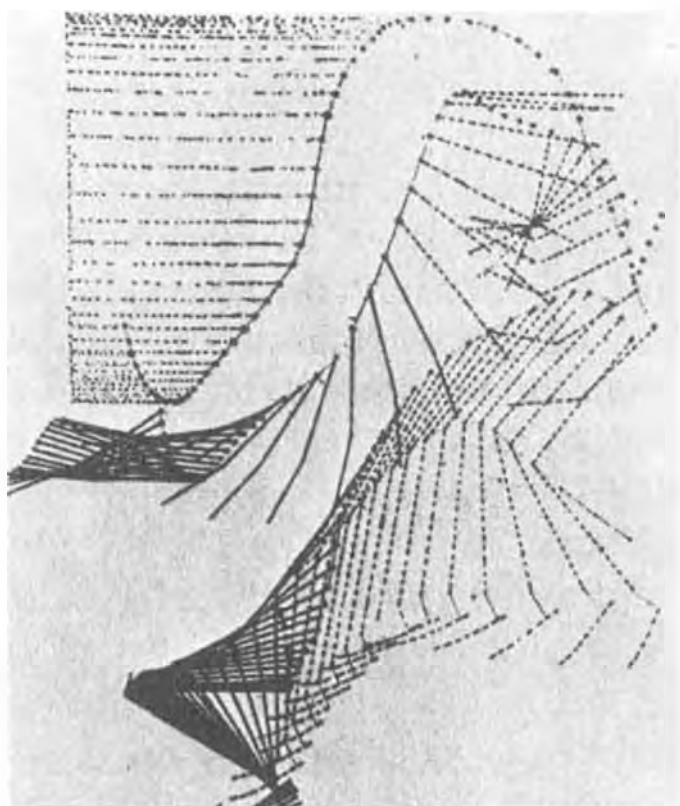


fig. 2 Jules-Etienne Marey, *Schema di una figura che salta*. Da una cronofotografia del 1885 circa.

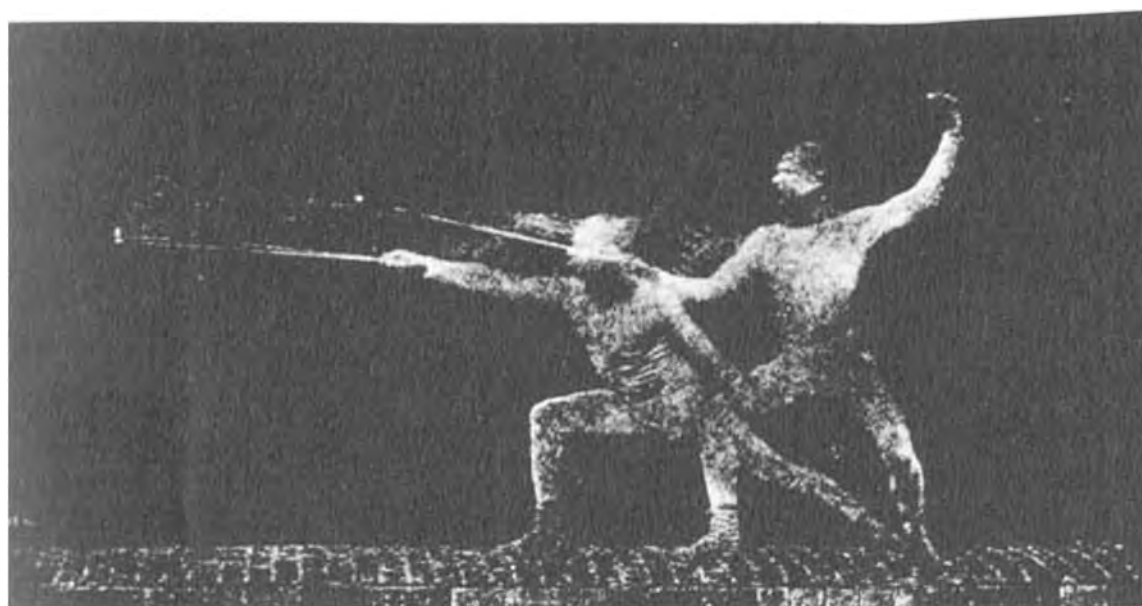


fig. 3 Jules-Etienne Marey, *Cronofotografia di uno schermitore*, 1882 circa. Da J.-E. Marey, *Movement*, London, 1895.

I pittori futuristi italiani, nella loro ricerca tesa a catturare le sensazioni del movimento fisico, sono stati frequentemente collegati proprio ai metodi del film; nel 1911, l'accenno di Roger Allard ai futuristi, "che hanno tutti le cineprese nello stomaco", è forse la prima di molte osservazioni di tenore simile.

Ma, se il mezzo del film fungeva da stimolo per questi pittori, fu la cronofotografia di Marey a servire da modello per ottenere immagini veramente simultanee, e non — come nel film — sequenziali. Di tutti i pittori futuristi, il più vicino allo spirito della fotografia di Marey, che bloccava il moto, fu Giacomo Balla, la cui pittura quasi stroboscopica sarebbe inconcepibile senza il precedente degli esperimenti del fisiologo francese.

Un amico e sodale-futurista di Balla, il fotografo Anton Giulio Bragaglia, prese a prestito la tecnica fotografica sperimentale di Marey per produrre le prime fotografie a immagini multiple per scopi estetici piuttosto che scientifici. In un dipinto di Balla, *Ritmo del Violinista* (1912; fig. 4), la sensazione di movimento creata da molteplici immagini sovrapposte deriva quasi certamente dalla serie sperimentale di Bragaglia

fig. 4 Giacomo Balla, *Ritmo del violinista*, 1912 (Collection Eric Estorick, London).

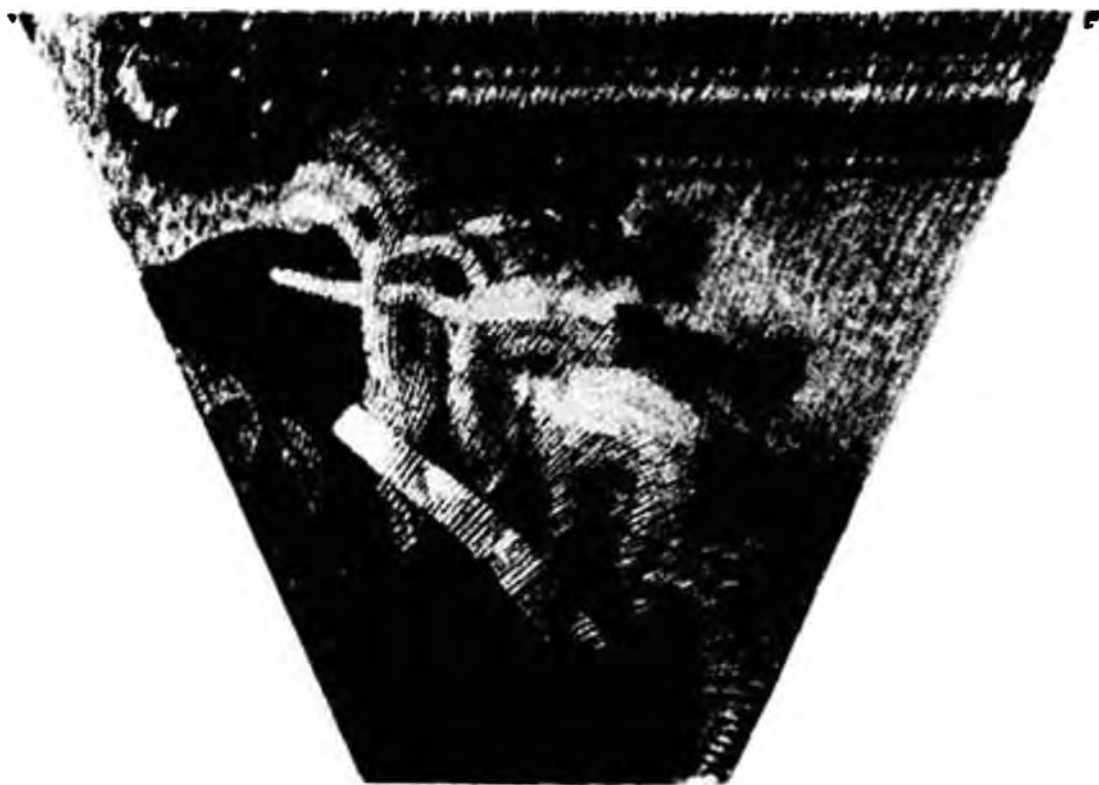




fig. 5 Anton Giulio Bragaglia, *Le due note maestre*, fotografia futurista, 1912. Da A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista*, Roma, 1913.

fotodinamismo futurista, e precisamente dalla fotografia *Le due note maestre* (anch'essa del 1912; fig. 5). Un'altra immagine di questa serie (fig. 6) documenta in modo splendido l'interesse con cui i futuristi guardavano alla fotografia e al dinamismo. Vi si nota, infatti, il quadro di Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (New York, Museum of Modern Art, 1912); vicino al dipinto c'è, in piedi, anche l'artista. Come nel cagnolino appena dipinto, il suo volto e il suo corpo sono annebbiati, a causa del movimento.

Più tardi, negli anni Venti, Man Ray pagò il suo debito a Marey includendo nel film semi-surrealista, *Emak Bakia* (1926), un breve studio del moto di un saltatore. E qui, in questo nuovo e strano contesto, il serio studio scientifico del francese, usato da Man Ray come una sorta di *objet trouvé*, risulta surrealistico al pari delle altre scene del film.

In questa direzione, le ricerche di Marey sul movimento umano e animale attirarono l'interesse di un certo numero di pittori — tra cui, in particolare, Jean-Louis Meissonier, e

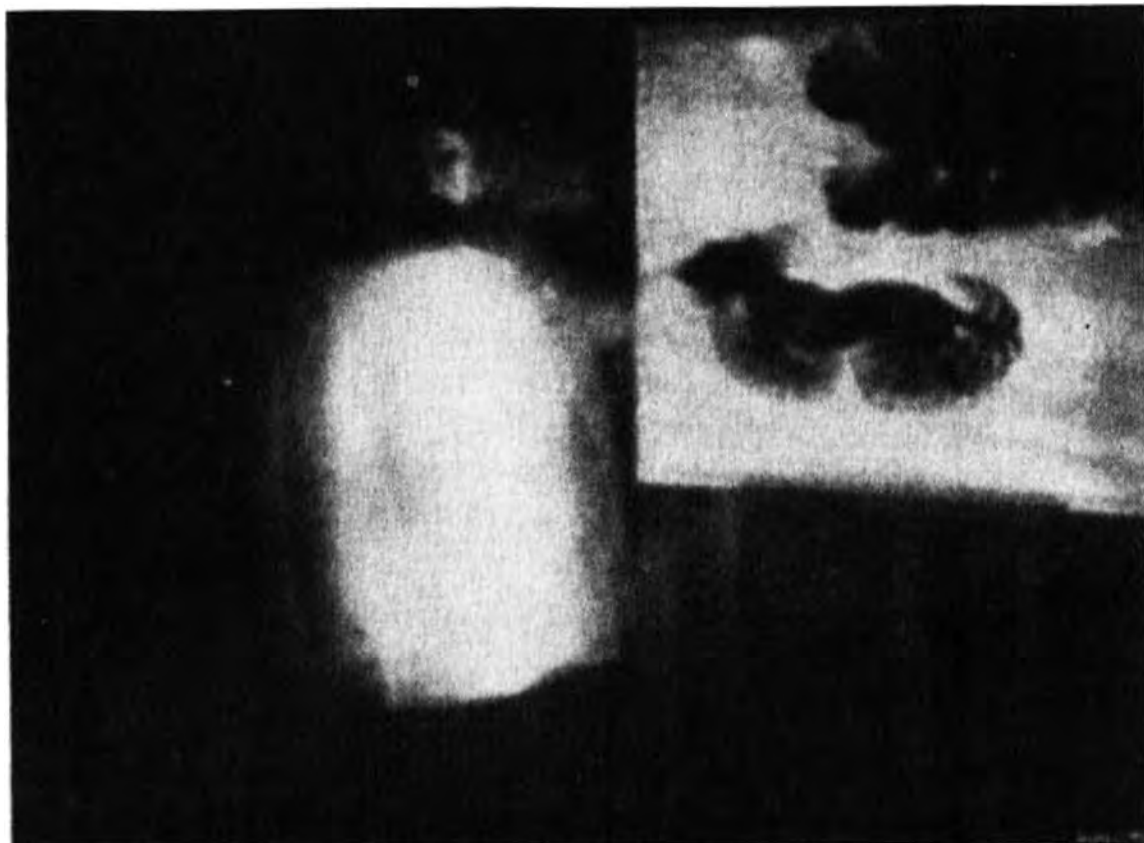


fig. 6 Anton Giulio Bragaglia, *Il pittore futurista G. Balla*, fotografia futurista, 1912. Questa fotografia, realizzata con lungo tempo di esposizione, rappresenta l'artista Giacomo Balla; volto e corpo hanno contorni indistinti a causa del movimento. Sul cavalletto c'è il suo famoso dipinto, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (New York, Museum of Modern Art), che suggerisce il movimento per mezzo della sovrapposizione delle forme delle zampe e della coda del cane. Da A.G. Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista*, cit.

forse lo stesso Degas —, i quali videro nel suo lavoro e in altri esperimenti simili, effettuati da Eadweard Muybridge, un valido aiuto per raggiungere la più corretta rappresentazione di figure e animali in azione.

La cinematografia era per Marey uno strumento di ricerca che gli dava la possibilità di osservare ed analizzare modelli di movimento normalmente impercettibili all'occhio umano. Le sue numerose invenzioni nel campo della fotografia a successione rapida lo condussero, nel 1890 circa, a mettere a punto una cinepresa per figure in moto, un dispositivo che, da quel momento in poi, divenne sempre più importante per le attività dell'Istituto da lui fondato. Questo centro di ricerca continuò a sviluppare la cinematografia scientifica sperimentale anche dopo la morte di Marey (avvenuta nel 1904), sotto la guida di Lucien Bull, un tempo assistente del direttore del-

l'Istituto, di Georges Deméry, un inventore di ingegno straordinario (per inciso, suo fratello, Paul Deméry, era uno dei pochi amici intimi di Arthur Rimbaud: fatto che conferma che gli esperimenti dell'Istituto Marey non erano affatto ignoti ai principali pittori e poeti del momento).

Non passò molto tempo prima che le compagnie produttrici di film commerciali — Pathé Frères in Francia, Charles Urban in Inghilterra, Thomas Edison in America, Eduard Liesegang in Germania — riconoscessero che i film scientifici esercitavano un intenso fascino sul pubblico. E, in effetti, tali film possedevano un doppio potenziale di richiamo, perché mostravano le meraviglie della natura per mezzo delle meraviglie della tecnologia moderna. Tra le varietà più comuni di questi film scientifici a carattere popolare, vi erano studi in ingrandimento sulla vita delle piante e degli animali. Come quei silenziosi fotografi, le cui prime osservazioni, soprattutto di piante e cristalli, avevano rivelato forme naturali di stupefacente bellezza, questi film svelavano attraverso un'osservazione minuta la dimensione del movimento, e quindi l'illusione della vita stessa. Piccoli crostacei e insetti, ingranditi enormemente sullo schermo, venivano trasformati in mostri preistorici. Scarafaggi, cimici, mosche domestiche potevano così essere osservate facilmente, come si guarda un cane o un cavallo. Col mezzo di una ripresa a moto estremamente rallentato, si poté creare a poco a poco una specie di primo piano, trasformando, per così dire, un avvenimento di una frazione di secondo, in un dramma del lento svolgersi, come, ad esempio, i primi studi di proiettili che frantumano bolle di sapone.

I film realizzati a scopo di ricerca medica costituirono un'ulteriore varietà, nell'ambito del genere scientifico. Il primo esempio di cinematografia sperimentale medica fu probabilmente, nel 1898, la ripresa filmata di un cuore pulsante, esposto chirurgicamente dal dottor Ludwig Braun, un medico viennese; già alla vigilia della guerra, queste pellicole erano ormai ampiamente diffuse anche nelle più comuni sale di proiezione (fig. 7).

Il perfezionamento della cinematografia a raggi X, essa pure sviluppata in un primo tempo da scienziati, ma ben presto mostrata al pubblico, assicurò un'ulteriore, affascinante pos-

MARVELOUS MICRO X-RAY FILM



“CIRCULATION
OF THE BLOOD”



THE HEART OF MAN
PICTURED IN ACTION



MOST WONDERFUL FILM EVER MADE

Showing for the first time in the history of science, the Human power plant in full operation, hitherto impossible even in the dissecting room.

PLAINLY DESCRIBED THROUGHOUT BY SUB TITLES. Easily understood by any child

LENGTH 300 FEET

*SOLD WITHOUT
RESTRICTIONS*

PRICE \$30.00

Price includes one set of nine 8 x 10 inch lobby photos and fifty small posters.

ORDERS MUST BE ACCOMPANIED BY A DEPOSIT

SCIENTIFIC STUDIES, 133-135-137 W. 44th St., New York, U. S. A.

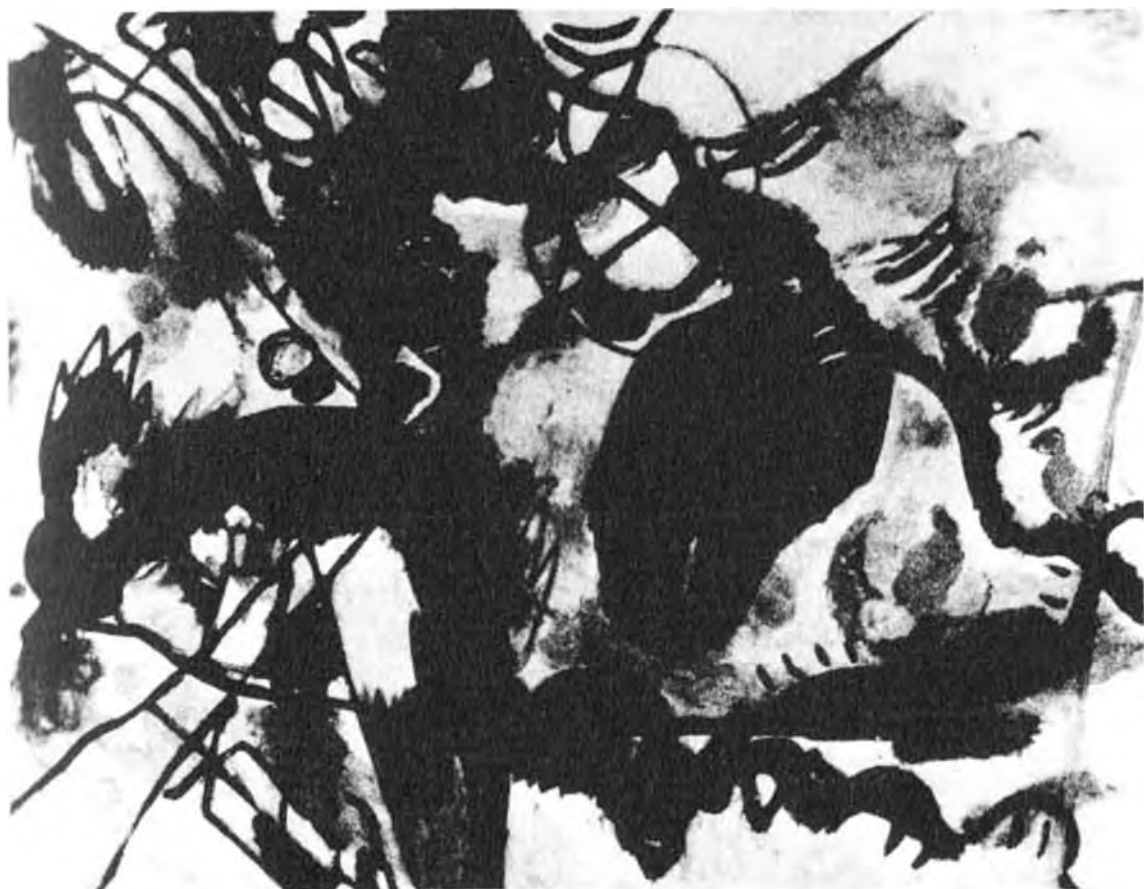
Through Film Supply Company of America



fig. 7 Pubblicità per uno dei primi film di documentazione medica che impiegarono i raggi-X e la microcinematografia, 1913. Da "The Moving Picture World", XV, n. 9, 1 marzo 1913, p. 856.

sibilità di guardare al mondo della natura invisibile. Forse i più stupefacenti, fra questi film medici, furono gli esperimenti nel campo della microcinematografia. Nel 1909, lavorando con la Pathé Frères, il fisiologo francese Jean Comandon era riuscito a fotografare batteri e microbi, tanto che questi minuscoli organismi apparvero vivi e in movimento sullo schermo, ingranditi 100.000 volte, in immagini che uno spettatore del 1912 definiva “tanto sorprendenti da essere incredibili”. Questi film, non meno delle opere pre-belliche di Kandinsky (figg. 8-9), devono essere stati avvertiti dalle menti più sensibili come profonde e eccezionali rivelazioni moderne di un mondo sconosciuto — immagini di forme organiche in movimento che rammentavano le vedute telescopiche di vorticoso galassie, piene del flusso della vita stessa, toccando il nucleo essenziale dei significati segreti dell’universo. Ad un tempo — paradossalmente — un mondo concreto, reale, cioè oggettivamente verificato dalle riprese fotografiche in movimento, ricco di una vita intima, biologica, se non spirituale.

fig. 8 Vassily Kandinsky, *Macchia nera 1*, n. 153, 1912 (Museo Russo, Leningrado).



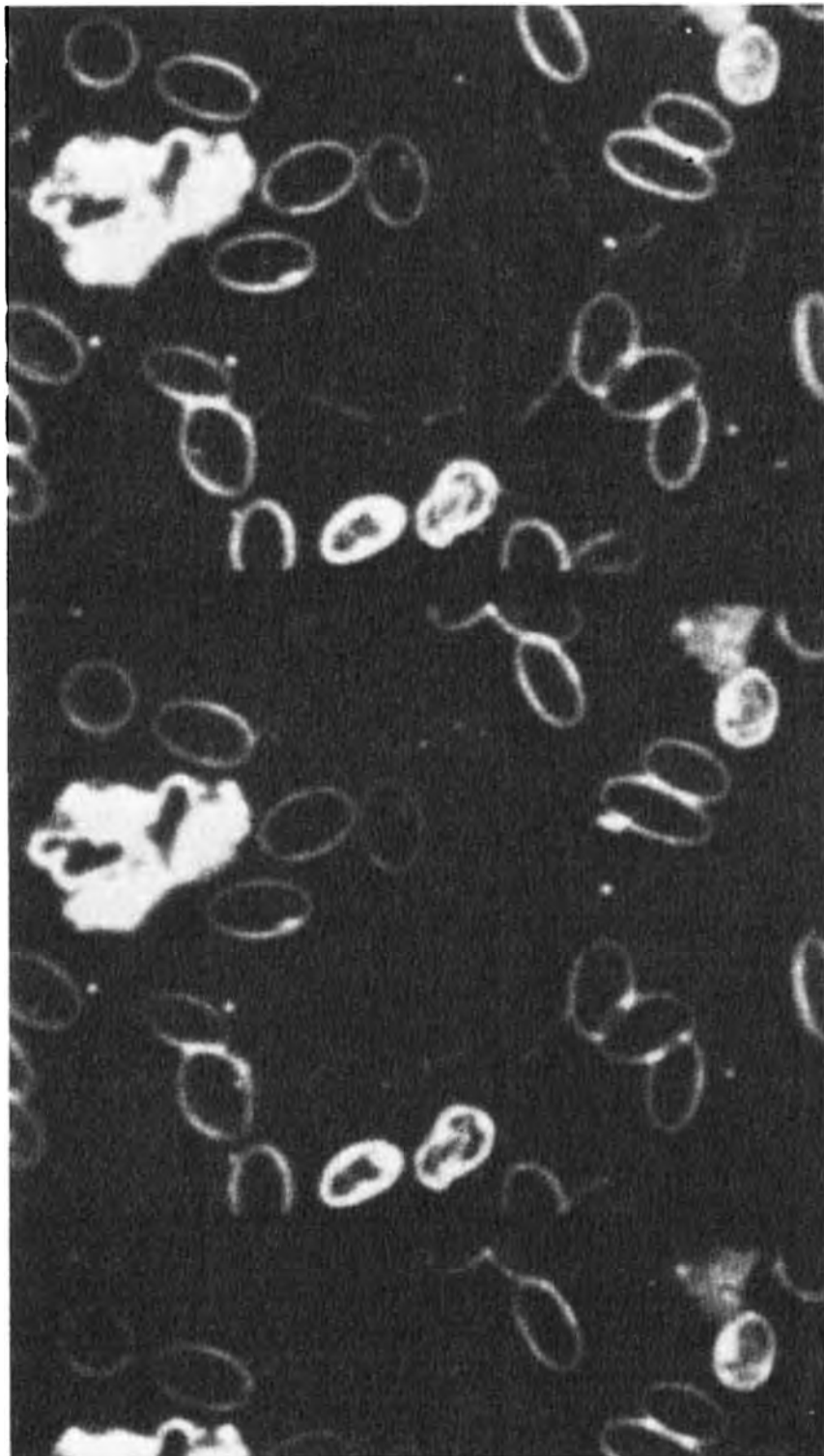


fig. 9 Due fotogrammi tratti da un film scientifico del 1910 circa, che mostrano microbi in movimento, fortemente ingranditi. Da F.A. Talbot, *Moving Pictures*, London, 1912.

È difficile, se non impossibile, valutare l'impatto di questi popolari film sull'arte dell'Europa pre-bellica: l'influenza della tecnologia sull'arte, però, non è mai stata così diretta e chiara. L'artista moderno, ormai, non registra più le fonti dei suoi sentimenti direttamente sulla superficie pittorica, e nemmeno lui è sempre consapevole di tutte le forze tecnologiche e sociali che determinano la sua visione interiore.

Capitolo secondo

Il cinema come arte moderna: Picasso, Survage, Kandinsky, Schönberg

Già intorno al 1913, molti artisti moderni avevano preso a considerare il cinema seriamente, come un mezzo espressivo degno di essere esplorato. Quell'alleanza tra il cinema e l'arte moderna, conosciuta di solito come movimento del cinema d'avanguardia, infatti muoveva i suoi esitanti primi passi proprio in quegli anni d'anteguerra.

Le caratteristiche fondamentali del cinema spiegano il fascino che esso esercitava sugli artisti moderni: 1) il suo dinamismo cinetico, ovvero il fatto stesso che il film è immagine in movimento, e 2) la sua fantasia, cioè la facilità di evocare avvenimenti strani e inaspettati, vivacemente reali e tuttavia senza logica o significato, un mondo di norma accessibile solo attraverso i sogni o le allucinazioni. Mentre questi due fattori dell'espressione filmica potevano, naturalmente, coesistere fianco a fianco nella stessa pellicola, essi si rivelarono, nondimeno, i maggiori poli di attrazione degli artisti moderni verso il nuovo mezzo espressivo, e possono, pertanto, essere discussi separatamente.

Il cinema come movimento: il Cubismo

È facile vedere come l'*image écranique* del cinema, con la sua molteplicità di punti di vista, in perpetuo movimento, costituita in pratica dal modellamento della luce, abbia una stretta corrispondenza con le guizzanti superfici dei dipinti cubisti e futuristi degli anni immediatamente precedenti la guerra.

Erano opere che — come il cinema — esploravano il fenomeno del movimento: fatto evidente sia nel concetto cubista della visione mobile, sia nell'ossessione dei Futuristi di catturare la sensazione di oggetti in moto.

Tuttavia, dimostrare l'esistenza di una connessione causale tra il cinema e il Cubismo o il Futurismo è questione più difficile, perché, in ogni caso, l'influenza del cinema in questi campi, a qualunque grado essa esistesse, non comportava certo una semplice, diretta trasposizione di idee da un *medium* ad un altro. La presenza del cinema era dilagante, e la sua influenza veniva percepita anche attraverso molti canali indiretti.

Per esempio, Henry Bergson — le cui teorie di durata e di simultaneità lasciarono sicuramente un'impronta sul Cubismo — trovò nel cinema un modello per le sue idee intorno alla fluidità del tempo e alla percezione formale. Il suo concetto: "ciò che è reale è il continuo *cambiare delle forme: la forma è solo una fase istantanea di un mutamento*"⁴ fu esteso fino ad abbracciare un sistema di processi attraverso i quali la mente dell'uomo moderno fondeva la memoria a breve scadenza del passato prossimo, la consapevolezza del presente istantaneo e l'anticipazione del futuro in un'attiva percezione di conoscenza. "Possiamo perciò sintetizzare quanto abbiamo detto in conclusione, che *il meccanismo della nostra conoscenza ordinaria è di genere cinematografico*". Le teorie di Bergson esercitarono un forte richiamo, in quegli anni, "non solo sui filosofi professionisti, ma anche sul pubblico di media cultura" (come si notava nella prefazione alla prima versione inglese del suo *Essai sur le données immédiates de la conscience*, 1910).

Che i Cubisti, in particolare, fossero a conoscenza dei suoi scritti, e la loro pittura ne fosse davvero influenzata, è sottolineato dalla riflessione di Gleize e Metzinger sul movimento che in un dipinto cubista sviluppa "intorno ad un oggetto per cogliere numerosi punti di vista successivi, i quali, fusi in un'immagine singola, lo ricostruiscono nel tempo". Considerazione che è quasi un'esatta parafrasi del paragone cinematografico istituito da Bergson per spiegare il "meccanismo della nostra conoscenza ordinaria". Tanto il cinema quanto le teorie di Bergson erano parti integranti e interdi-

pendenti del *milieu* intellettuale della pittura europea alla vigilia della guerra.

Ci sono film cubisti? Fino a che punto i Cubisti usarono il mezzo cinematografico per liberare il movimento implicito nelle loro opere in un effettivo passaggio attraverso lo spazio e il tempo?

Si possono citare due esempi di questa intenzione: nessuno, comunque, venne realizzato.

Picasso, verso il 1912, aveva giocato con l'idea di usare il film per la rappresentazione del movimento. Un'idea non del tutto sorprendente per questo artista — in quegli anni avido frequentatore di sale cinematografiche⁵ —, che poco tempo prima aveva dipinto dai fotogrammi; tra gli artisti moderni, poi, era quello che aveva affrontato con maggiore intelligenza i problemi del movimento. A proposito delle ricerche di Picasso per un'arte mobile, in grado di creare una sequenza di impressioni visive Daniel-Henry Kahnweiler ha scritto:

C'è una tale possibilità? Ne esistono, infatti, due; Picasso le ha indicate entrambe in alcune conversazioni, senza mai sospettarne le basi scientifiche e senza averle finora tradotte in pratica. La prima corrisponde al movimento reale del corpo. Ciò implicherebbe comunicare un movimento all'opera d'arte per mezzo di un meccanismo ad orologeria...

Ma c'è un altro metodo, per provocare nella mente dello spettatore l'impressione del movimento, il metodo stroboscopico. Su di esso è basato il cinematografo..., ed è già stato impiegato nei cartoni animati. Dipingendo varie immagini su un materiale trasparente e proiettandole su uno schermo cinematografico, si aprirebbe alla pittura tutto un campo nuovo, con possibilità incommensurabili⁶.

Un altro pittore cubista, Léopold Survage, sebbene non fosse un genio come Picasso, fece progressi più tangibili verso la creazione di una "pittura in movimento" per mezzo del cinema.

Survage (Mosca, 1879 - Parigi, 1969) si stabilì a Parigi nel 1908, guadagnandosi da vivere come accordatore di pianoforti, e contemporaneamente dipingendo.

Egli cominciò ad esporre con i Cubisti al Salon des Indépendants nel 1912, e circa a quest'epoca concepì l'idea di usare il film per creare un'arte autonoma di forme in movimento. La sua descrizione del progetto, che chiamò *Le Rythme coloré*,

fu pubblicata da Apollinaire nell'ultima edizione di *Les Soirées de Paris*:

Rythme coloré non è affatto illustrazione o interpretazione di un lavoro musicale. È un'arte autonoma, anche se è basata sugli stessi fatti psicologici della musica.

Sulla sua analogia con la musica. Sono le modalità di successione nel tempo a stabilire analogie tra ritmo suonato e ritmo colorato — l'esecuzione del quale io peroravo attraverso i mezzi cinematografici. Il suono è elemento di primaria importanza in campo musicale... L'elemento fondamentale della mia arte dinamica è *la forma visibile colorata*, che gioca un ruolo analogo a quello del suono nella musica.

Quest'elemento è determinato da tre fattori:

1. La forma visibile, per conferirgli il suo esatto termine (astratto);
2. Il ritmo, cioè il movimento e i cambiamenti cui si sottopone la forma visibile;
3. Il colore⁷.

Un breve esame di alcuni disegni preparati per *Rythme coloré* favorisce una comprensione abbastanza chiara delle intenzioni di Survage. Il film era concepito come una serie di sequenze separate, ciascuna un esercizio di forme astratte in movimento, chiaramente definito e concluso in sé. Evidentemente doveva avere una durata di soli tre minuti ma, anche per questa modesta lunghezza, sarebbero stati necessari ben due o tremila disegni, eseguiti da tecnici che, attraverso un processo di interpolazione visiva, avrebbero completato tutti gli stadi intermedi tra i movimenti principali di ogni sequenza, disegnati dallo stesso Survage. Il più importante teatro di posa francese, Gaumont, manifestò interesse per l'esperimento, ma sopraggiunse poi la guerra, che ne ostacolò il completamento⁸.

Di tutto ciò oggi rimangono soltanto settantuno disegni a *gouache* di Survage, cinquantanove dei quali conservati presso il Museum of Modern Art di New York — che documentano cinque differenti sequenze del film — e dodici nella Cinéma-thèque Française — che formano un'ulteriore sequenza.

Survage, nel suo manifesto in *Les Soirées de Paris*, notò che tutti i disegnatori impegnati nel progetto, "*avec un peu de bon sens*", sarebbero stati certo in grado di dedurre senza difficoltà i gradini di transizione tra i disegni-chiave da lui forniti.

I disegni della Cinémathèque Française formano una sequenza completa così come Survage la immaginava, e da essi, anche noi — come i suoi ipotetici disegnatori — possiamo leggere questa evoluzione lineare di forme, colmando gli stadi intermedi tra ogni disegno (fig. 10, nn. 1-2).

Su un campo scuro, due strisce rigate, curvate ad arcobaleno, emergono da ambo i lati; si uniscono, formando una banda unica che poi si spacca nel mezzo, e si ritira da una parte per rivelare una profonda fenditura nera (nn. 1-3). Poiché gli orli di questa fenditura fluttuano diagonalmente da una parte, due forme a denti di sega dai colori brillanti entrano dagli angoli opposti, avanzano l'una verso l'altra (n. 4), poi mutano corso, come per evitare una collisione, ruotando in opposte direzioni e lasciando dietro una traiettoria curva (n. 5). Queste forme a denti di sega si fondono con quelle curve (n. 6) per creare due sagome a proiettile opposte diagonalmente, i cui contorni si serrano poi in margini netti. Le loro punte avanzano insieme e si toccano; questo contatto genera due forme ondulate, diafane (n. 7). Le forme-proiettile si dissolvono un po', slittano una dietro l'altra, si fondono, e ruotano una intorno all'altra (nn. 8-9). Ora sono saldamente unite in una forma singola; è quasi una vorticoso cometa con due code, che ruota indietro attraverso lo spazio (n. 10) e, mentre recede dalla vista, di nuovo si spacca da un lato. Le sue due metà fluttuano via (n. 11), lasciandosi dietro uno spazio nero scuro, uno stadio vuoto pronto a ricevere il dramma visivo della prossima sequenza.

Le fasi di movimento schizzate nei disegni del Museum of Modern Art differiscono nella forma ma non, per dirla in breve, nella concezione. Tutte nascono da un vuoto nero, nel quale, poi, alla fine, si ritirano nuovamente. I colori sono sfumature singole di giallo, arancio, verde, blu, rosso e porpora. Le forme variano da aree di colore rigidamente definite nei contorni, sebbene di rado rigorosamente geometriche, ad altre più delicate, come annebiate, forme spesso arrotondate, curvate o puntute, che qualche volta tendono a dissolversi nell'onnipresente fondale nero.

Nulla doveva suscitare un senso di gravità o di densità. Le forme fluttuavano senza peso, senza riguardo all'alto o al basso, trasformandosi a piacere, non seguendo alcun modello

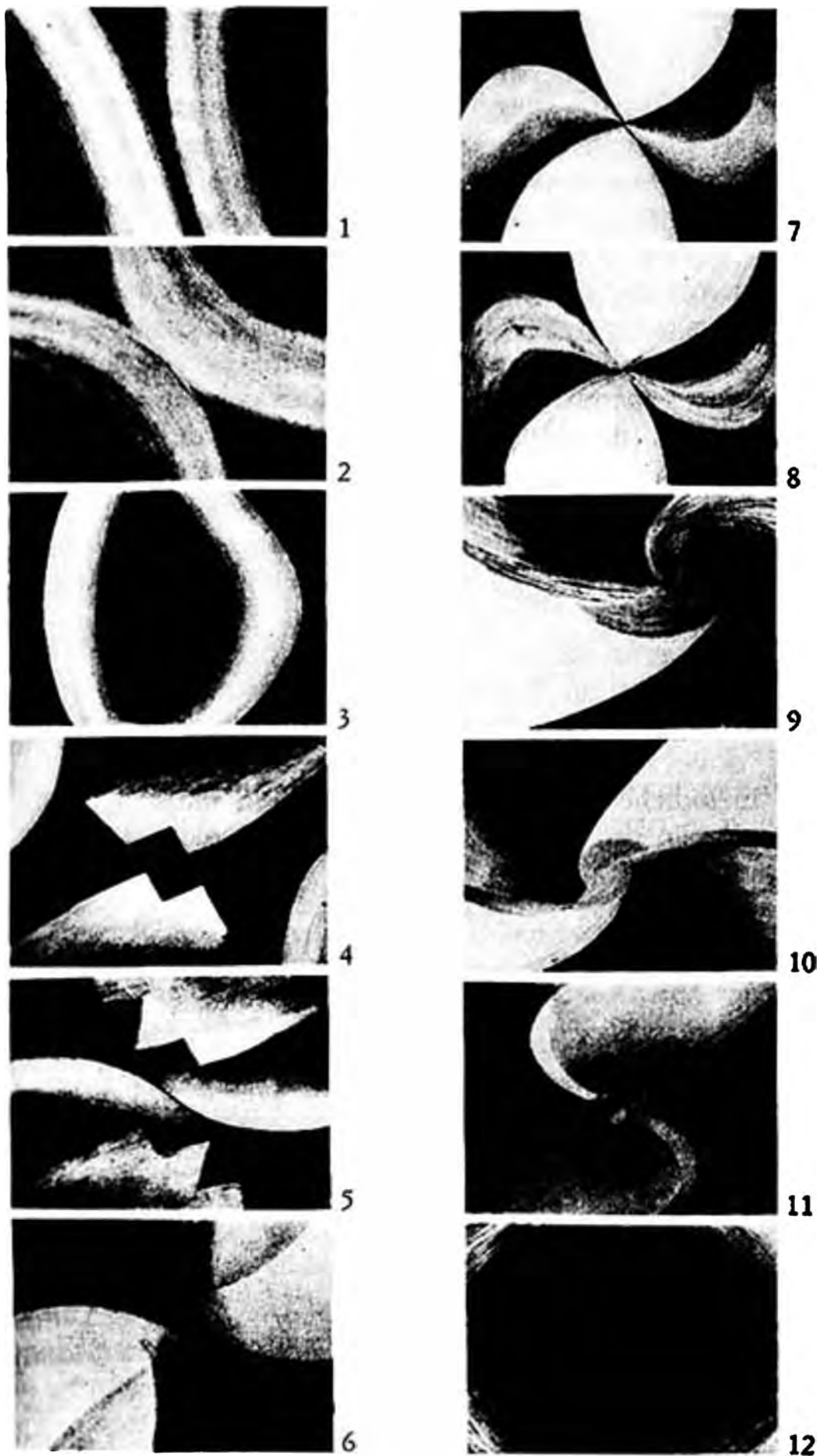


fig. 10 Léopold Survage, dodici disegni per una sequenza del suo film astratto. *Rythme Coloré*, 1913 circa. Per gentile concessione della Cinémathèque Française, Paris.

di sviluppo prefissato, suggerendo a volte una crescita biologica o altri processi organici, ma mai in modo esplicito o deterministico. Da questi suoi disegni possiamo quindi facilmente immaginare come sarebbe apparso il film di Survage. Uno degli aspetti più innovatori era certo la coreografia, straordinariamente ricca di movimenti. Essa prevedeva:

1. Trasfigurazione plastica di una forma in un'altra;
2. Integrazione e disintegrazione della forma;
3. Movimento generato dai cambiamenti di colore;
4. Movimenti di forme all'interno e all'esterno del campo di visione;
5. Attività cinetica all'interno del campo di visione;
6. Movimenti in avvicinamento e in allontanamento dalla macchina da presa, come gli effetti prodotti da una moderna lente "Zoom".

Per analogia con la musica, Survage considerava il suo film come un esercizio, non di movimento, ma di ritmo. Forse di colore puramente astratte, poste in moto e cineticamente interagenti, dovevano evocare nella mente dello spettatore un ritmo di melodiche ed armoniche relazioni in moto nel tempo. Il ragionamento di Survage è formulato con maggiore precisione nel suo manifesto *Soirées de Paris*:

Una forma astratta statica non è ancora abbastanza espressiva. Sia essa rotonda o appuntita, oblunga o quadrata, semplice o complessa, produce solo una *sensazione* estremamente confusa; è solo una semplice notazione grafica. Solo quando è posta in moto, subisce cambiamenti, entra in relazione con altre forme, è in grado di suscitare un *sentimento*... perché in questo modo il ritmo visivo è analogo al ritmo del suono in musica. In entrambe le sfere, il ritmo gioca la stessa parte. Come una conseguenza per il mondo plastico, la forma visibile di ogni corpo è preziosa per noi solo come punto di partenza, come mezzo per esprimere ed evocare il nostro dinamismo interno, e certamente non per rendere il significato o il valore che questo o quell'oggetto può avere, in effetti, nella nostra vita... Questo per ciò che concerne la forma e il ritmo, che sono inseparabili.

Questa teoria favorisce uno stretto paragone con le intenzioni artistiche di altri pittori, nello stesso periodo. Kandinsky e Delaunay percorsero in sostanza il medesimo sentiero dell'astrazione, utilizzando la musica come modello per un'arte autonoma. E, come Survage, entrambi paragonarono le note musicali alle vibrazioni cromatiche. Ma, diversamente da Kan-

dinsky, Survage non sembrò aver sviluppato un preciso sistema di corrispondenze tra colori specifici, note musicali e reconditi significati emotivi. Il colore, "la vera essenza della forma astratta", doveva essere, tuttavia, il principale elemento espressivo del suo *Rythme coloré*. Ma, nel 1913, le complicazioni per proporre un film a colori scoraggiarono senza dubbio altri pittori da un'assidua sperimentazione di questo mezzo espressivo e furono probabilmente responsabili dell'abbandono del progetto.

Il cinema come fantasia: il Surrealismo

Gli sfortunati progetti di film di Survage e le fugaci illuminazioni di Picasso sull'arte meccanizzata sono due esempi dell'esistenza di una tensione verso la ricerca di un'arte mobile attraverso il connubio di pittura e cinematografia. Altri artisti, tuttavia, consideravano il cinema come un dispositivo meccanico per creare immagini in movimento. Lo vedevano come una potente forza magica, come mezzo per creare un mondo di fantasia, intensamente reale, attraverso la vivida presenza di impressioni superficiali, e, nonostante ciò, paradossalmente, irrealisticamente prosciugato di colore e suono. Pre-scindendo da quella vita reale che era nato per rappresentare fotograficamente, il cinema veniva in tal modo completamente privato della immediatezza del momento e quindi di quel poco di fantasia che si poteva riscontrare persino nel più realistico dei film. György Lukács, in un articolo del 1913, delineava acutamente le affinità fondamentali tra cinema e fantasia:

La mancanza di questo "presente" è la caratteristica essenziale del film. Non perché i film siano ancora imperfetti, non perché ancora oggi le loro forme in moto rimangano mute, ma semplicemente perché sono soltanto gli atti e il movimento della gente, e non la gente stessa. Ma non si tratta di una deficienza del cinema, è il suo limite naturale, il suo *principium stilisationis*. Di qui il carattere magicamente vivo del film, non solo nella tecnica, ma anche nell'effetto delle immagini, identiche nel carattere a quelle del teatro ma, a differenza di queste, vive ed organiche come la natura, in ogni frammento. Il cinema mette in evidenza un genere di vita del tutto diversa; la sua vita diventa — in breve — una vita di fantasia. La fantasia, comunque, non si oppone alla vita vissuta, ne è anzi un nuovo aspetto, è una vita senza presente,

senza destino, senza ragione, senza motivi, una vita con cui l'intimo della nostra anima non può, né vuole identificarsi... Il mondo del cinema è una vita senza sfondo e senza prospettiva, senza distinzioni di peso o di qualità. Perché solo l'immediato presente conferisce agli oggetti destino e gravità, luce e levità; il cinema è una vita senza ordine e misura, senza realtà e valore; una vita senza un'anima — una vita di pure impressioni superficiali⁹.

Sappiamo che, già negli anni precedenti la guerra, i principali artisti (tra cui, il più importante, Kandinsky) consideravano il cinema come un mezzo per visualizzare la fantasia. Il nome di Kandinsky è stato legato a due progetti di film; nessuno dei due venne realizzato. Il primo era una proposta di collaborazione con Arnold Schönberg per la ripresa filmata della sua seconda composizione lirica, *Die glückliche Hand*. Nell'autunno del 1913, Schönberg discusse le proprie idee per il film in una lettera a Emil Hertzka, l'amministratore delegato della Universal Editions, casa viennese di edizioni musicali. Dopo aver stabilito alcuni punti fermi circa lo spartito musicale ("Non deve essere fatto nessun cambiamento nella musica"), Schönberg affrontava il problema della sua visualizzazione:

Ecco ciò che penso sulla messa in scena: la fondamentale irrealtà degli avvenimenti che è nelle parole, è qualcosa che la ripresa filmica dovrebbe essere in grado di far risaltare persino meglio (che idea indecente!). Questa è una delle ragioni principali che mi spingono a considerare la proposta... E c'è un migliaio di altre cose... che può essere realizzato facilmente con questo strumento, mentre le risorse teatrali sono molto limitate.

Il mio primo desiderio è perciò qualcosa di opposto a quanto solitamente il cinema cerca di raggiungere: io voglio:

La massima irrealtà!

L'intera cosa dovrebbe avere l'effetto (non di un sogno) ma di accordi. Di musica. Non deve mai suggerire simboli, o significati, o pensieri, ma semplicemente rendere il gioco dei colori e delle forme. Proprio come la musica non si trascina mai dietro un significato, per lo meno non nella forma in cui essa (la musica) si manifesta, anche se il significato è insito nella sua natura, così questo film dovrebbe essere semplicemente come i suoni per l'orecchio, e, per quanto mi concerne, ognuno sarà libero di pensare o di sentire qualcosa di simile a quello che egli pensa o sente mentre ascolta la musica.

Pertanto ho in mente quanto segue:

Un pittore (diciamo: I, Kokoschka, o, II, Kandinsky, o, III, Roller) disegnerà tutte le scene principali. Poi gli scenari saranno preparati secondo questi disegni, e la rappresentazione sarà provata. Poi, provate tutte le scene sull'esatto tempo della musica, l'intera cosa verrà filmata;

quindi la pellicola sarà colorata dal pittore (o, forse, solo con la sua supervisione), secondo le mie direttive.

Penso, comunque, che il semplice colorare non (sarà) sufficiente per la "Scena del Colore" e per altri passaggi, che richiedono forti effetti cromatici. In essi sarà necessario anche colorare i riflettori che gettano luce sulla scena ¹⁰.

I pittori scelti da Schönberg per disegnare gli scenari — con l'eccezione forse di Roller — fanno doppiamente rimpiangere il fatto che questo progetto non sia stato mai realizzato. Egli conosceva Kokoschka sin dai suoi primi anni viennesi; entrambi erano giunti a Berlino dalla capitale austriaca, dal 1910 sempre più indifferente, se non del tutto ostile, alla arte moderna. L'influenza del suo stile fucosamente espressionistico è chiaramente distinguibile nei lavori pittorici di Schönberg.

L'attività di Kokoschka come drammaturgo, inoltre, avrebbe potuto farne un sensibile collaboratore del film progettato da Schönberg, perché, come Barlach, egli era espressionista tanto nella drammaturgia, quanto nella pittura.

Il desiderio del musicista di collaborare con Kandinsky ha motivazioni ancora più interessanti. Prima di tutto, i due erano amici intimi ed avevano punti di vista simili sulla natura e la funzione dell'arte. Kandinsky era un pittore che traeva ispirazione dalla musica; Schönberg era un compositore che vedeva nella pittura moderna una controparte spirituale della sua opera. Nel 1909-11, Kandinsky aveva tradotto in russo un articolo di Schönberg sulle ottave e le quinte, in occasione della Mostra Internazionale d'Arte di Odessa. Forse proprio sulla base di questo precedente, Kandinsky insistette affinché Schönberg scrivesse sulla musica moderna tedesca nel "Blaue Reiter Almanach", che egli, con Franz Marc, stava allora preparando per la pubblicazione. "Schönberg deve scrivere sulla musica tedesca", diceva a Marc in una lettera del 16 settembre 1911. "Il primo numero senza Schönberg! No, non voglio". Questi, allora, rispose all'invito scrivendo un importante saggio, *Das Verhältnis zum Text*, nel quale le sue note conclusive sull'origine del significato in musica — "le ramificazioni visive sul piano superficiale devono la loro esistenza ad un parallelo movimento a livello più alto" — riecheggiano i pensieri sulla pittura espressi da Kan-

dinsky in *Über das Geistige in der Kunst*. Kandinsky — bisogna ricordarlo — aveva un gran rispetto per Schönberg come pittore — ed infatti tre suoi lavori vennero inclusi nella prima mostra del *Blauer Reiter* alla Galleria Thannhauser, nel dicembre del 1911 — e l'anno seguente Kandinsky scrisse una breve nota lusinghiera sui lavori di Schönberg in questo campo. Quindi, Kandinsky e Schönberg si conoscevano e si rispettavano a vicenda. Questa ragione era sufficiente a suggerire loro l'idea di fare del cinema in collaborazione. Una ragione più profonda, comunque, si deve ricercare nel loro comune credo nella sintesi delle arti, un credo che riteneva musica e colore in grado di provocare identiche reazioni nell'animo umano, sebbene percepite attraverso ricettori sensori differenti. L'adesione di Schönberg alla teoria sintetica si rivela chiara in questa lettera a Hertzka, dove egli afferma che gli scenari "dovrebbero essere semplicemente come i suoni per l'occhio". E, senza dubbio, la nozione di suoni e colori corrispondenti è, negli anni dal 1909 al 1913, alla base delle formulazioni di Kandinsky per un'arte visiva puramente astratta. In *Über das Geistige in der Kunst*, egli scrisse che il giallo è il suono della tromba; il blu suggerisce un flauto, un violoncello, un contrabbasso, o un organo; il cinabro è come una tuba e l'arancio assomiglia al suono di una campana di chiesa. Usando la sua tavolozza come una sorta di tastiera d'orchestra, Kandinsky avrebbe composto le sue pitture, molte delle quali avevano titoli da lavori musicali: *Composition VII* (1913), con le sue forme composite chiaramente delimitate e contrassegnate da colori, assomiglia meno ad un disegno preparatorio per un dipinto che ad una cianografia attentamente organizzata, come uno spartito, secondo il desiderato arrangiamento di toni e ritmi. Kandinsky non era un musicista dotato, come Paul Klee o Franz Marc, e tuttavia, più di questi altri due esponenti-chiave di *Der Blaue Reiter*, egli ebbe nella musica una ispirazione e un modello che lo aiutarono a trovare la propria strada in un mondo inesplorato di immagini astratte. Di nuovo, in *Über das Geistige in der Kunst*:

Un pittore che non è soddisfatto della semplice rappresentazione dei fenomeni naturali, comunque artistici, lotta per crearsi una vita interiore, osserva con invidia la semplicità e la facilità con cui un tale scopo è già raggiunto in un'arte non materiale come la musica. È faci-

le comprendere che egli si volgerà a quest'arte e cercherà di renderla con i propri strumenti specifici. Da ciò deriva una parte della moderna ricerca del ritmo in pittura, della costruzione matematica astratta, della ripetizione del colore e del modo con il quale metterlo in movimento ¹¹.

“Mettere il colore in movimento”. Sebbene l'espressione richiami le intenzioni di Survage in *Le rythme coloré*, Kandinsky era meno interessato al puro gioco delle forme in movimento che agli effetti fantastici in questo modo creati. Perché proprio questa era la base della composizione teatrale di Kandinsky, *Der gelbe Klang*, scritta nel 1908 o nel 1909, che, secondo Gabriele Münter, avrebbe dovuto essere filmata da Kandinsky stesso ¹².

È difficile definire esattamente *Der gelbe Klang*; il suo *genus proximum* è l'opera; tuttavia questa non è una categoria descrittiva molto pertinente, perché gli ingredienti essenziali — suono, colore e movimento — vi sono combinati in quantità misurate per produrre un'opera di sintesi. L'analisi di Kandinsky era qualcosa di più complesso. Il valore intrinseco di *Der gelbe Klang* — egli scrisse — derivava da tre elementi:

1. Il tono musicale e il suo movimento;
2. Il suono materico-psichico, espresso attraverso il movimento di persone e oggetti;
3. Il tono colorato e il suo movimento ¹³.

Questi indizi per la comprensione del significato di *Der gelbe Klang*, piuttosto indeterminati di per se stessi, sono di maggior aiuto se considerati in relazione all'opera concreta. La quale, fortunatamente, è abbastanza breve, e così il primo dei cinque atti che la compongono può essere qui tradotto interamente:

Atto primo:

Qui il palcoscenico deve essere il più cupo possibile. Nell'estrema parte posteriore, un vasto rialzo verde. Dietro al rialzo, una tenda liscia, colorata di blu intenso. Presto comincia la musica, dapprima con registri alti. Poi, direttamente e velocemente, cala a toni più bassi. Nello stesso tempo, lo sfondo diventa blu scuro (in simultaneità con la musica), con ampi contorni neri (come nel quadro *). Fuori dalla scena,

* “Come nel quadro”. Kandinsky si riferisce qui ad un'illustrazione? Con il testo non ne venne pubblicata nessuna. Forse, egli intendeva dire: “come in (nell'ampia cornice nera di) un quadro”.

si ode un coro senza parole. Canta senza sentimento e sembra completamente stereotipato e meccanico. Dopo la fine del canto corale, una pausa generale; nessun movimento, nessun suono. Poi l'oscurità. Più tardi, la stessa scena si illumina. Da destra verso sinistra, cinque giganti giallo acuto (i più grossi possibile) avanzano sul palcoscenico (come se scivolassero sul pavimento).

Rimangono in piedi, l'uno accanto all'altro, sul retro del palcoscenico — alcuni con le spalle sollevate in alto, altri con le spalle cadenti. Le loro facce gialle non si distinguono.

Girano la testa l'uno verso l'altro, molto lentamente, e con le braccia compongono semplici movimenti.

La musica diventa più precisa.

Presto, il canto dei giganti, *molto* profondo, senza parole, diventa udibile, e, molto lentamente, essi si muovono verso la rampa.

Spiriti (*Wesen*), rossi e indistinti, volano veloci (in scena), da sinistra a destra. Sembrano *qualcosa* come uccelli ed hanno grandi teste dall'aspetto vagamente umano.

Il loro volo si riflette nella musica.

I giganti continuano a cantare, ma in modo sempre più indistinto. Anche essi diventano sempre più indistinti. Dietro, il rialzo cresce lentamente verso l'alto e diventa sempre più luminoso. Alla fine, è bianco.

Il cielo è completamente nero.

Fuori dalla scena, si può udire lo stesso coro inespressivo. I giganti non possono essere più uditi.

Il proscenio diventa blu e sempre più opaco.

L'orchestra combatte il coro e lo conquista.

Un denso vapore blu rende invisibile l'intero palcoscenico.

(Fine del primo atto).

Qui Kandinsky ha creato uno strano mondo — senza tempo, eterico, senza nessun riferimento alla realtà materiale o alle convenzioni teatrali, sebbene non del tutto sorprendente per l'artista che stava a quel tempo creando nella pittura un universo egualmente astratto e spirituale. Potremmo ben meravigliarci del modo in cui *Der gelbe Klang* avrebbe potuto essere messo in scena. I magici effetti e le strane apparizioni, così difficili da creare in teatro con illusionismo convincente, sarebbero stati relativamente semplici per il cinema, ma, come nel caso della ripresa cinematografica progettata da Schönberg per *Die glückliche Hand*, anche questo progetto non approdò a nulla.

Qual era il significato di questi due progetti di film? Essi erano, infatti, notevolmente simili.

Sia Schönberg, sia Kandinsky vollero fare del cinema un'arte altamente personale, anti-naturalistica e smaterializzata (Ko-

koschka, i cui dipinti e drammi erano essenzialmente espressionisti, è un caso a parte; e Roller può essere a ragione ignorato). Le misteriose apparizioni create da Kandinsky in *Der gelbe Klang* trovavano eco nel grido di Schönberg per "la massima irrealtà!". Entrambi i lavori erano fantasie spettrali, che parlavano direttamente ai sentimenti interiori, ed entrambi tentavano di comunicare, attraverso uno stato d'animo, una dimensione di sentimento poetico senza ricorrere alle emozioni psichiche o all'intelletto della visione; di qui la loro fondamentale distanza da ogni espressionismo o formalismo di maniera.

Questo mondo di sentimento fu modellato dalla forma, e il suo stato d'animo tracciato dal colore. Entrambi, Kandinsky e Schönberg, cercarono di tradurre i sentimenti attraverso un personale simbolismo di colori. La maggior parte delle direttive sceniche di Kandinsky per *Der gelbe Klang* doveva tracciare un complesso ed ingannevole campionario di colore.

I giganti colorati di giallo intenso, gli spiriti rossi, le colline verdi e i vapori blu del primo atto erano seguiti da uno spiegamento ancora più bizzarro di fantasie colorate in quelli seguenti. Allo stesso modo, nel *Die glückliche Hand*, il colore doveva essere la nota dominante per la definizione dello stato d'animo.

Il colore, in questa logica, doveva essere il principale elemento espressivo. Come nella pittura pre-bellica di Kandinsky, il colore doveva essere intenso nel timbro, riccamente variato nelle sfumature, arbitrario, e anti-naturalistico nell'applicazione. Non era, comunque, un elemento indipendente e isolato, ma doveva apparire legato inesorabilmente al suono ed al movimento. In questo risiede il significato fondamentale di *Der gelbe Klang* e *Die glückliche Hand*. Erano entrambi tentativi di lavori artistici veramente sintetici, nei quali il colore, il movimento, e il suono si sarebbero fusi, nella mente dello spettatore, per dar vita ad un unico fenomeno espressivo, e attraverso la loro successiva interazione sarebbe sorto un nuovo ordine di esperienza estetica. Che nessuno di questi progetti di film sia stato realizzato, e che nessuno si sia avvicinato alla realizzazione, non diminuisce necessariamente il loro significato.

Il cinema, dopo tutto, era uno strumento estraneo e complicato per chi non fosse iniziato ai suoi segreti tecnici. Il solo desiderio di filmare queste produzioni operative sperimentali è una spia che svela molti aspetti-chiave dell'arte europea anteriore alla prima guerra mondiale: il suo libero sperimentalismo, la sua poetica aspirazione allo stato d'animo ed al sentimento e la sua fede nella corrispondenza sinestetica delle arti.

Capitolo terzo

Il cinema astratto: Richter, Eggeling e Ruttmann

Il movimento del cinema d'avanguardia degli anni Venti è, storicamente, un capitolo creato, per la maggior parte, da pittori e poeti il cui principale mezzo di espressione non era il film. I loro film non erano operazioni commerciali, e di solito non avevano forma narrativa. Attraverso questo strumento, essi cercarono di dare concreta forma plastica alle proprie visioni interiori, piuttosto che di manipolare le immagini di realtà esterna per ottenere effetti drammatici. Nei suoi contorni più ampi, il movimento del cinema d'avanguardia ebbe, negli anni Venti, un percorso simile a quello della pittura moderna, movendo, cioè, da uno stile rigorosamente geometrico e astratto, come nell'estetica del De Stijl o della Bauhaus, per giungere agli allucinati contenuti del Surrealismo, alla fine di quel periodo. Sebbene svolgesse la sua attività maggiore a Parigi, il movimento nacque a Berlino, con i film astratti di Hans Richter e di Viking Eggeling, che lavoravano insieme, e, indipendentemente, con Walter Ruttmann.

Hans Richter (Berlino 1888 - Locarno 1976) approdò al cinema attraverso la pittura. Ebbe il suo primo contatto con l'arte moderna in occasione dello *Herbstsalon* del 1913, dove ebbe modo di conoscere il lavoro dei Fauves, dei Futuristi, di Picasso e di Braque. Qui, Herwarth Walden lo mise al lavoro a distribuire i manifesti di Marinetti — un eccellente apprendistato al Dada. La sua pittura del 1914, come *Suonatore di violoncello* (fig. 11), attesta chiaramente, nel suo primitivo fratturarsi, i debiti verso il Cubismo di Picasso e



fig. 11 Hans Richter, *Suonatore di violoncello*, 1914. Per gentile concessione dell'autore.

Braque. Perché Richter ha usato il loro vocabolario cubista non per analizzare la struttura o esplorare lo spazio pittorico, ma per articolare ritmicamente la superficie della tela. In parallelo al soggetto musicale della pittura, qui il concetto-guida di Richter è l'orchestrazione — cioè, il modellare forme secondo le variazioni tonali di nero e bianco, poste in movimento dagli assi che incrociano diagonalmente e contrassegnate da un ritmo con accenti acuti e secchi, periodicamente ripetuti — elementi di espressione pittorica che dovevano condurre Richter al film per una loro più logica articolazione. Richter approfondì la propria adesione all'Espressionismo in uno spettacolo a due voci, inscenato con Erich Heckel, nel 1916 alla Galleria Hans Goltz di Monaco: l'anno seguente, poi, lavorò con il movimento Dada a Zurigo, e la sua pittura si aprì nei vividi colori e nelle forme fluide della serie detta dei "ritratti immaginari". Questa euforica liberazione ebbe, comunque, vita breve, perché, dal 1918, Richter si volgerà ad un'arte caratterizzata da maggior ordine e rigore. Per esempio, nei disegni *Dada-Köpfe* del 1917-18 (fig. 12), una serie di studi di teste dalla configurazione sempre più astratta, Richter appare meno interessato alla psicologia del modello che ad esplorare la relazione contrappuntistica figura-fondo, nel quale aree misurate di nero e bianco contrastanti si alternano nella funzione pittorica di definire forma e spazio. Di nuovo, questo sistema popolare di contrasto nero-bianco, che rappresentava o il solido, o il vuoto, a seconda delle rispettive posizioni e proporzioni sul foglio di carta, costituisce il principio fondamentale che si ritroverà nel suo primo film, *Rhythm 21*.

Questi esperimenti furono incoraggiati da Ferruccio Busoni, il pianista italiano compositore e amico dei pittori futuristi, che, nel gioco alternativo di nero e bianco del *Dada-Köpfe* di Richter, individuò un processo analogo al contrappunto musicale.

Paradossalmente, poi, durante il periodo Dada, l'arte di Richter raggiunse un controllo più preciso nella manipolazione della forma; in parte, senza dubbio, come reazione contro le anarchiche libertà dell'arte Dada e, in parte, per influenza della collaborazione, iniziata nel 1918, con il pittore svedese Viking Eggeling. Eggeling (Lund, Svezia, 1880 - Berlino 1925) era

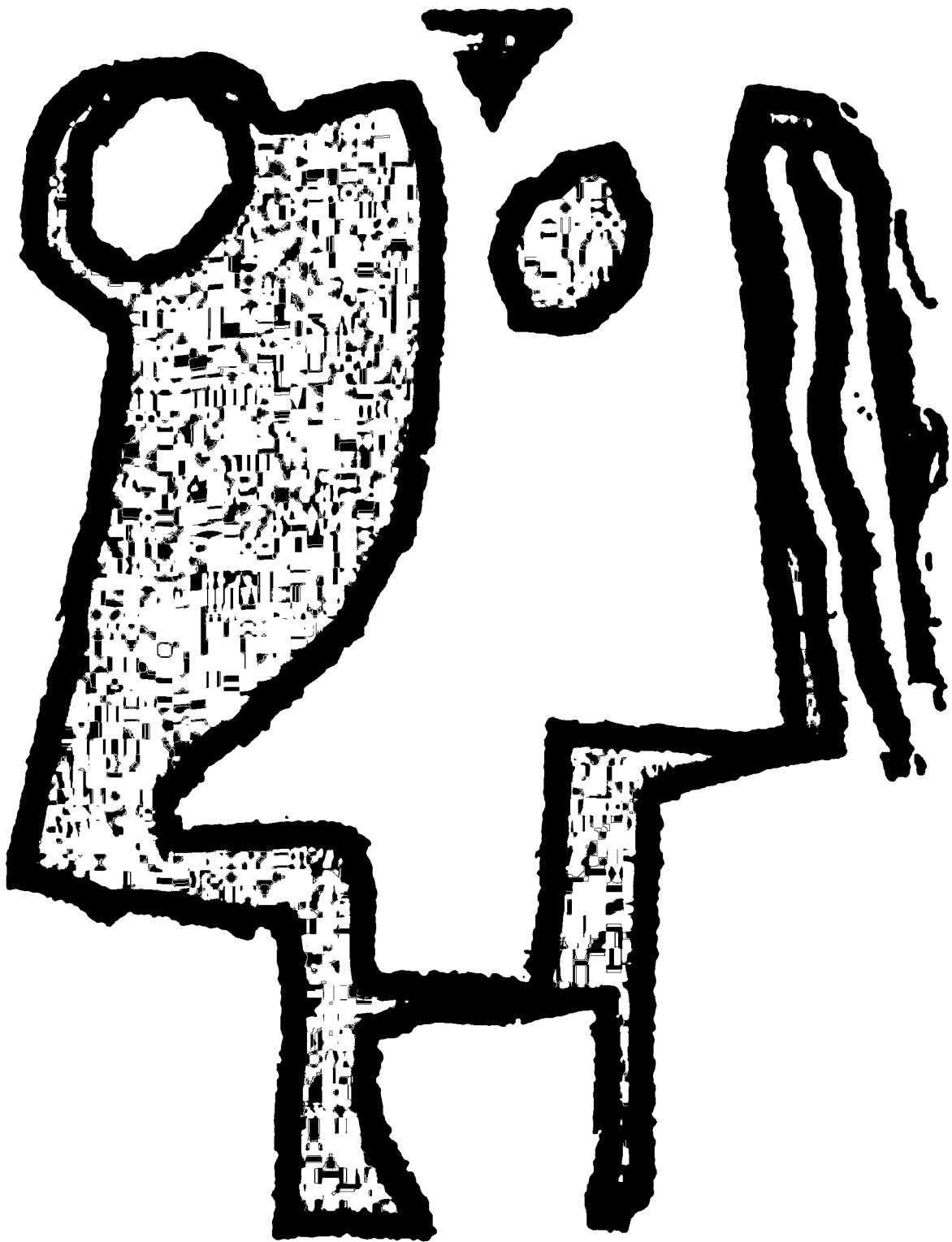


fig. 12 Hans Richter, *Dada-Köpfe*, 1918. Per gentile concessione dell'autore.

giunto a Zurigo nel 1917, mentre il movimento Dada era in pieno fervore di attività. Hans Arp, che egli aveva già conosciuto a Parigi, lo presentò a Tristan Tzara, il capo del gruppo Dada. In quegli anni, Eggeling dipingeva molto poco e si occupava invece della formulazione di una teoria dell'arte

basata su un linguaggio di forme lineari. Arp ha descritto così il suo metodo:

Lo incontrai di nuovo, nel 1917, a Zurigo. Stava studiando le regole del contrappunto plastico, componendo e disegnando i suoi primi elementi. Egli si tormentò quasi fino alla morte. Su grandi rotoli di carta, aveva messo giù una sorta di ieratica scritta con l'aiuto di figure rare per proporzioni e bellezza. Queste figure crescevano, si dividevano, si moltiplicavano, si muovevano, si intrecciavano, un gruppo con un altro, svanivano e in parte riapparivano, si organizzavano in un'emozionante costruzione fitomorfica. Egli definiva questo lavoro una "Sinfonia" ¹⁴.

Quelle "Sinfonie", che Arp tanto ammirava per le loro forme simili a piante, erano il risultato di una lunga, intensa e sistematica ricerca. Con una perseveranza e una devozione non meno formidabile di quella di Seurat o di Mondrian, Eggeling aveva distillato un vocabolario di forme pittoriche estranee al caos della natura. Ma questo processo è molto più chiaramente delineato dalla sua stessa arte.

Un paesaggio del 1916 circa (fig. 13) mostra forme naturali — rocce, erba, alberi, persino nuvole e un ricco fogliame — tutte semplificate nella rigida geometria di un'architettura fatta dall'uomo.

Niente di più lontano dalla spontanea rivelazione del mondo naturale. Qui, tutto è ridotto a forme essenziali e, con caparbia insistenza, sottomesso ad uno schema compositivo predeterminato di estremi contrastanti. Così, per esempio, mentre le rocce in primo piano sono tutte smorzate, quelle retrostanti risaltano. E l'andamento dell'erba si accorda allo stesso gioco di curva e controcurva.

Analogamente, un albero è irrigidito e dritto, l'altro curvo. I campi aperti (o acqua?) sono striati in senso orizzontale, le costruzioni al di là sono profeticamente verticali nella loro enfasi. Le nuvole, sopra, come piatti blocchetti di cemento appesi in aria, sono anch'esse orizzontali. Se, per ammissione generale, il dipinto ha poca grazia, chiarezza di logica strutturale e solidità espressiva non possono essergli negate.

Eggeling capì sicuramente che un dipinto del genere era uno scomodo compromesso tra immagine del mondo naturale e desiderio intellettuale. La via per uscire da questo dilemma era quella dell'astrazione. Trasformando le forme in notazio-



fig. 13 Viking Eggeling, *Paesaggio*, 1916. Per gentile concessione della Yale University Art Gallery.

ni grafiche, Eggeling le liberò da tutte le responsabilità mimetiche e poi le usò per formulare un nuovo linguaggio di espressione pittorica. Disegno dopo disegno, egli acquistava fiducia in questo nuovo linguaggio.

Un tipico foglio del 1918 (fig. 14) mostra come egli analizzasse sistematicamente molte categorie di elementi lineari: in alto, ecco tre varietà di *Begrenzung mit Linien*, come indicano le sue note, e sotto tredici diversi esempi di *Strahlenfor-*



fig. 14 Viking Eggeling, Fogli di *Studi di forme astratte della natura*, 1916 circa. Per gentile concessione della Yale University Art Gallery.

mungen, in forme radianti, striate e piumate, tutte nitidamente disposte sul foglio, come una pagina tratta da un dizionario di ideogrammi pittorici. Eggeling intendeva sviluppare un vocabolario di forme astratte e poi esplorare la propria grammatica e sintassi combinando queste forme in “coppie contrappuntistiche di opposti, in un sistema che le abbracciasse tutte, fondato sulla reciproca attrazione e repulsione di forme abbinata”.

La nozione di contrappunto di elementi lineari, che Eggeling aveva già notevolmente sviluppata dal 1918, presentava ovvie affinità con i tentativi di Richter di contrapporre fattori positivi e negativi in aree bianche e nere, nel suo *Dada-Köpfe*. Da ciò il loro riconoscersi in comuni interessi artistici, quando si incontrarono, come ricorda Richter:

Un giorno, all'inizio del 1918... in un piccolo albergo di Zurigo, Tristan Tzara bussò al muro che separava le nostre camere e mi presentò a Viking Eggeling. Si pensava che fosse dedito a ricerche estetiche del mio stesso genere. Dieci minuti più tardi, Eggeling mi mostrò un po' del suo lavoro. Il nostro completo accordo sull'estetica, così come su alcuni fondamentali problemi filosofici, una sorta di "entusiastica identità" tra di noi, ci condusse spontaneamente ad una intensa collaborazione e ad un'amicizia che durò fino alla sua morte, nel 1925... La dinamica del contrappunto di Eggeling, che egli chiamava *Generalbass der Malerein*, abbracciava generosamente e senza discriminazione ogni possibile relazione tra le forme, includendo quella fra orizzontale e verticale. Il suo approccio, metodico fino alla scientificità, lo condusse allo studio analitico del comportamento di elementi di forma in differenti condizioni. Egli cercò di scoprire quali "espressioni" una forma prendesse e potesse prendere sotto le varie influenze degli "opposti": piccolo contro grosso, luce contro buio, uno contro molti, cima contro fondo, e così via¹⁵.

Per i tre anni seguenti, Richter ed Eggeling vissero e lavorarono insieme abitando con i genitori di Richter a Klein-Koelzig, vicino a Berlino. A dispetto della stretta collaborazione e dei comuni interessi, le differenze fondamentali tra i loro stili non giungono mai a fondersi in uno solo; Richter era interessato al gioco di superfici, di aree, mentre il principale interesse di Eggeling si incentrava sulla linea.

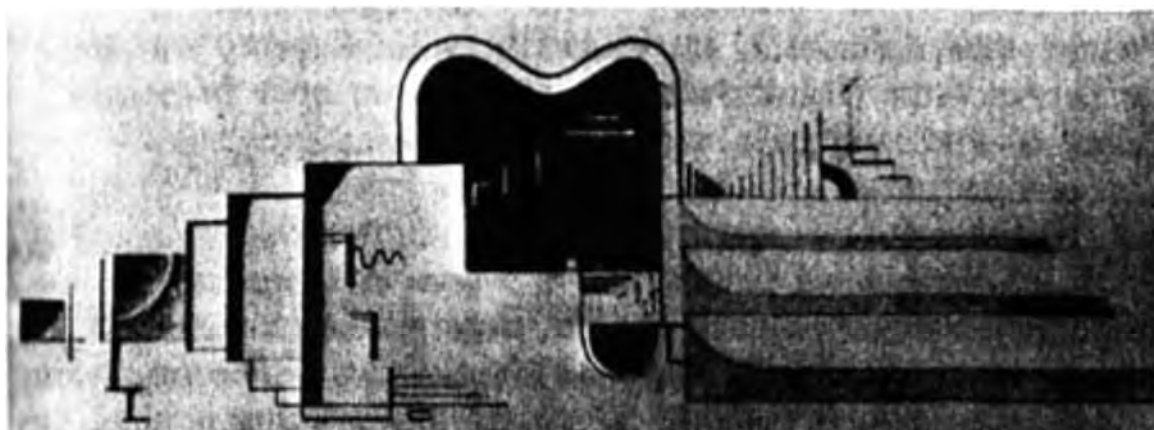
La comune ricerca, tuttavia, li condusse lungo sentieri simili. Entrambi desideravano, prima di tutto, ridurre l'arte a semplici unità di disegno fondamentali, a superfici rettangolari (Richter) o a notazioni lineari (Eggeling). Queste unità, rigorosamente vincolate, comunque, non venivano studiate in isolamento, ma piuttosto nel gioco reciproco, in un'interazione fondata sulle leggi del contrappunto e dell'analogia. Di nuovo, come Richter ha ricordato:

Per entrambi, la musica divenne il modello. Nel contrappunto musicale, trovammo un principio che si adattava alla nostra filosofia: ogni azione produce una reazione corrispondente. Così, nella fuga contrap-

puntistica, noi trovammo il sistema appropriato, una sistemazione dinamica e polare di energie opposte, e in questo modello noi vedevamo un'immagine della vita stessa; una cosa che cresceva, un'altra che diminuiva, in un creativo connubio di contrasti ed analogie. Mese dopo mese, studiammo e paragonammo i nostri disegni analitici, appuntati su centinaia di piccoli fogli di carta, tanto che, alla fine, arrivammo a considerarli come esseri viventi, che crescevano, diminuivano, cambiavano, sparivano — e poi rinascevano... Era inevitabile che, prima o dopo, nei nostri esperimenti, questi disegni, sparsi tutti intorno sul pavimento del nostro studio, cominciassero a collegarsi l'uno con l'altro. Ci sembrò di avere un altro problema per le mani, quello della continuità, e, più guardavamo, più capivamo che questo nuovo problema doveva essere affrontato... finché, alla fine del 1919, decidemmo di fare qualcosa. Su lunghi rotoli di carta, Eggeling sviluppò un motivo di elementi di una *Vertikal-Horizontal Mass* e ne trasformò un altro in *Preludium*¹⁶.

Il rotolo di Eggeling, *Vertikal-Horizontal Mass*, consisteva in molti momenti separati, dei quali mostriamo qui parte della sezione mediana (fig. 15). La potente forma verticale del momento di apertura è ripetuta continuamente, proprio fino al termine del rotolo. Sull'altro lato di questa forma, si vedono grappoli di linee, prima a sinistra, poi più verso destra, che, crescendo verso l'alto, girano su se stesse, in un costante reciproco dialogo, sempre dominate dalla forma verticale in nero profondo, che funziona da accento stabilizzante per ognuno dei momenti in divenire. Poi, fuori da questo gioco di stretta linearità, Eggeling introduce, al quinto momento, una pesante doppia curva. Con la stessa determinazione che aveva deciso l'organizzazione formale delle sue prime opere pittoriche (fig. 13), anche qui, si rivela una deliberata, meto-

fig. 15 Viking Eggeling, *Vertikal-Horizzontal Mass*, 1919. Per gentile concessione di Hans Richter.

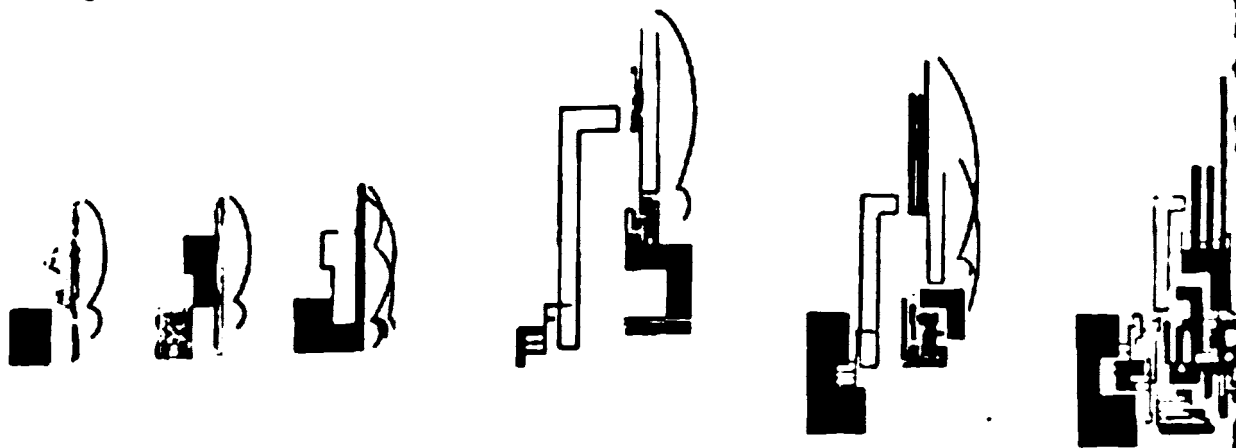


dica articolazione della forma. La curva contro la rettilinearità, il verticale contro l'orizzontale, piccole ed intricate attività contro atti semplici e chiari. Nella fase finale di *Vertikal-Horizontal Mass*, il rotolo termina con una scomposta composizione di contrasti-analogie multiple. Ogni linea, ogni forma, serve ad uno scopo pittorico funzionale. Ogni atto è contrapposto o rimbeccato da un altro, in questo sistema onnicomprensivo.

Richter, nel suo primo significativo rotolo sinfonico, *Preludium*, pur usando anch'egli forme astratte, le orchestrava in maniera più sciolta, meno deterministica. Il suo rotolo, diversamente da quello di Eggeling, non era il diagramma di una teoria d'arte, ma un'improvvisazione artistica controllata dalla teoria. Essa scaturiva da una ricerca per sistemare visivamente una costellazione di forme rettangolari con altre precedenti e seguenti. Il suo metodo moderava il dogmatismo teorico con l'intuizione. Questi lunghi schizzi di lavoro vennero dilatati in schizzi più grandi di movimenti più complicati, ognuno un attivo raggruppamento di aree di superficie suddivise e interagenti, di configurazione prevalentemente rettangolare. I disegni, a turno, venivano poi chiariti, riordinati per così dire, nel rotolo finale, del quale sono qui illustrate le sezioni conclusive (fig. 16).

Qui, come nel rotolo di Eggeling, dal germe di un semplice atto grafico, la decima parte di una serie di questi raggruppamenti conduce, attraverso stadi progressivi, ad una complessa sintesi. In questi due disegni, Richter ed Eggeling avevano dato forma ad una nuova sintassi artistica, nella quale

fig. 16 Hans Richter, *Preludium*, sezione di rotolo disegnato, 1919. Per gentile concessione della Yale University Art Gallery.



l'occhio viaggiava lungo un percorso prestabilito dall'inizio alla fine, e nella quale immagini sequenziali creavano un'arte di riferimento appropriato, scoperto, costante, avanti e indietro nel tempo. Il passo successivo fu inevitabile — il cinema, mezzo logico per concretare questo potenziale dinamico in vero movimento cinetico.

Né Richter, né Eggeling avevano alcuna esperienza precedente con questo mezzo espressivo: "Sulle macchine da presa e sul film sapevamo solo quello che avevamo visto nelle vetrine". Ciò che dovevano sapere, naturalmente, era che fare del cinema era un'impresa costosa. L'assistenza finanziaria sbucò, fortunatamente, da una parte inaspettata. Un banchiere loro vicino, un certo Lübeck, aveva seguito con interesse le loro ricerche e, sebbene completamente ignorante in fatto di arte moderna, era affascinato dalla visione semi-scientifica che stava dietro il loro progetto di cinema-come-arte. Egli offrì loro una sovvenzione di 10.000 marchi tedeschi — una somma generosa, ma ancora insufficiente per produrre un film. Essi decisero, pertanto, di usare i soldi per intraprendere una campagna tesa a convincere l'UFA (Universum-Film A. G., la più grande compagnia tedesca di produzione cinematografica) a fornire loro l'assistenza tecnica necessaria. Così, in un breve opuscolo, intitolato *Universelle Sprache*, i due artisti descrissero a grandi linee la loro teoria di un linguaggio pittorico primordiale, in forma astratta, e la sua articolazione attraverso un contrappunto di contrasto ed analogia. I libelli vennero spediti a varie personalità influenti, tra cui anche Albert Einstein, alle quali fu chiesto di inviare all'UFA una testimonianza a sostegno del progetto. E l'UFA acconsentì, fornendo a Richter e ad Eggeling uno studio di animazione e un tecnico. Ma, a questo punto, con i mezzi per fare i film a portata di mano, sorsero un sacco di problemi. Come dovesse essere esattamente orchestrato questo programma di movimento, a quale velocità, quali dovessero essere i rapporti tra le varie parti, in quale relazione con il contesto — in precedenza, questi dettagli non li avevano minimamente interessati. Il tecnico era esasperato, e neanche molto amichevole. Si fece un gran numero di strisce-test: una di esse, un gioco di linee tratto dal rotolo di Richter *Preludium*, venne più tardi incorporato nel suo film, *Rhythm 23*. Ma, nel complesso, la pro-

nosticata alleanza fra arte e industria non ebbe molto successo, e i risultati, quando finalmente arrivarono dal laboratorio, erano totalmente diversi dalle aspettative.

L'esperimento UFA conteneva, tuttavia, una preziosa lezione, vale a dire che il cinema è governato da leggi che non funzionano necessariamente anche per la pittura, e che, nel film, l'orchestrazione del tempo può essere anche più importante della sistemazione della forma.

A quell'epoca, tali esperimenti richiamarono l'attenzione dei critici e di altri artisti che simpatizzavano con le loro speranze di creare pitture animate per mezzo del cinema. Adolph Behne, ad esempio, influente critico berlinese, informato di questi progetti, conosceva i disegni di Bruno Taut per un film¹⁷ ed aveva sostenuto quello di Richter-Eggeling con entusiasmo. Uno dei suoi articoli sul lavoro dei due artisti capitò sotto gli occhi di Theo van Doesburg, che allora viveva ad Amsterdam; egli riconobbe immediatamente le implicazioni artistiche del cinema astratto. Nel dicembre 1920, van Doesburg mandò a Richter un telegramma che annunciava il suo arrivo a Klein-Koelzig. Fu invitato per tre giorni, ma si trattene tre settimane, fin oltre Natale. Il resoconto di van Doesburg sul progetto, pubblicato in "De Stijl", nel 1921, è un'utile introduzione ai loro film:

Hans Richter e Viking Eggeling non sono arrivati al cinema astratto in modo del tutto inaspettato. L'idea di sconfiggere il carattere statico della pittura con il carattere dinamico del cinema era già nella mente di molti artisti moderni, che avevano voluto risolvere i problemi delle arti visive con l'aiuto di una tecnica filmica ben sviluppata, e fondere insieme il dinamico e lo statico in un cammino estetico. Comunque, non si ottennero risultati soddisfacenti, e neanche il tentativo del cosiddetto cinema espressionistico (con la sua esasperazione del tragico) di esprimere il contenuto drammatico di un'ideologia decadente fornì una soluzione per testimoniare la nascita di una nuova epoca. Potrei aggiungere esempi di molti altri compromessi, ma non hanno nulla a che fare con la forma del cinema astratto, una forma che ha introdotto una nuova era di possibilità per l'espressione dinamica. È risaputo, di solito, che i Futuristi ricercavano nelle loro pitture effetti dinamici, ma, poiché la loro arte rimaneva statica, questi effetti rimasero solo suggestioni... È utile paragonare il cinema astratto con la musica visiva, perché l'intera composizione si sviluppa visivamente, nel suo campo aperto di luce, in un modo più o meno analogo alla musica. Lo spettatore vede la composizione (già elaborata dagli artisti in uno "spartito") venire alla luce, raggiungere una forma chiaramente

te definita e poi sparire nel corpo luminoso sul quale si riforma una nuova composizione di struttura completamente differente. Questo dinamico plasticismo astratto sarà realizzato meccanicamente, sarà accompagnato da composizioni musicali in cui la strumentazione, così come il contenuto, dovrebbero essere completamente nuovi. Sembra che molti artisti, che lavorano indipendentemente, siano interessati a questa idea di creare immagini con mezzi meccanici. Quando gli artisti Richter e Eggeling si rivolsero a De Stijl per realizzare il loro piano, io mi affrettai ad andare a trovarli [a Klein-Koelzig] perché avvertivo un'affinità artistica nei loro confronti e ne volevo conoscere il lavoro ed i progressi. Sebbene essi non avessero ancora raggiunto l'estrema purificazione formale, mi sembrava che avessero trovato la base fondamentale per il plasticismo dinamico e che avessero anche studiato le possibilità per la sua realizzazione tecnica, lavorando per più di un anno, con buoni risultati, all'UFA di Berlino. Furono necessari molti disegni per la realizzazione meccanica della composizione. Consistevano in lunghi rotoli, o "spartiti", sopra i quali lo sviluppo compositivo era mostrato in sequenza e in modo tale che i vari passaggi intermedi fossero sviluppati meccanicamente. Tuttavia, questi disegni, accuratamente elaborati in nero, bianco e grigio, non risultarono abbastanza esatti, a dispetto della loro precisione. L'enorme ingrandimento, una misura di circa m. 10 x 6, cui devono essere sottoposti nel campo luminoso, tradisce, infatti, ogni debolezza della mano umana. Ma, poiché non è più la mano, ma lo spirito, che fa l'arte, e poiché il nuovo spirito domanda la maggiore esattezza espressiva possibile, solo la macchina, nella sua estrema perfezione, può rispondere alle più precise richieste di uno spirito creatore. Così, la necessità di disegni rigorosissimi, precisissimi richiede che l'area — lo spazio, cioè — e le proporzioni di colore di questi disegni siano prodotte meccanicamente. Qui, di nuovo, si rivela l'insufficienza di un lavoro manuale di tipo primitivo. Quando ci si rende conto che per uno "spartito" filmico sono necessari trecento disegni, si può capire che il cinema astratto è un campo in cui i mezzi meccanici di disegno possono rendere importanti servizi. Perciò, gli artisti Richter-Eggeling stanno cercando di trovare una soluzione a questo problema. E non sarà difficile, poiché sono assistiti dai migliori talenti nel campo tecnico e scientifico (da Einstein, per esempio) ¹⁰.

È facile capire l'ammirazione di van Doesburg per il loro lavoro. Anche la sua pittura utilizzava forme simili, nel fare interagire relazioni dinamiche, piene di tensioni visive e di movimento potenziale. Nel lavoro di Richter, in particolare, van Doesburg ravvisava una similitudine con lo spirito e le forme del De Stijl, anche se il regista in precedenza non conosceva questo movimento.

Il primo film di Richter, *Rhythm 21*, era una composizione cinetica di forme rettangolari in nero, grigio e bianco. Forse

più che ogni altro film d'avanguardia, usa lo schermo mobile come un diretto sostituto della tela del pittore, come una superficie rettangolare incorniciata sulla quale si compone un'organizzazione cinetica di forme puramente plastiche. Perché lo schermo è percepito, di solito, come una sorta di finestra, più o meno arbitrariamente circoscritta, e dietro la quale appare un'illusione di spazio; in *Rhythm 21*, per contro, è una superficie piana attivata dalle forme che vi appaiono. Così, queste forme, come in una pittura astratta, sembrano avere estensione fisica unicamente sullo schermo, e neanche noi ci accorgiamo della loro estensione laterale, oltre i limiti dello schermo, come è di solito il caso delle immagini create dalla visione della macchina da presa. Il film è tutto una composizione cinetica auto-contenuta di pure forme plastiche. Un certo numero di sequenze tratte da *Rhythm 21*, illustrate nella figura 17, mostrano alcuni modelli di movimento. Nei brani di apertura, lo schermo è diviso in grandi aree bianco-neri, dinamicamente interagenti. Così, uno schermo nero è chiuso superiormente da due rettangoli che avanzano da entrambi i lati; uno schermo bianco si rompe al centro per rivelare uno sfondo nero; un quadrato bianco, al centro del vuoto nero, avanza e recede, si espande e diminuisce (figg. 17 a, b). Sottraendo ogni contenuto all'immagine e semplificando molto la composizione pittorica, Richter creò un gioco di puro ritmo visivo, nel quale ampie aree di luce e di oscurità riempiono lo schermo con movimenti di una precisione quasi matematica e di massima chiarezza grafica. Uno degli elementi che più sorprendono, negli esercizi di apertura di *Rhythm 21*, sebbene abbastanza difficile da percepire come fattore isolato, è il complesso illusionismo spaziale derivante dal gioco dinamico di aree contrastanti campite in bianco e nero. Quali sono le figure di primo piano, quali gli elementi di sfondo? In un qualsiasi momento, queste relazioni spaziali restano volutamente ambigue e appaiono in costante cambiamento. Per sottolineare tali operazioni di "contrasto-analogia" — come le chiamò Richter — nel film venivano usati anche spezzoni di pellicola in negativo, i cui valori, invertiti, arricchivano il gioco contrappuntistico di bianco e nero. Le rimanenti sezioni del film (figg. 17 c, d) impiegano un gran

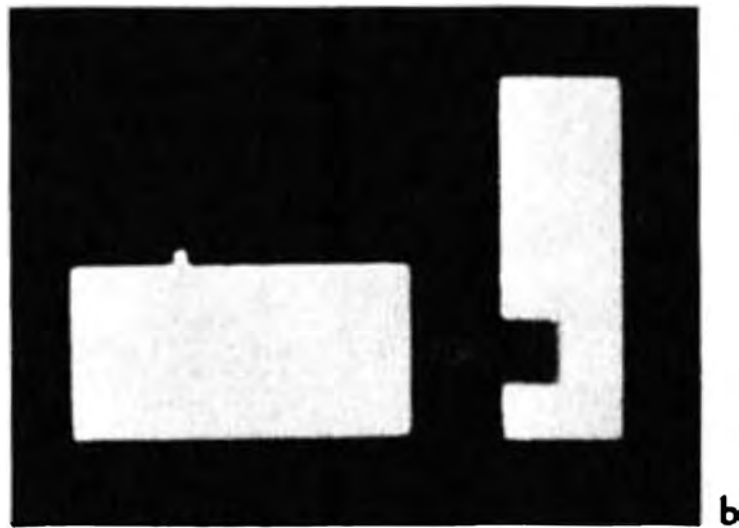
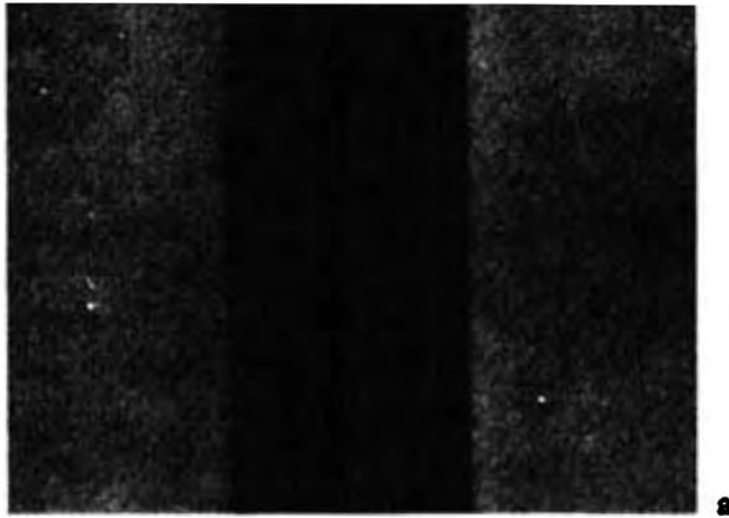
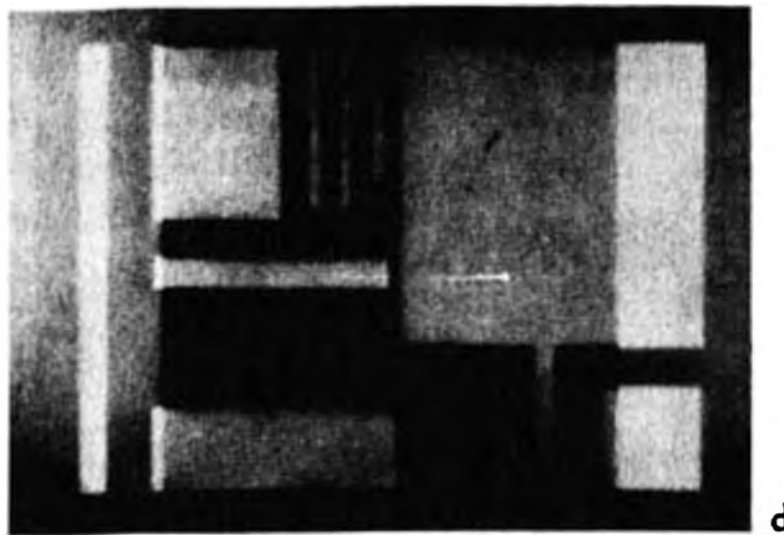
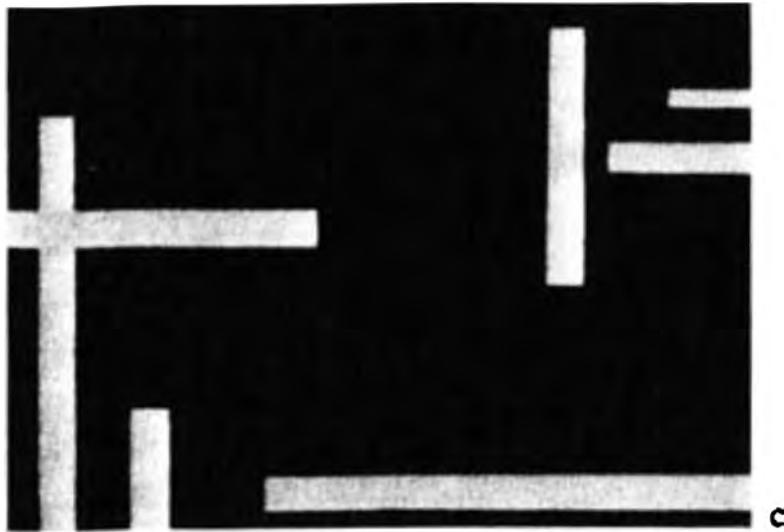


fig. 17 Hans Richter, ingrandimenti di fotogrammi tratti da *Rhythm 21*, 1921.

numero di elementi disegnati, tutti di configurazione rettangolare, e presentano dissolvenze di una composizione in un'altra. Espandendo e restringendo l'ampiezza di queste forme individuali, si crea una composizione pittorica in costante equilibrio. Mentre una forma si dilata verso il primo piano, un'altra scompare in distanza, altre si fondono, si compenetrano o si sovrappongono. Nessuna forma singola sembra muoversi con un'attività isolata, in quanto l'interdipendenza compositiva di questi elementi formali è di gran lunga superiore a quella di pitture statiche o di disegni, perché i movimenti di tutte le forme sembrano inesorabilmente legati a quelli che si verificano nelle altre parti dello schermo. "Il ritmo"



come Richter ha osservato “non è definito — successione regolare nel tempo o nello spazio — ma l’unità lega le singole parti in un tutto”. Nei citati passaggi di *Rhythm 21*, questi ritmi di immagini cinetiche si possono considerare perfette esemplificazioni di Neo-Plasticismo in moto.

Così, nel suo primo film, Richter creò un’opera il cui contenuto era essenzialmente ritmo, il cui vocabolario formale era geometria elementare, il cui principio strutturale era il contrappunto di opposti contrasti, e nel quale spazio e tempo divenivano interdipendenti. Questi problemi lo occuparono per i successivi cinque anni, periodo nel quale egli continuò con la pittura su rotoli e trovò il tempo di portare a termine altri tre film astratti, *Rhythm 23* (1923), *Rhythm 25* (1925; non più esistente) e *Film Studie* (1926).

Entrambi, Richter ed Eggeling, ammettevano che i loro primi esperimenti all'UFA erano stati un disastro, ma, se Richter abbandonò l'ambizione iniziale di animare il suo disegno su rotolo, *Preludium*, usando invece lo schermo soltanto per orchestrarne il ritmo, Eggeling, rigidamente, rifiutò di distrarsi dalla meta prefissata. Con l'aiuto di un'amica, Erna Niemeyer (più tardi moglie del poeta Philippe Soupault), che aveva studiato una speciale tecnica, egli riuscì ad animare il suo secondo disegno su rotolo nel film *Diagonal Symphony* (fig. 18).

Il film deve essere considerato piuttosto la dimostrazione di una teoria sull'arte che un lavoro d'arte vero e proprio. Questo non per sminuirne i risultati, che rimangono di grande effetto, ma solo per sottolineare l'importanza della teoria come base fondamentale della sua arte. Come abbiamo visto per il già ricordato dipinto di paesaggio del 1916 circa (fig. 13), le sue teorie, applicate con una certa brutale determinazione, lo avevano condotto a semplificare ed a risistemare le forme della natura. Successivamente, egli abbandonò del tutto la natura, per astrarre da essa un suo originale bagaglio di notazioni grafiche che, sviluppate in forma sequenziale, stavano alla base dei suoi disegni su rotolo. Su di esso Eggeling eseguì due disegni principali, *Vertikal-Horizontal Mass* (fig. 15) e *Diagonal Symphony*. Alcune indicazioni fanno pensare che egli potrebbe aver progettato di filmare anche *Vertikal-Horizontal Mass*, ma, in ogni caso, l'unico suo film che si conosca è *Diagonal Symphony*.

Il film assomiglia molto ad un disegno animato. Un motivo segue un altro, tutti presentati con la chiarezza diagrammatica dei disegni alla lavagna, tutti disposti su assi diagonali. Un paio di forme a pettine, prima angolari e poi curve, danno vita ad una sorta di danza meccanica; mentre una cresce, l'altra rimpicciolisce, ed ogni movimento dell'una corrisponde perfettamente a quello dell'altra. Altrimenti — ma in composizioni più complesse — linee curve e diritte germogliano e si ritraggono con ritmo regolare, come se una rispondesse all'altra.

Molti di questi esercizi guidano l'occhio dello spettatore attraverso uno sviluppo di modelli di crescita — come nei disegni di Eggeling — da alcuni semplici ad altri più complessi. In una sequenza, ad esempio, l'asse diagonale di una

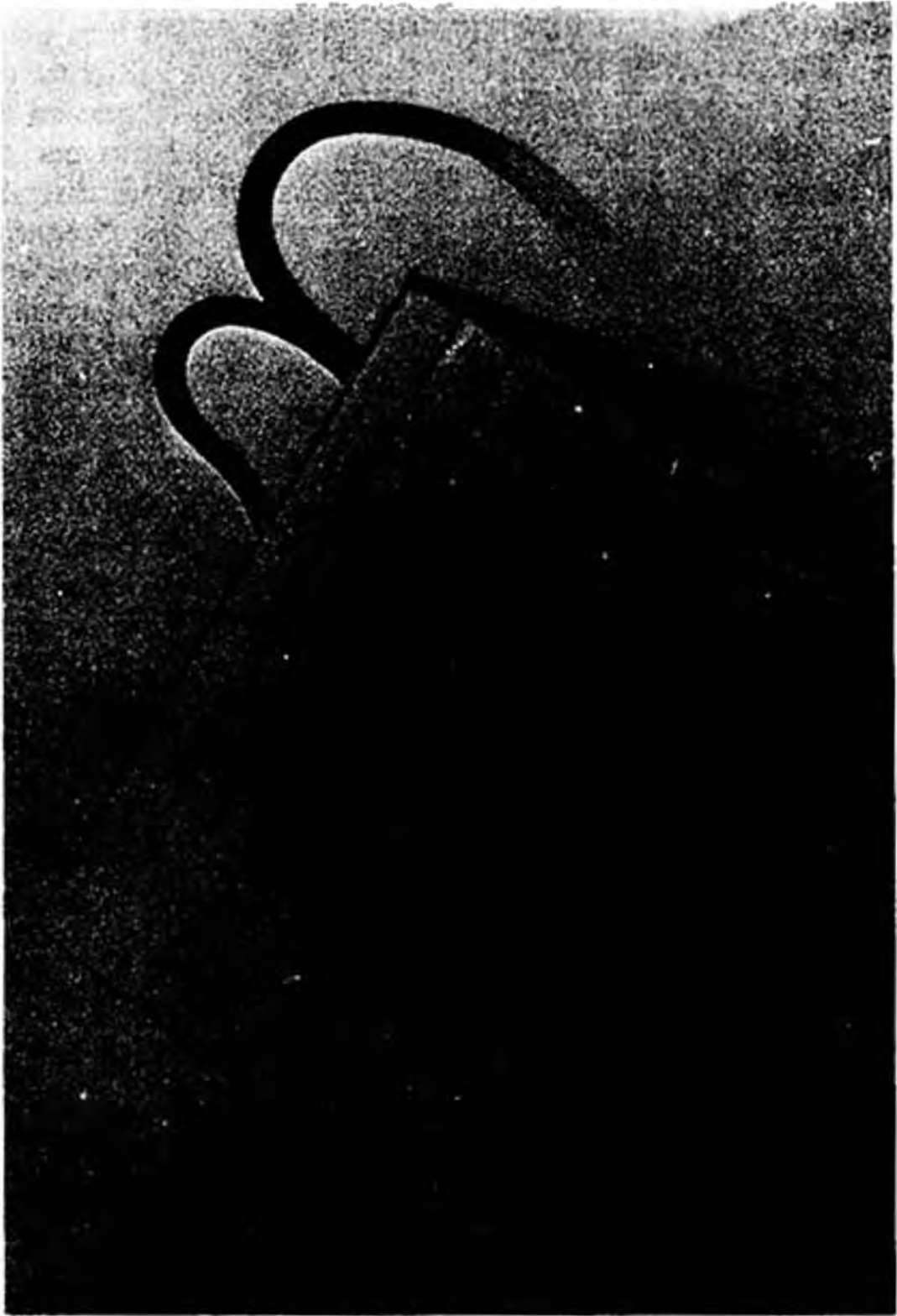


fig. 18 Viking Eggeling, *Diagonal Symphony*, disegno, 1921-23. Per gentile concessione di Hans Richter.

semplice forma rettilinea si muove in senso alterno, con regolarità da orologio, e ad ogni momento sobbalza avanti e indietro, indicando prima una direzione e poi l'altra; essa genera una linea curva che si aggiunge, trasformando ed elaborando il germe originale del disegno.

Così, nella *Diagonal Symphony*, l'enfasi si riscontra nell'analisi oggettiva del movimento, piuttosto che nella forza espressiva, e nel comporre su una superficie linee in un moto chiaramente definito, controllato da un tempo meccanico, quasi metronomico. Le complessità e le ambiguità spaziali riscontrate nel film di Richter qui non esistono quasi, anche quando — come in *Rhythm 21* — vengono inseriti, per effetto contrappuntistico, spezzoni di pellicola al negativo. Ma, innanzi tutto, la qualità più marcata del film rimane una serena chiarezza di articolazione ritmica. E proprio quest'aspetto sta alla base di un'entusiastica nota critica di Adolf Behne, pubblicata nel 1921, probabilmente la prima menzione del film di Eggeling apparsa nella stampa:

... ora veniamo al film di Viking Eggeling. È solo uno spezzone lungo quattro o cinque minuti. L'effetto è stato potente, a dispetto di certe limitazioni tecniche. Ecco una pura lezione di cinema come arte indipendente. È significativo che il film, una collaborazione tecnica tra Eggeling e Hans Richter, non soltanto sia sprovvisto di accompagnamento musicale, ma quasi ne rigetti la necessità. Un logico spiegarsi di forme astratte di geometrica precisione; questo film è quasi certamente un lavoro originale, del tutto compiuto in se stesso. La legge artistica del suo movimento, nella più totale chiarezza e forza tettonica, appare ovvia a ogni persona dotata di sensibilità estetica¹⁹.

Lavorando insieme, Richter ed Eggeling, elaborarono un linguaggio di forme puramente astratte, ed il movimento implicito in certi atti grafici fece loro avvertire la necessità di un'arte cinetica. Sebbene il loro vocabolario formale fosse basato su una geometria rigorosamente semplificata, essi ebbero solo vaga conoscenza di altri simili esperimenti di purismo formale, come il Suprematismo di Malevič, i dipinti De Stijl di Mondrian e van Doesburg, o anche dei lavori di Willi Baumeister, il quale, indipendentemente, a Stoccarda, nel 1920, arrivò anch'egli ad un'arte geometrizzata di forme rettangolari ritmicamente interdipendenti.

Questa ricerca diffusa ed autonoma di un'arte spartana, fatta

di forme elementari, era piuttosto un risultato dello spirito dei tempi che il frutto di una confluenza artistica o di semplice *Kunstwollen*. La prima guerra mondiale aveva gettato la cultura europea nella notte; la vita, e anche l'arte, dovevano ricominciare nuovamente, proprio daccapo, usando i mezzi d'espressione più semplici.

Il Cubismo — pensavano questi artisti — non era “andato abbastanza lontano”; aveva indicato la strada giusta, mettendo in rilievo la struttura di un'immagine autonoma, sollevata dalle responsabilità della rappresentazione. Manteneva ancora, tuttavia, qualcosa delle confuse superfici della pittura impressionista. E Friedrich Kiesler parlava anche per la sua generazione, quando spiegava il proprio desiderio di purismo formale: “[L'arte] doveva essere messa a dieta. E lo stile rettangolare lo fece”²⁰.

Allo stesso modo, la tensione verso un'arte mobile era “nell'aria”, e il cinema era il mezzo più ovvio per realizzarla. Il critico tedesco Bernhard Diebold ignorava probabilmente i tentativi di Survage di giungere ad un'arte filmata di libere forme in movimento, quando, in un articolo del 1916, riteneva necessari il movimento del film e la struttura della musica per dar vita ad un'arte nuova, basata sulle forme artistiche moderne:

Il film dipinto da un artista... tratta liberamente le forme come se esistessero in natura. Come in musica, forme maschili e femminili danzano e combattono, vanno e vengono; il loro aspetto, in continuo movimento, pare deformarsi — ma sempre secondo le modalità prescritte delle più rigorose teorie dell'unità di tutte le arti — attraverso la dissonanza, le variazioni, sostituendo poi le forme primordiali con note di organo divinamente gelide ed arcane cadenze: così le tempeste tratteggiate o dipinte, le fiamme, i venti e le onde vanno tutte qua e là, legate da un ordine ritmico, contro, sopra e dietro l'una all'altra; combattendosi, intrappolandosi, recitando l'una con l'altra, e, infine, dissolvendosi o sommergendosi: l'elemento principale, rosso, nell'elemento antagonista minore, blu²¹.

Il concetto di Diebold di un cinema come musica dipinta era piuttosto romantico; esprimeva infatti il desiderio ottocentesco di dare forma visibile agli stati d'animo emozionali suscitati dalla musica, ed era basato sulla teoria delle corrispondenze sinestetiche, che presumeva l'esistenza di stimoli visivi e

uditivi specifici da cui ricavare identiche emozioni interiori. La pittura pre-bellica di Kandinsky risente del fascino di questa teoria, ed alcuni esperimenti cinematografici del dopoguerra davvero realizzati — quelli di Walter Ruttmann — ne offrono la più chiara dimostrazione.

Walter Ruttmann (1887-1941) aveva compiuto studi di architettura, era pittore autodidatta e buon violinista: tutte e tre queste arti furono fonti importanti per la serie di brevi film astratti che egli produsse in Germania negli anni dal 1920 al 1925.

Secondo Albrecht Hasselbach, suo amico e commilitone durante la prima guerra mondiale, Ruttmann, al fronte, eseguì molti piccoli acquarelli e, proprio allora, cominciò a sentirsi insoddisfatto delle limitazioni intrinseche allo statico *medium* pittorico.

Un grande quadro astratto (fig. 19) fu l'ultimo importante lavoro da lui eseguito con tale tecnica tradizionale. Si dice, anzi, che, dopo la sua esecuzione, nel 1918, egli abbia affermato: "Non ha senso continuare ancora a dipingere. Questo quadro deve essere messo in moto" ²².

Sia o no apocrifa, tale notazione indica che proprio la rappresentazione del movimento era l'interesse primario dell'arte di Ruttmann. In essa le forme sono dissolte e i loro frammenti posti in moto: proprio questa era l'intenzione dell'artista. Una serie di piccole forme rettangolari sembrano distaccarsi da un nucleo solido centralizzato. Si alzano e fluttuano, scivolando avanti e indietro, spinte, dal basso, da archi che si espandono; traiettorie diagonali segnano i loro movimenti.

Ma tutto ciò ha poco a che fare con il Cubismo Analitico. In verità, questa pittura — come lo stile prebellico di Léger e Delaunay — era fatta di macchie, nervosamente ripetute, di chiaroscuro e di frammenti di forme ben definite, ma, diversamente dal lavoro di questi artisti, Ruttmann non esplora le complessità di una visione in moto attraverso punti di vista multipli; esprime, invece, il moto visibile attraverso la suggestione di forme in movimento. E proprio per estendere questi impliciti modelli di movimento in una vera forma cinetica anche Ruttmann si rivolse al cinema.

Mentre Richter ed Eggeling, presso Berlino, stavano lavorando al progetto di un'arte animata utilizzando il cinema, Rutt-



fig. 19 Walter Ruttmann, *Composizione*, 1918. Per gentile concessione di Albrecht Hasselbach.

mann, nel suo studio-laboratorio fuori Monaco, in piena indipendenza, intraprendeva un lavoro con identiche finalità, ma guidato da un'estetica assai diversa. Non si sa come Ruttmann precisamente realizzasse il suo primo film. Probabilmente, egli costruì una sorta di tavola d'animazione, con disegni dipinti su lastre di vetro, poi deformati e fatti muovere per mezzo di specchi. Un importante ingrediente espressivo del film era il colore, applicato, forse, con uno stampino. Max Butting compose un accompagnamento musicale per il film, che fu proiettato per la prima volta a Francoforte; poi, subito dopo, in una grande riunione tenutasi a Berlino, il 27 aprile 1921²³. Sembra che *Opus I* sia andato distrutto molto tempo fa — probabilmente ne esisteva solo un'unica stampa, colorata a mano. Tuttavia, dal vivo resoconto della *première* berlinese fatto da Herman G. Scheffauer, possiamo visualizzarne il carattere:

Questa sinfonia visiva fu recentemente rappresentata a Berlino, davanti ad un piccolo gruppo di artisti, musicisti e tecnici del cinema. Attesa e scetticismo erano nell'aria. La stanza svanì. Buio. Un'emozionante pausa, di pochi attimi, come per spazzare via gli ultimi flebili legami con il mondo esterno. La macchina cominciò a fare le fusa, lettere e titoli guizzarono, fosforescenti per un momento. Poi, ecco le note di apertura della sinfonia, e le atmosfere iridescenti si susseguirono, con una luce intensa e vibrante, bruciarono e si dissolsero sullo schermo. Queste luminosità servirono da sfondo, mescolandosi e trascolorando l'una nell'altra: luce dell'alba, sole cocente e crepuscolo, infinite distanze di spazio, e il blu gioioso del mattino o la quiete satura di nero del cielo notturno con un grigio *terror vacui*.

Le note solitarie e le cadenze sinfoniche guizzano e fluttuano in questi campi luminosi, come se le note della composizione si fossero liberate dalle schematiche finzioni dei punti neri e come se delle linee fossero penetrate attraverso le battute dello spartito e le onde sonore degli strumenti, convertendosi in un fiume di colori fiammeggianti...

Alcune forme assunte da questi colori ci erano già familiari attraverso i quadri senza pace dei Cubisti e degli Espressionisti — triangoli, trapezi, cubi, cerchi, spirali, quadrati, dischi, mezzelune, ellissi — tutta la consueta geometria frammentaria e attivista. Ma qui gli elementi contorti, mutevoli, intrecciati, concatenati, intersecati erano fluenti e vivi, si muovevano verso le leggi di un ritmo e un'armonia definiti, obbedienti ad una volontà e ad un impulso interni...

Bolle e schiuma colorata danzavano e sguazzavano nello schermo; fontane, fasci di luce e zone d'ombra nell'infinito; vengono avanti onde, grandi tonanti frangenti dal suono brillante, galoppando, anelando, palpitando, sollevandosi in un continuo crescendo, liberando serpentine di perle o sottili spruzzi luccicanti che fluttuano via come note alte,

penetranti, sostenute, estatiche. Globi e dischi di armoniosi colori avanzano rotolando nel campo; alcuni cannoneggiando furiosamente contro altri; alcuni galleggianti come gonfi palloni-giocattoli; alcuni baciandosi e respingendosi o fondendosi con altri, come globuli rossi o bianchi. Triangoli affilati come schegge dardeggiano attraverso lo scorrevole torrente di forme. Le nuvole si arrotolano, si diffondono, svaniscono. Serpenti di fiamma ardono all'interno di questa musica di immagini: un'eco colorata, senza dubbio di qualche nota dominante.

Di volta in volta, schioccando e ondeggiando dentro e fuori, sopra e sotto questa festa di *Klangfarbe*, colori sonori, appare il *Leitmotiv* giocoso: linee ondulate, come un'illuminazione sopra un paesaggio o un filo d'oro sopra un arazzo. Poi, gli equivalenti colorati del forte, chiaro finale si riversano sulla scena come una cataratta: masse di rettangoli e quadrati cadono rumorosamente, polvere su polvere. La silenziosa sinfonia era terminata²⁴.

Il fiammeggiante resoconto di Scheffauer ci aiuta ad identificare le caratteristiche principali dell'*Opus I* di Ruttmann, e a distinguerlo dagli esperimenti di Richter ed Eggeling. Era precisamente un esercizio di musica visiva che rispondeva all'aspirazione, tipica del diciannovesimo secolo, verso una *Gesamtkunstwerk*, ma realizzata con i mezzi tecnologici del ventesimo secolo. In contrasto con il cinema di Eggeling, del quale — come notava Behne — “qualsiasi interpretazione musicale sarebbe stata solo un'alterazione”, il film di musica dipinta di Ruttmann derivava da una sensuale fusione di immagine e suono. E, mentre Richter ed Eggeling impiegavano la musica come modello strutturale per analizzare il movimento nel tempo e nello spazio, Ruttmann era piuttosto interessato a tradurre i sottintesi emotivi della musica in immagini colorate mobili. Anche i film di Ruttmann, però, si svilupparono dalla sua pittura con perfetta coerenza. Fatto che risulta evidente da un paragone tra la sua pittura del 1918 — già esaminata (fig. 19) — e gli schizzi per un suo film astratto, forse del 1923 (fig. 20). Qui sono tracciati tre stadi di movimento. In quello superiore, tre distinti elementi di disegno: a sinistra, strisce nere verticali; quindi, una serie di quadrati alla Albers e, a destra, una forma curva su bande di sfondo. Le altre due composizioni della stessa sequenza, poi, mostrano come queste forme si evolvano, si mescolino e confluiscono: le strisce nere si ispessiscono e si aprono verso destra, i quadrati di fondo si sollevano e flut-

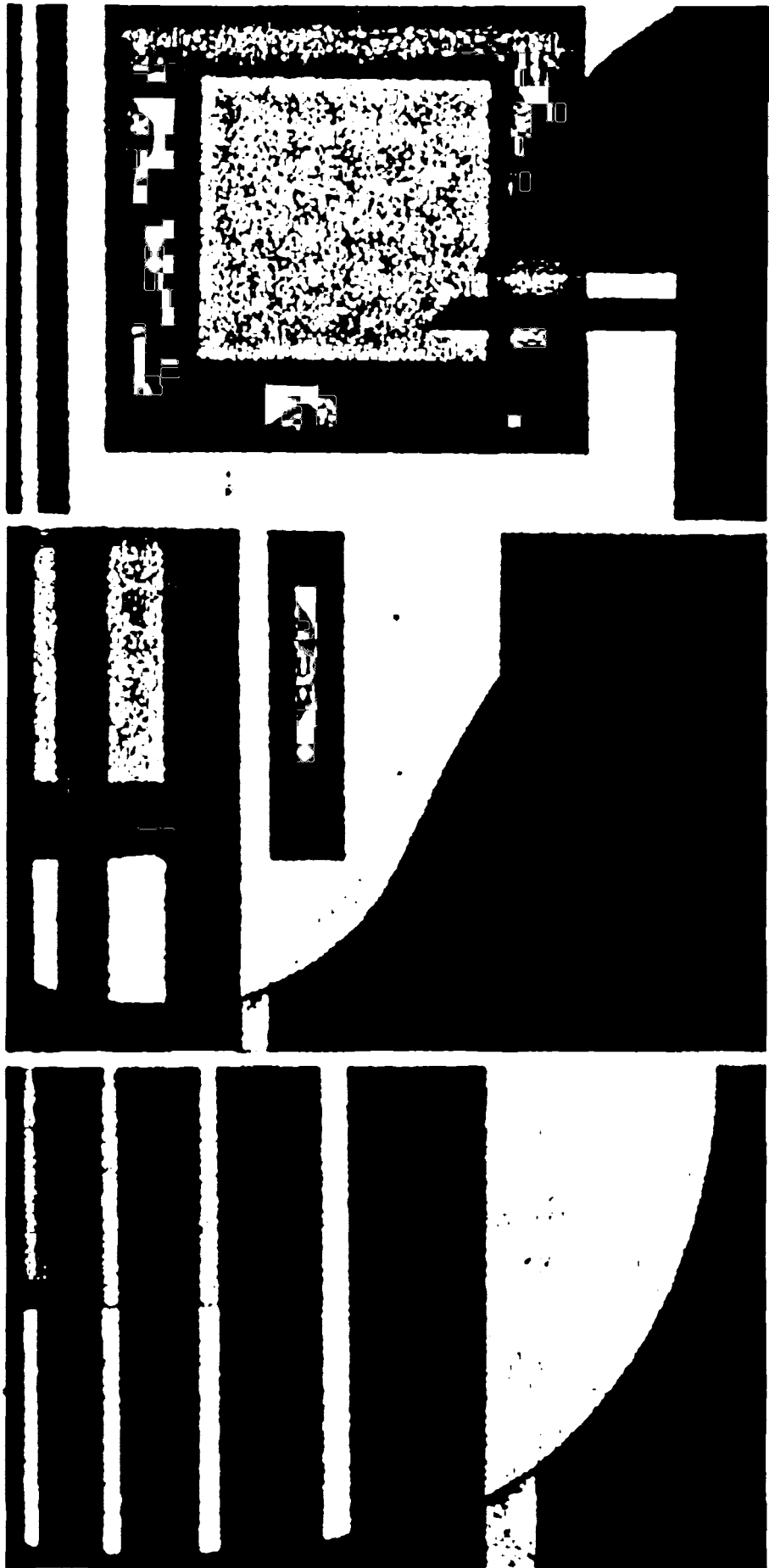


fig. 20 Walter Ruttmann, *Disegno per un film astratto*, 1923 circa. Da R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926.

tuano via, e la curva si gonfia in una grande onda che rotola attraverso lo schermo, scivolando dietro la processione di strisce nere che avanza. Così, lo schermo è diventato una tela, sulla quale si muove liberamente un gioco di forme curve e rettangolari, secondo modelli di movimento già suggeriti dalla pittura di Ruttmann.

Questi produsse altri tre cortometraggi astratti che battezzò *Opus II, III e IV* (figg. 21) anch'essi ovviamente colorati, nella versione originale. Ma sembra che ne siano sopravvissute soltanto stampe in bianco e nero; anche così, tuttavia, il suo senso del ritmo è chiaramente perspicuo nell'organico fluire di forme attraverso lo schermo. Secondo Victor Schamoni, rispetto ad *Opus I*, i suoi film di questo periodo erano strutturati in modo più preciso nell'orchestrazione dei movimenti e del ritmo, forse per influenza di Richter ed Egge-ling.

Oggi, Ruttmann è conosciuto soprattutto per i suoi lirici documenti di vita cittadina — tra cui, segnatamente, *Berlin, Symphonie einer Gross-stadt*, il suo primo e più riuscito film del genere. Proprio come l'estetica lirica della pittura di Ruttmann aveva determinato il contenuto stilistico dei suoi film astratti, così anche in *Berlin*, il suo gusto per i ritmi liquidi di forme gentilmente ondulate e la sua predilezione per un gioco visuale di curve contro linee rette ispirarono nella Berlino moderna le sue scelte di messa in scena e di oggetti dichiaratamente espressivi.

Una sua nota inedita su *Berlin* concentra l'attenzione sul significato dei suoi film astratti nella loro genesi: "Durante i lunghi anni di ricerca nel campo dell'astrattismo, non ho mai abbandonato l'idea di lavorare con materiale vivente e di ottenere una sinfonia filmica dalle miriadi di energie in movimento di una grande città"²⁵. *Berlin* è pieno di immagini di meccanismi moderni in azione. Sono visti, comunque, attraverso l'occhio lirico di Ruttmann ed esprimono un'estetica fondamentalmente impressionistica, in contrasto con la cosiddetta "estetica della macchina" degli anni Venti, caratterizzata da ritmi percussivi e da forme affilate. La componente principale dell'arte del ventesimo secolo trovò forse la sua espressione più completa nel *Ballet mécanique* di Fernand Léger, soggetto del capitolo seguente.



fig. 21 Walter Ruttmann, quattro diverse sequenze tratte dai suoi film astratti, *Opus II, III e IV*, 1924-25. Per gentile concessione del Museum of Modern Art.

Capitolo quarto
Léger e il cinema

"Le Cinéma, c'est l'âge de la machine. Le Théâtre, c'est l'âge du cheval"

Léger

Ballet mécanique, il film sperimentale di Léger realizzato nel 1923-24, è il classico esempio di un'estetica pittorica completamente sviluppata trasposta nel cinema da un artista moderno di primo piano. Mentre Richter ed Eggeling arrivarono al cinema per risolvere i problemi posti loro dalla pittura, per saggiare le loro teorie sullo sviluppo di una nuova estetica pittorica, il cinema di Léger è uno "sviluppo finale". Non costituisce la ricerca di un nuovo inizio, ma piuttosto la logica conclusione di uno stile ben sviluppato e chiaramente formulato, il cosiddetto periodo meccanico del 1919-1924.

Per questo motivo il film parla con tanta chiarezza. Scaturiva direttamente da una lunga serie di dipinti, nei quali Léger esplorava elementi di disegno formale e contenuto tematico che fossero perfettamente adatti per essere tradotti in film. Durante questo periodo, inoltre, Léger venne sviluppando una chiara comprensione del grandissimo potenziale del linguaggio filmico, cosicché, quando gli si presentò l'opportunità di realizzare *Ballet mécanique*, il film aveva già preso forma nella sua fantasia.

Perciò, parlando in senso lato, è possibile individuare nel *Ballet mécanique* due principali ingredienti artistici. Uno deriva dalla pittura di Léger, l'altro dal cinema o, più precisamente, da una approfondita conoscenza del *medium* al tempo del suo coinvolgimento diretto nel cinema. La sua pittura

durante il periodo 1919-24 del resto, è già tanto nota che può essere trattata qui anche in modo sommario.

Ovviamente, ci sono differenze tra le arti della pittura e del cinema.

Anche quando queste due arti visive rappresentano una stessa immagine, ad esempio un dipinto di natura morta altamente naturalistico e la sua immobile registrazione cinematografica, anche in questo caso, in cui le due immagini sono identiche per quanto è possibile realizzare con mezzi meccanici, difficilmente potremmo scambiarle l'una con l'altra. Perché? In parte a causa della nostra consapevolezza delle ovvie differenze, in apparenza dovute ai mezzi di realizzazione (una è dipinta su una superficie piana e l'altra proiettata con un fascio di luce fisso), in parte grazie al nostro apparato percettivo, perché la visione del dipinto e del film è drasticamente diversa, generata da una comprensione dell'estetica che sottende queste differenti arti di comunicazione visiva. In parte, poi — e forse è questo il fattore più importante — perché noi ci rendiamo conto che l'immagine filmica ha avuto un'esistenza *a priori*, mentre non è detto che quella dipinta l'abbia avuta. Perché un film (muto, e in bianco e nero), prima di essere un'immagine di valori tonali monocromatici in movimento proiettata sullo schermo e dotata di movimento e ritmo, è innanzitutto una registrazione fotografica dell'apparenza superficiale degli oggetti per tutta la durata della loro esposizione all'obiettivo fotografico.

Pochissimi film possono essere definiti propriamente "non-oggettivi", nel senso che non contengono alcuna immagine riconoscibile. I primi film di Richter, Ruttmann ed Eggeling lo sono, ma se ne conoscono pochissimi altri, in quegli stessi anni. Léger non abbandonò mai il soggetto in pittura e, significativamente, teneva a ribadire che il suo *Ballet mécanique* era "oggettivo, realistico, e in nessun modo astratto". Un breve esame della pittura di Léger fino al 1924 identificherà gli elementi tematici da lui introdotti nel film.

Nella pittura pre-bellica di Léger, come in quella di altri Cubisti, si ravvisano contenuti fra i più tradizionali. I suoi primi dipinti erano ritratti e modesti paesaggi in stile neo-impressionista. I titoli delle sue tele cubiste degli anni 1910-1913 suonano come la lista dei lavori di un pittore di secon-

do piano da *salon* ottocentesco: *La couseuse*, *Nus dans la forêt*, *La femme couchée*, *Le passage à niveau*, *La femme en bleu*, e così via.

La rivoluzione artistica del Cubismo, infatti, non fu una rivoluzione di contenuti, e in verità nulla ci fu di eccezionalmente moderno negli argomenti del Cubismo Analitico. Vent'anni dopo che il celebre maestro accademico Albert Besnard (1849-1934) aveva coperto il soffitto del Salon des Sciences nell'Hôtel de Ville con vorticose allegorie incentrate sullo spirito delle scoperte scientifiche ultra-moderne, altri pittori, come Picasso, Braque e Léger, andavano dipingendo i soggetti più antiquati che si possano immaginare — paesaggi, nature morte, ritratti. La spiegazione di questo apparente paradosso si deve ricercare proprio nelle radici del Cubismo, nel suo significato storico. Fu una rivoluzione nel modo di vedere. Perché il vero contenuto della pittura cubista era l'analisi della visione. All'oggetto, cioè a quello che si vedeva, fu sottratta praticamente ogni importanza. Per focalizzare l'attenzione su questo nuovo processo visivo, i Cubisti usarono deliberatamente soggetti svuotati di valori emozionali e intellettualmente associativi prediligendo a questo scopo gli oggetti più neutri e familiari.

Durante la guerra però — quando Léger prestava servizio nell'artiglieria e nei corpi medici — le preoccupazioni estetiche e formali del Cubismo Analitico non sembrarono più offrire un valido interesse, a confronto della brutale realtà contemporanea. L'esperienza al fronte fu una "totale rivelazione per me, come uomo e come pittore... Una volta penetrato in questa realtà, essa non mi lasciò mai". E durante quegli anni Léger dipinse molto poco. Invece, le immagini del suo ambiente, di uomini e di macchine belliche, restarono incise nella sua memoria, per riapparire come contenuto e struttura dei suoi ultimi dipinti e del *Ballet mécanique*. "Non ho mai fatto disegni di cannoni. Li avevo davanti ai miei occhi. Durante la guerra stavo su un terreno solido. Nello spazio di due mesi, ho imparato molto di più che in tutta la mia vita".

Il dipinto più importante dell'attività di Léger dopo il servizio militare fu *La Partie de Cartes* (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1917), un lavoro che si situa tra il passato

e il futuro della sua arte. Tipica del Cubismo Analitico, la sua superficie pittorica è un modello nervoso e palpitante di forme frammentate. Tuttavia, qui, per la prima volta nell'arte di Léger, il soggetto è contemporaneo, tratto dall'attualità — “il primo quadro in cui presi il mio soggetto dallo spirito del tempo” — ed espresso in forme che ne rinforzano il significato. Un gruppo di soldati sta giocando alle carte; come le loro moderne macchine da guerra, i loro corpi sono forme metalliche, cilindriche, debolmente luccicanti. Cogliere una scena di questo tipo, renderla nelle forme del mondo moderno e meccanico che lo circondava, fu per Léger un'esperienza faticosa. “Come è stato difficile! Quante tele ho distrutto!”.

Questa lotta, sostenuta per conciliare il suo vecchio modo di dipingere con la nuova passione per la forza espressiva di comuni oggetti industriali, lo forzò a scegliere tra vecchio e nuovo, perché egli considerava lo stile delle sue tele cubiste prebelliche approssimativo e impressionistico, incapace di rendere bene questa materia.

Le difficoltà incontrate per questo dipinto di centrale importanza provarono a Léger che una soluzione di compromesso era impossibile. E così — come raccontò — “dissi a me stesso: bene non ho conservato proprio nulla. Più tardi, nel 1918-19, ritornato a Parigi, dipinsi le opere che sono poi state definite il mio ‘periodo meccanico’”.

Non appena Léger ruppe con il Cubismo Analitico, gli si aprì la via giusta per creare disegni grafici e sicuri, nei quali il senso della presenza fisica dell'oggetto visto a breve distanza diventava sempre più importante. In un quadro del 1918, *Cylindres colorés* (Collezione Louis Carré; fig. 22), Léger ci mostra una fluttuante posizione di larghi oggetti cilindrici, disposti diagonalmente nello spazio. Queste forme sono percepibili come veri oggetti, come parte del mondo fisico. È una immagine generata dalla nuova attrazione di Léger per la bellezza di ogni cosa usuale e industriale. Le semplificate forme cilindriche ricordano certo i cannoni di artiglieria che, da soldato, lo impressionarono molto e dei quali egli scrisse, “la culatta di un cannone, il sole che cala, la crudezza dell'oggetto in sé. Queste cose mi hanno formato”.

Sempre più spesso, i dipinti di Léger erano composti di im-

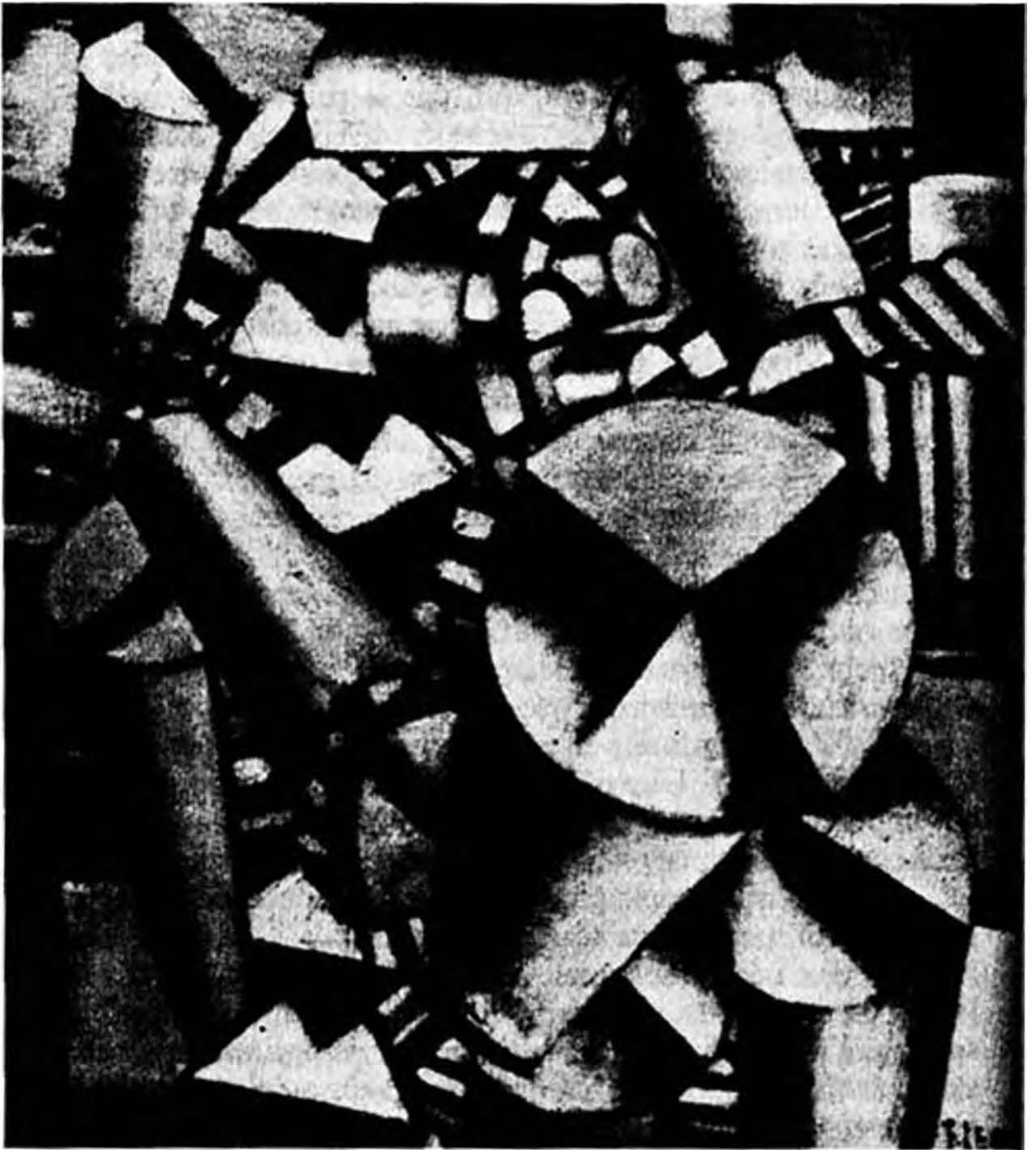


fig. 22 Fernand Léger, *Cylindres Colorés*, 1918 (Collection Louis Carré, Paris).



fig. 23 Fernand Léger, ingrandimento di fotogramma tratto da *Ballet mécanique*, 1924.

magini che rappresentavano “l’oggetto nella sua crudezza”, reso pittoricamente con la massima forza grafica. Il chiaro-scuro scompare del tutto, lo spazio è appiattito, il modellato delle forme diventa geometricamente ordinato, gli orli si tendono in crespate linee di demarcazione cromatica. Queste drastiche modificazioni nello stile di Léger nacquero allo scopo di celebrare la forza plastica e la bellezza degli oggetti che egli vedeva intorno a sé, oggetti presi non dal caos diffuso della natura, ma piuttosto dal duro mondo industriale e urbano della Parigi post-bellica.

Il dipinto-chiave di questo momento è *La ville* (1919, Philadelphia Museum of Art; fig. 24).

Resi in altorilievo da colori piatti e contorni netti ecco i lampi dei segnali pubblicitari e del traffico stradale, le fugaci apparizioni di anonimi pedoni, la presenza del duro profilo dell’architettura urbana, e il tutto è permeato di suoni e dell’attività incessante della vita cittadina.

Per tutta questa inquieta composizione si snoda una serie di dischi concatenati e uniti: richiamano gli ingranaggi del traffico che mantiene viva la città. Con *La ville*, Léger ha rotto

completamente e decisamente con lo stile precedente. La sua promessa di rinunciare al Cubismo Analitico, "*... eh, bien, je n'ai gardé aucune trace...*", si realizzò di colpo in questa unica monumentale composizione.

La ville è essenzialmente un ritratto della vita moderna, nel quale Léger ha usato il vocabolario visivo cubista (forme piatte dai marcati contorni) per creare un'immagine simultanea dei mille volti caratteristici della città. Il continuo cambiamento di scala e di punti di vista, l'impeto delle immagini, assalgono l'occhio simultaneamente, la confusione dei sensi, lo spazio smembrato, la spersonalizzazione dell'individuo, la visione in movimento: tutte le sensazioni che tanto incisivamente descrivono la vita cittadina vengono realizzate in quest'opera da Léger.

La pittura ha un carattere volutamente moderno, perché Léger era molto sensibile alle immagini e ai ritmi della vita urbana e cercava di trasfondere quelle impressioni sensorie direttamente e immediatamente sulla tela.

fig. 24 Fernand Léger, *La ville*, 1919. Per gentile concessione del Philadelphia Museum of Art: A.E. Gallatin Collection.



In *La ville*, come in una sorta di manifesto, Léger annunciava il suo cosiddetto "periodo meccanico" del 1919-24.

Dopo questo grande dipinto, egli s'imbarcò in una serie di quadri ridotti per dimensioni e ambizioni; dipinti in genere classici nella forma, geometrici nella composizione e costituiti di elementi simili a macchine. Mentre *La ville* era un complesso montaggio spaziale di molte immagini sconnesse e frammentarie, questi altri si focalizzavano di solito su un oggetto singolo o su una serie di oggetti. Hanno quindi il carattere di studi individuali, che elaborano numerose tematiche e idee formali già presentate nell'opera maggiore.

Nel 1924, il "periodo meccanico" di Léger era chiuso da un altro lavoro in competizione con *La ville*, per opportunità, invenzione e ricchezza visiva, e che aveva in più la dimensione del movimento effettivo. Si trattava del suo film, *Le ballet mécanique*.

Come risulta da questo rapido esame, la sua arte tendeva già verso la forma del film. Ma quando — dobbiamo chiederci — Léger s'impegnò effettivamente ad utilizzare questo nuovo strumento? Quali fattori influenzarono tale decisione? Per rispondere si deve prima di tutto considerare l'attenzione critica che Léger e la sua cerchia riservarono al cinema negli anni della guerra e del dopoguerra.

Durante i conflitti e in altri momenti di tensione sociale, la frequenza del pubblico cinematografico tende ad aumentare, anche se, per ovvie ragioni economiche, la produzione dei film no²⁶. Fu proprio durante la prima guerra mondiale e negli anni immediatamente successivi che molti artisti ed intellettuali della avanguardia francese scoprirono il cinema. Il loro energico portavoce, Guillaume Apollinaire, era tanto entusiasta del cinema che, quando in un'intervista pubblica in "SIC", nel 1916, gli venne richiesta un'opinione sul futuro teatro, egli rispose:

La domanda è forse troppo complicata. I lavori che si svolgono in una stanza diventeranno meno importanti di prima. Forse nascerà un circo-teatro più violento e più burlesco, anche più semplice nella forma. Comunque, il grande teatro che può produrre una drammaturgia totale è il cinema²⁷.

Huntly Carter, un giornalista e viaggiatore inglese particolarmente interessato al teatro ed al cinema, che visitò Parigi durante la guerra, ricorderà più tardi:

Gli intellettuali e gli estetologi francesi erano molto ansiosi di sviluppare un'estetica del Cinema, sebbene fosse ovvio che si trattava, in fondo, di un giocattolo meccanico che non poteva essere mai dissociato dalla tecnologia. A loro non importava la realtà della guerra, che, per esempio, i tedeschi fossero a sole cinquanta miglia di distanza e stessero facendo del loro meglio per convincere la Grande Bertha a ridurre Parigi in polvere; facevano l'avanguardia con il loro grido costante, "È l'ora del cinema". Spesso mi sedevo nell'uno o nell'altro dei noti caffè-terrazza, il Café Flore in Boulevard St. Germain, il Café Lilas all'angolo di Boul' Mich', il piccolo Café Lapin l'Agile sulle alture di Montmartre, mentre la cattiva Bertha sganciava le sue uova e rovinava lo scenario, quello umano e quello architettonico. Ero sempre in compagnia di entusiasti, il fior fiore dei giovani pittori. Erano Picasso, Juan Gris, Fernand Léger, Irene Lagut, Othon Friez, Derain, Braque, Severini, Modigliani, Favory e Herbin. Tra gli scultori, c'erano Archipenko, Chane Orloff. Tra i poeti, c'erano Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Henri Hertz, Alexander Merceau, Paul Dermé, direttore di "Nord-Sud", Max Jacob, Reverdy e Albert Birot, direttore del provocatorio "Sic". E, fino al momento della morte, avvenuta dopo il suo ritorno dalla guerra, c'era Guillaume Apollinaire, il capo riconosciuto della Sinistra, dal quale si andava invariabilmente per avere notizie su tutti i movimenti "rivoluzionari". C'erano, infine, musicisti e compositori, come Erik Satie e — io credo — Darius Milhaud, e ancora altri. Tutti costoro si autoimposero il compito di portare il cinema a diventare un mezzo di espressione artistica e intellettuale, non emozionale, di discuterne la condizione e le possibilità, scrivendo articoli sui piccoli giornali dell'avanguardia, di ottenere un po' di propaganda per mezzo della stampa e di realizzare idee in settori remoti, che in quel momento non erano sotto l'occhio del censore²⁸.

Dopo la guerra le idee sul cinema circolavano molto. L'attrazione, un tempo segreta, esercitata da questo moderno *medium* arrivava adesso alla superficie²⁹. Basteranno anche pochi titoli, nella pletora di scritti post-bellici sul cinema di pittori e letterati, a indicare quanto grande fosse il loro interesse in questo campo.

La "Little Review" di Margaret Anderson, ad esempio, voce della letteratura e dell'arte americana emigrata in Europa, si occupava spesso di cinema, con poesie e articoli apparsi sin dal 1914. Nel 1924, poi, pubblicò una nota di Léger su *Ballet mécanique*, di cui si dirà più avanti.

In quasi tutti i numeri di "Le Crapouillot"³⁰ apparvero im-

portanti scritti sul cinema, così come in "L'Esprit Nouveau"³¹. Di Chaplin, lo storico dell'arte Elie Faure scrisse entusiasticamente in questa rivista (1921): "un poeta, davvero un grande poeta, un creatore di miti, di simboli e di idee, la levatrice di un mondo sconosciuto". Dal 1923, poi, aveva preso a pubblicare una serie di saggi sul cinema, tradotti lo stesso anno in inglese col titolo *The Art of Cine-plastics*. In "Broom", i riferimenti al cinema erano numerosi, dai disegni di Chaplin di Léger, alle teorie di Moholy-Nagy sulla luce come mezzo di espressione plastica.

Anche i surrealisti — e ciò non sorprende — dovettero essere affascinati dal cinema: nel 1918, il primo componimento poetico di Louis Aragon fu appunto su Chaplin; nello stesso anno, in "SIC", apparvero i primi scritti sul cinema di Philippe Soupault; e nel 1920 Paul Eluard scrisse un poema sul 391 di Picabia, intitolato *Ecoutez, Ecoutez, Ecoutez — Vitraux de bel avenir — Tout va bien dans tous les Cinémas*³². Anche Picabia, nel 1922, pubblicò in "Cinéa" un articolo sul cinema³³, pieno di lodi per le pellicole americane. Nel 1920, il pittore e poeta Georges Ribemont-Dessaignes compose una sceneggiatura cinematografica, *L'Ottavo Giorno della Settimana*, un magico componimento narrativo, sconnesso, più surrealista che Dada nella forma e nel sentimento³⁴. Altri esponenti della rivolta Dada vedevano il cinema come uno specchio dell'assurdo. A Parigi la poesia di Tristan Tzara, *Cinéma Calendrier du coeur abstrait*, apparve nel 1920, con illustrazioni di Arp.

A New York, la poetessa Else Baroness von Freytag-Lorin-hoven, nel suo poema *Moving-Pictures and Prayer*, del 1919, riversava un torrente di vive immagini cinematografiche. A Berlino, la copertina di Raoul Hausmann per il primo numero di "Der Dada" (1919) era un fotomontaggio intitolato *Synthetisches Cino der Malerei*; George Grosz fece disegni di Chaplin, John Heartfield compose alcuni *collages* pieni di velati riferimenti ai film americani e contenenti pezzi di pellicola cinematografica³⁵. Man Ray, sempre a New York, nel 1919, rivelava la propria attrazione per il cinema con uno dei suoi dipinti più importanti di quell'anno, *Admiration of the Orchestrelle for Cinematograph*. E, naturalmente, ancora nel 1919, Hans Richter e Viking Eggeling avevano la-

sciato Dada per sviluppare un linguaggio formale che, per la sua articolazione, ben presto li fece approdare al cinema. Ancora, la maggior parte di questi pittori e poeti ed anche altri, nel movimento moderno, considerarono il cinema come fonte d'ispirazione poetica.

Quasi tutti i cineasti d'avanguardia degli anni Venti, specialmente a Parigi, provenivano dalla pittura o dalla letteratura. Léger, Man Ray, Duchamp, Picabia, Gromaire, Survage ed altri pittori facevano film o scrivevano di cinema. Anche dalla letteratura venne reclutato un gran numero di cineasti d'avanguardia e di critici cinematografici. René Clair, Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Louis Delluc: tutti erano conosciuti come scrittori, prima che si dedicassero al cinema. Poeti come Robert Desnos, Blaise Cendrars, Ivan Goll, Philippe Soupalt, Antonin Artaud e Jean Cocteau scrissero per e sul cinema. "Il cinema — come notava Jean Epstein mentre faceva il suo primo film nel 1921 — pervade la letteratura moderna".

Durante la primavera del 1919, in "Le Crapouillot", Marcel Gromaire pubblicava un'importante serie di articoli, *Idées d'un peintre sur le cinéma*³⁶. Sebbene non fosse un pittore di primo piano, i pensieri di Gromaire sul cinema sono tuttavia degni di esame. Con chiarezza ed eloquenza, egli progettava un'alleanza creativa fra la pittura moderna ed il cinema. Gromaire lo interpretava come una sorta di musica viviva, un'arte di immagini in movimento in cui le distorsioni espressive della pittura moderna potevano formare le basi di una nuova arte, fatta di plasticità animata, continuamente spiegata in ben orchestrati modelli di movimento, poiché unisce i piani, li sovrappone, li contrappone, li varia nella scala e nei valori luminosi. Il cinema — afferma Gromaire — è essenzialmente moderno, nella sua libera manipolazione del tempo, e illimitato nelle sue possibilità. Se le immagini così prodotte avessero anche valore plastico, una storia narrativa ed un realismo comune non sarebbero più necessari, perché ogni scena conterrebbe un immenso potenziale e potrebbe soddisfare la nostra necessità di un'arte più strettamente legata al dinamismo moderno che alla pittura. L'occhio della macchina da presa può guardare dentro ad ogni cosa, può selezionare dettagli espressivi isolati, che parlano con mag-

giore forza di grandi scenari. E le tecniche d'animazione, combinate con la fotografia, costituiscono poi un altro aspetto del potenziale del nuovo *medium*. Ma al cinema contemporaneo manca soprattutto il cervello potente di alcuni creatori di immagini: il cinema — egli conclude — sta ancora aspettando il suo poeta.

Cinque anni più tardi, Léger, in *Ballet mécanique*, sviluppò a tal punto molte di queste "idées d'un peintre sur le cinéma" che si è tentati di vederle come un fattore essenziale per la formulazione del film.

In ogni caso, gli scritti di Gromaire rimangono un significativo documento di seria riflessione critica sul cinema come arte moderna.

Due poeti francesi furono particolarmente sensibili alla presenza del cinema e ai suoi poteri evocativi, Philippe Soupault e Blaise Cendrars.

Soupault pubblicò studi critici sul cinema sin dal 1918, e lo stesso anno diede alle stampe la poesia *Photographies Animées*, ovviamente ispirato al cinema. Un'altra, *Cinéma Palace*, scritta nel 1920 e dedicata a Blaise Cendrars, celebra il modo in cui, magicamente senza sforzo, carrellate tematicamente slegate si avvicendano sullo schermo, mentre il mistero del loro significato rimane sospeso tra le immagini:

... L'auto volée disparaît dans les nuages et l'amoureux transi s'est acheté un faux-col mais bientôt les portes claquent...

Innumerevoli altri esempi potrebbero essere citati per dimostrare come Soupault fosse fortemente influenzato dal cinema. I suoi scritti critici, comunque, ne sono la prova più convincente. Nel 1923, confessò che egli stesso e i suoi amici "camminavano nelle strade fredde e deserte cercando un incidente, un incontro fortuito, la vita".

Il cinematografo, con la sua scorta infinita di melodrammi americani e di film d'avventura, riempiva quest'ardente brama, come se fosse nato apposta per nutrire i sogni dei poeti. "Cominciammo a capire finalmente che il cinema non era un giocattolo meccanico perfetto, ma il terribile e magnifico vessillo della vita. Le piccole sale scure dove sedevamo divennero l'arena delle nostre risa, della nostra ira e delle nostre

grandi espressioni d'orgoglio". Soupault individuava nel cinema una vigorosa forza artistica: "L'influenza di questo nuovo potere si fece subito sentire. Io credo fermamente che anche tutta la poesia francese, che è sempre un po' indietro rispetto alla poesia, prenderà così a conoscere le condizioni imposte dal cinema". Nel 1927, il critico cinematografico americano Harry Alan Potamkin scrisse un articolo riecheggiando i sentimenti di Soupault. Affermava che "in Francia il cinema ha influenzato la letteratura prima di influenzare se stesso". Soupault, per il quale arte significava Surrealismo, doveva aspettare fino al 1930, quando il cinema partorì finalmente un film che derivava consapevolmente, attraverso la letteratura, proprio da quelle prime opere che egli tanto ammirava.

Il film che completò questo cerchio fu — naturalmente — il monumentale *L'âge d'or* di Buñuel e Dalì, un film nato dal Surrealismo, da un movimento che, almeno in parte, era stato generato dal cinema stesso un decennio prima.

Capitolo quinto
La Roue, Cendrars e Gance

Se Soupault era un surrealista innamorato del cinema, un poeta che, con la scrittura automatica e la libera associazione di parole, si sforzava di rivelare fantasie interiori con la stessa facilità e vivezza del cinema, Blaise Cendrars vi ravvisava invece in primo luogo una forza sociale cataclismatica, una forza che era simbolo della modernità e ne incarnava lo spirito più vero:

E arriva Daguerre, francese, ed inventa la fotografia. Il cinema doveva arrivare cinquant'anni più tardi. Rinnovamento! Rinnovamento! L'Eterna Rivoluzione. Le ultime scoperte scientifiche, la guerra mondiale, il concetto di relatività, le convulsioni della politica, tutto sembra indicare che siamo in cammino verso una nuova sintesi dello spirito umano, che andiamo verso un'umanità nuova e che una nuova razza umana presto apparirà. Il suo linguaggio sarà quello del cinema. Guardate! I Maghi del silenzio sono pronti. L'immagine ritorna alla sua primitiva fonte emozionale. Formule ormai logore hanno cercato di nasconderla. Ma ora, finalmente, sugli schermi di tutto il mondo sta per cominciare un salutare combattimento tra il bianco e il nero. È il diluvio: gli argini del nuovo linguaggio si aprono. Le lettere del nuovo alfabeto si urtano l'una con l'altra, nella loro moltitudine. Tutto diventa possibile! Il Vangelo di Domani, lo Spirito delle Leggi Future, il Dramma Scientifico, la Leggenda che Prevede, la Visione della Quarta Dimensione dell'Esistenza, tutte le Interferenze. Guardate! È la Rivoluzione ³⁷.

Ad eccezione forse di Apollinaire (che morì nel 1918), negli anni Dieci e Venti nessun altro poeta era più vicino di Soupault ai pittori parigini.

In quel vero e proprio vortice che era in quel periodo il movi-

mento moderno, Cendrars era amico intimo di Delaunay, Picasso, Chagall, Braque e Modigliani. In termini di amicizia personale e di affinità artistiche profonde, egli era, comunque, più vicino a Léger.

È probabile che quest'ultimo non avrebbe mai creato *Ballet mécanique*, se non fosse stato contagiato dall'entusiasmo di Cendrars.

Sebbene il nome del poeta non sia mai stato associato al cinema, e sebbene nemmeno Léger abbia mai riconosciuto che fu proprio Cendrars a suggerirgli di lavorare in questo campo, l'ipotesi è suffragata dalle vicende dei loro legami personali ed artistici. Erano amici già nel 1912. Si incontrarono nuovamente nel 1916, presso Parigi, entrambi convalescenti dalle ferite di guerra. Léger era stato avvelenato dai gas e Cendrars aveva avuta amputata la mano destra, fracassata dal fuoco di una mitragliatrice. Per entrambi la guerra era stata un'esperienza profonda, ma più in senso spirituale che fisico. Il commento di Léger, "Per me la guerra era stata un evento tremendo. Al fronte c'era un'atmosfera super-poetica che eccitava tutto me stesso. Lì è avvenuta la mia formazione", trova eco nelle parole di Cendrars: "La guerra mi segnò profondamente. È vero, da quel momento io sono stato parte di essa". Per entrambi, il mondo era cambiato di colpo, drasticamente e irrevocabilmente, e così era mutata anche la visione del mondo rivelata dalle loro opere di un tempo. Compresero subito che essa era obsoleta e vana nella moderna realtà post-bellica. Entrambi cercarono, soprattutto, di cogliere il ritmico pulsare dell'esperienza, quelle stesse sensazioni che tanto impressionarono Ilja Ehrenburg quando dopo la guerra ritornò a Parigi:

Mi lasciavano stupito la meccanizzazione della vita, la precipitazione dei gesti, le réclames lumineuse, i torrenti di automobili. Certo, di automobili ce n'erano cento volte meno di adesso, non esistevano i televisori, gli apparecchi radio cominciavano appena ad entrare in circolazione e, la sera, dalle finestre spalancate, non dilagavano nelle vie le vociferazioni radiofoniche. Ma io sentivo che il ritmo e l'orientamento della vita stava cambiando³⁸.

Léger, nei quadri di questo periodo, respinge sistematicamente il modo di dipingere di un tempo e sviluppa uno stile nuo-

vo, un nuovo vocabolario formale, coloristico e ritmico per incarnare lo spirito del "Nuovo Realismo".

Anche la poesia di Cendrars seguì lo stesso corso. Quando nel 1917 ritornò a Parigi, insoddisfatto dello stato della poesia che — egli avvertiva — "sembrava diventare base di equivoco spirituale e di confusione mentale", egli si rivolse alle immagini vibranti, ai ritmi e ai movimenti accelerati della vita cittadina meccanizzata; in breve, si rivolse a "*l'actualité... seule source éternelle de la poésie*". Sin dalla fine del 1917, Cendrars si era sempre più interessato al cinema come espressione di vita moderna e, sotto questa influenza, la sua poesia si sviluppò in un ritmo flessibile di immagini successive, ognuna delle quali costituiva una singola inquadratura, era quasi un'espressione separata ed autonoma. Come in un film, la posizione o il "montaggio" di queste cellulari unità verbali generava il significato della poesia e conferiva ad esse il suo ritmo pulsante.

È tipica la poesia *Construction*, scritta nel 1919 e dedicata a Léger:

... *Et voici*
La peinture devient cette chose énorme qui bouge
La roue
La vie
La machine
L'âme humaine... »

Quell'anno, Cendrars compose anche un breve saggio su Léger e la sua arte. Ne ammirava la straordinaria sensibilità nel cogliere oggetti comuni del mondo moderno e, contrapponendone le forme e manipolandone le dimensioni, nel far nascere da essi una nuova immagine della "création et (de) l'activité humaine". Il saggio di Cendrars, scritto quasi cinque anni prima del *Ballet mécanique*, può essere quasi scambiato per un promemoria di montaggio per il film di Léger:

I suoi occhi si spostano dalla coppa del gabinetto allo zeppelin, dal trattore cingolato alla piccola molla di una serratura a scatto. Un semaforo. Un segnale. Un manifesto. Squadre di aerei, convogli di vagoni, siringhe che paiono cannoni, macchine americane, pugnali malesi, marmellate inglesi, soldati internazionali, prodotti chimici tedeschi e la culatta di un pezzo di artiglieria da 75 mm: il tutto ha un'impressionante unità. Ogni cosa, però, è contrasto⁴⁰.

Un altro avvenimento del 1919 documenta l'amicizia fra Léger e Cendrars, le propensioni artistiche da essi condivise e il loro credo comune, che l'obiettivo della macchina da presa cinematografica era il vero occhio dell'uomo moderno.

Cendrars aveva scritto un breve romanzo, *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.*, illustrato da Léger con una serie di litografie colorate⁴¹. È difficile, comunque, definire romanzo (*un roman*, Cendrars lo chiama) questo libro. Come dice il titolo, descrive la fine del mondo, non come accade, ma come è filmata, registrata dall'occhio mobile della macchina da presa.

Pertanto, il suo linguaggio è sinottico e grafico, descrittivo; la sua forma sintattica è la stessa di una sceneggiatura da film. Molte scene — e sono tutte numerate, come in un copione cinematografico — vennero più tardi filmate, non dall'Angelo di Notre-Dame, ma da Léger nel suo *Ballet mécanique*. Per esempio, la scena numero 41 de *La Fin du Monde* reca questa didascalia: "Un occhio nero si chiude su tutto ciò che era", esattamente come si comporta l'enorme occhio di Kiki nel *Ballet mécanique* di Léger.

Il cinema esercitava su Léger una certa attrazione, e probabilmente anche la sua pittura ne fu influenzata. Nel 1920, fece alcuni disegni di Charlie Chaplin per illustrare (fig. 25) una poesia di Yvan Goll, *Die Kinodichtung*⁴². Sadoul ha pensato che sulla base di questi disegni Léger intendesse creare un cartone animato. Ma un tale film, evidentemente, non fu mai girato, a meno che Sadoul non si riferisse ai quadri introduttivi di *Ballet mécanique*, nei quali la figura cubista di Chaplin ritorna. Questa sezione del *Ballet mécanique* non è un cartone animato, propriamente parlando, ma la semplice registrazione filmata dei movimenti della piatta marionetta di legno (fig. 26) foggiate da Léger dopo i disegni per il *Kinodichtung* di Goll.

Ma torniamo a Léger e al suo sodalizio con Cendrars, perché l'affermazione fatta sopra — che Cendrars fornì lo stimolo creativo per il *Ballet mécanique* di Léger — non è stata ancora giustificata. Fino a questo punto l'attività cinematografica di Léger era poco più che un *flirt* con questo *medium*. Man mano che Cendrars fu coinvolto nel cinema, tuttavia, anche il suo amico Léger ne fu sempre più contagiato.

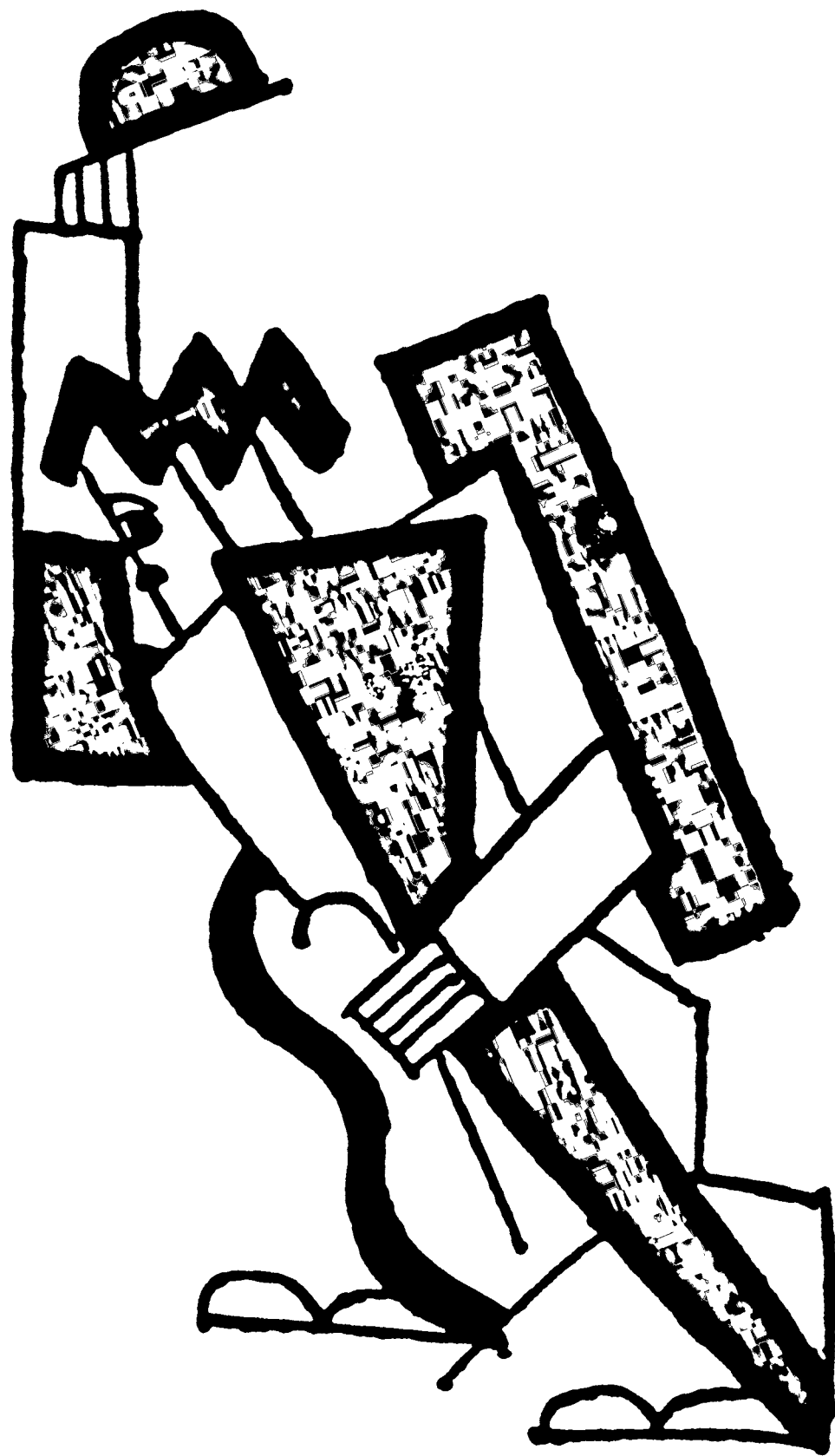


fig. 25 Fernand Léger, Disegno di Charlie Chaplin, 1920. Da Ivan Goll,
Die Kinodichtung, Dresden und Berlin, 1920.



fig. 26 Fernand Léger e il suo modello in legno di Charlie Chaplin, 1920-23. Da "Der Querschnitt", IX, n. 8, agosto 1929.

Il primo lavoro cinematografico di Cendrars scaturì dal sodalizio con Abel Gance, un regista di cui a questo punto è necessario parlare, per due ragioni. Prima di tutto — come vedremo — Léger incominciò ad interessarsi di cinema proprio attraverso *La Roue*, il principale film di Gance, e, in secondo luogo, il primo film diretto da Gance, *La Folie du docteur Tube* (1915), è un esempio importante ma poco conosciuto di quella massa di film di trucchi e di fantasia tipici degli anni Dieci. *La Folie du docteur Tube* venne considerato dal suo produttore, Louis Naplas, un'opera troppo sperimentale e non fu mai lanciato commercialmente. La trama è molto semplice. Uno scienziato pazzo, con cranio bulboso, il dottor Tube, scopre una pozione magica che altera la sua immaginazione. Egli ed il suo giovane assistente la bevono. Subito il dottor Tube cade privo di sensi, la sua faccia si torce spasmoticamente. Nel frattempo, quattro giovani, uomini e donne, appaiono nel laboratorio, e il dottor Tube si sveglia.

Il suo campo visivo è distorto (fig. 27), le forme si allungano in modo grottesco, come viste attraverso gli specchi deformanti di un luna park. Un bassotto diventa eccezionalmente lungo; i giovani visitatori sono resi quasi irriconoscibili. Finalmente, si trova un rimedio, che riporta la vista dei due scienziati alla normalità. Mentre il film termina, qualcuno porta fiori e champagne per celebrare la loro liberazione da un'aberrazione visiva tanto allucinante.

La Folie du docteur Tube appartiene alla tradizione del cinema fantastico, pieno di trucchi, del periodo pre-bellico. L'iniziatore ed il maestro di questa forma di cinema fu Georges Méliès. Prima che, nel 1913, il suo studio fallisse per cattiva amministrazione, egli contava una schiera di seguaci. In Francia, i primi film di trucchi di Pathé (soprattutto quelli con André Deed) e i film di Ferdinand Zecca, Jean Durand ed Emil Cohl; in Spagna, i film di Segundo de Chomón; in America, J. Stewart Blackston, E. S. Porter ed altri, usarono tutti questo mezzo secondo modalità altamente immaginative o — si potrebbe dire, con la scienza del poi — proto-surrealiste. A costoro non interessava registrare la realtà come in un documentario, né raccontare storie, come nel cinema drammatico. Usavano piuttosto il cinema come una sorta di bacchetta magica per comporre immagini capaci di deliziare, stupire e



fig. 27 Abel Gance, *La Folie du docteur Tube*, 1915. Per gentile concessione della Cinémathèque Française.

sconcertare il pubblico. Purtroppo, relativamente poche opere del genere sono sopravvissute. A differenza delle più ampie, ambiziose e pretenziose produzioni del cinema drammatico, questi film non venivano considerati vere opere d'arte. E tuttavia, nella libera sperimentazione di tecniche di ripresa cinematografica, nel loro flusso di avvenimenti strani, inspiegabili, e di effetti visivi meravigliosamente magici, essi costituiscono il filo sotterraneo che collega la ricostruzione in studio di fiabe di Méliès alla rinascita del cinema fantastico (*Il gabinetto del dottor Caligari*, ad esempio) nella Germania post bellica ed ai film francesi Dada e surrealisti. È un fatto che non deve essere taciuto, perché molta della fantasia del *Ballet mécanique* di Léger mostra stretti legami con questo periodo di cinema sperimentale.

Gance continuò poi la sua ricerca all'interno delle forme tradizionali. Il suo principale successo commerciale fu *J'accuse*,

un lungo e monumentale film pacifista. Blaise Cendrars lavorò con Gance al copione e lo aiutò anche nella regia. La *première* di *J'accuse* ebbe luogo solo pochi giorni dopo l'armistizio, nel marzo del 1919. Un'idea del suo tono altisonante, teatrale e tragico può essere suggerita da un fotogramma della scena finale (fig. 28), in cui l'eroe, un tempo brillante e sensibile giovane poeta, si trova ora, sbalordito e solo, dopo l'olocausto, in un vasto paesaggio alla Tanguy, ricoperto di innumerevoli cadaveri e di corpi crocifissi. La sua anima è brutalizzata dall'orrore della guerra e l'indimenticabile sguardo patetico dei suoi occhi accusa tutta l'umanità per questo oltraggio.

Il successivo film di Gance, *La Roue*, era un'epopea ancora più vasta, che richiese due anni per la produzione e alcune ore per la proiezione in versione integrale. Dopo aver letto *Le Rail*, un romanzo romantico di Pierre Hamp sulla vita in ferrovia, Gance fu ossessionato dalla "*poésie des machines*", e ideò un film destinato a celebrare la potenza e il dramma della locomotiva.

Anche *La Roue* fu girato in collaborazione con Cendrars, che

fig 28 Abel Gance, *J'accuse*, 1919. Per gentile concessione della Cinémathèque Française.



aveva inoltre una parte nel film. La storia abbraccia l'intera vita di un macchinista di locomotiva ed è profondamente permeata del sentimentalismo sdolcinato del diciannovesimo secolo. Una ragazza, uscita incolume da un incidente ferroviario nel quale i suoi genitori rimangono uccisi, viene adottata da un macchinista, che la porta a casa sua e la inizia alle gioie della vita di ferrovia. Ella impara ben presto a condividere il suo profondo, romantico attaccamento per la locomotiva. Ma, ahimé, a causa delle loro disperate condizioni economiche, la ragazza — nel frattempo sbocciata in una bella donna — si sposa, non con un povero-ma-onesto macchinista, ma con un benestante, il direttore della compagnia ferroviaria. Il tempo passa ed il padre adottivo diventa quasi pazzo, a causa della sua crescente ossessione per le locomotive; rischia di perdere la vista, quando una caldaia di vapore gli esplode sulla faccia. Negli ultimi anni della sua vita, debole, solo e quasi cieco, deve adattarsi a lavorare in una ferrovia secondaria, a scartamento ridotto, nelle Alpi. Il film finisce bene: la figlia adottiva, fedele, ritorna a vivere nella piccola cabina di montagna e si prende cura di lui.

Nonostante la sostanza sciropposa e svenevole di questa favola, il film contiene momenti indubbiamente legati all'estetica postbellica delle immagini caleidoscopiche e dell'attrazione per forme e ritmi dei macchinari moderni. Questo film, infatti, poteva essere recepito dal pubblico in due modi diversi, a seconda della sua sensibilità nei confronti dell'arte moderna. I tradizionalisti devono avere visto in *La Roue* una sorta di romanzo vecchio stile dell'Ottocento, tradotto in film con qualche tocco di immagini "modernistiche" per rendere più intensi i momenti drammatici. D'altra parte, gli spettatori maggiormente consapevoli dei fenomeni artistici post-bellici avrebbero trascurato il sentimentalismo della storia, considerandolo soltanto una giustificazione tematica, infelice ma commercialmente necessaria, per la vera sostanza del film: la celebrazione cinematografica della moderna estetica della macchina. Léger, naturalmente, era tra quelli che abbracciavano questa seconda interpretazione:

Il cinema mi faceva girare la testa. Nel 1923, avevo qualche amico nell'ambiente ed ero tanto attratto dalle pellicole che avevo rinunciato

a dipingere. Tutto cominciò quando vidi i primi piani de *La Roue* di Abel Gance. Allora volli fare ad ogni costo un film e feci "Ballet mécanique" ⁴³.

Senza dubbio, i "Copains qui étaient dans le cinéma" di cui parla Léger erano Blaise Cendrars e il regista Marcel L'Herbier. Sono di Cendrars i brani di *La Roue* che fecero girare la testa a Léger. Egli lavorò alla produzione ⁴⁴, e, in qualità di tecnico, realizzò soprattutto all'inizio dell'opera, uno splendido montaggio, che può avere impressionato e influenzato Léger. In particolare vi sono tre brevi passaggi che evidenziano l'energia e il dinamismo di meccanismi moderni in movimento.

Il film si apre col fotogramma di un volto d'uomo in primo piano (quello di Abel Gance) al quale è sovrapposto un disegno animato di immagini ferroviarie: nastri infiniti di binari che attraversano lo schermo a gran velocità, dinamiche riprese di locomotive che puntano direttamente sullo spettatore, riprese in primo piano di ruote e strumenti di pilotaggio. In breve, sono tutte doppie esposizioni con lo scopo di rendere il campo esterno della visione attraverso gli occhi di un uomo, il cui volto, spettrale e trasparente, riempie lo schermo. Si tratta però, ad un tempo, di uno stato psicologico interiore, un flusso di memorie e sensazioni mentali, tutte giocate sull'antichissimo tema della "strada della vita", o, meglio, della "ferrovia della vita".

In *Ballet mécanique*, Léger evitò questa sovrapposizione diretta, espediente che gli doveva sembrare troppo impressionistico, nel suo effetto visivo generale; nel suo film, tuttavia, egli sviluppò il tema fondamentale di questo passaggio iniziale di *La Roue*: la reazione dell'uomo al suo ambiente meccanico. In due diverse scene del *Ballet mécanique*, ad esempio, Léger ci mostra un enorme paio di occhi che, stupiti, si aprono lentamente per scrutare pezzi di meccanismi rotanti (Appendice, fotogrammi nn. 180-187). Erano concepiti per essere veduti mentre reagiscono all'apparire dei macchinari e, in effetti, questa sensazione è raggiunta pienamente. Nel *Ballet mécanique*, passaggi del genere erano intesi come metafore della visione, perché Léger ha spiegato che certe riprese del suo film — come queste — furono "usate per correlare e far rea-

gire le immagini che le seguivano". In *La Roue* segue, poi, un veloce montaggio di fotogrammi, che Léger deve certo aver guardato con interesse, tanto assomigliano ai suoi quadri di questo periodo (figg. 29 e 30). Si tratta di ruote di locomotive e di elementi meccanici del sistema di guida, visti in primi piani drammatici, audaci, che ne rivelano le forme precise con la massima chiarezza. È soprattutto il movimento di questi meccanismi — così difficile anche solo da immaginare in fotografie statiche — ad infondere bellezza e dramma alle riprese. In esse, poi, il treno acquista velocità, lento e pesante dapprima, poi sempre più rapido, mentre i tiranti danzano sempre più veloci attraverso lo schermo e mentre le ruote accelerano il ritmo, finché i raggi si dissolvono in un alone di luce e l'immagine si trasforma, da obiettiva rappresentazione fotografica, in una grande coreografia luminosa. Essa fornì l'ispirazione non solo al *Ballet mécanique* di Léger, ma anche ad un altro lavoro contemporaneo — in musica. Arthur Honegger, infatti, dopo aver assistito a *La Roue*, reagì ai suoi potenti ritmi visivi, componendo il celebre *Pacific 231* ⁴⁵.

Questa magnifica composizione cinetica derivata dal film si colloca in tutta una tradizione d'arte ispirata alla macchina sviluppatasi nell'arco di molti decenni, prima e dopo gli anni Venti, che ne furono il punto focale. Oltre al suo significato in quanto risultato tecnologico, in quanto oggetto di plastica bellezza, essa riflette la stessa sensibilità per i meccanismi, la stessa consapevolezza che stimolò la produzione dei macchinari più nuovi ed impressionanti presentati ad ogni *Exposition Universelle*, fin dalla prima edizione, nel 1855.

Anche Joris Ivens, il più importante autore del cinema d'avanguardia olandese, riecheggì le forme e i ritmi di *La Roue*, proprio nel suo primo film, *De Brug*, un breve documentario girato nel 1927-28 sul ponte ferroviario che a Rotterdam attraversa la Mosa.

Ma anche le successive scene d'apertura di *La Roue* devono aver lasciato un segno su Léger. L'incidente ferroviario già menzionato, ad esempio, nel quale i genitori della ragazzina restano uccisi. Cendrars riesce a ricreare la forza distruttiva della collisione del treno quasi soltanto attraverso il montaggio. Lo schermo esplode in una torrenziale cascata di immagi-



fig. 29 Fernand Léger, *Les Disques*, 1918 (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris).

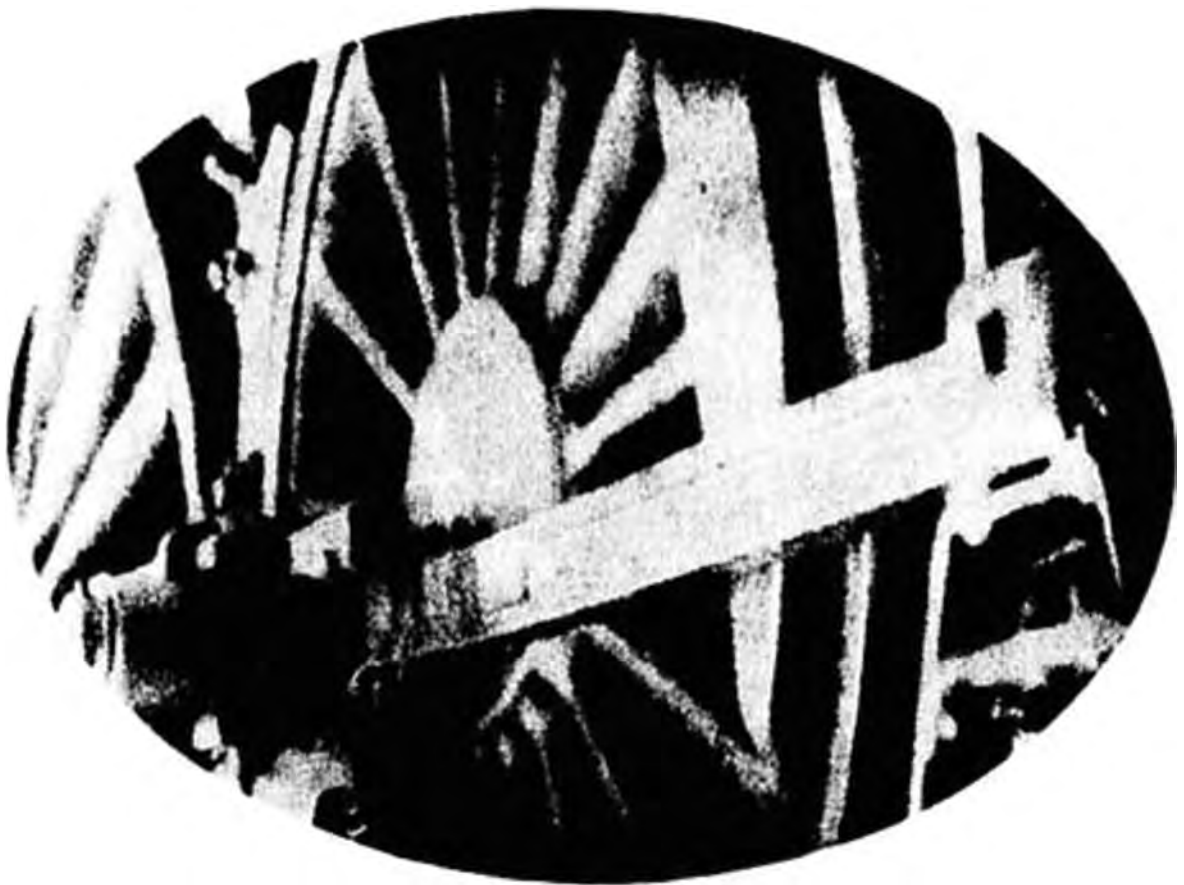


fig. 30 Abel Gance, *La Roue*, 1921-22. Da "Ciné-Ciné", n. 83, 15 aprile 1927.

ni-elementi di meccanismi di locomotiva, binari, fumo, segnali, alberi, in brevi apparizioni di persone, in molte sagome e forme completamente irriconoscibili; e tutto tagliato rapidamente, troppo veloce perché l'occhio riesca ad afferrarlo. Inseriti in questo montaggio ci sono poi fotogrammi con la macchina da presa in violento movimento. Alcuni addirittura sono stampati in negativo, con una tecnica a quei tempi quasi sconosciuta (sebbene, per una strana coincidenza, in un film del 1908, *The Ghost Train*, la prima immagine in negativo rappresentasse proprio una locomotiva). Con questa rapida alternanza di immagini disparate, Cendrars generava un impatto visivo potente, quasi cinestetico nel suo effetto di vertiginoso disorientamento. Passaggi del genere non si videro più nel cinema commerciale, fino al 1925, quando Eisenstein mise alla prova le tecniche di montaggio rapido in *Sciopero*, perfezionandole poi ne *La corazzata Potemkin*.

Il *Ballet mécanique* di Léger — non un film commerciale, bisogna ricordarlo — deriva la sua principale forza espressiva

proprio dai trucchi di montaggio sviluppati da Cendrars nello spezzone di *La Roue* appena descritto. Taglio veloce e potente contrasto di immagini: questa è la sostanza del film di Léger. Questo genera i suoi ritmi stridenti, che assalgono l'occhio con raffiche di immagini in successione rapida (fotogrammi nn. 137 e 138), in cui ventuno differenti inquadrature, nessuna lunga più di un quarto di secondo, balzano fuori dallo schermo come l'esplosione scoppiettante di una mitragliatrice. Uno sbarramento di stimoli visivi tanto rapido e violento ci mette a disagio, ma questa era precisamente l'intenzione di Léger, perché — come spiegò — “noi persistiamo fino al punto in cui l'occhio e lo spirito dello spettatore non l'accetteranno più. Noi prosciughiamo ogni cosa del suo valore di spettacolo, fino al momento in cui diventa insopportabile”. Prima di cimentarsi nel cinema, Léger scrisse un'interessante nota critica, *Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance, La Roue*, che merita particolare attenzione, perché ne analizza proprio gli aspetti che dovevano formare la sostanza del suo *Ballet mécanique*.

La Roue — come ci avverte Léger — ha tre componenti essenziali: quella drammatica, quella sentimentale e quella plastica. Di esse, solo quest'ultima presentava innovazioni tali da interessarlo direttamente. Nella prima parte del film, soprattutto, la forma plastica è vivida perché gli elementi meccanici sono “*personnage principal, acteur principal*”.

Un vero elemento di novità in *La Roue* era — secondo Léger — la scoperta di un nuovo metodo di visione. Attraverso primi piani, frammenti meccanici mobili e statici, variazioni di ritmo, suggestioni di simultaneità, veniva creato un *fait cinématographique* ricco di significato, per se stesso e per il futuro. E, vedendo *La Roue*, Léger comprese che il cinema possedeva un potere di espressione visiva assolutamente unico: la facoltà di dirigere e controllare la visione dello spettatore, di fargli vedere, con i mezzi del primo piano, oggetti di cui, in normali condizioni e nel suo naturale campo visivo, non si sarebbe neanche accorto. Inoltre — dal momento che il film è un'arte fatta di luce proiettata — esso presentava agli occhi dello spettatore non oggetti, ma *spectacles*:

La proiezione di un'immagine, da sola, qualifica l'oggetto in modo tal-

mente preciso da farlo diventare uno spettacolo. Un'attenta inquadratura, in sé, è già capace di migliorare un'immagine. Fai tuo questo punto di vista: è il fulcro, la base di questa nuova arte. Abel Gance lo comprese perfettamente. Lo dimostrò e fu il primo ad imporlo al pubblico. Vedrete immagini mobili presentate come un quadro, al centro dello schermo, con una scelta attenta di equilibrio tra parti mobili e statiche (contrasti di effetti): una figura statica su una macchina mobile; una mano — forma variata — in contrasto con una forma geometrica; dischi, forme astratte, giochi di rette e curve (contrasto di linee); e tutto splendente, meraviglioso, una geometria pensata apposta per stupirti ⁴⁶.

La Roue era considerato all'unanimità uno dei film commerciali più avanzati del suo tempo. Girandolo, il suo stesso regista, Abel Gance, imparò che "l'argomento di un film gioca un ruolo minore, l'occhio e le lenti sono molto più importanti" ⁴⁷. E, in effetti, nel film seguente, *Napoléon* — un'altra grande epopea che richiese due anni di lavorazione (1925-27) — Gance sviluppava ulteriormente questa tendenza, piazzando la macchina da presa proprio nel cuore dell'azione. Ad esempio, quando in *Napoléon* per dare agli spettatori una diretta esperienza della sensazione di montare un cavallo, Gance legò alla sella la macchina da presa — e con questo espediente accentuò la reazione visiva umana alla situazione —, egli ottenne forse l'esempio più estremo di coinvolgimento della macchina da presa in senso soggettivo. Il campo di visione da essa registrato corrispondeva a quello del cavaliere in sella. Sullo schermo, la testata e le briglie del cavallo avevano una posizione fissa, mentre il paesaggio si muoveva, inclinandosi e sobbalzando, in risposta all'andatura del cavallo. In altre parti del film egli usò ancora movimenti radicalmente soggettivi della macchina da presa: essa vola nell'aria, presentando il punto di vista di una palla di neve lanciata dal giovane Napoleone; si dondola avanti e indietro, sull'assemblea francese, come coinvolta in un temporale, oppure montata sulla nave di Napoleone, sbattuta da un mare tempestoso.

L'entusiasmo di Léger per *La Roue* era guastato soltanto dal fastidio e dalla noia sofferti nell'attendere quegli sparsi passaggi nei quali i macchinari ferroviari diventavano finalmente il *personnage principal*. "Questo elemento meccanico — egli si lamentava — è come i lampi di riflettori in un terribile dram-

ma, in una lunga agonia di implacabile realismo”⁴⁸. Anche altri erano d'accordo con lui. Il pittore Marcel Gromaire notava che “in *La Roue*, nel bel mezzo di una sceneggiatura fra le più terrificanti, c'erano ruote di locomotiva, segnali, binari, dotati di eccezionale bellezza”.

Identica fu la reazione di Ezra Pound:

Grazie a Blaise Cendrars — presumiamo — ci sono alcuni momenti interessanti ed effetti tipici — forse — solo del cinema. Almeno per amore dell'argomento, possiamo ammettere che essi siano essenzialmente cinematografici, e non un semplice travestimento o degradazione di qualche altra arte. Le parti relative ai meccanismi, i cambi di velocità, i trucchi della macchina da presa sono ammirevolmente sfruttati, secondo concetti pittorici derivati dalla contemporanea arte astratta... Questi dettagli sono inseriti in una storia (per definirla così); e il resto dello spettacolo non esce dalla solita perfetta idiozia del sentimentalismo e di S. Vito⁴⁹.

Pound utilizzò questa valutazione critica di *La Roue* in funzione polemica contro *Caligari*. Egli notava che “si deve distinguere, fra *La Roue* e *Caligari*. *La Roue* è onesto, e con brani d'arte chiaramente in debito nei confronti dell'arte contemporanea. *Caligari*, invece, rubacchia un effetto visivo (che)... gli autori non possono aver pensato senza il precedente lavoro dei nuovi artisti”. Anche Cendrars riconobbe *Caligari* come un'opera d'arte pseudo-moderna, commercializzazione di un movimento pittorico d'avanguardia. I dieci capi d'accusa contro *Caligari* da lui enumerati chiariscono meglio, tuttavia, cosa avesse inteso fare in *La Roue* piuttosto che spiegare davvero gli errori del *Caligari*:

1. Le deformazioni pittoriche sono soltanto trucchi (una nuova consuetudine moderna).
2. Ci sono caratteri reali in una cornice irreali (assurdo).
3. Le deformazioni non sono ottiche e non dipendono soltanto dall'angolo della macchina da presa, né dalla lente, dall'apertura o dalla messa a fuoco.
4. Non c'è mai unità.
5. È teatrale.
6. Il movimento non ha ritmo.
7. Non si raggiunge nessuna purezza d'arte; perché tutti gli effetti derivano da tecniche proprie della pittura, della musica o della letteratura, ecc..., mentre la macchina da presa non vi ha nessun ruolo.
8. È sentimentale e non visuale.

9. Ci sono belle immagini, buona illuminazione, superba recitazione.
10. L'incasso è molto buono⁵⁰.

Gance sembra convinto che tutta la forza di *La Roue* stesse proprio in quei passaggi di brillanti immagini, composte da Cendrars e poi inserite nel contesto della storia. Il film venne in seguito ricomposto, estrapolando questi passaggi, collegandoli e trascurando il resto. La lunga e triste storia della vita del macchinista di locomotiva fu buttata dalla finestra, ma il resto era fresco e moderno come nessun film sperimentale era mai stato. Questa versione speciale abbreviata, ovviamente, non esiste più, sebbene l'intero film sia conservato a Parigi, alla Cinémathèque Française. Veniva proiettato di preferenza nei cineclub, quelle organizzazioni, spesso informali ma vitali, che sostennero l'intero movimento dell'avanguardia cinematografica degli anni Venti.

La prima proiezione pubblica di questi frammenti di *La Roue* venne organizzata, forse, da un gruppo chiamato *Les Vendredis du Septième Art*. Era una sorta di pionieristico comitato di programmazione dei cineclub, il *Club des Amis du Septième Art* (C.A.S.A.), di cui lo stesso Léger era membro. Essi presentarono il film al loro secondo incontro, giovedì 25 aprile 1924. Questa data cade proprio a metà del periodo che va dall'ottobre 1923 al novembre 1924, durante il quale deve essere stato concepito e completato *Ballet mécanique*⁵¹. Léger, naturalmente, conobbe la versione lunga di *La Roue* nel 1922, quando scrisse intorno al suo valore plastico. La presentazione di questi poetici frammenti meccanici da parte del C.A.S.A., nella primavera del 1924, può benissimo essere stato l'evento catalizzatore che ispirò la versione finale di *Ballet mécanique*. Léger, inoltre, aveva disegnato un manifesto per *La Roue*, del quale il Musée Léger di Biot conserva uno schizzo. Chiaramente, nel caso di questo film, egli era stato qualcosa più di uno spettatore interessato e comprensivo: Léger fu infatti coinvolto in *La Roue*, vuoi per la sua amicizia con Cendrars, vuoi per il suo minuzioso esame del film, vuoi per un contributo diretto, sia pure nella forma minore del manifesto.

Capitolo sesto
Léger, L'Herbier e L'Inhumaine

Se *La Roue* aprì agli occhi di Léger sensibilizzandolo ai ritmi filmici dei tagli e alle possibilità espressive del primo piano, fu lavorando in un altro film, *L'Inhumaine*, diretto da Marcel L'Herbier, che egli poté sperimentare per la prima volta un nuovo ingrediente, che diverrà poi vitale nel *Ballet mécanique*: le immagini cubiste, pre-stilizzate, su cui registrare il film (fig. 31). Prima di volgerci ad un esame de *L'Inhumaine* e del ruolo di Léger nella sua produzione, vale la pena di ricordare che entrambi i film vennero ampiamente documentati all'*Exposition de l'art dans le Cinéma Français*, tenuta nel 1924 al Musée Galliera. L'avvenimento — così come la rassegna dell'arte cinematografica, organizzata da Canudo al *Salon d'Automne* nel 1922 — si pone come una chiara indicazione che il film era considerato sempre più la forma d'arte tipica del XX secolo ³².

Alla mostra del Musée Galliera, i più recenti film dei maggiori registi francesi — Epstein, Fescourt, Delluc, L'Herbier, Gance — erano illustrati in vari modi, soprattutto attraverso l'esposizione di fotogrammi, ma anche di costumi, arredi scenici, disegni preparatori, scenari, modelli o fotografie ed altro materiale. *La Roue* di Gance e *L'Inhumaine* di Marcel L'Herbier furono le vere star della mostra. Del primo c'erano fotografie, ritagli di film, il manoscritto originale di Gance, oltre a qualcosa che nel catalogo era elencato sotto la voce "Décors", come "une locomotive et un disque pour le film *La Roue*". Si trattava, senza dubbio, di un modello, sebbene il "disque" sia difficile da identificare. C'erano, infine, manifesti per il



fig. 31 Fernand Léger in piedi nello scenario da lui disegnato per i laboratori del film di Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine*, 1923. Da R. Mallet-Stevens, *Le Décor au Cinéma*, Paris, 1928.

film, tra cui, forse, anche quello disegnato da Léger. Del secondo, c'erano fotografie, costumi, oltre a disegni e modelli della decorazione, opera dell'architetto Robert Mallet-Stevens³³.

Gli scenari di Léger per questo film, davvero notevoli, evidentemente non erano esposti. E si ignora perfino se il suo contributo a *L'Inhumaine* sia stato riconosciuto, l'anno appresso, nella mostra di L'Herbier alla *Exposition Internationale des Arts Décoratifs*, quella vasta esposizione che riscosse tanto successo contribuendo ad una quasi istantanea diffusione della popolarità dello *style moderne*.

La produzione de *L'Inhumaine* cominciò nel settembre 1923 e terminò nella primavera del 1924. Durante questo periodo — è necessario ricordare bene — Léger aveva creato *Ballet mécanique*. Nel suo contributo al film di L'Herbier si possono riconoscere molte delle forme e delle immagini che costituiscono la sostanza del saggio sperimentale di Léger sul fare cinema.

Jacques Catelain, che in quest'opera aveva il ruolo di protagonista maschile, ha descritto così il lavoro di Léger allo studio cinematografico:

Marcel L'Herbier chiese a Fernand Léger: "Fammi due scenari per i miei laboratori di *L'Inhumaine*". Il giorno dopo, il pittore portò sei acquarelli, che mostravano volumi astratti, ma non dettagli costruttivi. Rappresentavano una singola superficie di una intera foresta di meccanismi: strade con alberi, coni come tronchi, leve come rami. Niente pavimenti, muri o soffitti. Dove andava la cornice? Marcel stava lì senza dire una parola. La mattina dopo (che sorpresa!), un uomo vestito da meccanico portò allo studio strani pezzi di legno, meticolosamente tagliati; era Fernand Léger. Come un operaio, egli costruiva il proprio progetto di laboratorio con una sega, un po' di chiodi e col suo cuore. Evidentemente, egli non poteva fare che da sé⁵⁴.

È facile comprendere perché L'Herbier si rivolse proprio a Léger per disegnare gli scenari per *L'Inhumaine*. Dall'inizio alla fine, il film era pervaso di uno spirito di deliberato modernismo. Ne erano temi centrali l'internazionalismo dell'arte e l'attrazione per la tecnologia moderna. I laboratori cubisti di Léger venivano in luce nella scena finale del film. Per capirne la funzione, si deve tracciare brevemente la trama del film.

All'inizio, appaiono i titoli di testa sullo sfondo di una costruzione di Léger in movimento. Un cerchio traballante ruota eccentricamente; lunghe bacchette e forme rettangolari pompano avanti e indietro in una costruzione motorizzata, costituita di parti intagliate nel legno. La composizione è molto simile al disegno di Léger per un manifesto del film, conservato ora al Musée Léger (fig. 32).

Ci viene presentata poi Claire Lescot, l'"inumana". È una cantante concertista di formidabile talento, ma — ahimé — talmente civilizzata da aver perduto ogni senso di umanità e di umiltà. Per divertimento tiene un salotto d'arte dove ogni notte pranza con notissimi artisti, poeti, diplomatici e maraggià. Tutti i suoi servitori portano sempre maschere sorridenti, per non contaminare con la loro volgarità l'elegante atmosfera. La sala dei banchetti, disegnata da Alberto Cavalcanti — un artista brasiliano che più tardi con un documentario impressionista, *Rien que les heures* si unirà al movimento del cinema d'avanguardia — contiene un'immensa piattaforma di marmo

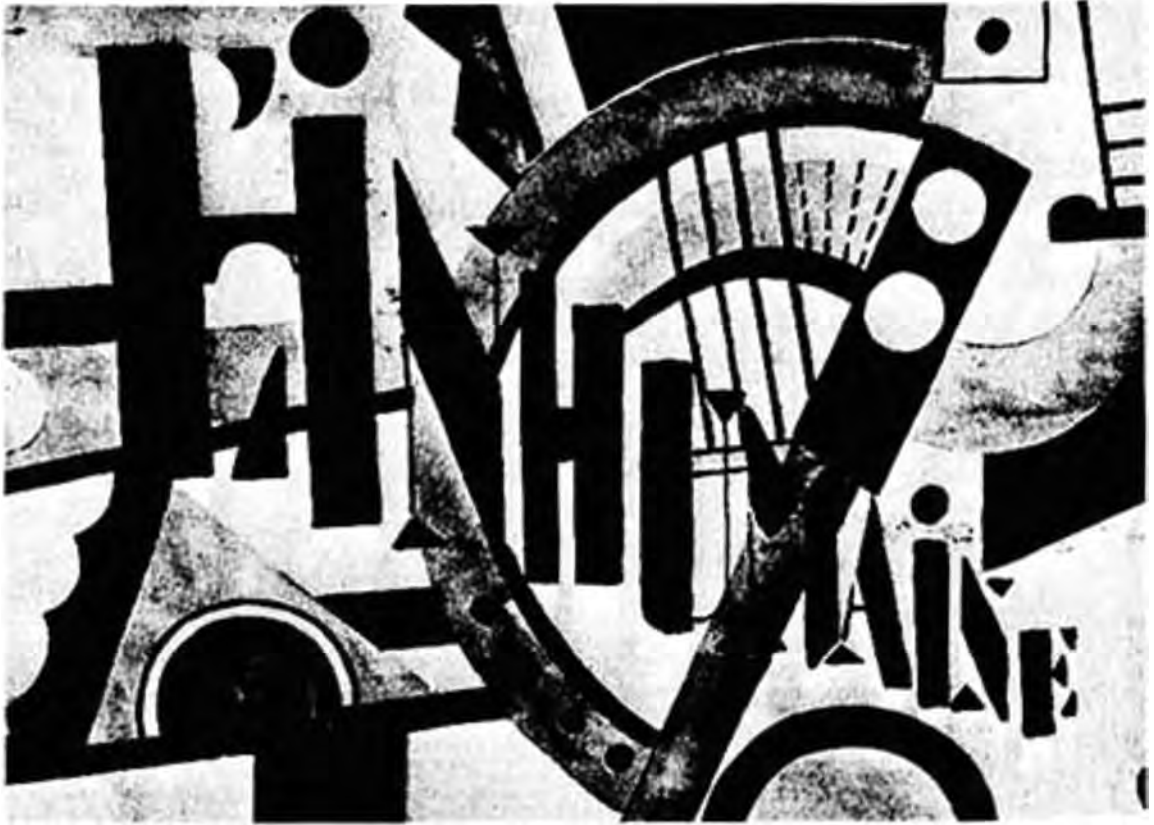


fig. 32 Fernand Léger, disegno per il manifesto del film *L'Inhumaine*, 1923. Per gentile concessione del Musée Léger, Biot.

bianco e nero, circondata da un fossato pieno d'acqua (fig. 33), studiata apposta per enfatizzare ulteriormente il ritiro di Claire dal mondo esterno, rinchiusa nel proprio rarefatto regno delle arti.

C'è, comunque, un *habitué* del salotto di Claire che non ha ceduto alla frivolezza decadente del suo modo di vivere. Naturalmente, è uno scienziato, un brillante giovane ingegnere, Einar Norsen, un umanista con illimitata fede in un futuro determinato dalla tecnologia. Inoltre, è innamorato di Claire, ma senza speranza. Perché a lei, dal sangue di ghiaccio, l'amore non interessa. Così essa lo respinge, dicendogli che a Parigi non c'è nulla che le interessi. E le sue parole crudeli sembrano letteralmente appese nell'aria, come la tipografia di *Caligari*, un film che per molti versi influenzò *L'Inhumaine*⁵⁵. Egli le dice del suo amore, e lei, per tutta risposta, pianta freddamente un grosso coltello in un panino e lo manda al suo tavolo. Così, Norsen macchina un piano per fare uscire Claire dalla sua inumana freddezza: fingerà di suicidarsi, per saggiare quanto sia profonda la sua crudeltà, per stabilire se

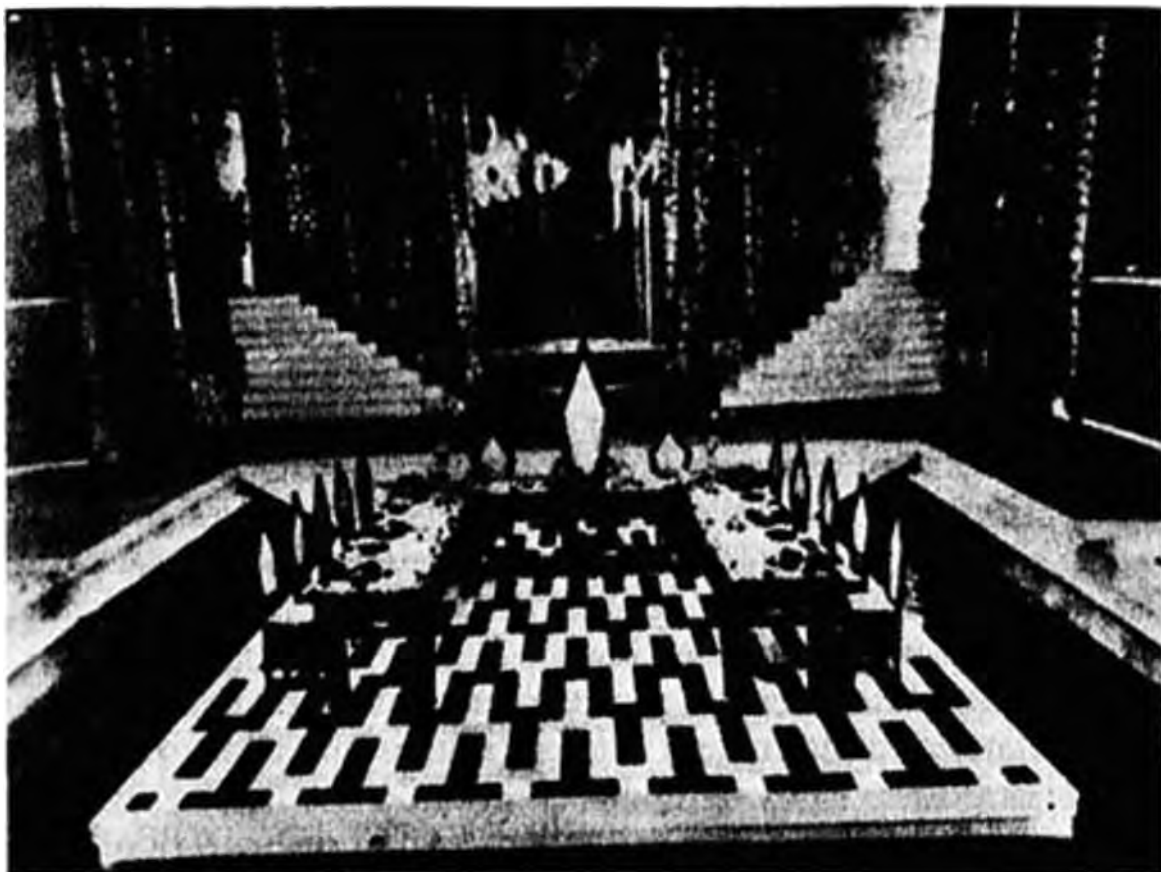


fig. 33 Alberto Cavalcanti, disegno per lo scenario de *L'Inhumaine*, 1923. Da R. Mallet-Stevens, *Le Décor au Cinéma*, Paris, 1928.

lei cancellerà i suoi concerti e se porterà il lutto per lui. Lascia allora la sala del banchetto e va via a rotta di collo con la macchina. Questo volo appassionato indusse L'Herbier ad utilizzare ogni specie di effetti visivi per catturare le sensazioni di una macchina da corsa che si perde nella notte, col suo guidatore che ribolle di emozioni. Vediamo il volto di Norsen sovrapposto alla strada, che passa velocissima, e poi una rapida cascata di frammenti: scaglie di strada, motori, ruote, la sua faccia e l'immagine spaccata di un insieme screziato di fogliame, deformata dalla ripresa a gran velocità, particolare forse preso a prestito da *Entr'acte*, e usato più tardi da Vertov in *L'uomo con macchina da presa* del 1929. La fine di questo rapido montaggio in crescendo visivo arriva quando l'auto sorpassa a tutta velocità un carro tirato da un asino, guidato da una contadina, e si tuffa nel mare.

La donna, terrificata, corre alla casa ultramoderna di Claire, parcheggia fuori il carretto e si precipita all'interno per riferire la tragedia. Alla notizia della morte di Norsen, Claire è

addolorata ma nondimeno, alla fine, decide di non cancellare il suo concerto.

Quest'ostentazione di insensibile indifferenza per la memoria del suo amico morto suscita scandalo. Al concerto inaugurale, al Théâtre des Champs-Élysées, l'auditorio è stipato, l'emozione è altissima, e, appena lei comincia a cantare, nasce una rissa tra chi sostiene la sua bravura come artista e chi condanna il suo comportamento come persona.

Dopo lo spettacolo, un estraneo giunge al suo camerino e le chiede di andare all'obitorio per identificare il corpo di Norsen. Sola col cadavere, questa donna senza cuore finalmente sperimenta l' "agonia umana e la vera compassione" — come ci informa il sottotitolo. Improvvisamente, le pareti si fanno da parte e Norsen appare, vivo: il suo "cadavere" non era che un manichino.

Claire, che adesso è rinata con una nuova capacità di amare, ricopre Norsen di attenzioni e lui la invita a casa sua, dove ha un laboratorio. Vive — come è intuibile — in una casa di stile modernissimo, simile a quella di Claire, disegnata da Mallet-Stevens⁵⁶, prendendo molto a prestito, anche se in termini un po' superficiali, dagli esperimenti de Stijl di J.J. Oud o di Georges Vantongerloo.

Nel laboratorio, egli le mostra le meraviglie scientifiche che ha creato. Quando, per esempio, Norsen accende un microfono e le chiede di cantare, su uno schermo appaiono miracolosamente, in immagine teletrasmessa, le facce estasiaste di africani primitivi, poi di indiani, ripresi come se ascoltassero la voce di Claire.

Ma purtroppo, la donna è afflitta dalla cattiveria del suo passato. Un vecchio amante, un misterioso principe medio-orientale, prova un'insana gelosia del nuovo amore di Claire per Norsen e la sua magia tecnologica, e si vendica mettendo un serpente velenoso in un mazzo di fiori, che poi le invia in dono. Fatalmente, ella è colpita, e giunge morente al laboratorio di Norsen. Solo lui ha una macchina capace di salvarla. Il fragile corpo di Claire è deposto su una monumentale piattaforma di blocchi massicci. A fianco, si scorge una ripida rampa di scale e, simmetrici sul lato opposto, dispositivi d'illuminazione che gettano fasci di luce sui muri, con movimenti a zig-zag. Un certo numero di cavi verticali in tensione crea

l'illusione di un fascio di luce che cade sul corpo di Claire Lescot.

Quindi, appena il corpo è in posizione corretta, Norsen va in laboratorio per mettere in moto la sua macchina. La stanza, come aveva descritto Jacques Catelain (che nel film impersona Einar Norsen), nel brano citato in precedenza, è una vera foresta meccanica, uno spazio labirintico riempito di infiniti elementi geometrici, che sorgono dal pavimento, stanno sospesi in alto: tutte forme nette, semplificate, in contrasti di bianco e nero, che rendono impossibile una precisa lettura dello spazio pittorico (fig. 34).

Una porta aperta rivela la più nuova e audace invenzione di Norsen: un congegno per rianimare i morti. Esso consta principalmente di tre ampi dischi splendenti, attraversati da bacchette di metallo ricurve. Volteggia nello spazio, ruota e vibra, mentre fasci di luce giocano con le sue forme. Fotografato in primo piano, questo dispositivo occupa completamente lo schermo, trasformandolo così in un'immagine cubista in movimento (fig. 35). I dipinti di Léger, di pochi anni più tardi (fig. 36), sono notevolmente vicini a queste immagini.

"Danger de Mort" — un segnale luminoso appare quando Norsen mette a punto i congegni del quadro di comando della sua macchina. Dei tecnici si aggirano all'intorno, i loro neri abiti splendenti, a bolle luccicanti, contro la pulita geometria dell'apparato scientifico. Norsen, distinguibile per il vestito di gomma bianca, corre qua e là, facendo scattare interruttori, pigiando bottoni, leggendo quadranti. Le luci si accendono e si spengono. Oggetti ruotano nell'aria. Si succedono movimenti fisici veloci come lampi. Improvvisamente, in un montaggio rapido, come se la cinepresa fosse introdotta a forza in una macchina grande come una capocchia di spillo, lo schermo crepita d'immagini.

La macchina lavora. Claire apre gli occhi, richiamata dalla morte. È subito in buona salute, ma è cambiata, non è più disumana come prima, e il film si conclude con la sua dichiarazione di amore eterno per tutta l'umanità.

L'Inhumaine è, naturalmente, una sorta di film scientifico. In Italia venne distribuito con il titolo di *Futurismo - Un Dramma Passionale nell'anno 1950*; a New York, dove venne proiettato per la prima volta il 14 marzo 1926 (insieme

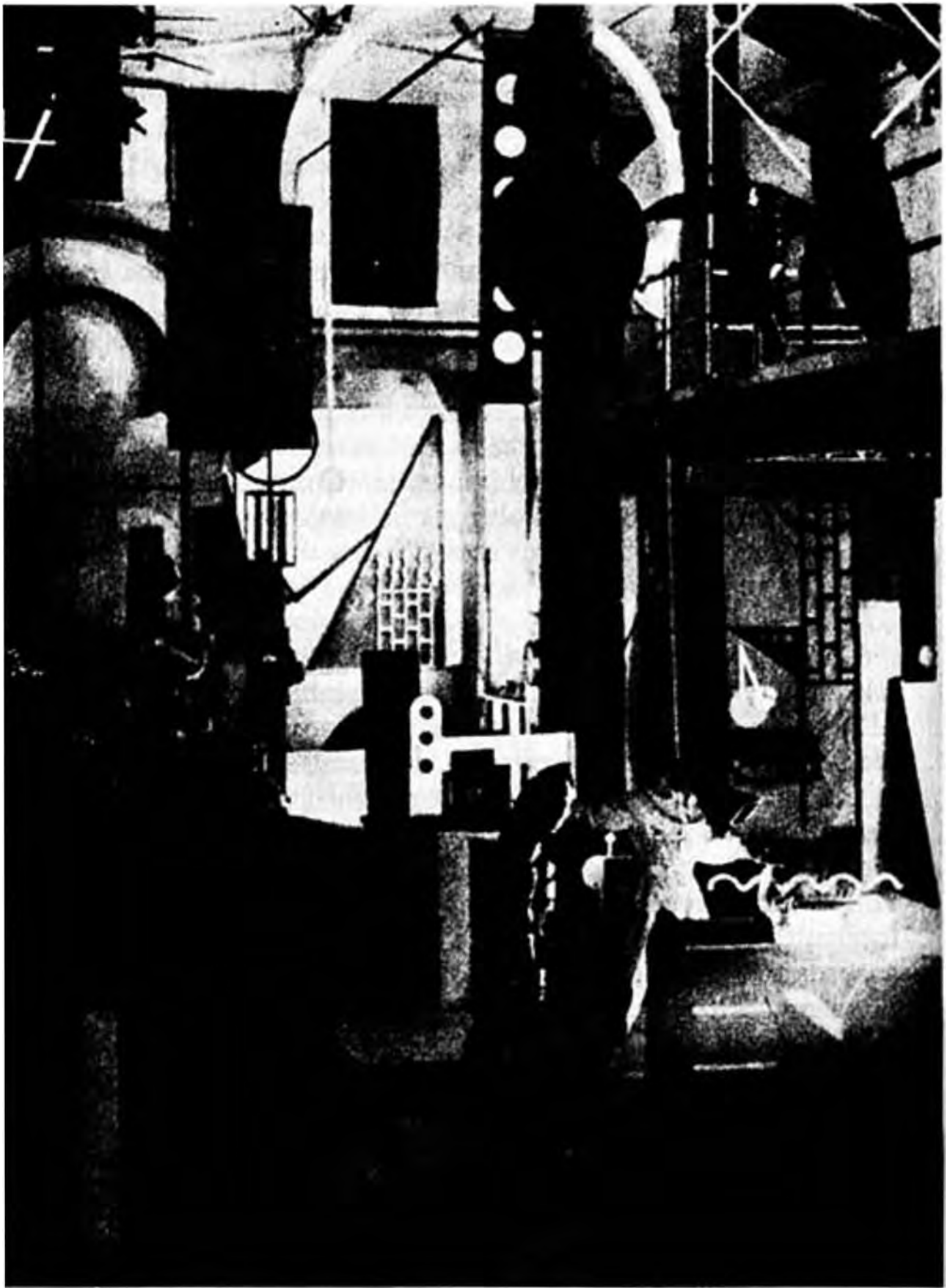


fig. 34 *L'Inhumaine*, diretto da Marcel L'Herbier, 1923. Da "Bulletin de l'Effort Moderne", n. 11, gennaio 1925.

con *Ballet mécanique*), venne intitolato *The New Enchantment*. I laboratori di Léger per *L'Inhumaine* sono in stretta relazione con altri due esperimenti di arte "fantascientifica" degli anni Venti: la scenografia (allestimento di Friedrich Kiesler) per il dramma utopistico di Karel Čapek, *R.U.R.* (Rossum's Universal Robots) e i disegni di Otto Hunte per il notissimo film di Fritz Lang, *Metropolis*, del 1927. Entrambi meritano di essere ricordati, perché la scenografia di Kiesler esercitò probabilmente una certa influenza sui disegni di Léger per *L'Inhumaine* e perché il film di Lang sembra essere stato influenzato, a sua volta, da Léger.

Quasi certamente questi deve avere conosciuto il disegno di Kiesler per lo scenario di *R.U.R.*, se non approfittando della sua amicizia con lo scenografo, almeno da una fotografia del disegno pubblicata in "Querschnitt" nell'estate del 1923, poco prima che Léger iniziasse il lavoro per *L'Inhumaine*.

È certo che egli avesse dimestichezza con questa rivista tedesca d'arte: l'importante articolo di Léger, *L'Esthétique de la Machine*, venne pubblicato proprio in "Querschnitt", nel 1923, ancor prima che apparisse nel parigino "Bulletin de

fig. 35 Ingrandimento di un fotogramma tratto da *L'Inhumaine*, 1923.





fig. 36 Fernand Léger, *Contrastes des Forms*, 1924.

l'Effort Moderne". Il direttore di "Querschnitt", Alfred Flechtheim, aveva un debole per l'arte francese e, nel 1928, nella sua galleria promosse una grande mostra di dipinti di Léger.

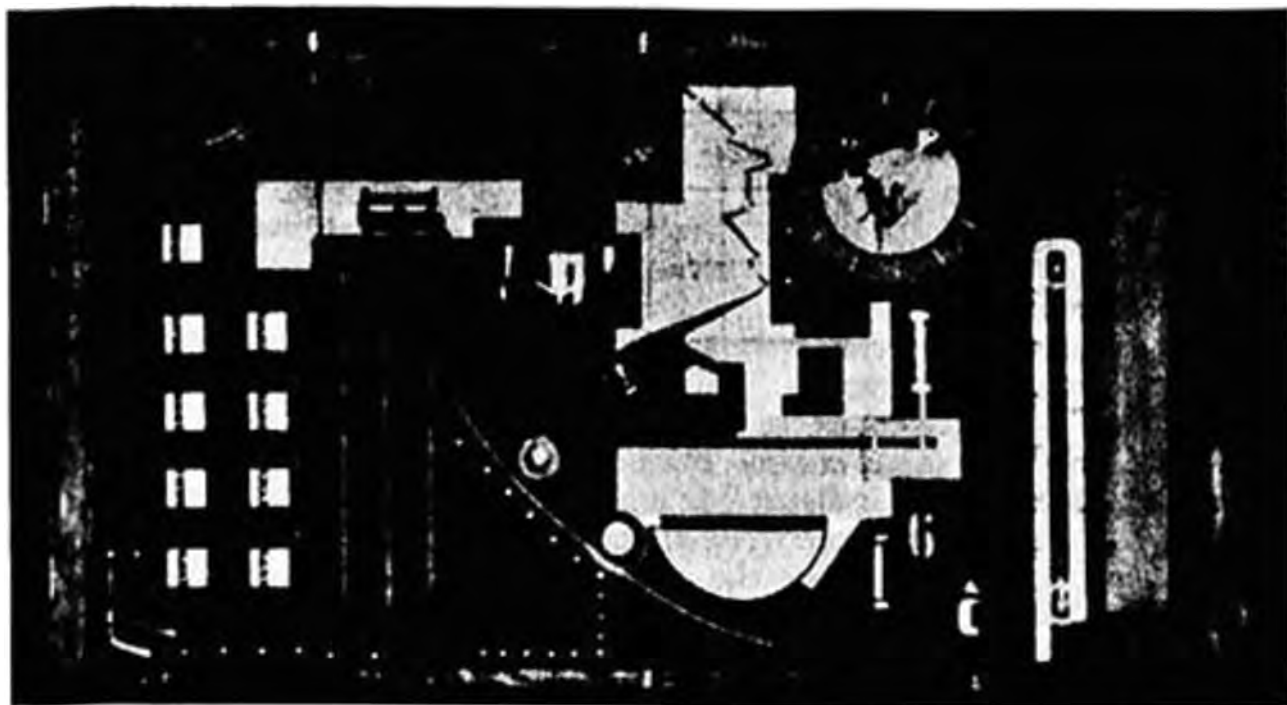
In *L'Inhumaine*, il pannello di comando dell'impianto di rianimazione, così come la scena di fondo di Kiesler nel primo atto di *R.U.R.* (fig. 37), era composto da dischi multipli e da pannelli connessi da bacchette, archi e leve. La generale somiglianza del disegno risulta immediatamente chiara. C'erano lampadine dappertutto. Tutti questi elementi nel film diventano vivi con il movimento: i dischi ruotano e oscillano avanti e indietro, le luci si accendono e spengono, i bracci meccanici scattano su e giù.

Il disegno di Kiesler era egualmente dinamico. Luci lampeggianti, parti meccaniche mobili, perfino sirene, facevano parte dello spettacolo. Egli stesso spiega come funzionasse questa stupefacente costruzione:

Scusate, ma ho fatto questo: il primo esperimento di palcoscenico elettro-meccanico. Portare alla vita l'immagine congelata. Il palcoscenico è attivo, impegnato. La natura morta diventa viva. Come mezzi di animazione ho usato movimenti di linee, stridenti contrasti di colore. Passaggio di superfici in rilievo in un uomo a tre dimensioni (attore). Sul palcoscenico, si muovono giochi di luce e riflettori colorati. I discorsi e le movenze dell'attore ritmicamente sottolineati. RITMO. A sinistra, un ampio diaframma iridescente, un metro e mezzo di larghezza. Materiale: lamiera sottile. L'iride si apre lentamente: il proiettore raschia e getta sul cerchio l'immagine del film. All'improvviso finisce, e l'iride si chiude. A destra, sul palcoscenico è montato un Tanagra-Apparat. Si accende e si spegne. Il regista controlla l'anticamera nell'immagine specchiata del meccanismo. L'operatore della tastiera, al banco, organizza i suoi comandi. Il sismografo, nel mezzo, oscilla irregolarmente in avanti. Il controllo a turbina, nella metà inferiore, ruota ininterrottamente. Il tabulatore di produzione sbalza in avanti. Megafoni urlano ordini, danno risposte⁵⁷.

La viva descrizione dello scenario in azione progettato da Kiesler rimanda strettamente all'intensa attività elettrica e

fig. 37 Friedrich Kiesler, scenario per *R.U.R.*, rappresentato a Berlino, 1922. Da "Der Querschnitt", III, nn. 1-2, 1923.



meccanica che pulsa dallo schermo, durante la scena finale de *L'Inhumaine*. Inoltre, il film era animato dalla dinamica visione della macchina da presa, attraverso il montaggio e i primi piani; ma, tuttavia, immagini e ritmi devono essere stati in sostanza gli stessi.

Una delle invenzioni più ingegnose di Kiesler, qui, era lo schermo mobile circolare. Era coperto da un diaframma a iride che si apriva come la pupilla di un gigantesco occhio per rivelare veloci frammenti di film proiettati dal retro. Lo stesso effetto era prodotto da quello che Kiesler definisce *Tanagra-Apparat*⁵⁸. Si riferisce al piccolo schermo rettangolare, simile ad un apparecchio televisivo, sistemato all'incirca al centro del suo scenario. Era effettivamente un piccolo specchio, disposto ad angolo retto, come la cima di uno smisurato periscopio, in linea con un altro specchio, più grande, disposto fuori dal palcoscenico, a circa tre metri e mezzo di distanza. Qui, nascosti agli occhi del pubblico, gli attori avrebbero recitato e la loro immagine, ridotta di misura, sarebbe apparsa nello specchio piccolo del palcoscenico.

In un'intervista più recente, Kiesler aggiunse poi molti dettagli interessanti:

R.U.R. fu l'occasione buona per impiegare per la prima volta in teatro un'immagine mobile, invece di un fondale dipinto; e anche una televisione, cioè una grande finestra-pannello quadrata posta al centro del sipario, apribile con controllo a distanza. Quando un attore — il direttore d'industria umana — schiacciava un bottone della sua scrivania, il pannello si apriva e il pubblico vedeva due esseri umani riflessi per un gioco di specchi da un fondale. Su questa superficie, gli attori apparivano alti cinquanta centimetri, sembravano muoversi indifferenti e parlavano attraverso un altoparlante nascosto. Ma era un'illusione, perché, un minuto più tardi, si vedevano gli stessi attori apparire sul palco a tutta figura. Inevitabilmente, a questo punto, scoppiavano gli applausi. C'era poi un'altra innovazione, un ampio diaframma sul fondo del palcoscenico. Quando il direttore dell'industria voleva mostrare ai visitatori quanto moderna fosse la sua fabbrica di robot, apriva il diaframma, svelando una immagine mobile, proiettata dal retro del palcoscenico su uno schermo circolare. Era così possibile vedere l'interno di un'enorme industria, con operai che camminavano affacciati avanti e indietro. Ma era solo un'illusione: era la macchina da presa infatti che si muoveva all'interno della fabbrica ed il pubblico aveva così l'impressione che anche gli attori del palcoscenico camminassero nella prospettiva dell'immagine mobile. Ricordo questo fatto solo perché i nuovi congegni per presentare la reciproca interazione di realtà e illusione condussero molti artisti al teatro⁵⁹.

Questi dispositivi, che nel progetto di Kiesler creavano immagini, erano sintomi del precoce desiderio — tipico del XX secolo — di sottomettere la natura ad un controllo elettronico, per estrarre — se possibile — un'immagine pittorica dal mondo naturale ed elaborarla su un pannello di controllo.

Proprio questo stimolo, in *L'Inhumaine*, spingeva Norsen ad inventare le sue fantastiche macchine videoscopiche (disegnate naturalmente da Léger) capaci di produrre istantaneamente l'immagine di una qualsiasi parte del globo, al semplice scatto di un interruttore. E già nel 1927, in *Metropolis*, il film di Fritz Lang sulla città del futuro, la televisione era diventata un elemento standard dell'attrezzatura fantascientifica.

Non è facile, però, attribuire all'influsso di *L'Inhumaine* l'impiego del *videoscope* o della televisione da parte di Lang in *Metropolis*, perché la televisione fu inventata dal 1921 ed alla metà di quel decennio era già ben nota all'opinione pubblica come una promessa a breve scadenza. In *Metropolis*, tuttavia, la grande maggioranza delle fantasie tecnologiche futuribili era molto probabilmente modellata proprio sull'esempio degli scenari di Léger per *L'Inhumaine*. Propriamente, *Herzmaschine* di Lang — il gigantesco pannello di controllo che regola gli impulsi elettronici di una città sotterranea totalmente automatizzata, abitata (come in *R.U.R.*) da creature inferiori che alla fine si rivoltano in un'orgia di furia distruttrice — è una macchina da cui, alla fine, sprigiona un abbagliante gioco di movimenti e luci molto simile alle febbrili attività dei laboratori nella parte finale de *L'Inhumaine*.

La similitudine tra i due film è basata non sul disegno statico o formale, ma piuttosto sulla somiglianza fra i generi di movimento e di luce impiegati. Il macchinario che esplode in *Metropolis* è uguale alle operazioni dei laboratori di Léger, ma su scala wagneriana. Come osservava un critico francese: "*Metropolis* è come *L'Inhumaine*... lo stesso laboratorio, però kolossal!". La scena della rivolta scoppiata durante il concerto di Claire merita ulteriore attenzione. È un affascinante documento di arte moderna, non solo in campo strettamente cinematografico, ma anche pittorico, letterario e perfino musicale. Può aver determinato, poi, in modo curiosamente indiretto, la decisione di Léger di realizzare *Ballet mécanique*.

Ma, a questo punto, sono necessari alcuni ragguagli sulla messa in scena de *L'Inhumaine*, per giustificare quest'affermazione, che può sembrare strana.

Il ruolo di Claire Lescot fu assunto da Georgette Leblanc, prima moglie di Maurice Maeterlinck e cantante concertistica rifinita. Nell'estate del 1923, dopo il suo ritorno da New York, ella aveva avvicinato L'Herbier, con l'idea di fare del cinema.

Egli tradusse la sua idea in un copione dal titolo *La femme de glace*.

Ma ella riteneva il suo ruolo troppo caricaturistico e pensava che le possibilità di successo commerciale del film, specialmente negli Stati Uniti, sarebbero aumentate, se esso avesse presentato una sintesi del lavoro creativo più aggiornato in tutti gli aspetti dell'arte francese.

L'Herbier approvò le sue obiezioni e modificò il copione, cambiandone il titolo in *L'Inhumaine*, incaricando Darius Milhaud di scrivere uno spartito musicale e affidando i disegni dei fondali a Léger e a Mallet-Stevens.

Tutto ciò aveva richiesto molto tempo e L'Herbier rimase parecchio indietro, rispetto al programma di produzione, tanto che alla fine del settembre 1923 la scena-chiave, quella del concerto di Claire, non era ancora stata filmata. Il 10 ottobre, poi, la Leblanc aveva prenotato il biglietto per New York, dove era impegnata in un concerto. Il problema di L'Herbier, ovviamente, era come mettere in scena, con meno di due settimane di preavviso, una rivolta in scala reale nel principale teatro parigino. Parlò allora con Margaret Anderson, direttrice dell'influente "Little Review", che riuscì a far tenere, al Théâtre des Champs-Élysées, il 4 ottobre, un concerto di George Antheil, sempre che egli fosse d'accordo a suonare le sue composizioni più radicali, quelle — precisò — che, a Berlino, avevano causato una vera e propria rivolta del pubblico durante un concerto. Antheil fu d'accordo, e il giorno del suo concerto — ma senza che il musicista lo sapesse — L'Herbier installò in teatro dieci macchine da presa nascoste.

Il piano funzionò. Al concerto era presente *Le tout Paris*, e, mentre le macchine da presa segrete di L'Herbier consumavano qualcosa come tremila metri di pellicola, il pubblico reagiva alle selvagge dissonanze della musica di Antheil con

segni di oltraggiosa indignazione o di sfrenato entusiasmo. Le riprese della rivolta inserite ne *L'Inhumaine* possiedono una curiosa qualità documentaria, e provano che la descrizione dell'avvenimento fatto da Antheil non era un'esagerazione:

Mi tuffai nel mio *Mechanisms*. Allora scoppiò davvero il pandemonio. Il pubblico faceva a pugni liberamente. Nessuno rimaneva più al suo posto. Un'ondata di gente sembrava sul punto di scontrarsi con un'altra contraria. In questo modo comincia una rissa: un'ondata sull'altra. La gente combatteva nei corridoi, urlava, applaudiva, fischiava! Un pandemonio! Improvvisamente, sentii la voce acuta di Satie che diceva: "*Quel précision! Quel précision. Bravo! Bravo!*" e continuava ad applaudire con le sue piccole mani guantate. Anche Milhaud ora applaudiva, applaudiva.

A questo punto, alcune persone, nelle gallerie, presero a sollevare i sedili ed a buttarli giù, nella cavea dell'orchestra; entrò la polizia, ed un certo numero di surrealisti, personaggi della buona società e gente di tutti i generi, furono arrestati. Io portai a termine *Mechanisms* impassibile come un cetriolo.

Parigi non aveva più avuto un tale divertimento dalla *première* del *Sacre du Printemps* di Stravinsky⁶⁰.

E così, nel film — secondo Antheil — mentre Claire Lescot canta, si vedono lottare vigorosamente Erik Satie, Darius Milhaud, James Joyce, Picasso, Man Ray, Ezra Pound, il Principe di Monaco, alcuni membri del gruppo surrealista e *Les Six*. Per Antheil, la serata fu un *succès du scandale*. Di colpo, e con l'inattesa collaborazione di L'Herbier, il futuro musicale di Antheil era assicurato.

Capitolo settimo
Ballet mécanique

Dopo il successo ottenuto dal concerto per *L'Inhumaine*, Antheil fece progetti per l'attività successiva:

Pochi giorni dopo, annunciai alla stampa che stavo lavorando ad un nuovo pezzo, da intitolarsi *Ballet mécanique*. Dissi che per questo pezzo cercavo anche un accompagnamento di immagini mobili. I giornali e le riviste d'arte parvero molto contenti di pubblicare questa mia richiesta, che interessò un giovane operatore cinematografico americano, Dudley Murphy. Era stato, in realtà, incoraggiato da Ezra Pound, che lo aveva convinto.

Murphy disse che avrebbe fatto il film, purché il pittore francese Léger acconsentisse a collaborare.

Léger acconsentì ⁶¹.

Un altro aneddoto sulla genesi di *Ballet mécanique* si ricava dalle memorie di Man Ray; egli stesso ha recentemente aggiunto che alcune delle riprese esterne qui menzionate si ritrovano nella versione finale del film:

Un giorno mi venne a trovare un giovane uomo, alto, con la sua bellissima moglie bionda; si presentò come un operatore cinematografico di Hollywood.

Sua moglie, Katherine, era stata l'allieva più anziana della Elizabeth Duncan Dance School, della quale Esther, la mia figliastra, era stata l'allieva più giovane.

Dudley Murphy disse alcune cose molto lusinghiere sul mio lavoro e mi propose di fare un film con lui. Possedeva tutta l'attrezzatura professionale, disse: con le mie idee e la sua tecnica avremmo certo prodotto qualcosa di nuovo. Diventammo abbastanza amici e passammo un po' di giorni insieme, discutendo sul soggetto. Io insistetti sul mio approccio Dada, nel caso avessimo dovuto lavorare insieme;

punto di vista al quale egli aderì prontamente, dopo che glielo ebbi spiegato in modo esauriente.

Facemmo molte passeggiate; io, con la mia piccola macchina fotografica, riprendevo alcune immagini — ma senza tentativi di scelta accurata — di persone o ambienti, sottolineando invece l'idea dell'improvvisazione. Per gli effetti speciali, che progettammo a casa, Dudley montò ed installò sul suo trepiede una vecchia macchina fotografica Pathé, del genere usato a quei tempi per le riprese comiche. Mi mostrò alcune complicate lenti, capaci di deformare e moltiplicare le immagini; le avremmo usate per ritratti e primi piani. La macchina rimase montata nel mio studio per alcuni giorni, e mi dava fastidio, poiché non mi è mai piaciuto avere in giro gli strumenti di lavoro. Essi stavano di solito riposti fino al momento dell'uso, o discretamente nascosti in un angolo, sotto un panno. Quando Dudley ritornò, annunciò che era pronto per lavorare e che io avrei dovuto finanziare il film. Fui sorpreso, perché pensavo che ciò fosse incluso nella sua attrezzatura e che io avrei dovuto fornire soltanto le idee. Prese su la macchina e la portò nello studio di Léger, dicendo di non avere denaro e spiegando che il pittore era d'accordo per finanziare il film. Io non feci obiezioni; ero contento di veder uscire da casa mia la scatola nera e sollevato di non essere stato coinvolto in un'impresa gestita in cooperativa. Proprio così Dudley realizzò il *Ballet mécanique*, che riscosse un grande successo, con il nome di Léger⁶².

È difficile — e forse senza senso — cercare di puntualizzare i contributi individuali al *Ballet mécanique* di Léger e Dudley Murphy. A causa della maggiore notorietà del primo, e poiché il film è in chiarissimo rapporto con la sua opera pittorica, il contributo creativo di Murphy è difficile da riconoscere, a meno che non sia puramente tecnico. Prima d'allora, Murphy aveva girato un certo numero di film, tra cui anche un interessante cortometraggio sperimentale, *Danse Macabre*, con Adolf Bolm, Ruth Page e con Olin Howland che ballava sulla musica di Camille Saint-Saëns; il film è completamente diverso da *Ballet mécanique*, pieno di tetraggine gotica con qualche tocco di espressionismo tedesco⁶³. Nondimeno, Henri Langlois pensa che l'intervento di Murphy sia stato considerevole, soprattutto nella regia, campo in cui Léger non aveva alcuna esperienza pratica.

Entrambi hanno sostenuto di aver lavorato in stretta collaborazione. Léger ha affermato seccamente proprio questo: "lo feci in stretta collaborazione con Dudley Murphy". Questi, tuttavia, ha affermato: "Io ero il solo autore del film, io lo fotografai e (lo) feci in collaborazione con Léger"⁶⁴.

Esistono tre documenti essenziali per comprendere *Ballet mécanique*: 1) le note e gli schizzi preparatori di Léger; 2) un suo breve articolo, presumibilmente scritto subito dopo la fine del film e pubblicato per la prima volta nell'autunno del 1924 nel catalogo *Ausstellung neuer Theatertechnik*, di Friedrich Kiesler; 3) un'altra nota di Léger, *Autour de Ballet mécanique*, pubblicata postuma, di data incerta, ma probabilmente scritta parecchi anni dopo il film.

Gli ultimi due, ampiamente citati nell'esame del film che intraprenderemo qui di seguito, sono utili per chiarire il giudizio a posteriori di Léger sui risultati ottenuti. Le note preparatorie e gli schizzi inediti, d'altro canto, sono di particolare interesse perché rivelano il primo pensiero di Léger per *Ballet mécanique*.

Si tratta di quattro fogli, due dei quali con disegni a penna ed inchiostro e due con note scritte, schizzi e diagrammi — anch'essi a penna ed inchiostro — con alcune annotazioni a matita (figg. 38-45). Le note sono veloci appunti, abbastanza brevi da poterle citare per esteso.

Foglio uno, prima pagina:

Appare una piccola ballerina, leggera, graziosa (la calzamaglia bianca in netto risalto su un fondo nero).

È inghiottita da elementi meccanici.

Trasposizione di immagini.

Oggetti costruiti.

Presentazione di macchine da scrivere.

Penna stilografica.

(Uso di pubblicità), ecc.

Il tutto in una costante opposizione di violenti contrasti. Proiezione di tutta una pagina di pubblicità di quotidiano.

Pendolo con la *silhouette* di una figura [schema di figura].

un petit danseur léger
qu'un air apparaît (moulet
dans les yeux sur fond noir)
absorbé par des mouvements mécaniques
transpositions dynamiques.

style patricien, présentations
de structure narrative
de style (utiliser la publicité)
etc.

Le tout dans une opposition
constante de contrastes
vifs.

projections de façade urbaine
de publicité de journaux

balancier
avec
personnage
silhouette

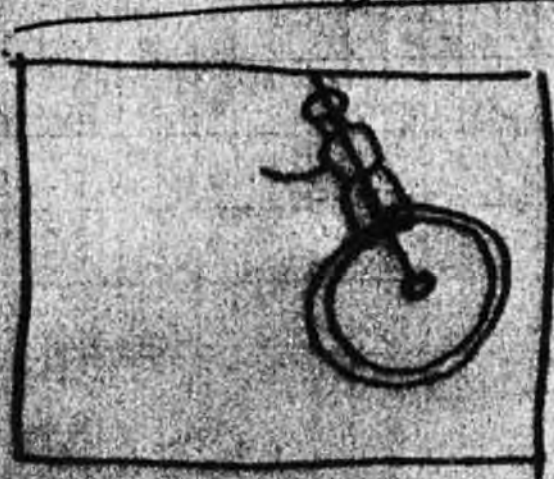


fig. 38 Fernand Léger, schizzi preparatori per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24 (Collection Pierre Alichinsky, Paris). Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

Foglio uno, pagina seconda:

Dividere lo schermo in sezioni uguali e proiettare la stessa immagine — assolutamente uguale — con ritmi diversi.

In quadrati, in cerchi [schemi]

proiettarli con effetti, uno bianco su nero, uno nero su bianco.

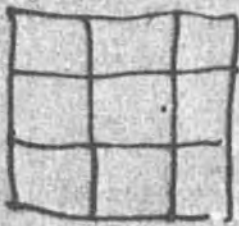
Ingrandire certi dettagli.

Prospettive di *silhouette* in profondità [schemi].

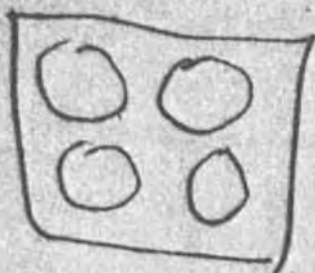
Elementi meccanici. Immagini di pubblicità sul tipo di "Bebé Cadum".

Gioco di forme in primo piano. (cartoni animati) [disegno]

diviser l'écran en
compartiments égaux. A projeté
absolument semblable
la main rouge dans
de styles différents

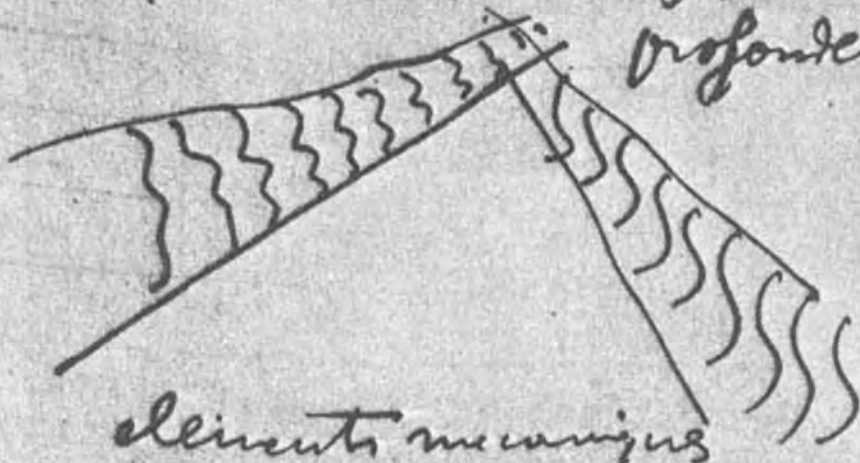


de carrés, de ronds



projeté avec des effets
blanc sur noir
noir sur blanc.
essayer de
détails

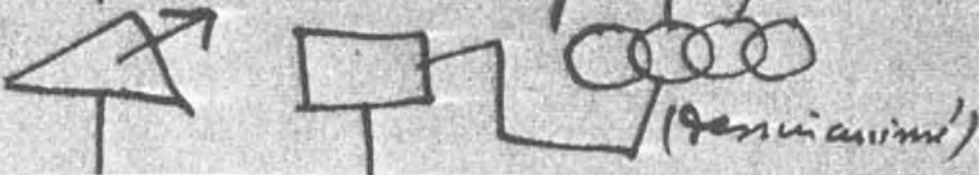
petites de silhouettes en
profondeurs



éléments mécaniques
images de publicité connue.

Rebi Cadum.

Joue de formes qui filent



(dans un mouvement)

fig. 39 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

Foglio due, prima pagina:

Sfera metallica (a tutto schermo, sormontata da riflettori —.

Schermo filmico scompare.

Sul fondo, una lamiera sottile, bianca, piatta o piegata.

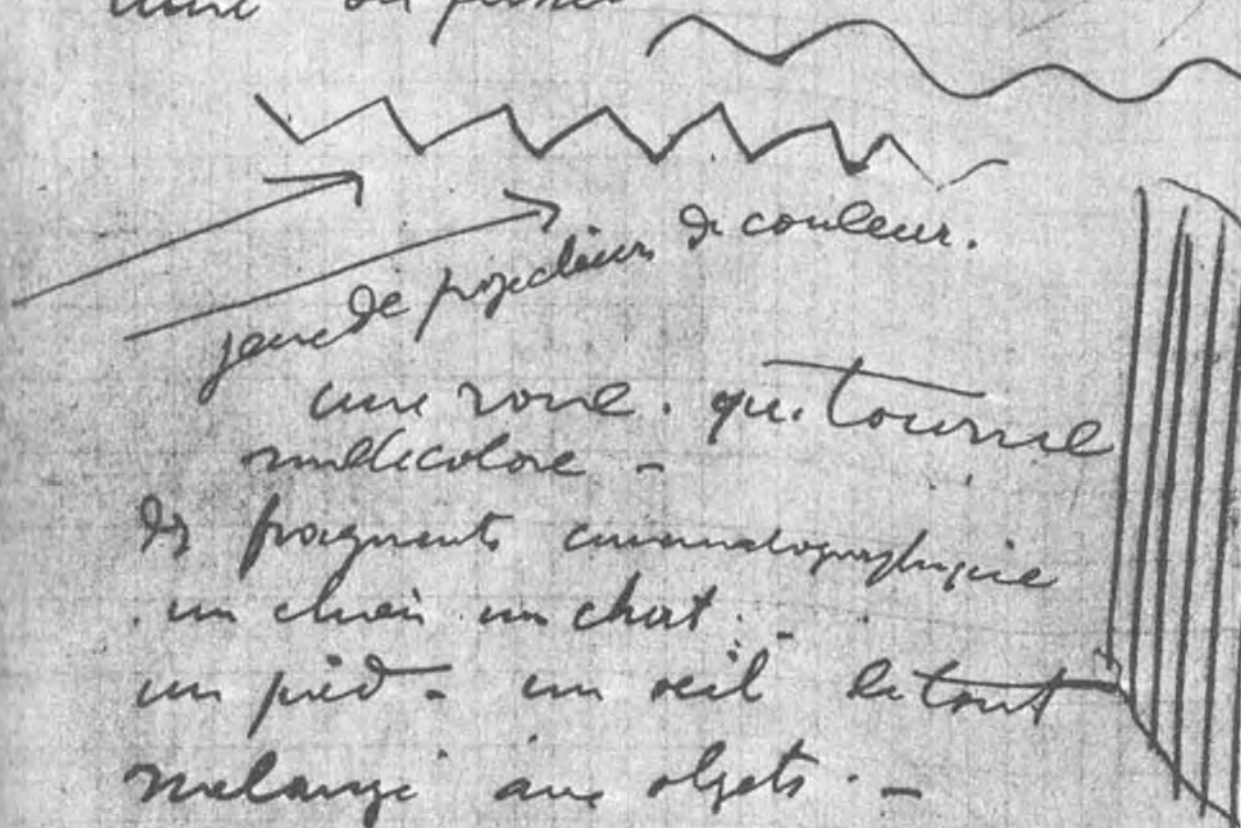
Effetti di riflettori colorati. [schema]

Una ruota multicolore gira.

Frammenti cinematografici: un cane, un gatto, un piede, un occhio —
il tutto mischiato agli oggetti —

Gioco di specchi. Proiezione su effetti di specchi — specchio mobile.
Per tutte queste forme usare lamiera sottile.

Sphère métallique (peu) ceram
ava projecteur Venus —
Ecran ~~vide~~ curvilinear séparant
un front en toile blanche ou
uni ou finée



Jeu de glace projection
sur effet de glace - glace unobule
emploi de la toile dans toute
ces formes.

fig. 40 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

Foglio due, seconda pagina:

Cartoni animati. [quattro schizzi per disegni]

Linea bianca su nero, o nera su bianco.

Gioco alternato di neri e bianchi [disegni di cerchi concentrici]

A intervalli improvvisi, l'immagine perfettamente comune di una cosa qualsiasi.

Una strada.

Usare un ritaglio di pellicola qualsiasi — senza scegliere — a caso.

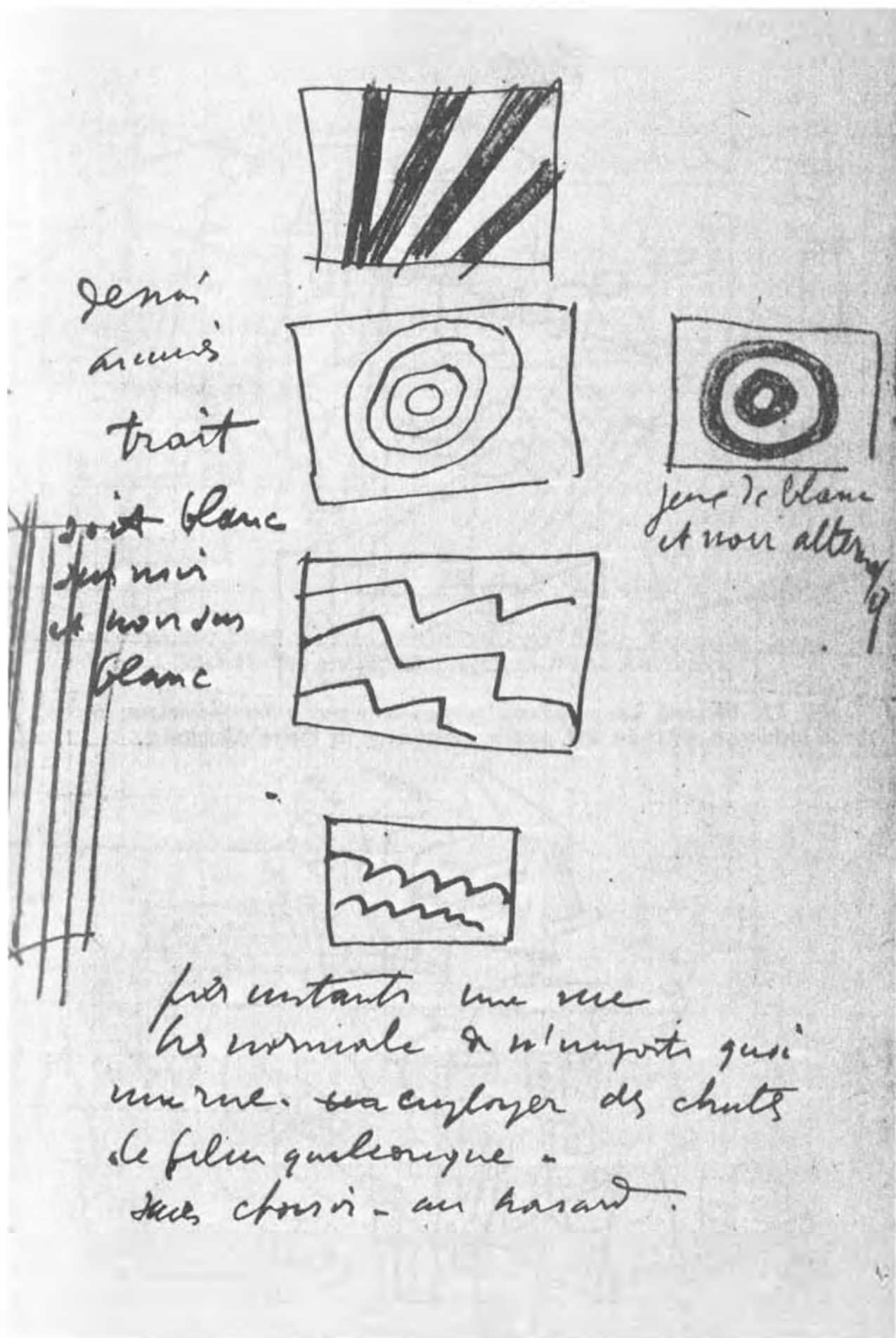


fig. 41 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

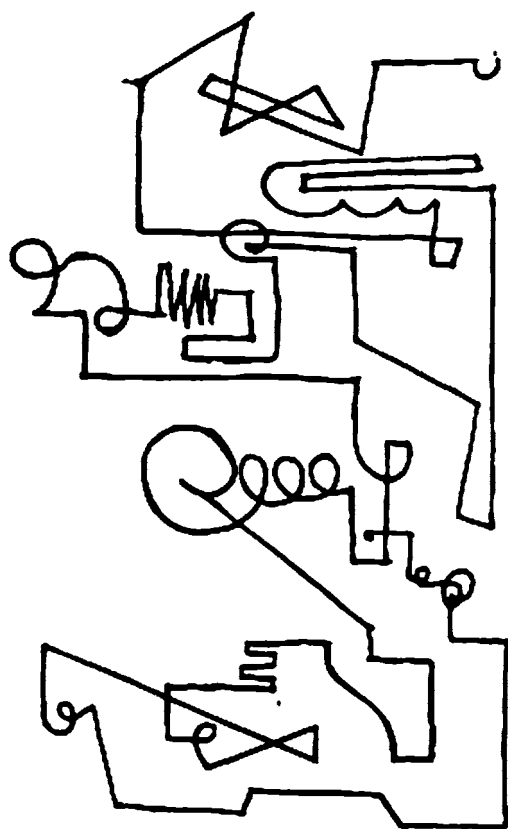


fig. 42 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

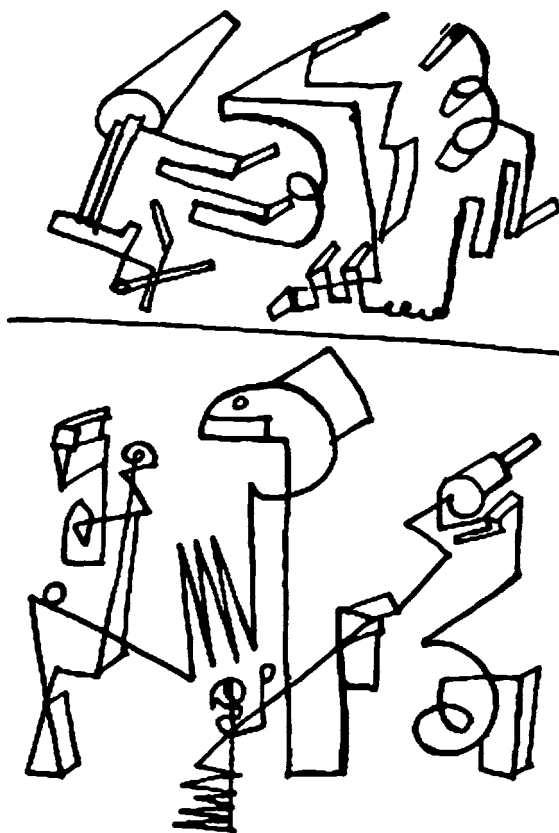


fig. 43 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

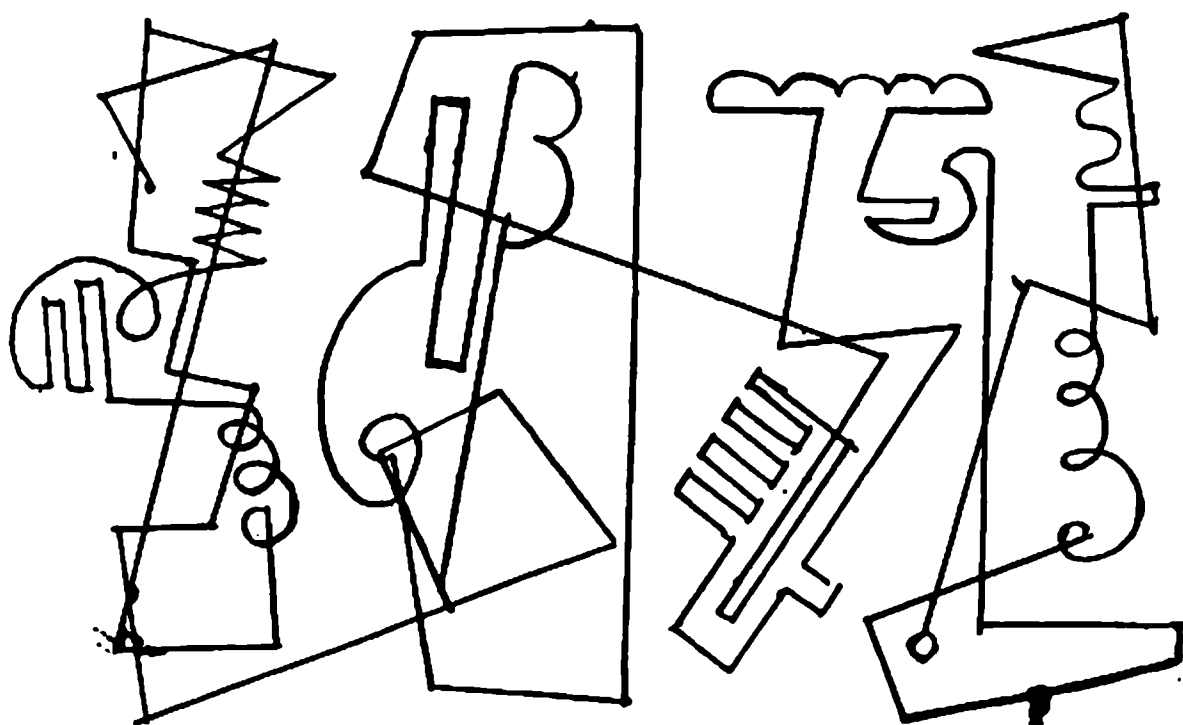


fig. 44 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

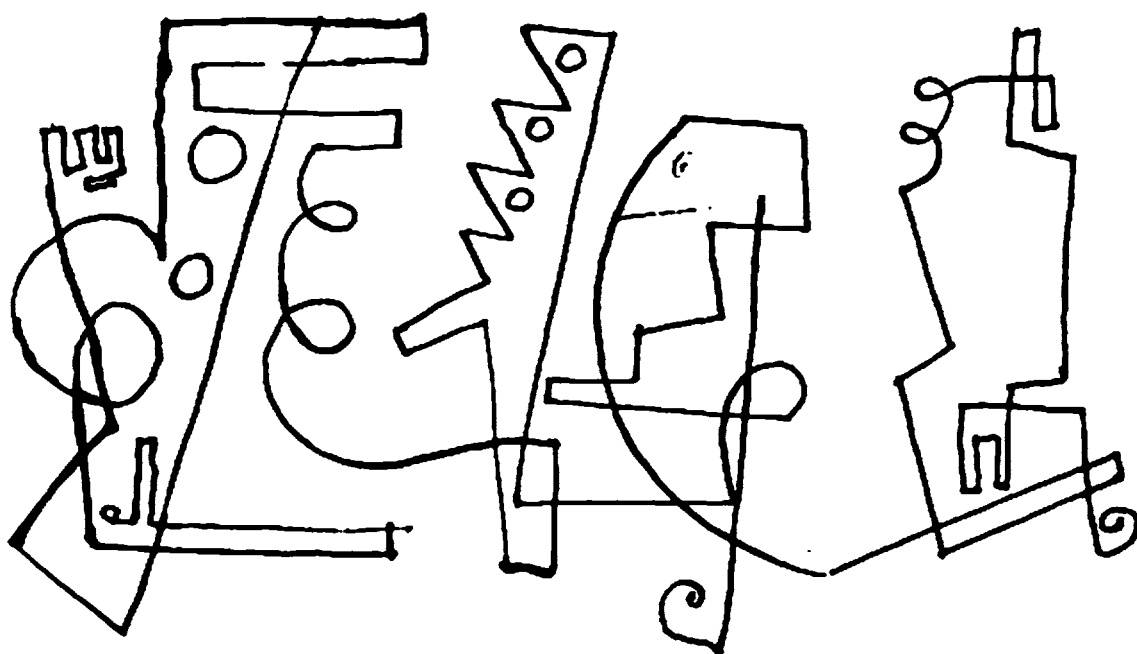


fig. 45 Fernand Léger, schizzo preparatorio per *Ballet Mécanique*, penna e inchiostro, 1923-24. Per gentile concessione di Pierre Alichinsky.

Alcune idee di Léger non trovarono spazio nella versione finale del *Ballet mécanique*. Per esempio, quella di dividere lo schermo in sezioni e di proiettare, in ciascuna, immagini identiche, ma a ritmi differenti, che non venne attuata, forse a causa delle considerevoli difficoltà tecniche che avrebbe comportato.

Non di meno, l'idea è affascinante, ed è simile a certe tecniche di suddivisione dello schermo largamente usate dai moderni autori di cinema sperimentale. Un altro tocco di arte "proto-Pop" può essere visto nel desiderio — non realizzato — di Léger di inserire immagini pubblicitarie. E neanche ci sono — parlando in senso stretto — i cartoni animati, a dispetto della loro frequente menzione nelle note e negli schizzi preparatori.

La profezia fatta da Marcel Gromaire, di una nuova forma estetica basata sulle tecniche di animazione, non si avverò per opera di Léger, che evidentemente non aveva nozione precisa delle prodigiose complessità tecniche implicite in questo processo.

Molti di questi progetti, tuttavia, furono sviluppati in *Ballet mécanique*, soprattutto nell'uso di congegni, effetti di specchi, dettagli ingranditi, elementi meccanici, sfere metalliche e sottili lamiere splendenti, con improvvise inserzioni di riprese cinematografiche comuni. Una nota assai significativa descrive perfettamente il *modus operandi* basilare del film: "tutto nella costante opposizione di contrasti violenti".

Dal momento che, per la natura stessa del *medium*, il film ha uno sviluppo lineare, dal momento che *Ballet mécanique* è anche un cortometraggio nel quale tutti i problemi di analisi sono generati dal film stesso, il procedimento migliore sarebbe quello di esaminarlo dall'inizio alla fine, traendone i suggerimenti necessari per esplorarne i numerosi aspetti di dettaglio. Questo procedimento implica ovviamente molte digressioni di varia natura; ma solo così ci è possibile esaminare il film in tutte le sue componenti, più o meno simultaneamente, senza perderne di vista alcuna.

Il tempo, in *Ballet mécanique* — diversamente dal normale cinema di fantasia — non è mai coordinato con una narrazione. È piuttosto avvertito attraverso il filtro di un avvenimento puramente visivo, lungo o corto nella durata, veloce

o lento nel ritmo, costantemente montato ed interagente con altre immagini e movimenti di natura corrispondente ed altamente contrastante.

Questo spiega la straordinaria ricchezza e vitalità di *Ballet mécanique*. Léger, però, intendeva certo fare di più che abbagliare semplicemente l'occhio. Sappiamo quanto i suoi quadri siano costruiti razionalmente e ci aspetteremmo una logica perfino più serrata nella sua prima esplorazione nel nuovo medium cinematografico. E, in effetti, dopo lo shock iniziale generato dalla visione diretta di *Ballet mécanique*, possiamo percepirne la sua strutturazione in un numero di unità temporali chiaramente definite.

Ma — e qui sta il problema — una composizione temporale del genere non si può conciliare con certe dichiarazioni di Léger intorno alla struttura del film. Nel luglio del 1924, infatti, egli scriveva:

Il film è diviso in sette parti verticali (primo piano, senza profondità, superfici attive) che vanno da un moto lento ad una grande velocità.

Ogni parte ha una propria unità, dovuta alla presenza di grappoli di oggetti-immagine simili per forma e materiale.

Questo era lo scopo della costruzione, ed evitava la frammentazione del film.

Per assicurargli varietà in ogni sua parte, ognuna di queste è attraversata da penetrazioni orizzontali di forme visivamente simili (colore). Dall'inizio alla fine, il film è sotteso da una legge aritmetica piuttosto precisa, il più precisa possibile (numero, velocità, tempo).

Un oggetto è proiettato al ritmo di:

6 immagini al secondo per 30 secondi

3 immagini al secondo per 20 secondi

10 immagini al secondo per 15 secondi

Noi "persistiamo" fino al punto in cui l'occhio e la mente dello spettatore "non possono ricevere altro". Esauriamo il potere visivo proprio nel momento in cui l'immagine diventa insopportabile⁶⁵.

Accompagna questa nota uno schema (fig. 46), un "*graphique de constructions*"; mostra sette blocchi verticali e brevi linee ondulate che rappresentano le "penetrazioni orizzontali" che corrono tra di essi e al loro interno.

A prima vista, questa notazione sembrerebbe spiegare con ammirabile chiarezza le intenzioni del regista. Il film — ci dice Léger — è diviso in sette parti, ognuna delle quali possiede

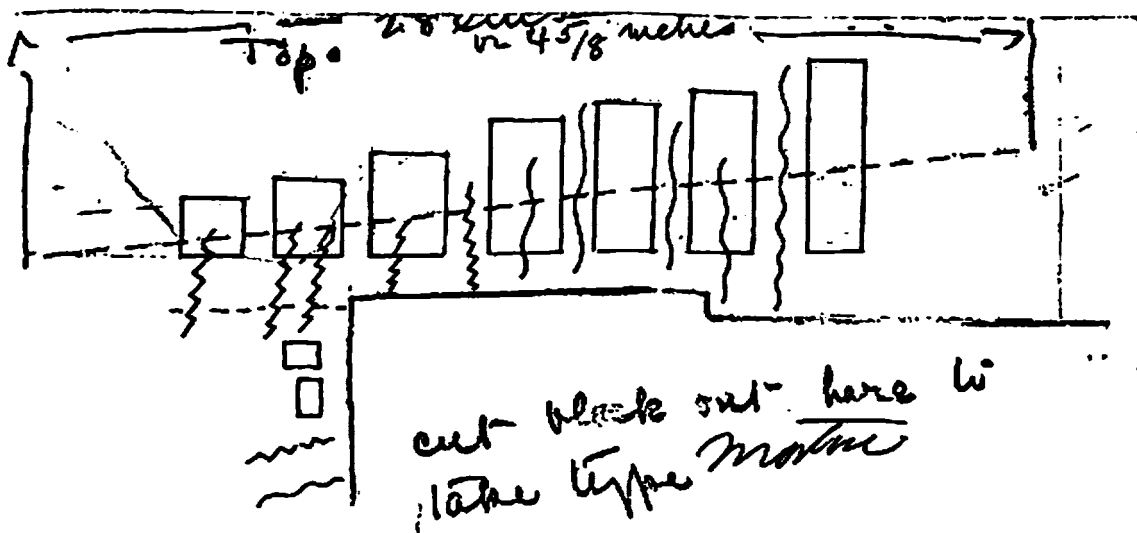


fig. 46 Fernand Léger, schema di lavoro per *Ballet Mécanique*, luglio 1924. Per gentile concessione della University Library, University of Wisconsin. Fa parte del manoscritto di Léger per il suo articolo su *Ballet Mécanique*, pubblicato in "The Little Review", autunno-inverno 1924-25. Le annotazioni non sono di Léger.

una propria unità in forza dell'uguaglianza di oggetti o immagini in essa contenute. Per introdurre varietà all'interno delle singole parti, esse sono attraversate da "*pénétrations très rapides horizontales de formes semblables (couleur)*". Il film tendeva a generare una tensione sempre crescente verso la velocità — come è indicato nello schema approntato da Léger per la sua costruzione grafica. Vi si nota una linea tratteggiata che sale obliqua verso l'alto e simboleggia il movimento che cresce in tutte le parti successive.

Fin qui, l'annotazione di Léger è una guida valida per comprendere la costruzione del film. Vedendolo, possiamo identificare molti passaggi principali chiaramente definiti, interrotti ogni tanto da spezzoni assemblati in un montaggio estremamente rapido. Ciò genera un innegabile crescendo in tensione man mano che il film procede.

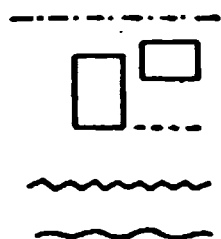
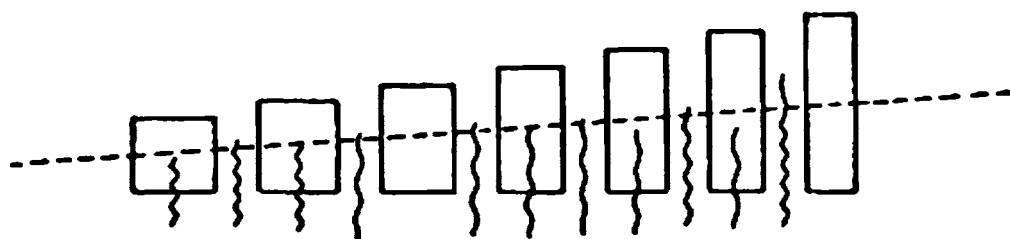
Ma, al di là di queste direttive piuttosto generali, lo scritto di Léger serve a confondere piuttosto che a favorire la nostra comprensione della struttura dell'opera.

Il suo concetto di unità "verticali" e "penetrazioni orizzontali" è affascinante ed ha ovvie affinità con il reticolo rettilineo che sottende la composizione delle sue opere pittoriche di questo periodo.

Tuttavia, vedendo il film, risulta spesso molto difficile determinare quali passaggi siano parte del blocco verticale — principale — e quali siano, invece, i movimenti orizzontali interpenetranti. Forse — come le sue annotazioni suggeriscono — nella pellicola originale questi ultimi erano segnalati per mezzo di un'aggiunta di colore. Si poteva farlo facilmente, stampando il film su pellicola colorata, secondo una prassi comune nella cinematografia commerciale del tempo. Si ignora se questo sia stato fatto realmente o se fosse almeno in programma. Inoltre, è difficile determinare esattamente come si divide il film nelle sette unità di massa previste da Léger. Sono uguali in lunghezza? Sono progressivamente sempre più brevi, man mano che il loro ritmo interno accelera? Perché, quando pochi mesi più tardi, Kiesler pubblicò il *graphique de constructions* di Léger, in questo schema c'erano dei cambiamenti (fig. 47)? ⁶⁶ Un esame del film non risponde a queste domande con certezza. Forse, dopo tutto, quelle annotazioni erano concepite per essere soltanto riflessioni generali sul film, fatte probabilmente addirittura dopo il suo completamento. Sembra d'altra parte irragionevole aspettarsi una corrispondenza esatta ed inequivocabile tra affermazioni programmatiche e risultati. In ogni caso, possiamo avvicinarci alla comprensione del film esaminando la sua *ovvia* divisione in

fig. 47 Fernand Léger, schema di lavoro per *Ballet Mécanique* come venne pubblicato in Friedrich Kiesler, *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Wien, 1924.

GRAPHIQUE DE CONSTRUCTIONS



Tension vers la vitesse
 Masses verticales ralenties
 Masses verticales rapides
 Pénétration accélérée
 Pénétration ralentie

sette parti, corrispondenti o no precisamente allo schema compositivo prestabilito da Léger:

Parte	Contenuto principale	Cfr. fotogrammi Appendice	Numero di fotogrammi	Durata in secondi
Introduzione	“Charlot” e Titolo	8-12	181	11
I	Movimento Meccanico di Oggetti	13-40	1073	67
II	Frantumazione prismatica	41-106	2113	132
III	Esercizi di Ritmo	107-148	1663	104
IV	Ritmi Esterni: uomini e meccanismi	149-200	3879	242
V	Titoli e numeri	200-240	1732	108
VI	Altri esercizi di Ritmo	241-278	1594	100
VII	“Ballet mécanique” di oggetti comuni	279-300	1576	97
Epilogo	“Charlot” e la donna nel giardino		782	49

Nella copia del *Ballet mécanique* usata per questa analisi (una copia in 16 mm del Department of Film, Museum of Modern Art) ci sono 14.591 fotogrammi. Il tempo di proiezione è di quindici minuti e dodici secondi, se proiettato alla velocità — normale per un film muto — di sedici fotogrammi al secondo.

Introduzione: “Charlot” e Titolo

(Fotogrammi nn. 8-10; tempo di proiezione: undici secondi). Il primo titolo (fotogrammi nn. 1-2) è moderno; il secondo

(fotogrammi nn. 3-7) è precedente, ma non originale, e fu aggiunto al film probabilmente verso il 1930.

Per presentare *Le Ballet mécanique*, appare sullo schermo la marionetta cubista di Charlie Chaplin disegnata da Léger (e non — come prevedevano le annotazioni dello stesso artista — “una piccola ballerina, leggera e graziosa”). Charlot muove le sue membra meccaniche, si leva il cappello e va in pezzi, come se le giunture del suo corpo si fossero improvvisamente dissolte.

Parte I. Movimento Meccanico di Oggetti in Moto

(Fotogrammi nn. 13-40; tempo di proiezione: un minuto e sette secondi).

La struttura di questa parte corrisponde esattamente al *graphique de constructions* di Léger; si tratta cioè di un insieme coerente di immagini filmiche, interrotte — come indicato nello schema di Léger (fig. 46) — dalla penetrazione orizzontale di una raffica di fotogrammi montati velocemente. La prima parte del film è uno studio di movimento meccanico di oggetti in moto.

Ma la prima inquadratura (fotogrammi nn. 13-15) è una sorpresa. Rivela, non il mondo meccanizzato di Léger, ma una piacevole scena di giardino; invece della figura sopra un pendolo schizzata nelle note, appare una bella donna sull'altalena. Per diciotto secondi pieni, sorridendo dolcemente, dondola avanti e indietro, avvicinandosi ed allontanandosi dalla macchina da presa, con un ritmo da tergicristallo di effetto quasi ipnotico. La funzione di questa *carte postale en mouvement* — come la chiama Léger — è quella di stabilire un ritmo: il contenuto è d'importanza secondaria.

Improvvisamente, una cascata di immagini (fotogrammi nn. 18-27) lampeggia davanti ai nostri occhi: è una penetrazione orizzontale di inquadrature montate velocemente che rimbalzano fuori dallo schermo in una sorprendente successione a fuoco rapido, in potente contrasto con il ritmico pulsare metronomico dell'immagine mobile della ragazza sull'altalena. Ci sono le inquadrature di un cappello di paglia, di alcuni numeri, e poi tre bottiglie di vino, un triangolo bianco, la

testa di una ragazza: tutto appare come se si precipitassero l'uno sull'altro, ognuno restando sullo schermo non più di un quarto di secondo.

Poi, la cadenza regolare, meccanicamente misurata, riprende. La bocca di una ragazza che si apre ritmicamente in un sorriso, una serie di dischi dipinti che ruotano e rotolano oltre la macchina da presa, una sfera riflettente che oscilla; quindi, di nuovo, la ragazza sulla sfera — ma questa volta va su e giù — e, ancora, la sfera riflettente che oscilla avanti e indietro; infine, senza interruzioni di ritmo, passando improvvisamente ad un dondolio orientato in senso inverso rispetto alla macchina da presa, tutti questi oggetti in moto sono unificati dallo stesso battito fortemente metrico, sottolineato da movimenti netti che ondeggiando attraverso lo schermo e si diffondono anche oltre. Questo battito regolare ritorna anche nelle riprese successive con un'insistenza tale che il ritmo stesso ne diventa il vero contenuto, l'asse di interesse visivo sul quale immagini tematicamente diverse sono infilate come tante perline variegata su un filo.

Già in questa parte iniziale sono resi espliciti fondamentali significati espressivi: “nessuna scena di fondo — reazioni di immagini ritmiche; questo è tutto”. Si deve ricordare che nella prima sezione viene presentato anche il “cast dei personaggi”: la ragazza sull'altalena è Katherine Murphy, ballerina, ex-allieva della scuola di danza di Isadora Duncan e moglie di Dudley Murphy; la ragazza di cui vediamo la bocca, coi denti che lampeggiano a cadenza regolare è “Kiki di Montparnasse”, una modella parigina, intima amica di molti pittori degli anni Venti; nel 1923 era già apparsa nel cortometraggio Dada di Man Ray, *Retour à la Raison*. Anche i due autori compaiono nella sezione di apertura, sebbene quasi involontariamente; si scorgono tutti e due riflessi nella sfera metallica: Léger in piedi, a destra, e, Murphy dietro la macchina, distinguibile meno chiaramente.

Parte II. Frantumazione prismatica

(Fotogrammi nn. 41-106; tempo di proiezione: due minuti e dodici secondi)

Nella Parte II di *Ballet mécanique* vengono introdotti due elementi significativi: un prisma ottico-usato da Léger per frantumare l'immagine filmica — e comuni oggetti domestici isolati nello spazio, ingranditi dal primo piano — impiegati e fotografati per la loro pura e semplice bellezza plastica.

Applicando sulle lenti un prisma, il campo di visione della macchina risulta frantumato in modo tale che le forme appaiono sovrapporsi e compenetrarsi reciprocamente.

Il congegno si adattava a perfezione al modo di vedere di Léger, perché grazie al prisma, ogni prospettiva era completamente distrutta e lo spazio appiattito. Inoltre, tutti i movimenti di un oggetto fotografato in questo modo acquistavano un carattere curiosamente meccanico, perché sullo schermo lo stesso oggetto era veduto simultaneamente da molti punti di vista diversi, ed ogni immagine, replicata otticamente e ribaltata, eseguiva lo stesso movimento in armonia meccanica con tutte le altre immagini identiche.

Per esempio, nelle inquadrature iniziali di questa seconda parte (fotogrammi nn. 41-45), vediamo ninnoli da albero natalizio, molto lucidi, su uno sfondo di elementi geometrici. Con la frantumazione prismatica il loro numero si moltiplica e, quando vengono posti in moto, gli elementi di questa vera e propria composizione cubista si muovono tutt'intorno con un ritmo sincopato, come legati da catene invisibili (figg. 48 e 49).

L'importanza attribuita da Léger al dispositivo del prisma è segnalata nella nota di ringraziamento: "La trasformazione multipla dell'immagine proiettata è un importante contributo dovuto alla conoscenza tecnica di Murphy e di Ezra Pound" ⁶⁷.

In questa seconda sezione del film assistiamo in primo luogo alla magica trasformazione — operata da Léger — di oggetti comuni in immagini di pura e semplice bellezza plastica. Lamiera ondulata (fotogrammi nn. 46-54), imbuti (fotogrammi nn. 55-58, 81-83), stampi scanalati per gelatina (fotogrammi nn. 74-77), un altro utensile da cucina (fotogramma n. 84): tutti perdono la propria identità e diventano affascinanti esempi di movimento.

Léger non aveva scoperto il dispositivo del prisma per mitigare l'immutabile realismo dell'obiettivo della macchina da presa; egli dovette usare spessissimo superfici metalliche

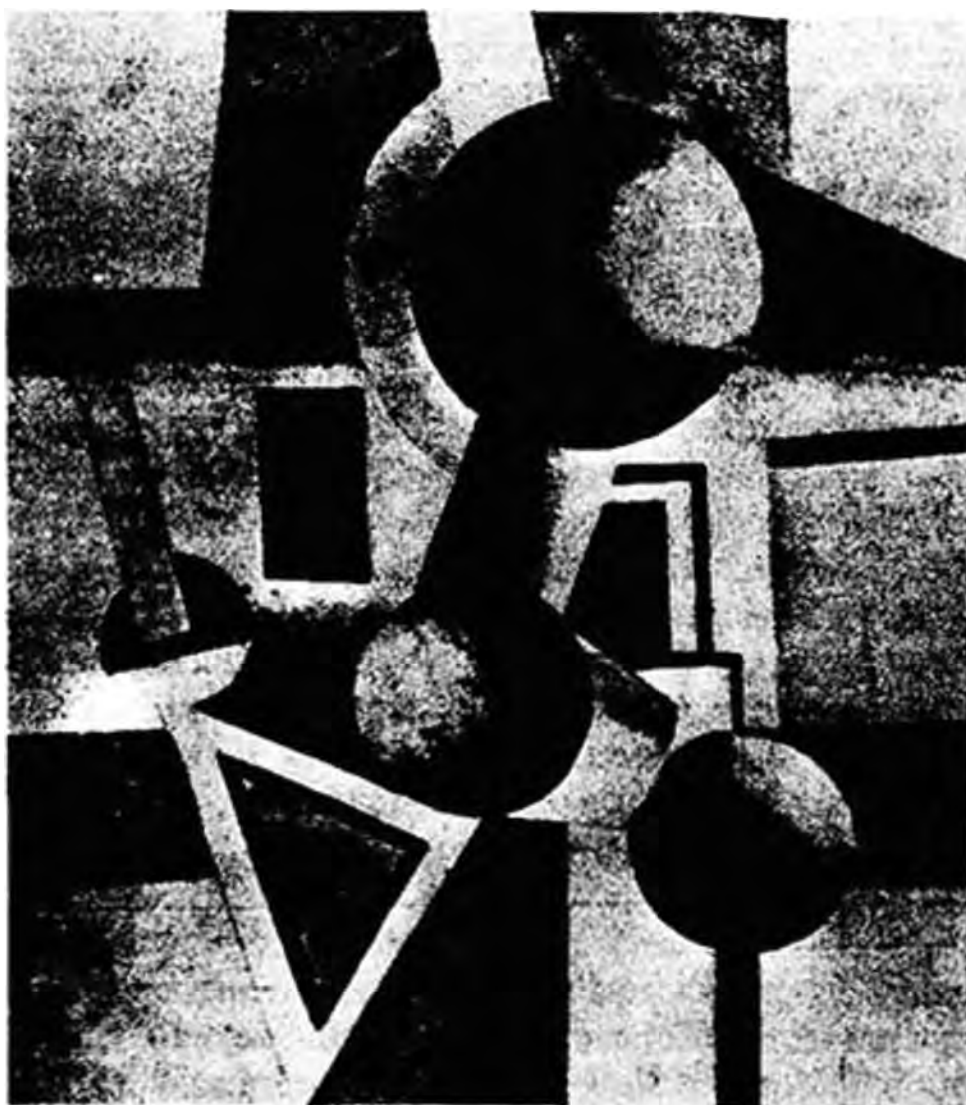


fig. 48 Fernand Léger, *Contraste de Formes*, 1924.

(*tôle*) molto riflettenti e specchi per rompere l'immagine, dal momento che le sue annotazioni di lavoro prevedono "un fondo di lamiera sottile lucente, piatta o ondulata" e parlano altrove di un "gioco di specchi. Specchi mobili. Uso del metallo in tutte le sue forme".

Mentre la manipolazione del prisma anima questa lucente superficie striata, ecco un'improvvisa interruzione ad opera di un'altra penetrazione orizzontale. Ora, attraverso lo schermo, balena un rapido avvicinarsi di triangoli e cerchi bianchi su uno sfondo nero (fotogrammi nn. 61-70). Queste nette forme geometriche diminuiscono gradualmente di misura: da una immagine a tutto schermo fino a puntini minuscoli e distanti in un vuoto nero. Il disegno, realizzato più tardi nel film (fotogrammi nn. 155-157; 168-169; 254-257), funziona, cu-



fig. 49 Fernand Léger, ingrandimento di un fotogramma tratto da *Ballet Mécanique*.

riosamente, come una sorta di segno d'interpunzione visivo. Non sembra, cioè, una parte del film vero e proprio — anche se altre inquadrature sono egualmente non oggettive —, ma, piuttosto, un meccanismo di transizione, per condurre lo spettatore da una sezione del film alla successiva, in un linguaggio che si risolve tutto in forme dai contorni netti e nei ritmi veloci del film.

Si tratta — mescolando il lessico della pittura con quello del cinema — di una “dissolvenza cubista”.

Ci sono, in aggiunta, inquadrature di modelli metallici che si muovono prismaticamente, seguiti dai coperchi di casseruole e dalle formine per gelatina che avevamo già visto prima, di nuovo trasformati dal prisma in una composizione cristallina, senza peso. Questi ingannevoli piani trasparenti richiamano naturalmente la pittura, ma sono in relazione ancora più stretta con la fotografia astratta di derivazione cubista. In effetti, riprese del genere sono versioni animate delle fotografie vortoscopiche di Coburn (fig. 51), del 1916, e di alcune fotografie senza macchina di Man Ray, 1921-1925, fatte poggiando i cristalli direttamente sulla carta da ingrandimen-



fig. 50 Fernand Léger, *Elements Mécaniques*, 1925. Da "Bulletin de l'effort moderne", n. 17, luglio 1925.

to, che, esposta brevemente e poi sviluppata, rivela il disegno frantumato dalla luce ricevuta.

Da questo momento — e il film è iniziato da circa tre minuti — siamo immersi in un disegno semi-astratto, molto attivo, di forme mobili. Lo schema di molte scene di queste due sezioni di *Ballet mécanique* richiama i quadri di Léger. Il ritmo di movimento che promana dallo schermo sembra balzare fuori dalla sua opera: un pulsante staccato, meccanizzato, con improvvisi mutamenti di toni, in moto costante. Significativamente, il solo mezzo utilizzato da Léger per collegare inquadrature diverse è il montaggio. Nessuna dissolvenza, in apertura, in chiusura, o nel corso del film; non ci sono oscuramenti o riprese a iride. Léger doveva detestare tutti questi fluidi sistemi di passaggio da una ripresa ad un'altra almeno



fig. 51 Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917. Per gentile concessione della George Eastman House.

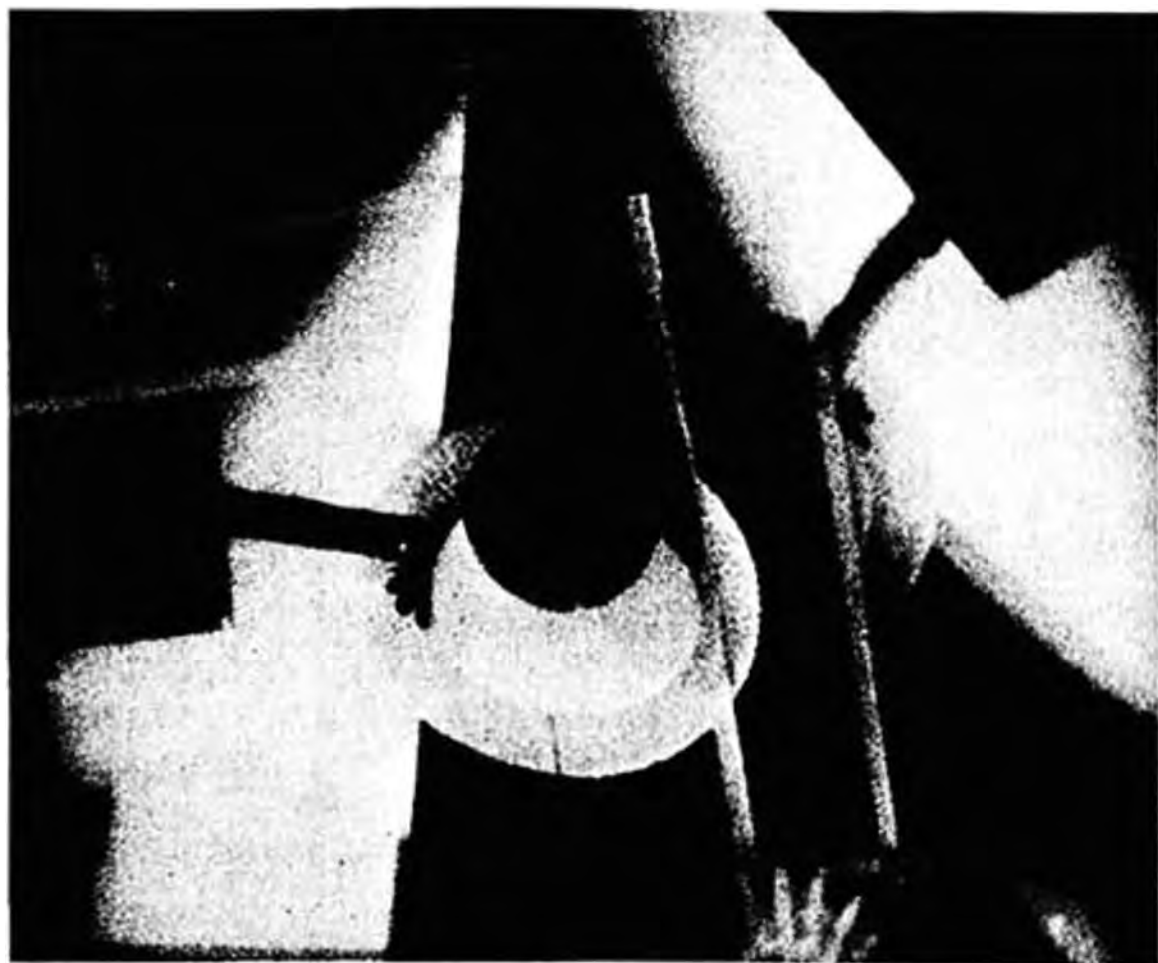


fig. 52 Fernand Léger, ingrandimento di un fotogramma tratto da *Ballet Mécanique*.

tanto quanto la spumosa imprecisione della pittura impressionista⁶⁶.

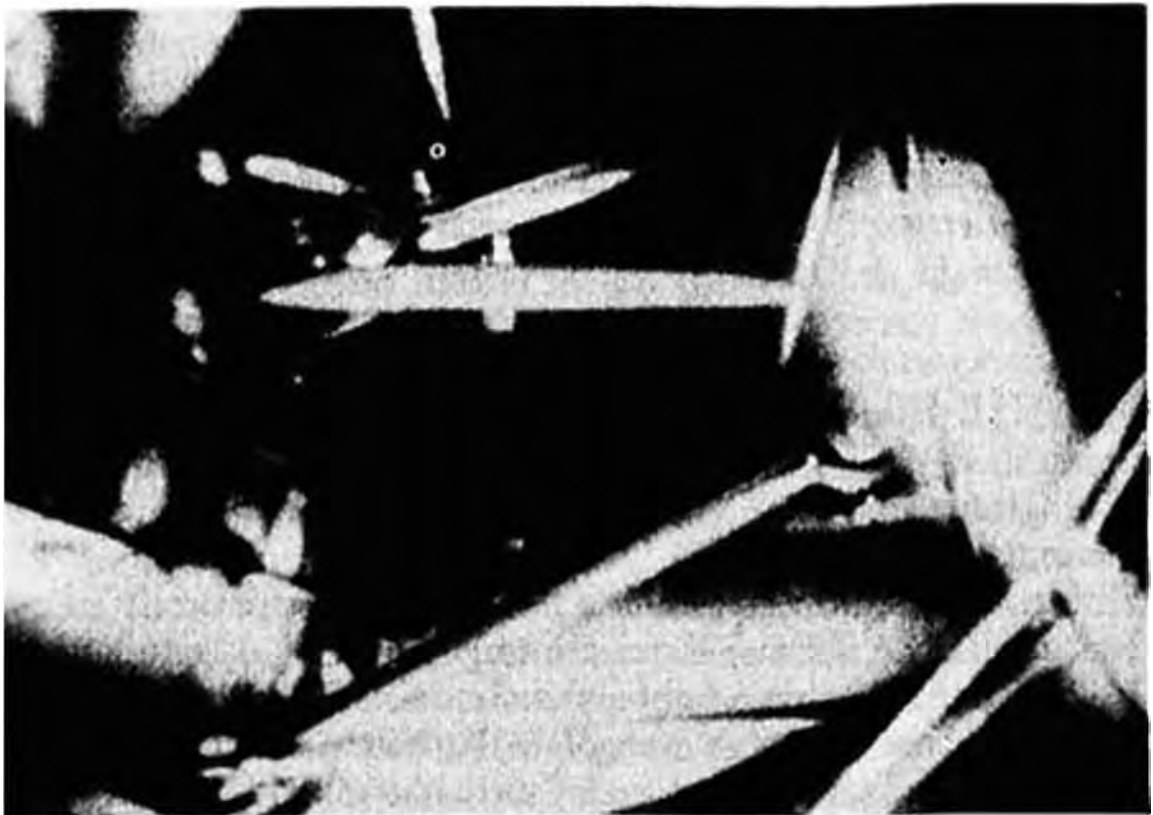
Quindi, improvvisamente, appare un nuovo elemento: un pezzo di macchina, molto lucido, che gira vorticosamente (fotogramma n. 85), fotografato senza distorsione prismatica. Da dove viene, questo bellissimo oggetto luccicante? Come per condividere la nostra sorpresa, balza sullo schermo un enorme paio di occhi, spalancati dalla meraviglia (fotogrammi nn. 86-87). Si chiudono pian piano, appaiono capovolti, e poi si aprono lentamente osservando di nuovo il meccanismo. Questo brusco passaggio colpisce come una netta intrusione nel taglio cubista impresso al moto e al carattere decorativo del film. Gli enormi occhi lucenti giungono come uno shock, ma, nello stesso tempo, come un fattore al quale la familiarità col temperamento artistico di Léger ci ha preparato. Léger non fu interessato in maniera miope solo alla forma: i soggetti e i ritmi della sua pittura venivano mutuati da imma-

gini e attività di cui egli aveva fatto esperienza nella vita di tutti i giorni: in modo particolare, naturalmente, dalla meccanizzazione della vita moderna. Basandoci su questa considerazione, possiamo intendere il passaggio descritto come un bizzarro commento all'eccitazione dell'esperienza visiva di meccanismi in moto. Gli occhi sono concepiti per reagire a quello che vedono, e noi siamo in grado di percepirli come nostri.

Più oltre, nel corso del film, Léger fa un uso crescente di tali immagini, che per forma e contenuto non sono in relazione con la trama cubista generale dell'opera. Sono inserite nel film — spiega Léger — “per varietà e contrasto”, come gli occhi di Kiki che guardano gli ingranaggi. In un certo senso, essi funzionano infatti come la famosa lavandaia di Léger (fotogrammi nn. 188-192), che senza posa sale una rampa di scale, come guidata da un motore ad orologeria: riprese che “non hanno valore in se stesse, ma solo nel contesto delle immagini che le seguono”.

Ritornano le riprese frammentate col prisma. Tra i fogli sospesi di metallo ondulato (fotogrammi nn. 93-94), spunta la

fig. 53 Fernand Léger, Ingrandimento di un fotogramma tratto da *Ballet Mécanique*.



testa di un giovane uomo (Dudley Murphy), come sollevata meccanicamente dagli ingranaggi osservati in precedenza. Poi viene una sequenza lunga e continua (fotogrammi nn. 95-97) di oggetti eterogenei, prevalentemente geometrici nella forma, animati sia dal movimento della macchina, sia dalla rotazione del prisma.

Ne risulta una composizione mobile che sembra uscire direttamente dalle tele di Léger di quel periodo. In effetti, un dipinto come *Contrastes de formes* (fig. 36), del 1924 circa, potrebbe sembrare proprio uno schizzo di lavoro, uno schema compositivo per questa ripresa. Nel dipinto, una serie di grandi dischi, obliquamente legati ad altre figure dalla precisa geometria, sembrano fluttuare in uno spazio poco profondo, come se il loro meccanico movimento a spirale si fosse arrestato per un momento.

Un'altra inquadratura interessante, in questa sezione, rappresenta di nuovo stampi per gelatina prismaticamente frammentati (fotogrammi nn. 100-102); ha minori affinità con la pittura di Léger: nel film, per questa ragione, è quasi un *unicum*. Qui, con la sottoesposizione e, forse, con luci speciali, l'oggetto è trasformato in una vivida forma iridescente. Sembra fatta di cristallo, illuminata dall'interno.

Tre nuove riprese giungono sullo schermo (fotogrammi nn. 103-106): una fila di coperchi per casseruole, un pappagallo dall'aspetto piuttosto stupefacente ed una composizione cubista di frammenti geometrici su sfondo metallico. Tutto è caratterizzato dalla frammentazione prismatica, che ha costituito il *Leitmotiv* della sezione appena esaminata, indicata come Parte II del film.

Parte III. Esercizi di Ritmo

(Fotogrammi nn. 107-148; tempo di proiezione: un minuto e quarantaquattro secondi).

È forse la sezione più difficile da descrivere con mezzi verbali, perché il ritmo è quasi interamente il suo contenuto. Nella Parte I — come abbiamo visto — Léger unificava le immagini con un forte e regolare battito ritmico creato dal movimento di forme poste davanti alla macchina da presa.

Ma qui, nella Parte III, è sua intenzione esplorare un'ampia gamma di ritmi filmici, veloci e lenti, dentro e fra le immagini.

Quella dei ritmi e dei movimenti cinematografici era una questione scottante, all'inizio degli anni Venti, dibattuta dai teorici del cinema; non solo da parte di quelli contagiati dallo spirito dei nuovi tempi, ma anche dai tradizionalisti. Un divertente esempio dell'accademico concetto ottocentesco del movimento come elemento espressivo delle arti visive, perfettamente mummificato e trasposto nel cinema dalla brutta pittura del Salon, si può cogliere in un articolo di Marianne Alby, *Le mouvement du cinéma*, apparso alla fine del 1922. La sostanza del movimento sullo schermo — agli occhi di questo critico dimenticato — era meglio comunicato dalle riprese statiche di alcune dozzine di giovani signore, tutte vestite con veli diafani, come piccole Loie Fuller, che danzano qua e là vicino al mare aperto.

È l'anno seguente, nella stessa rivista, "Cinéa" — che era, in realtà, un giornale più illuminato e avanzato di quanto non appaia da questo campione di critica — fu pubblicato uno dei più importanti saggi sul cinema teatrale del decennio: *Théorie de cinéma* di Léon Moussinac. La tesi centrale di Moussinac sul movimento nel cinema, del tutto ovvia, ma fino ad allora mai formulata in termini così chiari, fornì la base teorica degli esperimenti di Léger nella Parte III di *Ballet mécanique*.

Moussinac scrive:

Il cinema ha un ritmo interno, quello dell'immagine, ed un ritmo esterno, *tra* le immagini: questo significa che entrambi sono creati dall'ordine di successione delle immagini e dalla loro durata stabilita⁶⁶.

Léger articola in passaggi distinti e separati i due tipi di ritmo filmico rilevati da Moussinac, che sono completamente differenti e distinti in quanto a mezzi di formazione. I ritmi interni, da una parte, risultano chiari quando la macchina da presa registra il movimento fisico delle cose all'interno del suo campo visivo. Questo fondamentale genere di movimento filmico, che risale alle prime riprese di Lumière (locomotive che muovevano alla carica dello spettatore), è esteso, elabora-

to e psicologicamente caricato, ma non alterato nella sostanza, quando la stessa macchina da presa, e non il soggetto della visione, è posta in moto. Così avveniva nei film di L'Herbier o di René Clair — *L'Inhumaine e Entr'acte* sono esempi ovvi — e nel cinema tedesco della metà degli anni Venti — come ne *L'ultima risata* di Murnau — dove la visione soggettiva di una macchina da presa mobile diventava una vera ossessione.

Il ritmo esterno di un film, d'altra parte, è generato dalla sua velocità e dalla connessione di una sequenza con l'altra. Esso viene creato proprio nella stanza di montaggio, con le forbici, la colla per pellicola e — cosa più importante — con una sensibilità per i ritmi visivi e per la coreografia cinematografica di immagini che si può realizzare soltanto con i mezzi del montaggio.

La scena di apertura della Parte III è costituita da un'altra penetrazione orizzontale — nella terminologia di Léger —, una veloce raffica di riprese fortemente contrastanti con le altre meno attive, di ritmo più moderato e di maggiore durata. Come le penetrazioni orizzontali esaminate in precedenza, anche questa è solo un esercizio di ritmo puro e semplice. È anche la più lunga, e contiene il montaggio più rapido e le immagini più varie, tra cui un breve passaggio di buio totale (tra i fotogrammi nn. 116 e 117). Comincia con una sequenza che si divide ad occhiello: un luminoso cerchio bianco ed un triangolo offuscato balenano, alternati, sullo schermo; ogni immagine ha la medesima durata, una frazione di secondo.

Per dieci volte questi segnali insistenti scattano avanti e indietro, con ritmo regolare e in rapida successione, come un sistema di allarme luminoso in pieno funzionamento. Di nuovo — come avverte un'annotazione dell'autore — esso "continua fino al punto in cui l'occhio e la mente dello spettatore forse non possono più sopportarne la ripetizione".

Poi, questo veloce ritmo regolare cambia marcia — per così dire — e si va verso una serie di riprese dalla cadenza più irregolare, che, contando i fotogrammi, si può rappresentare nel modo seguente: 2-3-1-2-3-2-3-2-3-1-3-3, e così via. Se c'è un ritmo prefissato, è difficile per l'occhio percepirlo. Anche le immagini sono più varie. Sono tutte forme molto geome-

trizzate; alcune totalmente astratte, come cerchi e triangoli; alcune sono oggetti, come bottiglie, manovelle, una macchina da scrivere e numeri. Con un tocco abile ed inconfondibile, Léger inserisce in questo montaggio tre fotogrammi (fotogramma n. 111) di una sedia rovesciata e di alcune carte sparse qua e là sul pavimento — quasi una *poésie de quotidien*; ma passa via tanto velocemente che questo ulteriore soggetto comune non può essere riconosciuto, ed è percepibile soltanto la geometria del disegno. La penetrazione orizzontale, che era cominciata con una serie di grandi cerchi e triangoli rapidamente alternati, termina nello stesso modo, soltanto che questa volta le forme sono più piccole e la sequenza nella quale appaiono (fotogrammi nn. 125 e 126) più breve.

Se questa penetrazione orizzontale, questo passaggio introduttivo alla Parte III, fu l'esempio estremo di ritmo esterno — un ritmo, cioè, generato dalla successione rapida e regolare di immagini grafiche in contrasto — il passaggio successivo esemplifica invece l'uso di un ritmo filmico interno. Ad eccezione di quella di Charlot, che conclude *Ballet mécanique*, questa è la più lunga ripresa ininterrotta di tutto il film (fotogrammi nn. 127-130). Abbiamo già ricordato i suoi elementi di base (fotogramma n. 117): un insieme sparso di oggetti — un cappello di paglia, un bastone di legno, alcuni dischi di metallo o di plastica, alcuni fogli di carta, bianchi e neri — tutti appiattiti e scomposti dal prisma di Léger. Il movimento — e quindi il ritmo — è generato dalla continua manipolazione del prisma e della stessa macchina da presa.

Improvvisamente appare un occhio, chiuso e inquadrato da una nera maschera di cartone (fotogramma n. 131). Si apre lentamente. Di nuovo — come prima, quando il gigantesco paio di occhi si apriva per spalancarsi poi dalla meraviglia di fronte agli elementi meccanici roteanti (fotogrammi nn. 86-89) — anche qui si tratta di un frammento anatomico citato soltanto per la bellezza della sua forma plastica. E funziona, inoltre, come metafora della visione. Ma ecco — garbato guizzo d'ingegno di Léger — è intercalata una veloce ripresa dall'altro occhio (fotogramma n. 132), e l'effetto assomiglia molto ad un ammiccamento. Poi, apparentemente colpito dall'intenso movimento meccanico che ha appena osservato, questo grande occhio isolato dà vita ad un proprio balletto meccani-

co. Ogni volta la palpebra si apre e si chiude di scatto, o guarda in una direzione diversa. In un certo senso, questo piccolo esercizio ricorda che “una valvola che si apre e si chiude crea un ritmo altrettanto bello, ma infinitamente più nuovo, di quello di una palpebra vivente”; a meno che — come Léger ha scoperto — una palpebra vivente, *sulla pellicola*, non sia isolata, ingrandita, astratta dalla natura attraverso la perdita di colore e di contesto, perché, in quanto intimo brano di anatomia umana, e diversamente dalla valvola meccanica fatta dall'uomo, essa possiede, infatti, una freschezza infinita.

In questa terza sezione seguono poche altre sequenze (fotogrammi nn. 138-141), molto simili per immagini e ritmo a quelle già trattate; una (fotogramma n. 141) mostra un disegno di considerevole bellezza; tuttavia, sorprendentemente, non si tratta che di un piccolo imbuto da cucina inserito in uno sbattitore metallico, la cui immagine è rotta in tre parti dal prisma.

Poi, ecco apparire immagini di nuovo tipo: pezzi di terraglia da cucina nitidamente allineati, come si trattasse di un singolo oggetto riflesso all'infinito tra due specchi; una ruota della fortuna che gira in un parco di divertimenti; ancora terzaglie e poi un altro gioco d'azzardo in un padiglione di divertimenti (fotogrammi nn. 143-148). Queste immagini — che sono fotografate con brutale immediatezza e fanno di pubblicità commerciale e di futili divertimenti da fiera popolare — sono cariche di sottintesi profondamente moderni e, più di ogni altra cosa tra l'epoca di Léger e la nostra, sono vicine allo spirito dell'arte e della cultura Pop della metà degli anni Sessanta.

Parte IV. Ritmi Esterni: uomini e meccanismi

(Fotogrammi nn. 149-200; tempo di proiezione: quattro minuti e dieci secondi).

Questa sezione, più o meno come la precedente, è caratterizzata da inusuali schemi di movimento. Ma ci sono differenze importanti, non solo perché i ritmi esterni di questa sezione sono più vigorosi che nelle altre parti, ma — fattore

importante — essi sono distintamente percepiti come *esterni*. La definizione diventa chiara se consideriamo come erano creati gli esempi precedenti di ritmo esterno. Quasi invariabilmente si trattava di composizioni cubiste fatte di pezzi geometrici montati, ninnoli natalizi, arnesi da cucina, sottili lamiere ondulate e cose simili. Queste immagini semi-astratte erano animate con tre diversi espedienti, usati singolarmente o in combinazione: moto degli oggetti stessi, movimenti della macchina da presa o manipolazione di un prisma. Dal momento che gli oggetti erano difficili da identificare, perché frequentemente deformati dal prisma e non collegati da stretti valori associativi, emozionali o intellettuali, eravamo più consci dello schema di movimento da essi creato sullo schermo che della loro presenza fisica davanti all'occhio della macchina. Per usare la terminologia critica di Etienne Souriau, noi facciamo esperienza di un "*image écranique*" piuttosto che di una "*image profilmique*". Mentre il loro significato extrainformativo di "immagini realistiche" risultava ridotto, la loro importanza come puri e semplici segni di movimento bidimensionale appariva per contro intensificata; ci era pertanto possibile percepire quasi soltanto una sequenza di oggetti cubisti. Come nella pittura cubista, le immagini contenevano solo un minimo riferimento al mondo esterno, e — qui sta la distinzione fondamentale rispetto alle immagini della Parte IV — questo mondo esterno si limitava allo studio dell'artista e alle sue composizioni cubiste pre-stilizzate o prismaticamente formate.

Ma, già nella prima ripresa della Parte IV (fotogramma n. 149), ci troviamo improvvisamente liberati dal mondo cubista e introdotti a forza in un mondo carnevalesco, fatto di forti sensazioni di velocità e movimento. Qui, Léger trasporta la macchina da presa fuori dal suo studio, nella strada. Le inquadrature iniziali (fotogrammi nn. 149-154) costituiscono un brillante e stringente saggio filmico sul movimento nel mondo urbano moderno.

Vediamo dapprima un uomo in cima ad un lungo, curvo scivolo di legno. Mentre egli scivola giù e raggiunge il fondo, Léger taglia per passare ad una veduta, a livello del suolo, di piedi che camminano; seguono, poi, un'automobile che corre verso e sopra la macchina da presa, quindi un veicolo mec-

canico al parco di divertimenti, e poi ritorna l'elemento meccanico ruotante già incontrato prima attraverso gli occhi di Kiki.

Queste riprese sono collegate in una perfetta continuità di ritmo filmico e di contenuto dell'immagine. Il ritmo è mantenuto da un potente *mouvement écranique* trasferito da una sequenza all'altra; ogni immagine suggerisce la seguente:

Uomo in cima allo scivolo;

Scivolo che guida la discesa dell'uomo alla strada;

Strada e piedi che camminano, visti dal di sotto;

Sotto nella strada, superata da una macchina;

Macchina al parco di divertimenti, che corre veloce, ruotando;

Un ruotante elemento meccanico...

Così con l'occhio acuto di Léger e col suo senso del ritmo, il passaggio è fuso insieme da riprese apparentemente scelte a caso, che perdono autonomia in quanto immagini indipendenti per diventare la trasformazione visiva di un'immagine che si sviluppa continuamente. Il cinema era un *medium* nuovo per Léger, ma, nondimeno, anche qui possiamo percepire il lavoro della stessa mente creatrice che aveva fatto *La ville*, il suo dinamico panorama cittadino di cinque anni prima.

Un'altra delle penetrazioni orizzontali di Léger alterna cerchi e triangoli (fotogrammi nn. 155-157) e segnala il passaggio ad una nuova sezione, anche questa legata ai movimenti dell'uomo e della macchina (fotogrammi nn. 158-163). Di nuovo, vediamo scorrere delle figure lungo uno scivolo di legno. Ma questo è ora visto dal di sopra: con la lunga ombra che precede ogni figura, crea uno schema ritmico di forme nere sibilanti attraverso lo schermo. C'è poi un montaggio con la sequenza di un pistone che pompa su e giù, egualmente meccanico nel suo ritmo, ma con movimento in direzione contrastante. Altre figure scorrono sullo scivolo, contro le quali Léger gioca un movimento di catene che precipitano e si sollevano verticalmente.

L'effetto di questi contrasti tra attività umana e meccanica è curioso. In effetti, è meno un contrasto che un'integrazione, perché con un rapido montaggio di movimenti simili, umani e meccanici, le immagini prendono a parlare l'una con l'altra. Ognuna è contaminata, per così dire, ed in stretto rapporto con l'altra, ad un punto tale che i meccanismi diventano an-

tropomorfizzati, le figure umane meccanizzate. In questo modo, Léger sta usando il *medium* del cinema per elaborare un principio basilare da lui stesso già sviluppato in pittura proprio in questo periodo: "Io percepivo la figura umana non solo come un oggetto, ma dal momento che trovavo la macchina così plastica, volevo conferire la stessa plasticità anche alla figura umana". Questo principio, perfettamente illustrato da dipinti come il *Grand Déjeuner* (1921; Museum of Modern Art), è ora esteso, coi maggiori poteri espressivi della visione filmica e del montaggio, per abbracciare "lo stesso ritmo" e "la stessa plasticità".

Anche la maggior parte delle restanti riprese della Parte IV rappresentano meccanismi in moto. Contengono dimostrazioni perfino più esplicite di macchine dotate di qualità umane e viceversa, come nel lungo passaggio successivo (fotogrammi nn. 165-172).

Questa ripresa, frammentata prismaticamente, interrotta solo da una penetrazione orizzontale di cerchio e triangolo, intesa, ora, non come un dispositivo di transizione, ma come un duro congegno visivo, irritante, intercalato in un passaggio relativamente impressionistico), raffigura un lucidissimo pezzo meccanico con molte splendenti aste lunghe e sottili che si spingono avanti e indietro, come nel dipinto di Léger, *Éléments mécaniques* (del 1925) ispirato senza dubbio proprio da questo meccanismo (fig. 50).

Ora, mentre le lucenti bacchette si alzano e si abbassano, l'immagine si sposta lentamente da un lato: l'effetto è quello di una macchina che si muove in avanti progredendo e ritraendosi con i suoi lunghi bracci metallici. È difficile non rispondere cinestetivamente a quest'immagine, perché i suoi atti e movimenti sono chiaramente umanoidi, mentre si sposta laboriosamente in avanti con una meccanica azione di voga. Il movimento laterale è un'illusione, creata dallo spostamento, non del meccanismo stesso, ma della macchina da presa; la visione di quest'ultima è di natura tale che noi interpretiamo istintivamente le immagini che passano sullo schermo come un plausibile sostituto della visione umana.

In assoluto contrasto con il passaggio appena descritto, appare ora la ripresa singola di un monumentale elemento meccanico, una sorta di pompa (fotogramma n. 173). Anche il

suo moto sembra la parodia meccanica di sforzi muscolari umani. Si tratta di un arco arrotondato dal quale si dipartono due lunghi bracci curvi che stringono un corto pistone verticale. Con spossante lentezza, i bracci lo alzano: si solleva un po' e poi, improvvisamente, cade giù con un lieve tonfo.

Di nuovo, questo movimento, inciso in puro nero contro il cielo, evoca un senso di erculeo sforzo umano, sembra quasi di sentire questa pesante forma nera grugnire per lo sforzo e poi sospirare con sollievo appena abbandona il carico.

Successivamente lasciando questo ambiente da fabbrica, Léger ritorna ad inserire due sequenze dei suoi amati utensili da cucina: una grande forma metallica contenente un imbuto e tre sbattitori (fotogrammi nn. 174-175).

In aggiunta al puro e semplice richiamo visivo esercitato in quanto oggetti belli, i loro movimenti sono una coreografia di schemi di danza; nella prima ripresa girano infatti come una ballerina piroettante e nella seconda i tre sbattitori si muovono a scatti e dondolano come se recitassero per noi — come la danza del panino nel pranzo di Charlie Chaplin in *La febbre dell'oro* (1925).

Se queste interpretazioni di meccanismi umanizzati sembrano affettate, l'esempio seguente dovrebbe dissipare ogni dubbio. È la tanto celebrata scena della lavandaia che, tornata dal fiume, sale i gradini senza fine.

Ma prima, come introduzione, ci viene mostrata la magnifica ripresa di una macchina al lavoro (fotogramma n. 176). È una dinamo, una pompa, un motore o parte della catena di produzione di una fabbrica? Léger non lo precisa, ma non è rilevante, perché — come notava egli stesso — “ogni oggetto creato o manufatto, può avere in sé un'intrinseca bellezza”.

Soltanto per la sua forma, singolarmente bella, vale l'inclusione nel film. L'asse di precisione, lucido, nella sequenza successiva (fotogramma nn. 177-179) è fotografato frontalmente, in modo da riempire lo schermo con energia pulsante, balzando in avanti, ritirandosi, sobbalzando di nuovo, e così via. A sottolineare questa celebrazione dell'energia meccanica, appaiono i magnifici occhi di Kiki (fotogrammi nn. 180-185), per ammirare — come avevano fatto in precedenza — un bel

meccanismo. E poi arriva la lavandaia.

Dapprima, questa incongrua intrusione di una donna ordinaria in un mondo industriale e inumano sembra stranamente fuori posto. Ma la sua funzione, nel montaggio meccanizzato di Léger, diviene presto chiara. Come Sisifo, condannato in eterno a far rotolare un masso su per la montagna unicamente per farselo sfuggire ogni volta che raggiunge la cima, la lavandaia sale gli scalini carica di bucato, si arrampica verso la cima, ma solo per riapparire istantaneamente in basso, quando, di nuovo, incomincia, per ripetere il suo noioso lavoro domestico. La sua funzione nel film, ha scritto Léger, era prima di tutto quella di "sbalordire il pubblico, per poi farlo sentire lentamente a disagio, e infine per spingere l'avventura al punto dell'esasperazione". Ogni nuova salita è identica alle precedenti. Ella sale e risale ventuno volte, interrotta solo da altre due riprese che commentano acutamente la sua situazione: 1) la bella bocca di Kiki si apre meccanicamente in un sorriso, per condividere il nostro divertimento nell'osservare questa strana scena (rivelando così, non solo il senso del ritmo di Léger, ma anche il suo senso dell'humour); 2) il moto improvviso dell'albero a gomiti di una macchina, col suo regolare spostamento avanti e indietro che ovviamente riecheggia e rinforza i movimenti da meccanismo ad orologeria della lavandaia ripetuti all'infinito. È la *Lavandaia* di Daumier, ad un tempo più realistica, in virtù della veracità dell'immagine fotografica, e meno, perché essa non tradisce traccia di stanchezza e di noia nello svolgere il suo faticoso compito.

Parte V. Titoli e Numeri

(Fotogrammi nn. 200-240; tempo di proiezione: un minuto e quarantotto secondi).

Questa è la parte del film dotata di maggiore coerenza interna. Siamo di nuovo nello studio, perché nessuna delle riprese che segue è ancorata alla presenza fisica del mondo reale. Esse sembrano un cartone animato, immagini elaborate su un tavolo da disegno, piuttosto che fotografie di oggetti reali. Quasi tutte sono vitalizzate dai ritmi interni, perché le sensazioni di movimento sono generate dal rapido montaggio.

Il fatto che l'esempio più notevole di ritmo esterno si trovi nella ripresa d'apertura, però, costituisce una sorta di eccezione.

Comincia con uno schermo vuoto, nella totale oscurità. Poi, agli orli, appaiono brevi forme bianche curve. Fluttuano lentamente verso il centro e si uniscono in un grande, statico "zero", che poi retrocede nell'oscurità, rimpicciolendo. È un lento, deliberato esercizio per creare un perfetto elemento geometrico con i suoi frammenti, che, una volta uniti, si allontanano dal campo visivo (fotogrammi nn. 200-205).

Ora, improvvisamente, un titolo esplode sullo schermo (n. 206): *On a volé un collier de perles de 5 millions*. Questo misterioso messaggio, come il titolo di un giornale, affermazione dotata di minimo potere informativo, ma fatta con un massimo di forza grafica, è poi scherzosamente sezionato. In rapida alternanza lampeggiano gli zeri, singoli o in gruppi di due o tre, poi frammenti del messaggio, "on a volé", poi altri zeri, altri frammenti, "de 5 millions", e così via, finché tutto rimbalza fuori dallo schermo in un ritmo scoppiettante e in rapida successione.

In un certo senso, il passaggio rimanda all'attrazione dei Cubisti per l'arte tipografica. Léger, naturalmente, aveva già introdotto frammenti di parole e di frasi nei suoi quadri precedenti, come in *La ville* e nelle illustrazioni per *La Fin du Monde* di Cendrars, entrambi del 1919. Ma una fonte più importante deve essere stata la pubblicità commerciale. Léger era pienamente consapevole della sua forza nel simboleggiare ed esprimere la modernità della vita urbana: "L'esempio più comune — egli notava — è il duro e secco riquadro per le affissioni, con colori violenti e lettere chiare". La strada di città, con i suoi cartelloni sgargianti e le luci della pubblicità lampeggianti per richiamare l'attenzione visiva della gente, creava quella sensazione di discontinuità temporale e di disorientamento spaziale che contraddistingue l'esperienza della vita cittadina. E caratterizzava anche la pittura di Léger, trasferita in questo film.

Le sue note di lavoro per *Ballet mécanique* mostrano riferimenti perfino più ovvi alla pubblicità commerciale: "*Images de publicité comme Bébé Cadum*"⁷⁰ e, altrove, "*Projection de page entière de publicité de journaux*". L'idea di proiet-

tare sullo schermo un'intera pagina di giornale derivava forse da un importante disegno di scena eseguito nel 1923 da Gerald Murphy ⁷¹ (nessuna relazione con Dudley Murphy) per uno spettacolo dei Ballets Suédois, *Within the Quota*. Consisteva nell'enorme prima pagina di un falso giornale popolare americano, pieno di titoli vistosi (fig. 54).

Fortunatamente, Léger scartò quest'idea, abbastanza adatta all'immagine statica della scena di fondo di un balletto, ma troppo ricca di contenuto informativo per un'immagine da film. Egli selezionò invece un titolo unico e poi lo smontò; giocò con esso, lo ruppe in frammenti, stendendoli attraverso lo spazio e il tempo — per così dire —, come un occhio che scorre un giornale, sovrapponendo ogni immagine alla successiva.

La Parte V continua su questo tono vivace. Dopo lo sbarramento di zeri e di frammenti di titoli, appare l'occhio di Kiki, che si apre per guardare non un "collier de perles", ma un antiquato collare da cavallo. Monumentale e simmetrico nel disegno, esso riempie lo schermo e resta fermo lì alme-

fig. 54 Gerald Murphy, disegno per la messa in scena di *Within the Quota*, con musiche di Cole Porter, realizzato dal Ballet Suédois, Parigi, 1923. Da I'okine, e altri, *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris, 1931.



no per sei secondi, un tempo assai lungo per qualsiasi cosa rimanga ferma in *Ballet mécanique*. Poi, oscurità; di nuovo immagine, oscurità, immagine, vibrando su e giù, accelerando lentamente la pulsazione visiva come una macchina a vapore che acquista velocità.

Infine, il collare comincia a muoversi. Rimbalza su e giù, poi da un lato e in diagonale. La sua piccola danza è tutta creata dal ritmo interno: il collare non si muove mai davvero lungo lo schermo, muta solo la sua posizione in rapporto alle riprese successive.

Parte VI. Altri esercizi di ritmo

(Fotogrammi nn. 241-278; tempo di proiezione: un minuto e quaranta secondi).

Questa sezione è molto vicina alla Parte IV. Le immagini di oggetti comuni, forme geometriche astratte e frammenti anatomici, sono intrecciati in un veloce montaggio, animato da ritmi interni ed esterni.

Può essere divisa in due sezioni. La prima (fotogrammi nn. 241-259) è un passaggio articolato in modo preciso, nel quale figure umane e oggetti sono in contrasto. Mentre si apre, vediamo per la prima volta il viso di Kiki a piena immagine e senza deformazione prismatica. Con gli occhi chiusi, i capelli di taglio maschile pettinati all'indietro, le labbra e i sopraccigli delineati col cosmetico, ella rimane del tutto inespressiva e ruota lentamente, come una scultura su un tavolo girevole (fotogrammi nn. 241-244). In effetti, ella sembra più un manichino da grande magazzino che un vero essere umano. Questa, ovviamente, era proprio l'intenzione di Léger: spersonalizzare al massimo la sua immagine — come le figure robotizzate delle sue pitture (figg. 55-56) — mentre, ad un tempo, la espone all'impietoso scrutinio fotografico.

Per bilanciare questo concetto della figura umana come scultura, Léger taglia e passa ad una scultura vera, una figura di "Zio Sam" in legno policromo, che dondola vicino e lungi dalla macchina da presa (fotogrammi nn. 245-247). Di nuovo, come nella Parte IV, le immagini si collegano automaticamente l'una all'altra. Mentre Kiki diventa una sorta di scul-



fig. 55 Fernand Léger, *Nu sur fond rouge*, 1927.



fig. 56 Fernand Léger, ingrandimento di un fotogramma da *Ballet Mécanique*.

tura, lo "Zio Sam" sembra quasi una vera persona seduta su un'altalena da giardino.

Per varietà e contrasto, Léger inserisce un'altra ripresa di Kiki, come racchiusa entro parentesi dagli unici mezzi di interruzione filmica a sua disposizione: un cerchio bianco che aumenta di misura per introdurla e, successivamente, un'alternanza di cerchio e triangolo, che rimpiccioliscono (fotogrammi nn. 248-257). A differenza della precedente immagine di Kiki, direttamente fotografata ed emotivamente non comunicativa, questa è piena di briose espressioni facciali — bocca sorridente, occhiate civettuole, sguardi fissi ad occhi aperti. Tuttavia, per prosciugare l'immagine del suo realismo fotografico, per distrarre la nostra identificazione psicologica con la persona sullo schermo, Léger ricorre al prisma, trasformandola in un gioco di piani sovrapposti, appiattiti: ancora un'altra volta sulla stessa linea delle sue pitture, solo che, in questo caso, l'immagine non richiama figure-robot ma interpenetrazioni spaziali cubiste.

Per concludere la sequenza, Léger presenta un altro elemento, uno stampo da gelatina a tanti strati, diverso nella

forma, ma legato alla precedente sequenza dello "Zio Sam" dal dondolante movimento del suo avvicinarsi e allontanarsi dalla macchina da presa.

Questa prima sezione esemplifica in modo eccellente che cosa Léger intendesse per struttura filmica: un accordo interdipendente di elementi la cui relazione può essere così riassunta:

Numero Appendice	Contenuto	Formazione dell'Immagine	Movimento
241-244	Faccia	Fotografia diretta	Rotazione di oggetto
245-247	Oggetto	Fotografia diretta	Dondolio avanti e indietro
248-249	Geometrico	Disegno animato	Aumento di misura
250-253	Faccia	Frantumazione prismatica	Movimenti facciali
254-257	Geometrico	Disegni animati	Diminuzione di misura
258-259	Oggetto	Fotografia diretta	Dondolio avanti e indietro

Così, non meno che nelle sue pitture, Léger ha costruito questo passaggio partendo da pochi elementi semplici, rigidamente definiti in termini di forma, contenuto, mezzi di formazione dell'immagine e ritmo.

In almeno due di questi passaggi, ognuno degli elementi è simile agli altri, e ciò assicura l'unità interna della sequenza, senza fare assegnamento, tuttavia, su un interesse narrativo per la sua coesione. Di nuovo: "Nessuno scenario - reazione di immagini ritmiche; e questo è tutto".

La seconda sezione della Parte VI è strutturata con eguale chiarezza. L'unità interna vi è mantenuta dal persistere del medesimo soggetto nelle singole riprese, mentre la sua diversità deriva dalle variazioni del movimento ritmico, sia interno, sia esterno. Il crudo materiale di Léger, il soggetto scelto per questo passaggio, è un certo numero di utensili da cucina. Così, nella sequenza di apertura, vediamo una doppia fila di mestoli da minestra e di coperchi di pentole, ben

allineati, con le splendenti superfici metalliche che luccicano brillanti contro il vuoto nero (fotogramma n. 260).

Léger era stato affascinato per lungo tempo dal fenomeno del gioco luminoso riflesso da superfici metalliche lucide; in *Ballet mécanique*, esse richiamano direttamente quei pezzi di artiglieria che tanto lo avevano colpito durante il servizio militare — “*Les culasses des canons, le soleil qui tapait dessus, la crudité de l'object en lui-même*” — e sono legate anche ai suoi quadri del periodo immediatamente post-bellico, come *Cylindres colorés* (1918; Collection Louis Carré, Parigi; fig. 22), il cui principale contenuto era il gioco di luci su forme metalliche arrotondate, sospese quasi senza peso nello spazio.

Agli occhi di Léger, tali oggetti avevano un fascino doppio: l'immutabile valore visivo, come pure forme plastiche, e la mutevole apparenza in condizioni di luce diverse — o, per dirla con le sue parole: “Quella fantasia di cui puoi sentire la mancanza, quello stato di aridità geometrica che ti può infastidire, trova la sua compensazione nel gioco della luce sul metallo bianco. Ogni macchina porta con sé due qualità materiali. Una, spesso dipinta, che assorbe luce (valore architettonico) e rimane costante; l'altra, molto più spesso fatta di metallo bianco, riflette la luce e svolge il ruolo di libera immaginazione (valore pittorico). La luce determina la varietà delle macchine”⁷².

Queste immagini di oggetti comuni, che l'isolamento e l'ingrandimento estrapolano dal contesto comune della cucina, sono poi fatte vivere sullo schermo, prima componendo varie riprese in un montaggio di ritmo interno — in immagini capovolte, con differenti angoli di ripresa, intercalate da momenti di oscurità totale (fotogrammi nn. 260-266) — e poi con ritmi esterni, sia facendole dondolare violentemente di fronte alla camera di nuovo con l'apparente stupore del grande occhio di Kiki che torna brevemente sullo schermo, sia muovendo a precipizio la macchina da presa sulle file diagonali di questi oggetti (fotogrammi nn. 267-274).

La Parte VI si chiude con una curiosa ripresa breve, racchiusa entro parentesi, come Léger aveva già fatto in precedenza, facendo avanzare e retrocedere cerchi bianchi (fotogrammi nn. 275-278). Essa presenta la vetrina di un negozio con la

sua esposizione di merce, vista in ordine e in stato di immobilità, da una distanza considerevole. Perché? Cosa c'entra con il *Ballet mécanique*?

È l'omaggio di Léger ad un'arte di importanza basilare nella vita della città moderna, sebbene non sia di solito riconosciuta come tale:

...l'arte di addobbare le vetrine, che da qualche anno ha assunto un'importanza tanto grande. Sono stato testimone di questo laborioso compito, insieme al mio amico Maurice Raynal (cui spetta il merito di aver iniziato tale discorso). Non nei viali, nello splendore delle lampade ad arco, bensì nelle profondità di un vicolo malamente illuminato. Le cose esposte erano senza dubbio modeste. Si trattava di panciotti nella piccola vetrina di un merciaio. Quest'uomo, quest'artigiano doveva mettere in mostra diciassette panciotti, altrettanti bottoni per polsini e cravatte a farfalla. Orologio alla mano, egli spese circa undici minuti per ciascun articolo. Raynal ed io andammo via, stanchi, dopo il sesto; eravamo stati là per un'ora a guardare il proprietario, che, dopo aver mosso un certo articolo per una frazione di centimetro, veniva fuori per studiare l'effetto generale. E sempre così assorbito nel suo lavoro da non vederci nemmeno. Con l'attenzione di un orologiaio, di un gioielliere, egli organizzava la sua vetrina, con la faccia tesa, l'occhio severo, come se tutta la sua vita futura dipendesse da quel lavoro. Quando penso alla negligenza, all'imprecisione del lavoro di molti artisti — pittori famosi i cui dipinti sono pagati a caro prezzo — dobbiamo ammirare profondamente quell'onesto artigiano che lavorava così duramente e con tanta coscienza. Il suo lavoro ha molto più valore dell'altro, deve infatti scomparire e nel giro di pochi giorni egli deve rinnovarlo, con la stessa attenzione e identico studio.

Tra questi uomini, tra questi artigiani, circola un incontestabile concetto di arte, strettamente connesso con la finalità commerciale, un nuovo fatto plastico, uguale alle altre manifestazioni artistiche, di qualsiasi genere siano. Ci troviamo faccia a faccia con l'ammirevole rinascere di tutto un mondo di artigiani-creatori che recano piacere ai nostri occhi e trasformano la strada in uno spettacolo permanente, uno spettacolo di varietà infinita²³.

Con un analogo riconoscimento del valore di questa umile ma onnipresente forma d'arte, il *Bulletin de l'effort moderne* — roccaforte del classicismo durante la rivoluzione surrealista, a Parigi, alla metà degli anni Venti — pubblicava la fotografia di un'altra vetrina, più elaborata di quella colta dall'occhio di Léger (fotogramma n. 162), in mezzo a riproduzioni di tele dello stesso Léger, di Gris, di Ozenfant e di altri artisti del periodo, legati alla tradizione pittorica purista.

Parte VII. *Ballet mécanique* di oggetti comuni

(Fotogrammi nn. 279-300; tempo di proiezione: un minuto e trentasette secondi).

Nella sezione finale del film, lo scopo di Léger era quello di creare schemi di movimento — tipo danza — con oggetti ordinari, usando soprattutto ritmi di animazione interna.

Il passaggio di apertura (fotogrammi nn. 279-289) è molto simile alla danza del collare da cavallo già osservato nella Parte V, perché, di nuovo, queste immagini, nello schema grafico semplificato e nella spazialità appiattita, sembrano più vicine all'esito dei cartoni animati — ma la definizione francese *dessin animé* è molto più precisa — piuttosto che a quello di oggetti fotografati direttamente.

Due gambe di manichino compaiono sullo schermo, statiche e viste di profilo. A differenza dell'occhio e della bocca di Kiki, essi sono veri frammenti anatomici, gambe senza un corpo, e tanto semplificate nella forma che non rappresentano in modo specifico né una gamba sinistra, né una gamba destra. Sono attaccate al calcagno con un fermaglio metallico e ornate da una giarrettiiera sopra il ginocchio. Improvvisamente appaiono capovolte, battono i tacchi, prima giù e poi di nuovo su. Si voltano lentamente, come la testa rotante di Kiki vista in precedenza. Seguono molte riprese brevi, in ognuna delle quali le gambe assumono sullo schermo posizioni differenti e sono montate con tale rapidità da apparire umane e vive.

Dopo che le gambe hanno concluso la loro piccola danza, Léger inserisce un'inquadratura (della durata di quattro secondi) di due ninnoli da albero natalizio che dondolano avanti e indietro con moto accelerato. È una delle poche riprese in cui sia percettibile una velocità di movimento anormale, sebbene certi appunti di Léger si riferiscano esplicitamente al potenziale espressivo di fotografie al rallentatore e a velocità accelerata. La sequenza successiva (fotogrammi nn. 291-293), poi, è uno dei momenti più straordinari di tutto il film.

Per circa mezzo minuto, due semplici immagini statiche — un cappello di paglia e una scarpa da signora, evidentemente di paglia anch'essa — lampeggiano in alternanza sullo schermo; ognuna dura solo una frazione di secondo. Nel corso di que-

sto prolungato sbarramento visivo, ha luogo una sorprendente trasformazione. Dapprima le immagini parlano, con quell'intenso potere espressivo di cui Léger è chiaramente consapevole: "L'enorme ingrandimento di un oggetto, di un frammento, gli conferisce una personalità che non ha mai avuto prima, e in questo modo essa può diventare un veicolo di potenziale lirico e plastico del tutto nuovo". Ma poi, mentre le immagini continuano a lampeggiare avanti e indietro — cappello, scarpa, cappello, scarpa, cappello, scarpa, ecc. —, l'occhio pensante dello spettatore è esausto, a causa della continua ripetizione a ritmo martellante, con una tale insistenza visiva, e con un contenuto informativo minimo e per nulla emotivo.

Finalmente, mentre i valori associativi in queste immagini cominciano a scemare, esse appaiono sempre più come puri elementi di bianco su nero, causando la sorprendente illusione che si tratti semplicemente della *stessa* forma, tirata fisicamente e spinta avanti e indietro. Non percepiamo più una alternanza di forme, ma una metamorfosi fluida, dall'una all'altra, alla velocità della luce. L'occhio fornisce tutti gli stadi intermedi di questa trasformazione plastica: vediamo una lunga forma bianca orizzontale con un buco nero al centro (la scarpa), che si gonfia, che ridistribuisce la sua area bianca per diventare un disegno con due cerchi bianchi concentrici (il cappello); il tutto realizzato in un lampo, e poi istantaneamente rivoltato, più volte.

Buona parte dell'illusione è generata in un passaggio di poco successivo (fotogrammi nn. 297-298), un rapido montaggio del volto di Kiki, prima ripreso dal basso e poi di fronte. Anche qui, di nuovo, le immagini separate creano l'illusione di una testa che ondeggia fisicamente su e giù, con un rapido movimento distaccato.

La parte VII si conclude con un tocco abile e tipico. Il passaggio (fotogrammi nn. 245-300) consiste in numerose riprese statiche di bottiglie di vino, da una a cinque, variamente disposte.

Di nuovo, per il rapido montaggio, esse si animano e sembrano rappresentare un "balletto meccanico", saltellando intorno con movimenti vivaci su un palco bianco illuminato in modo uniforme.

Questa breve e divertente danza di bottiglie di vino può ben essere derivata dai film pubblicitari, nei quali i prodotti commerciali venivano presentati proprio così per attirare l'occhio del potenziale cliente²⁴.

Dato l'interesse di Léger per le tecniche dell'arte commerciale, tali film avrebbero potuto senza dubbio catturare la sua attenzione anche per il loro ritmo.

Epilogo: "Charlot" e la donna nel giardino

(Non illustrato; tempo di proiezione: quarantanove secondi). La marionetta cubista di Chaplin fatta da Léger ritorna a concludere il film. Esegue di nuovo la sua danza meccanica; poi il suo corpo cade da una parte, le membra si staccano, lasciandosi dietro solo la testa, sospesa a mezz'aria. Con un tocco finale di humour, Léger conclude il suo *Ballet mécanique* con una immagine eccezionalmente incongrua. Katherine Murphy, la ragazza che con i suoi movimenti meccanicamente ritmici sull'altalena da giardino, introduce la Parte I, torna di nuovo, ripresa nel suo giardino — come se il brillante esercizio di forma filmica e di ritmo delle sezioni precedenti non fosse mai esistito — mentre annusa un fiore di melo con un elegante gestire dai modi ottocenteschi. Il film finisce.

Ma quali sono, in breve, le principali caratteristiche di *Ballet mécanique*? Quali sono i suoi principali mezzi espressivi? In realtà, non è molto difficile definirli. Non solo il film stesso già li esprime con ammirevole chiarezza, ma anche gli scritti di Léger forniscono in proposito ulteriori precisazioni. Si possono così riassumere:

1. Forma non narrativa

Il romanzo cinematografico è un errore fondamentale.

Questo è, naturalmente, un metodo negativo: per classificare *Ballet mécanique* si indica semplicemente cosa non è. Ma, nondimeno, il termine mette in evidenza una singolare innovazione: l'uso dell'occhio della macchina da presa, non come congegno per raccontare una storia, ma come mezzo per estenu

dere il potere della visione. *Ballet mécanique* non è un'opera di arte filmica drammatica, ma di sperimentazione visiva. Da immagini create unicamente con mezzi cinematografici — primi piani, mutamenti spaziali e dimensionali, manipolazioni e frammentazioni temporali, deformazioni prismatiche dell'oggetto, per citare solo i sistemi più ovvi — Léger ha messo insieme un lavoro sostenuto da interessi puramente visivi, piuttosto che narrativi. Come il Cubismo Analitico, il film è una metafora della visione, e richiama il processo della visione in sé, piuttosto che la cosa vista.

2. Velocità, Movimento, Ritmo

La velocità è la legge del mondo. Il cinema vincerà perché è vivo e veloce.

Léger è stato per lungo tempo attratto da un'arte mobile: la sua scenografia per il balletto *Skating Rink* impiegava parti mobili, e la sua pittura da cavalletto — fatto comune in ambiente cubista — implicava attività cinetica attraverso forme disgiunte ed interagenti. In *Ballet mécanique*, egli liberava il potenziale dinamismo della sua pittura in una brillante ostentazione di visione in moto. La distinzione di questi schemi di movimento in ritmi interni e esterni è uno strumento di analisi corretto, ma inadeguato per evocare la ricchezza e la varietà dei movimenti in atto sullo schermo.

Perché *Ballet mécanique* è sentito come una sorta di evento visivo ad alta velocità che sommerge le nostre menti con rifornimento apparentemente inesauribile di immagini, infinitamente variabile, in combinazioni sempre nuove e sorprendenti, dinamicamente interagenti, e che si riversa anche fuori dallo schermo, con l'inesorabile necessità di un fenomeno di natura.

Ballet mécanique si svolge per la maggior parte ad una velocità tale da sfiorare la soglia della non-comprensibilità. Gli schemi di movimento più vibranti sono generati dal montaggio rapido delle "penetrazioni orizzontali", quelle raffiche visive in successione incredibilmente rapida capaci di liberare molte immagini al secondo.

Tuttavia, in *Ballet mécanique*, il movimento viene anche da

un'altra fonte, dalla restituzione fotografica della vita moderna "in piena attività". Qui, proprio come facevano i primi cineasti, per i quali l'attività dinamica in qualsiasi scena di vita era ragione sufficiente per fotografarla, o come i registi russi costruttivisti le cui locomotive buttate alla carica erano perfette espressioni del dinamismo della vita moderna; così anche Léger accelera il pulsare del suo film ponendo la macchina da presa proprio nel cuore dell'azione e inserendo queste immagini per sollecitare da parte nostra reazioni visive cinestetiche.

3. Il primo piano

Il cinema rende personale il "frammento": lo circoscrive, ed è un 'nuovo realismo', le cui conseguenze possono essere smisurate.

Il primo piano, per Léger, era l'elemento più potente nel linguaggio cinematografico, un modo di osservare ciò che normalmente non si vede. Gli dava infatti la possibilità di isolare oggetti e frammenti dal comune realismo del loro ambiente normale, per presentarli, magicamente trasformati attraverso un enorme ingrandimento, in immagini di inusitata bellezza plastica. Per tutto il film, pezzi di arnesi da cucina e meccanismi, pentole e padelle, cappelli e scarpe, gli oggetti più comuni, sono colti a breve, intima distanza per riempire lo schermo con immagini di netta impronta grafica, irriducibile affermazione della loro presenza fisica.

4. Contrasto

Ogni cosa risulta da una costante opposizione di violenti contrasti.

Il contrasto è l'umore vitale, ed insieme la forza vincolante del *Ballet mécanique*. Esso è composto, non da riprese separate che si legano l'una con l'altra — come avviene nella maggior parte dei film —, ma da riprese separate, che si scontrano e si urtano. In tutta l'opera, infatti, *un solo taglio* suggerisce una transizione dolce e discreta da un'immagine alla

seguinte: è il taglio dal fotogramma n. 149 al n. 150, da (1) l'uomo in cima allo scivolo a (2) l'uomo che ne discende, ripreso dal di sotto — un risultato degno di qualsiasi direttore di montaggio di Hollywood con un logico spostamento della macchina da presa al fine di assicurare una fluida continuità di azione narrativa.

Ma non era questo l'interesse principale di Léger. Egli cercò piuttosto di ricreare nel film lo stesso discontinuo, frammentato, caleidoscopico mondo descritto nei suoi quadri. Ogni sequenza di *Ballet mécanique* — così come le forme autonome nettamente contornate delle sue tele — è chiaramente separata da quelle che la precedono e la seguono, e così, se sono viste in sequenza, esse creano schemi di contrasto che esplodono in continuazione, nello schema grafico, nel movimento, nei mezzi di formazione dell'immagine, nel contenuto rappresentativo e nei sottintesi emotivi.

5. La vita urbana moderna

Su una strada principale due uomini trasportano gigantesche lettere d'oro in una carriola: l'effetto è tanto sorprendente che tutti si fermano a guardare. In una scena del genere si ritrovano le radici della rappresentazione moderna... La strada pensata come una delle belle arti?

Questa osservazione di Léger — e anche l'enfasi è sua — dimostra la sua acuta consapevolezza della città come spettacolo. Le energie pulsanti della moderna vita urbana, i suoi ritmi e le sue forme, persino i suoi lampi di divertente incongruenza: tutto ciò si può ritrovare in *Ballet mécanique*. È infatti uno spettacolo in costante movimento, impregnato della presenza di moderni meccanismi in moto, lanciati precipitosamente, ma non provenienti né diretti verso nessun luogo, pieno di immagini frammentate e di aggressivi segnali pubblicitari: un ambiente, insomma, fatto dall'uomo, duro, intenso e vitalmente vivo, come la città, come il suo quadro *La ville*.

Capitolo ottavo
Dulac e Seeber

Ballet mécanique incarnava un nuovo concetto di espressione filmica, trascurava il fattore narrativo in favore di una ricerca di ritmi visivi creati dall'azione e dall'interazione di immagini graficamente espressive. Ma, una volta che il film fu realizzato, cosa accadde? Si trattò soltanto di un esperimento privato, che Léger portò a termine per soddisfare la propria curiosità, o fu invece parte di un fenomeno artistico più ampio? Negli anni Venti, naturalmente, anche altri film d'avanguardia sperimentavano una fantasia non narrativa, secondo la linea di *Ballet mécanique*; in Europa, quelli di Richter, Eggeling, Ruttmann, Duchamp, Dulac, Chomette e Moholy-Nagy erano i più interessanti. Ma, sebbene in questa sede non c'interessi un'indagine completa del movimento del cinema d'avanguardia, nondimeno un rapido sguardo ad alcuni di questi film servirà a collocare l'opera di Léger in un contesto più significativo.

Hans Richter era stato molto impressionato da *Ballet mécanique*, quando fu proiettato a Berlino nel 1925. Aveva appena finito un suo cortometraggio, *Rhythm 25* (andato sfortunatamente perduto). Come i suoi primi studi, anche questo era completamente astratto e geometrico, ma arricchito con colore applicato a mano sulla pellicola (figg. 57-58). Fin qui, Richter aveva usato la macchina da presa essenzialmente come strumento meccanico per produrre — per così dire — pitture astratte animate. I suoi studi di ritmo erano composizioni neoplastiche in movimento — ovvero, orchestrazioni precisamente controllate di forme geometricamente pure che



fig. 57 Hans Richter, *Orchestrazione di colore*, 1923 (Museo d'Arte Moderna, Tokio). Per gentile concessione di Hans Richter.
fig. 58 Hans Richter, *Prove di colore* per il film *Rhythm 25*, non realizzato, 1923-24. Per gentile concessione di Hans Richter.

si muovevano attraverso lo spazio e il tempo.

Ballet mécanique fece balenare ai suoi occhi la possibilità di usare la macchina da presa per estrarre, dalla realtà fisica del mondo concreto, immagini che potevano essere poi usate come una sorta di contrappunto rappresentativo per crearne altre, astratte, di schema simile. In *Film Studie*, Richter mise alla prova questo concetto. I tre precedenti cortometraggi astratti avevano affinato il suo senso del ritmo visivo, e nella nuova opera del 1926 egli inserì immagini fotografiche di oggetti in un gioco di forme geometriche animate ritmicamente. Sebbene *Ballet mécanique* avesse fornito senza dubbio a Richter lo stimolo per questa idea, il suo *Film Studie* la sviluppò in modo completamente diverso ed originale.

Prima di tutto, Richter deformò in misura consistente queste immagini "realistiche", per distanziarle al massimo dalla realtà comune del mondo di tutti i giorni.

Il *nouveau réalisme* di Léger, il suo gusto per la bellezza plastica degli oggetti comuni visti a distanza ravvicinata, non fu lo scopo di Richter. Se la scultorea testa di Kiki (fig. 56) dimostrava la passione di Léger per "*la crudité de l'object en lui-même*", le teste multiple del *Film Studie* di Richter, liberamente fluttuanti e semi-trasparenti, erano intese invece ad evocare quello stato di crepuscolo interno, a mezzo tra realtà e fantasia, un'immagine di sogno vista ad occhi aperti. In breve, era essenzialmente un'immagine surrealista, che preannunciava le successive incursioni dell'artista nella psicologia junghiana, il cui influsso diverrà evidente in film come *Dreams that money can buy*, del 1944-47.

C'è poi un'altra importante differenza tra *Ballet mécanique* e *Film Studie*. Il film di Léger è costruito con molteplici contrasti scioccanti tra le varie riprese; quello di Richter, invece, con la loro fluida integrazione. Mentre il film di Léger abbaglia l'occhio, quello di Richter ipnotizza la mente. Il primo è un intenso deflusso visivo, il secondo una continua, melodica evoluzione di forme. Ed ecco pertanto, in quest'ultimo, l'alternanza tra immagini fotografiche e disegni astratti, che sottolinea la loro affinità, non il loro contrasto. In un passaggio, ad esempio, una composizione diagonale di cunei bianchi che si allargano su un campo nero — come luci di riflettori in movimento nel cielo notturno — è montata insieme con riprese

di un uomo che brandisce una mazza, fotografato dal basso per produrre disegni grafici simili e stampato in negativo per sottolineare ancora questa analogia. Oppure, in certi passaggi (ricorrenti in Richter) con dischi bianchi che fluttuano e rotano senza peso in un vuoto nero, la composizione mobile si sviluppa in opposizione ad altre forme uguali, anch'esse in moto: forme che, per quanto geometriche, non sono astratte ma rappresentano invece bulbi oculari incorporei che ruotano senza posa.

Di nuovo, questa stretta mescolanza di reale e di non reale fonde insieme i due elementi per generare improvvisamente quasi uno strano stato di sogno, lontano dallo scalpito del duro mondo industriale di Léger.

Ballet mécanique appartiene a quella tendenza del cinema sperimentale che consapevolmente tentava di creare una musica visualizzata.

Naturalmente, l'idea di fondo di assimilare le immagini visive a suoni musicali era vecchia. In pittura fu generata dalla teoria ottocentesca della sinestesia e della *Gesamtkunstwerk* per formare la base della famosa affermazione di Kandinsky che "il colore è una tastiera" (1910) e per influenzare, in larga misura, artisti come Kupka, Delaunay, Russolo e lo stesso Kandinsky. Nel cinema, la musica forniva spesso una conveniente analogia per la struttura e l'articolazione delle forme in movimento; testimoni ne sono i titoli di *Rhythm 21* di Richter, di *Diagonal Symphony* di Eggeling, di *Berlin-Sinfonie einer Großstadt* di Ruttmann, e perfino i progetti di film non realizzati di Léopold Survage (*Rythme coloré*) e la ripresa cinematografica di Schönberg-Kandinsky, *Die glückliche Hand*. Con la seconda metà degli anni Venti, il concetto di cinema come musica visiva era diffuso comunemente, in parte anche per l'esempio di *Ballet mécanique*. Tra i cineasti che compirono esperimenti su queste direttrici, la professionista più conseguente fu Germaine Dulac. In effetti — come vedremo — ella sviluppò la teoria della musica visualizzata con un'insistenza tanto caparbia che i suoi risultati hanno soprattutto il carattere di dimostrazioni pedagogiche. In essi la teoria è il tema vero e proprio del film, piuttosto che la base di partenza. Le sue più esplicite dimostrazioni di un cinema inteso come musica visiva ebbero luogo alla fine del decennio. I film

precedenti, per contro, avevano dato prova di un gusto melodrammatico e letterario, spesso dai pesanti toni surrealisti realizzati con fantasiosi tocchi poetici. In *Mort du Soleil* (1922; un film purtroppo perduto), ella usò un'immagine al negativo per esprimere la morte della luce solare; in *La souriante Madame Beudet* (1922), un'ingegnosa ripresa coglie magnificamente, in uno specchio da toeletta a tre facce, l'angosciata introspezione di una donna che assiste all'assassinio di suo marito; *Le Diable dans la Ville* (1924), poi, ci propone una scena di violenta emozione resa con un'immagine doppia, come vista da qualcuno in preda a un violento attacco di colera. Uno dei più famosi lavori della Dulac fu *La coquille et le clergyman* (1928), sceneggiato dal poeta surrealista Antonin Artaud. Il film è un vero catalogo di trucchi da macchina da presa d'avanguardia, che vanno da immagini stranamente allungate e rallentate di un ecclesiastico sessualmente frustrato, alla ripresa delle sue mani che afferrano il miraggio del collo nudo di una giovane signora, alla esatta, dolorosa descrizione di una personalità distrutta di nevrotico, la cui testa appare divisa in due (fig. 59).

fig. 59 Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman*, 1928. Per gentile concessione della Cinémathèque Française.



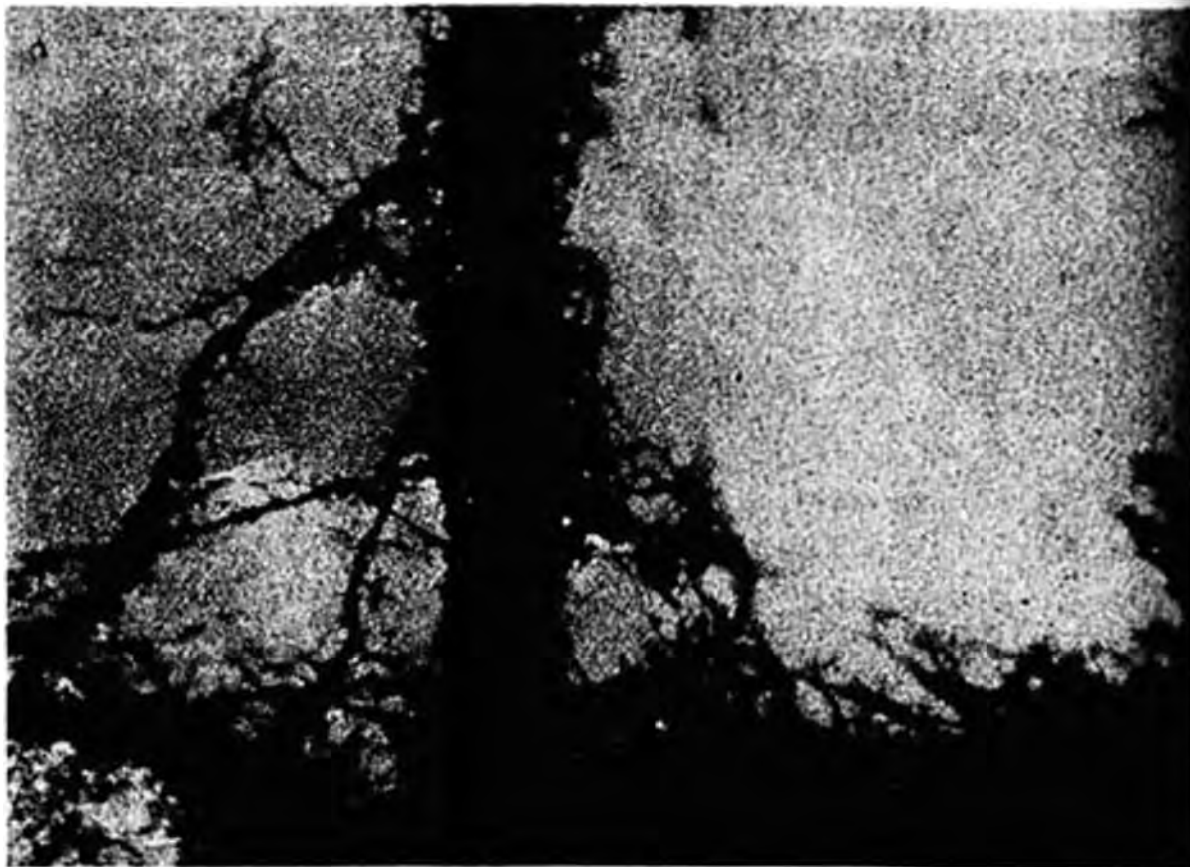
La coquille et le clergyman rimane il primo e vero film surrealista, e merita di essere affiancato alle successive allucinate opere di Buñuel, Cocteau, Maya Deren e Hans Richter. Ma Artaud reagì furiosamente al risultato, e denunciò pubblicamente il film come un completo travisamento della sua sceneggiatura. Il giudizio fu sottoscritto dai surrealisti amici di Artaud, e il film, pertanto, fino al recente studio di Alain Virmaux, non è mai stato valutato in modo equilibrato. Per aggiungere confusione, nel 1929 circa, il film venne respinto dal British Board of Film Censor, con la seguente motivazione: è "così ermetico da risultare quasi senza senso. Se un significato c'è davvero, è senza dubbio riprovevole".

Dopo lo sfortunato incontro con i surrealisti in *La coquille et le clergymann*, la Dulac abbandonò questi tentativi di cinema surrealista e creò, invece, un certo numero di cortometraggi di puro ritmo visivo, composti su modelli musicali. Tre film del genere vennero certamente prodotti da lei stessa nel 1928 o nel 1929: *Arabesques*, *Disque 927*, *Thèmes et Variations*. Ella li considerava esperimenti di "cinéma pur", intendendo con questa espressione "un cinema libero da trame letterarie, il cui unico soggetto sarebbero linee e volumi". Questa può essere certo intesa come una sintetica definizione dei precedenti esperimenti di Richter, Eggeling e Ruttmann nel campo del cinema astratto, oppure letta come eco del famoso detto di Léger, "l'erreur du cinéma, c'est lo scénario"; ma, alla luce dei risultati concreti di Germaine Dulac nel campo del "cinéma pur", deve essere interpretata piuttosto diversamente. Perché ella non credette mai davvero in un'arte non-oggettiva e, inoltre, non aveva alcuna sensibilità per quei ritmi puramente grafici che distinguono *Rhythm 21* e *Ballet mécanique*. Non fu la pittura il suo modello o la sua fonte d'ispirazione. Lo fu, piuttosto, la musica. Proprio questa, ella, musicista di talento, tentò di tradurre nel cinema; però ricercò lo stato d'animo generato da un brano musicale, tentando di renderlo con immagini mute, almeno fino al punto in cui è possibile separare il ritmo musicale da uno stato d'animo.

È così, in *Arabesques*, ella mise insieme una serie di immagini che avrebbero fatto balenare alla mente degli spettatori i sottintesi emotivi della omonima composizione di Debussy. Riflessi che danzano sull'acqua, raggi di luce solare che filtrano

nervosamente attraverso un groviglio di rami d'albero, perfino oggetti fatti a mano, come grappoli di perline di vetro lucente, con punti luminosi che guizzano dalle loro forme arrotondate: tutto concorre ad evocare le luminose e scintillanti tensioni della musica di Debussy (fig. 60). Un interessante congegno impiegato dalla Dulac nei suoi film fu uno specchio perforato, capace di frammentare la visione naturalistica ottenuta con la macchina da presa in immagini multiple, tutte identiche, piccole note ripetute all'infinito (fig. 61). Questa tecnica di deformazione ottica era ideale per la visualizzazione della musica di Debussy che ella ricercava, proprio come, cinque anni prima, la frastagliata frantumazione prismatica di Léger in *Ballet mécanique* riecheggiava nella forma visiva le dissonanze senza pace della musica di Antheil. Per rendere indubbio il fatto che *Arabesques* doveva essere inteso proprio come un esercizio di musica visualizzata, la Dulac frammise alle altre alcune riprese di mani che suonano il pianoforte. Questi riferimenti letterali al fare musica rafforzano la nostra comprensione intellettuale delle intenzioni della regista, ma,

fig. 60 Germaine Dulac, *Arabesques*, 1928-29. Per gentile concessione della Cinémathèque Française.



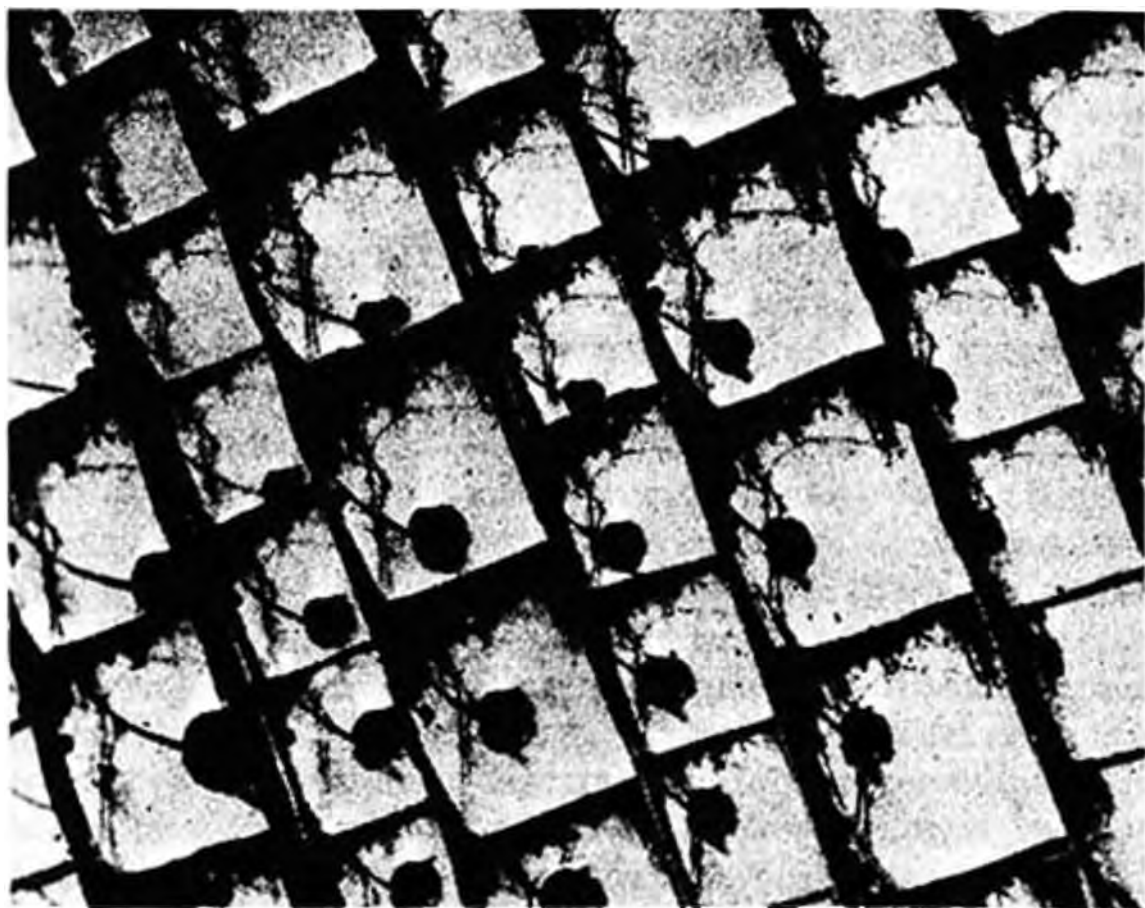


fig. 61 Germaine Dulac, *Arabesques*, 1928-29. Per gentile concessione della Cinémathèque Française.

nel complesso, indeboliscono non poco il film.

La spiacevole commistione di riferimenti specifici e poetici alla musica di Debussy origina un film che non è né un vero documentario né pura poesia cinematografica; quasi come se ella prendesse alla lettera la definizione metaforica del cinema d'avanguardia coniata da un eminente critico e cineasta sperimentale che la influenzò in modo considerevole, Louis Delluc: "*Est-ce un film? Non, c'est un piano*".

In *Thèmes et Variations*, la Dulac rovescia i termini del paragone istituito da Léger. I danzatori del balletto e le macchine sono montati simmetricamente; i loro schemi di movimento sono trasferiti da ripresa a ripresa. In modo simile, gli studi di crescita vegetale filmati al rallentatore sono riecheggiati dalle graziose movenze delle mani di una danzatrice. Nel tentativo di creare un poema di tono cinematografico, ella umanizzò ed ammorbidì le forme e i ritmi, sia delle figure umane sia delle macchine. Proprio come in *Arabesques*, dove il pianoforte che suona rende l'analogia musicale troppo precisa, in *Thèmes*

et Variations i movimenti pre-stilizzati dei danzatori tentarono di assolvere la stessa funzione assegnata da Léger ai ritmi esterni. Anche la Dulac fece uso di sovrapposizioni in quest'opera, combinando le immagini della testa della danzatrice con riprese di acqua e di fiori, sforzandosi di comunicare con la natura uno stato mentale di pace. Sfortunatamente, ai fini di questo studio, non ci è stato possibile rintracciare *Disque*, il suo terzo film di questo periodo.

L'impatto di *Ballet mécanique* fu ben più profondo all'interno dello stesso movimento moderno: la qualità del film e la fama del suo artefice ne garantivano la reputazione di capolavoro della cinematografia d'avanguardia. Richter e Dulac, così come altri rappresentanti di questa tendenza, condivisero l'idea di Léger di usare il *medium* del cinema per creare schemi formali di immagini, organizzati in modo ritmico piuttosto che narrativo.

Tuttavia, nessun film d'avanguardia può essere indicato come pedissequa imitazione di *Ballet mécanique*; la sua influenza, infatti, fu generale e di ispirazione, non specifica. C'è, comunque, un'opera del 1925, un film di pubblicità commerciale, il cosiddetto *KIPHO-Film*, di Guido Seeber, nel quale l'influenza diretta di Léger è chiaramente individuabile. Esso merita qui un breve esame, per due ragioni. In primo luogo, documenta in modo preciso il fatto che le innovazioni di Léger furono raccolte sorprendentemente presto proprio da una forma d'arte commerciale. In secondo luogo — dato forse più importante — ribadisce ancora una volta che le immagini e i ritmi del disegno commerciale furono un ingrediente tra i più vitali nella formulazione del *Ballet mécanique*.

Seeber (nato nel 1879) cominciò a fare del cinema sin dal 1898, con suo padre, un fotografo professionista. Egli rivelò grande attrazione per la fotografia truccata e perfezionò molte ingegnose innovazioni tecniche per realizzare questi effetti speciali. Un sintetico riassunto del magico lavoro intrapreso da Seeber con la macchina da presa servirà a comprendere qualcosa del suo talento⁷⁵.

In occasione del primo film di Paul Wegener, *Lo studente di Praga*, nel 1913, Seeber creò per la prima volta nel cinema un *Doppelgänger-Aufnahme*, effetto per il quale un attore appare in una scena "insieme con se stesso".

In *Lebende Buddhas* del 1921, un altro film di Wegener — ora purtroppo perduto —, con scene dell'architetto espressionista Hans Poelzig, Seeber creò un gran numero di effetti spettacolari, inclusa l'illusione di uno spirito che fugge dal proprio corpo. Insieme con Erno Metzner — come ha notato Jay Leyda — Seeber sviluppò gli effetti speciali più spettacolari per *I misteri di un'anima* (1926), di G.W. Pabst. Questo film, una sorta di anamnesi freudiana piena di stupefacenti apparizioni e deformazioni magiche, venne proiettato quasi subito allo Studio des Ursulines di Parigi. È un importante ma poco conosciuto prototipo di cinema surrealista.

Guido Seeber dovette assistere al film di Léger durante la proiezione all'UFA Palast, nel maggio del 1925. Era l'operatore più esperto, il più ingegnoso e abile di Berlino — e questo in un'epoca in cui la Germania possedeva i migliori cineoperatori del mondo —, ma spinto unicamente dal desiderio di produrre stupefacenti effetti, qualunque ne fosse la giustificazione artistica nel contesto di un film. A quel tempo, tutta l'industria cinematografica tedesca si stava preparando per l'enorme esposizione tecnica e commerciale di Berlino, la *Kino-und Photo-Ausstellung* (o KIPHO nell'abbreviazione popolare), che si sarebbe tenuta alla Haus der Filmindustrie sul Kaiserdamm, dal 25 settembre al 4 ottobre 1925. Per pubblicizzare l'avvenimento, venne commissionato un film a Julius Pinschewer (1883-1961), il cui studio sin dal 1910 aveva prodotto film pubblicitari per il commercio e l'industria. Con il suo acuto senso commerciale, Pinschewer osservava attentamente gli sviluppi del cinema d'avanguardia e nel 1925 aveva ingaggiato Walter Ruttmann per creare un cortometraggio colorato a mano, *Das Wunder*, unendo i suoi giochi di forme astratte con *slogans* e immagini esaltanti i pregi del liquore Kantorowicz. Ma, dovendo trovare un operatore per il suo *KIPHO-Film* Pinschewer si rivolse a Guido Seeber, il quale — è ovvio — pescò molte idee per il film proprio nel *Ballet mécanique*. Numerosi fotogrammi tratti dal *KIPHO-Film*, pubblicati nella rivista commerciale "Die Filmtechnik", diretta dallo stesso Seeber, sono abbastanza utili per illustrare in modo adeguato lo stile e il contenuto del suo cortometraggio (fig. 62). Come anteprima degli oggetti che alla *Ausstellung* dovranno richiamare la nostra attenzione, ci vengono sotto-



fig. 62 Pubblicità per la *KIPHO Film*, di Guido Seeber, Germania, 1925.
 Da "Die Filmtechnik", I, 1925.

poste di sfuggita brevi immagini degli ultimi modelli di macchine da 35 mm. (fig. 62, n. 7), alcuni Praxinoscopi del XIX secolo, un giocattolo ottico che produceva l'illusione del movimento secondo il principio di Roget sulla persistenza della visione (fig. 62, n. 8), e altri pezzi da museo, come vecchi modelli di macchine fotografiche e lanterne magiche (n. 12). Questa sorta di introduzione è seguita da un piccolo e vivace saggio sulla produzione del film. Mentre le macchine da scrivere picchiettano (nn. 3 e 15), appare il titolo *Drehbuch*, "sceneggiatura" (n. 2). Poi, ecco un certo numero di riprese che, montate con titoli esplicativi, illustrano le varie fasi dell'attività dello studio cinematografico. Appare "Trucco" e, in un'immagine tripla, prismaticamente frantumata, direttamente tratta da *Ballet mécanique*, vediamo un'attrice che si dà il rossetto (n. 294). Oppure, sopra il titolo "Luci", vengono proiettati reostati giganti, fotografati e deformati per ingrandire le loro splendidi superfici metalliche ondulate; e anch'esse richiamano immediatamente *Ballet mécanique* (n. 72). Poi: "*Achtung! Aufnahme!*", e le macchine da presa si mettono in moto (nn. 5 e 11).

Ma arrivano altre sorprese. D'improvviso, con un effetto scioccante che sarebbe piaciuto a Léger, appare un'inquadratura di Emil Jannings in *L'ultima risata*, il film tedesco più popolare e famoso della prima guerra mondiale. Poi, infine, dopo alcune riprese subacquee molto belle e spettacolari, animate dalla deformazione causata dal liquido, il titolo si dipana lungo lo schermo: "*PHOTO-KINO. Du musst zur Kino - und Photo Ausstellung Kommen!*" (nn. 1 e 10). La pellicola si conclude su una nota leggera, con lo spezzone di un altro famoso film tedesco: il dottor Caligari che, davanti al suo carnevalesco padiglione, invita il pubblico ad entrare per assistere allo spettacolo.

Mentre *Ballet mécanique* tentava — come ha affermato Léger — "di creare un ritmo di oggetti comuni nello spazio e nel tempo per presentarli nella loro plastica bellezza", il film di Seiber è composto di oggetti specifici, cioè, di articoli cinematografici e di attrezzature fotografiche presentati proprio per raccontare una storia sul fare cinema. I ritmi meccanici irregolari del film di Léger lasciano il passo, nel *KIPHO-Film*, ad un

liquido fluire di immagini creato con dissolvenze (del tutto assenti, nel film di Léger) e sovrapposizioni spaziali ottenute con l'uso di prismi e congegni specchianti. Il film, così, perde i ruvidi contrasti di forma e ritmo che caratterizzano *Ballet mécanique* e crea invece caleidoscopiche figure in costante evoluzione di immagini deformate, unificate solo da un comune contenuto tematico.

Il *KIPHO-Film* di Seeber è un eccellente esempio di lavoro pseudomoderno, di altissima qualità, composto con tecnica brillante, utilizzando il lessico artistico più avanzato. I risultati sono indubbiamente moderni, tecnicamente eccellenti, ma danno un'emozione solo superficiale. Il film si pone tuttora in affascinante contrasto con quello di Léger, anche se, come lavoro artistico, senza dubbio colpisce meno.

Inoltre, esso punta ad un rinnovamento stilistico di grande interesse nel campo del cinema pubblicitario commerciale, cui peraltro era legato anche il film di Léger: 1) perché traeva in parte origine dai primi film pubblicitari, come attesta la scena di *Ballet mécanique* con bottiglie di vino danzanti; 2) perché fornì l'ispirazione per il film pubblicitario più moderno di quei tempi, il *KIPHO-Film*; 3) per la straordinaria similitudine artistica tra *Ballet mécanique* e tanta parte dell'odierno cinema di pubblicità commerciale. In effetti, se *Ballet mécanique* fosse proiettato oggi alla televisione, senza introduzione o spiegazioni, uno spettatore distratto lo prenderebbe istintivamente per una pubblicità commerciale, inspiegabilmente troppo lunga e senza un prodotto da vendere con il suo messaggio insistente ed aggressivo.

Capitolo nono

Il cinema d'avanguardia e il suo pubblico

Come altre arti della rappresentazione, l'esistenza fisica di un film non può essere separata dalla sua proiezione. La sua "arte" non esiste nel film in se stesso, ma si realizza sullo schermo. Per questa ragione, lo studio di una qualsiasi opera d'arte cinematografica deve considerare anche la storia delle sue proiezioni.

Ballet mécanique fece la sua prima apparizione pubblica a Vienna alla fine del settembre o ai primi dell'ottobre del 1924, nel corso della *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, organizzata da Friedrich Kiesler. Sebbene il film non sia menzionato in catalogo, sappiamo, tuttavia, che venne proiettato proprio a questa esposizione. Ne fanno fede alcune testimonianze ed un saggio del 1925 del critico cinematografico francese, George Charensol, che protestava: "Ma chi lo crederebbe? *Ballet mécanique* fu un grande successo al Teatro dell'Esposizione a Vienna lo scorso anno, e ancora non è stato proiettato in patria!".

Ballet mécanique continuava a fare impressione maggiore sul mondo artistico tedesco di quanto non ne facesse nella Parigi di Léger, poiché la successiva presentazione pubblicata del film dovette essere quella avvenuta a Berlino, il 3 maggio 1925. Fu occasionata da un programma diurno di film sperimentali rivolto anche ad un pubblico di non specialisti, all'UFA Palast sulla Kurfürstendamm. L'avvenimento era sponsorizzato dal Novembergruppe (una organizzazione di artisti e architetti radicali fondata nel 1918) e dal Dipartimento Cul-

turale dell'UFA, che avevano dimostrato un precoce interesse per questi esperimenti, avendo fornito, già nel 1921, assistenza tecnica ad Hans Richter e Viking Eggeling ⁷⁶.

Ballet mécanique suscitò ulteriormente l'attenzione dei circoli d'arte berlinesi quando il saggio di Léger sul suo film, già pubblicato da Kiesler, apparve anche in traduzione tedesca su un numero speciale di "G" di Hans Richter dedicato al cinema. Più tardi, poi, nel 1926, il film venne illustrato e discusso da Rudolf Kurtz nel suo *Expressionismus und Film*, il primo libro dedicato unicamente al cinema espressionista e sperimentale.

Kurtz metteva in rilievo l'affinità stilistica tra i film di Richter-Eggeling e quello di Léger: "Fondamentalmente, Léger è d'accordo con Eggeling e Richter. Hanno formato un'alleanza..." e lo stesso Richter ha riconosciuto la forza di questa alleanza: "L'esistenza di *Entr'acte* e *Ballet mécanique*... provò che noi appartenevamo a qualcosa di preciso".

Quel "qualcosa", cui nel 1925 Eggeling e Richter sentivano di appartenere, era il movimento d'avanguardia. Fino a quel momento c'erano stati sì film d'avanguardia, ma nessun movimento nel vero senso della parola. C'era solo un certo numero di artisti isolati che volevano fare del cinema una nuova forma d'arte. Dalla metà del decennio, comunque, mentre erano in cantiere sempre più numerose pellicole sperimentali, a Parigi, a Berlino e in Russia, si sviluppò in molti autori una consapevolezza delle mete e dei risultati da conseguire. La forza primaria che conferiva un'identità comune a tanti dispersi film sperimentali era il cineclub. Il suo ruolo nella organizzazione di queste tendenze più avanzate è paragonabile a quello giocato dalle gallerie nello sviluppo dell'arte moderna. Perché, senza spazi per proiettare i loro film, non c'era possibilità di coltivare un pubblico e neanche si poteva contare su quello scambio fecondo di idee, così essenziale alla vitalità di qualsiasi arte nuova ⁷⁷.

Ballet mécanique divenne così una voce standard, nei repertori dei cineclub. In questo modo poteva raggiungere un pubblico più ampio, sebbene non si possano ignorare le proiezioni private, tenute da Léger e da altri artisti e cineasti, che si diedero da fare per acquistarne una copia. Ma, per quanto si può stabilire, non fu a Parigi che il film venne proiettato

per la prima volta in un cineclub. Quest'onore deve essere attribuito a due sale situate in due città lontane fra di loro, dove, per una strana coincidenza, *Ballet mécanique* venne programmato nello stesso giorno, il 14 marzo del 1926.

A Londra, fu la Film Society che lo presentò al New Gallery (Cinema di Regent Street, insieme con la *première* inglese de *Il gabinetto del dottor Caligari*; a New York, la *Film Associates*, gli abbinò il film di L'Herbier, *L'Inhumaine (The New Enchantment)*, per il quale — come abbiamo visto — Léger aveva svolto un notevole lavoro scenografico.

La causa della doppia *première* a Londra e a New York precedente alla proiezione nei cineclub parigini, fu Dudley Murphy. Egli aveva lasciato Parigi poco dopo il completamento del film e, tornando in Gran Bretagna, aveva senza dubbio depositato una copia alla *Film Society* londinese. A New York, Murphy unì le sue forze a quelle di Simon Gould, il fondatore e direttore di *The Film Guild*, forse il primo cineclub americano, conosciuto anche come *Little Cinema*. Ma il nome fu ben presto sostituito da una più altisonante designazione, *The International Film Arts Guild*, perché la maggior parte dei suoi programmi iniziali prevedeva la proiezione di film stranieri. *Ballet mécanique*, pertanto, venne mostrato al *Cameo Theater* di Broadway, il 18 marzo 1926, solo pochi giorni dopo la *première* organizzata dalla *Film Associates*. E, dato il contributo di Murphy alla compilazione del programma di film per *The International Film Arts Guild*, non sorprende affatto che *Ballet mécanique* vi apparisse regolarmente.

Con Hans Richter, il più attivo cineasta berlinese d'avanguardia, amico di Léger, e con Dudley Murphy, che rappresentava i suoi stessi interessi a New York, il film aveva la certezza di una sicura affermazione in queste due capitali, nei tardi anni Venti. Ma cosa ne fu di Parigi? Poco si sa circa la data e il luogo della prima proiezione francese. Esistono, tuttavia, buone possibilità — anche se le notizie sono fastidiosamente imprecise — di dimostrare che il film fu rapidamente conosciuto anche nella città di Léger. Infatti, dal 1930, il film aveva trovato il suo pubblico forse più ampio e critico proprio a Parigi.

Il primo tentativo di Léger di tenere una proiezione nella sua città fu un fallimento. Poco dopo il completamento del film,

un giovane scrittore e critico, Jean Tedesco, aveva aperto nella capitale francese una sala riservata al cinema d'avanguardia. Aveva affittato il *Vieux-Colombier*, teatro di grandi tradizioni diretto da Jacques Copeau. Ma dal 1924 erano cominciati tempi brutti, e così il teatro fu trasformato in cinema da Tedesco, con l'idea di riunire e presentare un repertorio di film artisticamente interessanti. Era stato il *Caligari* ad aprire subito gli occhi di Tedesco al potenziale espressivo del cinema; sebbene fosse un conseguente fautore di tutti gli esperimenti nel campo dell'arte cinematografica, egli personalmente preferiva film di natura poetica, psicologici o lirici. Di qui la sua poco felice esitazione, vedendo per la prima volta lo strano film di Léger:

Eravamo nel 1924, pochi giorni prima dell'apertura della mia sala*. Una mattina ero solo in teatro, quando fui avvicinato da un uomo che era scivolato dentro da una porta laterale. Non lo conoscevo. Aveva sotto il braccio una scatola metallica e mi disse subito che mi aveva portato un autentico film d'avanguardia. Ordinai immediatamente la proiezione. Era un film di "oggetti animati"; ingegnoso, indiscutibilmente, ma montato senza titoli. Mi lasciò perplesso. Forse, quella mattina non ero nello stato d'animo adatto per eccitarmi di fronte a cose del genere. Riflettei a lungo se dovessi accettarlo o no, e poi, quando l'operatore tornò con la scatola, decisi di non proiettarlo. L'uomo, allora, lo riafferò, incollerito, e disse seccamente: "Se il *Vieux-Colombier* non prende il mio *Ballet mécanique*, allora non ha ragione di esistere...". Quest'uomo era Fernand Léger. Prima che io potessi rispondergli, egli sbatté la porta, rosso di collera. Forse aveva ragione lui, ma era arrivato un po' troppo presto⁷⁸.

A dispetto di questa delusione iniziale, il film di Léger fu quasi certamente presentato al *Vieux-Colombier*, ma più tardi, negli anni Venti, quando Tedesco prese ad includere nel suo programma una più ampia gamma di opere sperimentali. I dipinti di Léger, tra l'altro, erano appesi nell'atrio del teatro, insieme a quelli di Man Ray e ad altri: sembrerebbe strano, perciò, che in un ambiente del genere il film non sia mai stato proiettato.

Ma forse il diritto di primogenitura spetta allo *Studio des Ursulines*, uno dei principali cinema d'avanguardia, situato in un ex-convento delle Orsoline e fondato nel gennaio del 1926 dall'attore Armand Tallier. Lo proiettarono anche altri

* Il *Vieux-Colombier* aprì, come sala cinematografica, il 14 novembre 1924.

cineclub come lo *Studio 28* (così definito dall'anno di fondazione, avvenuta il 10 febbraio) — di Jean Mauclair, forse meglio conosciuto per aver tenuto a battesimo il film surrealista di Buñuel-Dalì — e *Le Ciné-Club de France*, un'emanazione dell'originario *Club des Amis du Septième Art* di Camille, il primo a Parigi a proiettare *La corazzata Potemkin*. Nella capitale francese, durante la seconda metà del decennio, fiorirono e proliferarono numerosi altri cineclub. Molti erano male organizzati ed ebbero vita breve; i loro membri, le loro attività, i loro film sono conosciuti solo in modo approssimativo, perché nessuno ha mai studiato il fenomeno nel suo complesso. *Ballet mécanique*, ad esempio, venne proiettato alla *Tribune Libre du Cinéma*, *Le Club de l'Ecran*, *La Lanterne Magique*, *Le Phare Tournant*, *Le Spectateur d'avant-garde*, *L'effort*, *L'Oeil de Paris*, *Les Agriculteurs*, *Les amis de Spartacus*, *Regards* e in ogni club cinematografico parigino d'avanguardia dei tardi anni Venti? Per rispondere, è necessario aspettare ulteriori approfondite ricerche. Anche perché, oltre alle proiezioni conosciute e registrate, ce ne devono essere state molte altre, pubbliche e private. Eisenstein, per esempio, vide il film e lo lodò molto, indicandolo come uno dei pochi capolavori del cinema francese.

Nel 1930, durante una visita a Parigi, egli incontrò Léger, e anche Kiki, ed il pittore disegnò un suo affascinante ritratto. Eisenstein, tuttavia, potrebbe avere visto *Ballet mécanique* anche prima d'allora, in Russia, perché era stato incluso nella selezione di film d'avanguardia che il romanziere Ilja Ehrenburg aveva portato da Parigi e mostrato nel 1926. Assai probabile, inoltre, che la collezione di Ehrenburg includesse l'importante prototipo di *Ballet mécanique*, il montaggio di meccanismi tratto da *La Roue* di Gance. A Ehrenburg erano stati consegnati "frammenti di film" di Gance, René Clair, Jacques Feyder, Jean Epstein, Jean Renoir e Dimitri Kirsanoff, che vennero proiettati a Mosca nel 1926, dopo il suo ritorno da Parigi. Data l'amicizia con Léger, Cendrars e Gance, e alla luce della passione di quest'ultimo per l'assemblaggio di studi ritmici tratti da *La Roue* per il pubblico dei cineclub, sembra verosimile che questo primo esempio di montaggio francese trovasse la strada per la Russia già nel 1926.

Si è portati a vedere ne *La linea generale* (o *Il vecchio e il*

nuovo) di Eisenstein, del 1929, vari echi de *La Roue* o del *Ballet mécanique*. Nella scena della centrifuga del latte, per esempio, gli schemi di meccanismi in moto — visti attraverso gli occhi dei contadini che, scettici, si chiedono: “lavorerà?” — sono trasformati in splendidi arabeschi di luce che gioca su superfici metalliche. Ancora più vicina allo spirito di Léger e Cendrars è la libertà con la quale Eisenstein dirige questo passaggio, visivamente piacevole perché, montate con queste immagini poetiche, vi sono riprese spettacolari di raggi di luce piroettanti. Ma, ad un'analisi più ravvicinata, si comprende che si tratta soltanto di una ruota di bicicletta, cromata, che gira vorticosamente! Questo brano è di gran lunga il più “astratto” che Eisenstein abbia mai realizzato in un suo film; è verosimile che egli fosse stimolato a compiere esperimenti in questa direzione proprio dalle opere d'avanguardia europee mostrategli da Ehrenburg nel 1926.

Léger, tra l'altro, deve avere osservato il cinema pre-bellico con molto più interesse di quanto non abbia fatto Eisenstein, che, in ultima analisi, attribuiva una notevole importanza alla storia e non aveva mai usato immagini astratte se non in funzione dell'esposizione narrativa. Le prime idee di Léger per stabilire il ritmo della ripresa d'apertura di *Ballet mécanique* (un uomo che dondola su un pendolo, come è indicato nelle sue annotazioni), richiama un precedente film americano, *The Dream of a Rarebit Fiend* (1906), nel quale un tizio, vacillante per l'eccesso di cibi e bevande, si aggrappa, per sostenersi, ad un dondolante lampione. La connessione tra i due non può essere stabilita con certezza, tuttavia il film dada di René Clair, *Entr'acte*, è un chiaro esempio di elementi presi a prestito dal cinema prebellico; l'inseguimento dietro il carro funebre che scappa, ad esempio, viene direttamente da una commedia del 1913 di Mack Sennett, *Heinzie's Resurrection*, proiettata in Francia nel 1917 col titolo *Les deux copains*. I cineasti dada e surrealisti, qui considerati soprattutto in opposizione a Léger, interpretarono il cinema anteriore come un “terribile e magnifico vessillo della vita”, come ha detto Soupault. I loro film traboccavano della stessa fantasia sovraccarica usata dai cineasti precedenti per puro effetto spettacolare. Gli orrendi mostri che invadono *Haunted Hotel* (1907), i pannelli scorrevoli e le scale truccate di *Protéa*, una commedia

francese del 1914, sono rivissuti nei film francesi d'avanguardia degli anni Venti.

Altre pellicole dada e surrealiste dei tardi anni Venti contengono sorprendenti echi del cinema prebellico di genere fantastico. *Vormittagspuk*, di Hans Richter, mostra un colletto che inspiegabilmente si stacca, in contrasto con la sua funzione normale, come accadeva in *The Troublesome Collar*, una comica inglese del 1903. Similmente, Cocteau, nel suo primo film, *Le sang d'un Poète*, sfida la forza di gravità impiegando una fotografia truccata in modo tale da richiamare i precedenti film con effetti speciali, da cui probabilmente deriva. E così il capolavoro del cinema surrealista, *L'Age d'Or* di Buñuel e Dalì, con la sconcertante giustapposizione di una mucca e di un letto — come il cammello nel salotto di un vivace film della serie *Onésyme*, di Jean Durand — rompe la continuità razionale della vita quotidiana, non ricercando effetti comici, ma fabbricando una palpabile allucinazione attraverso l'inquietante combinazione di oggetti famigliari in ambienti improbabili e rivelati con la fredda verità dell'occhio della macchina da presa.

L'arte cinematografica — prepotente, in costante movimento, che non dà tempo per riflettere, che suscita reazioni cinestetiche ed evocazioni poetiche con eguale facilità — ha poco a che fare con il tradizionale mondo della contemplazione estetica suscitata dalle opere d'arte statiche. Ma l'arte moderna, in generale, dal Cubismo ai giorni nostri, è stata concepita precisamente sulla base delle caratteristiche dell'espressione filmica, del movimento più spinto e dell'eliminazione di ogni distanza estetica tra l'oggetto d'arte e la diretta esperienza della vita stessa.

E così, proprio per il fatto che non usa né i mezzi né i materiali delle arti visive tradizionali, il cinema evidentemente simboleggia ed esprime una delle funzioni principali dell'arte del XX secolo.

Appendice
Analisi delle sequenze
di *Ballet mécanique*

1924

BALLET MÉCANIQUE

directed by Fernand Léger

acquired through the courtesy of Mr. Léger

BALLET
MÉCANIQUE

5

An abstract film of
objects in motion and
rhythmic patterns, made
by the cubist painter,
Fernand Léger.

Le Ballet Mécanique
a été composé par le peintre
Fernand Léger en 1924.
C'est le premier film sans
scénario. Il a été présenté
dans toutes les capitales
d'Europe et plusieurs fois
à New-York. Jusqu'ici on
ne l'avait vu à Paris que
dans des réunions privées.

6

SYNCHRO-CYNE
présente

ne l'avait vu à Paris que
dans des réunions privées.
Il nous a paru intéressant
au moment où les haut-parleurs
écartent de l'écran toute
possibilité de rêve, de présenter
ce film dont S.M. Eisenstein
a dit qu'il était un des rares
chefs-d'œuvres du cinéma
Français.

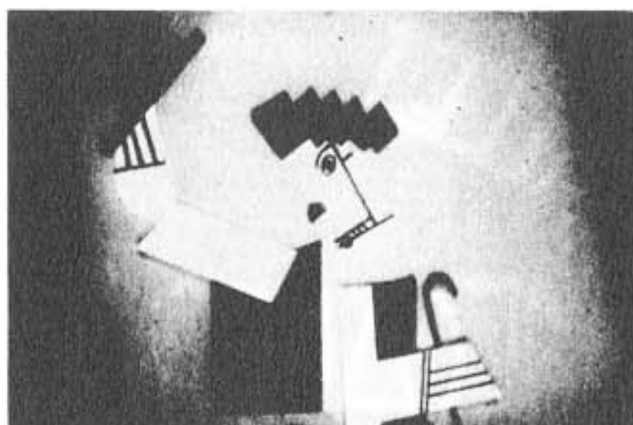
7

UN FILM DE

FERNAND LÉGER



8



9



13



10



14



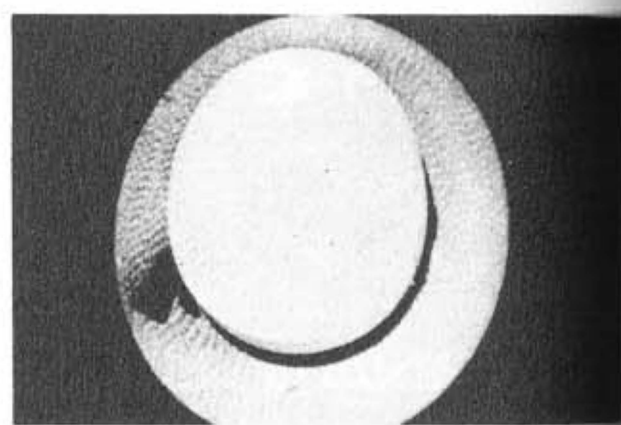
11



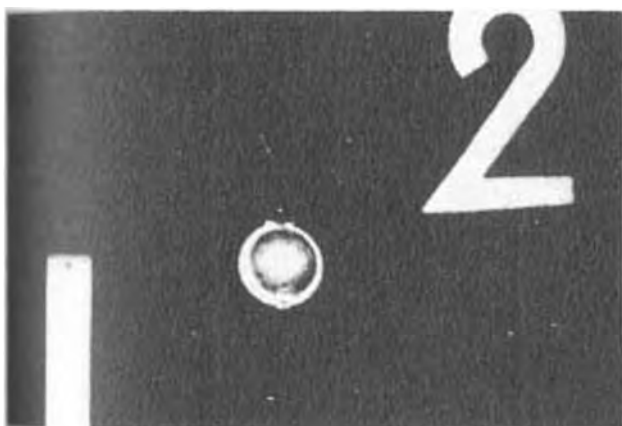
15



12



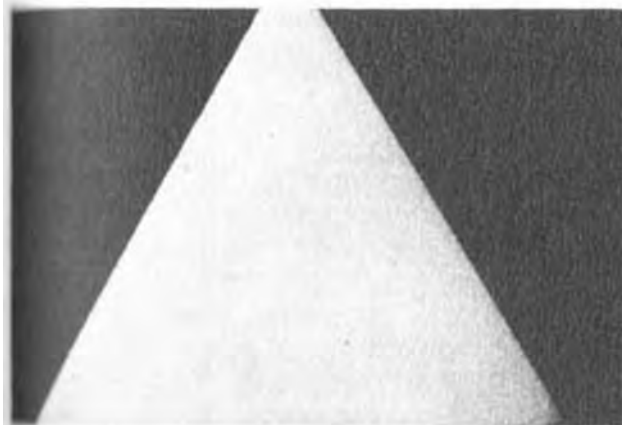
16



21



22



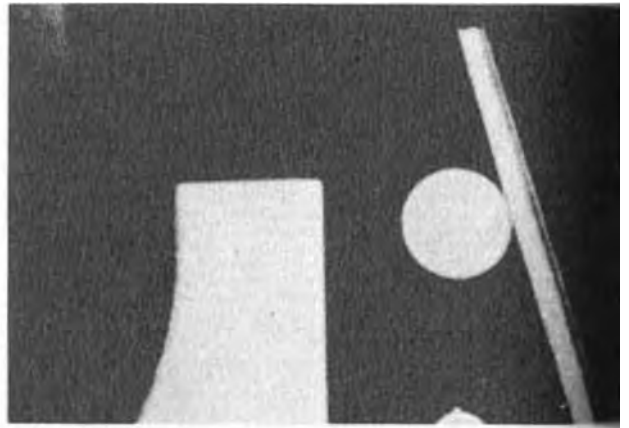
23



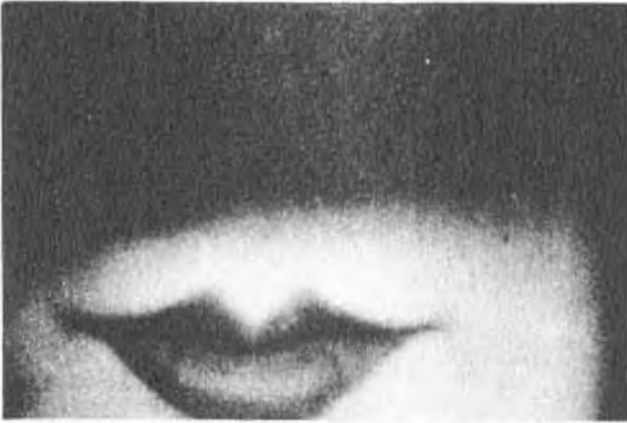
24



25



29



26



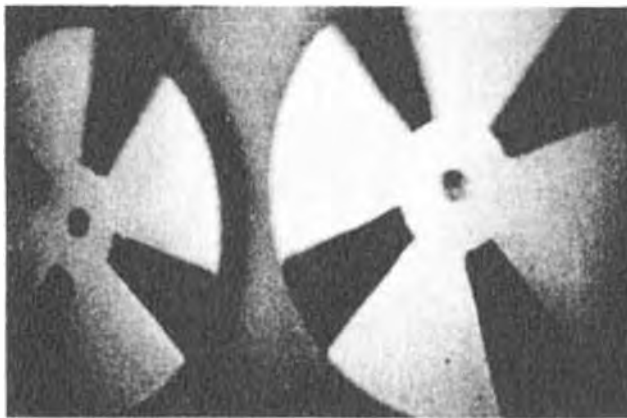
30



27



31



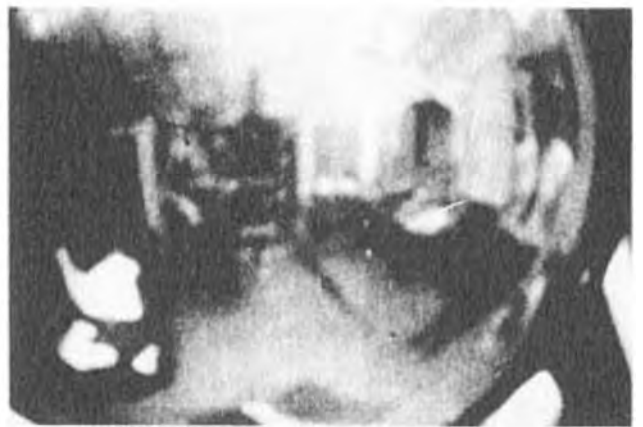
28



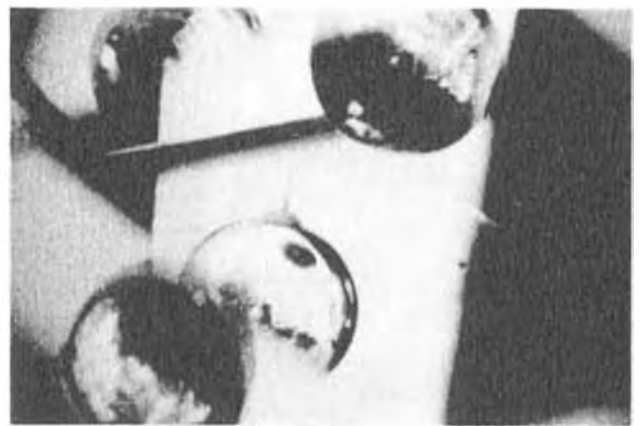
32



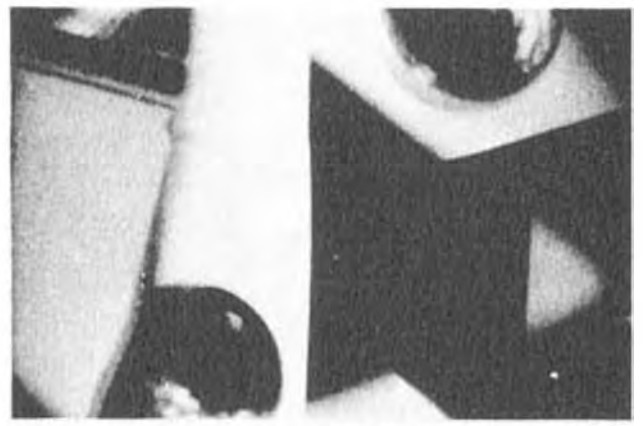
37



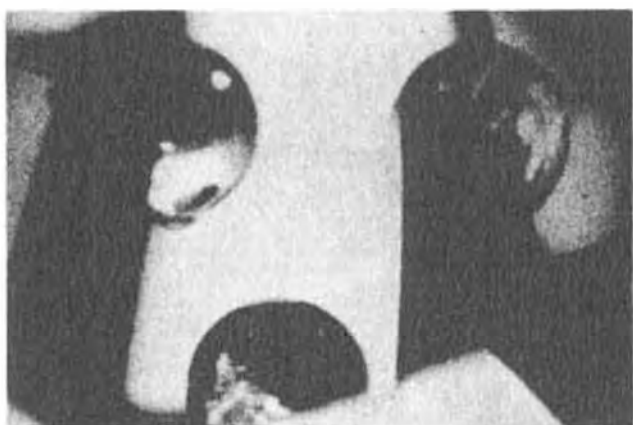
38



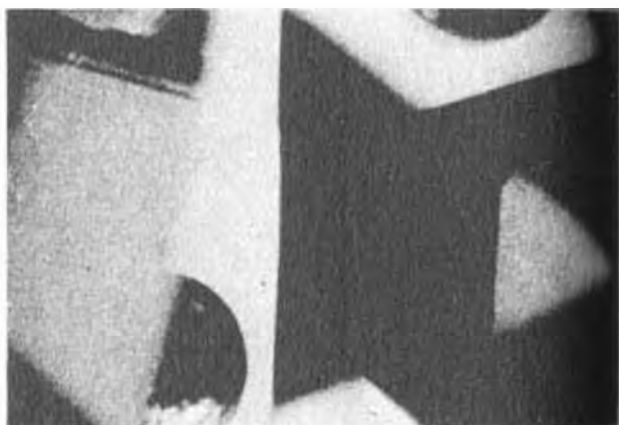
39



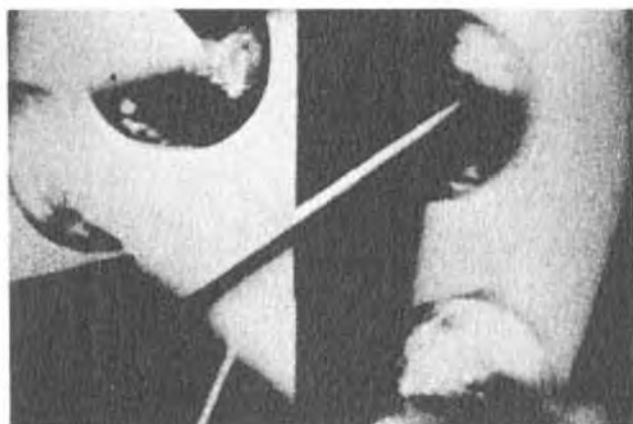
40



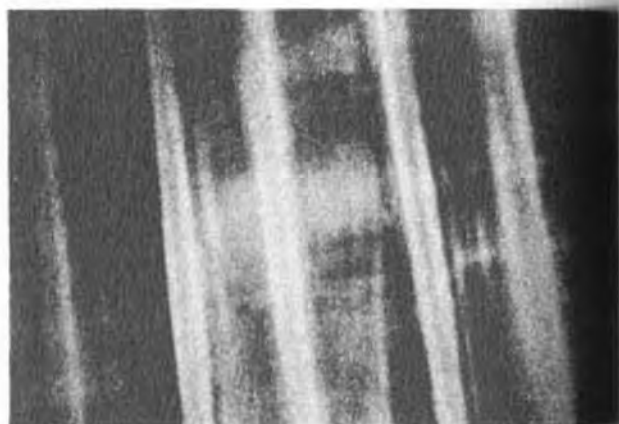
41



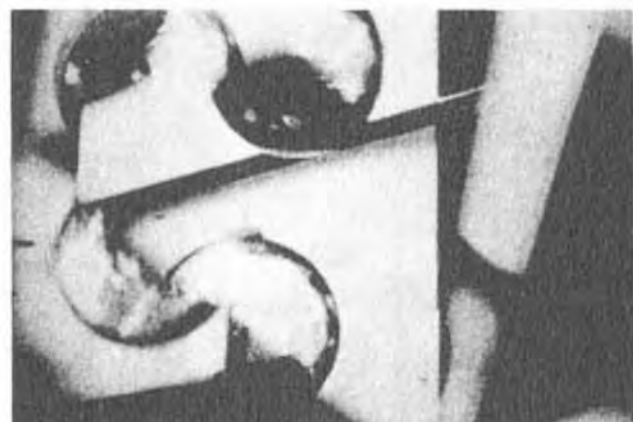
45



42



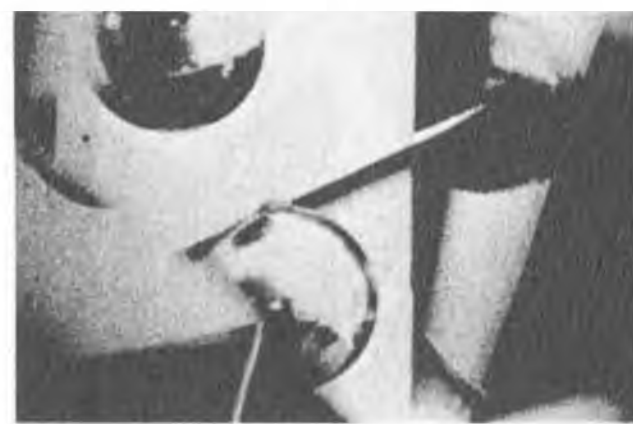
46



43



47



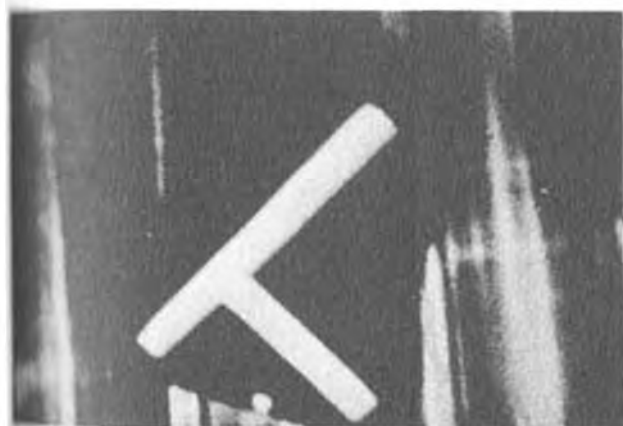
44



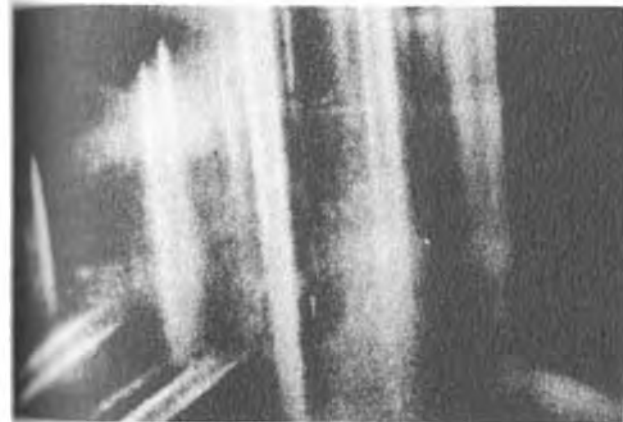
48



53



54

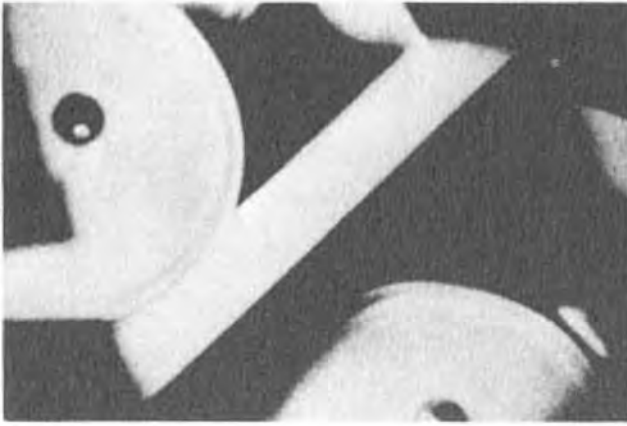


55

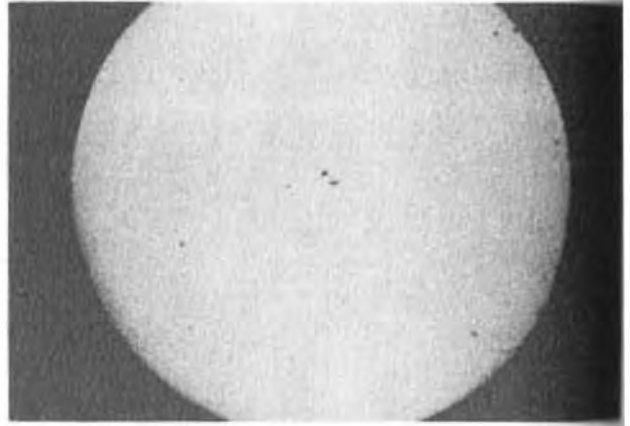


56

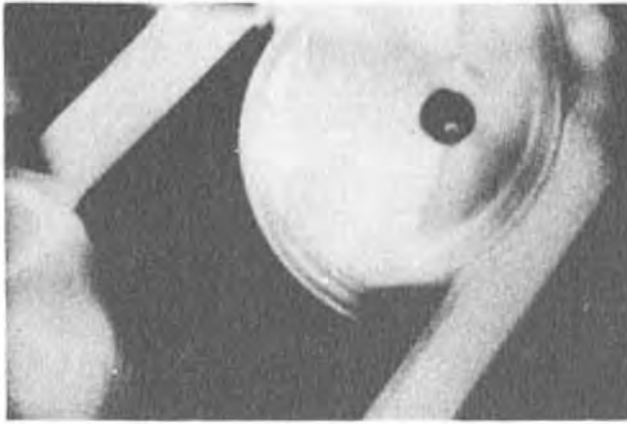
52



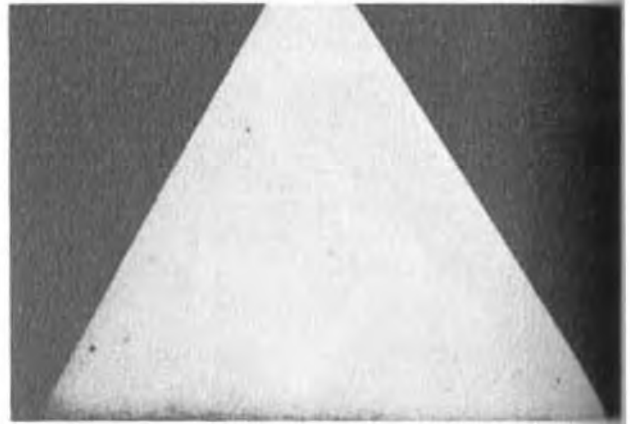
57



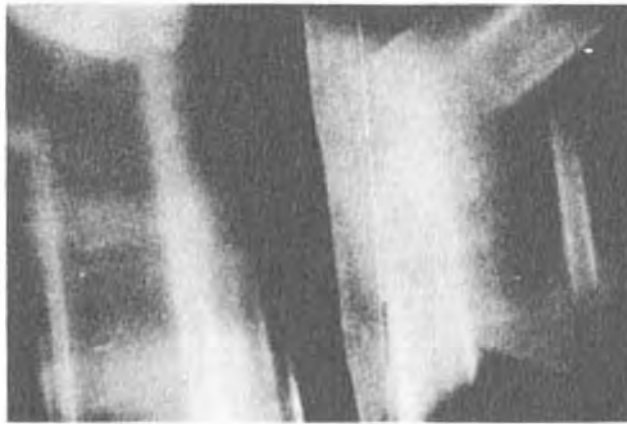
61



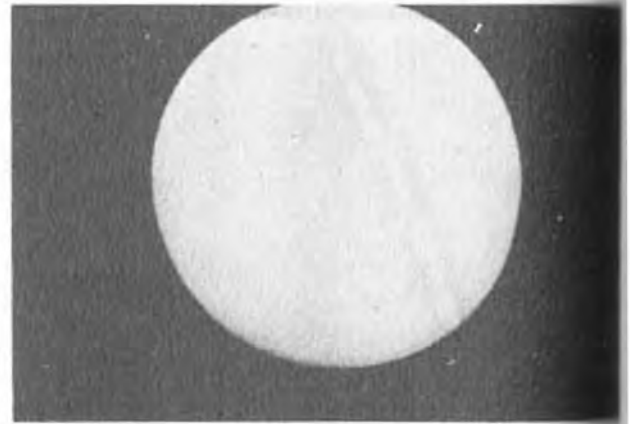
58



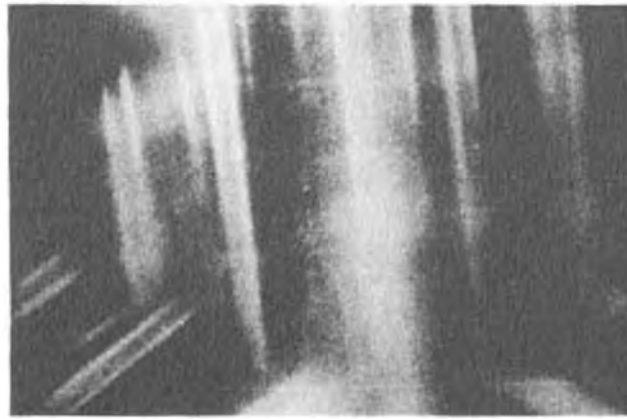
62



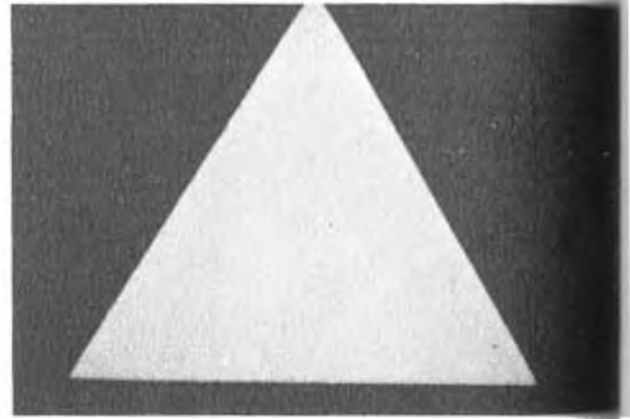
59



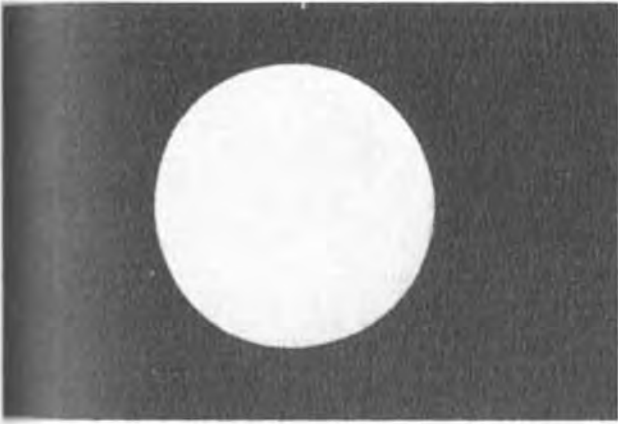
63



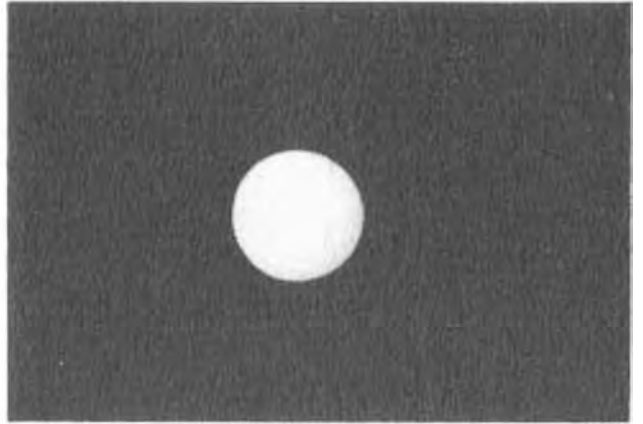
60



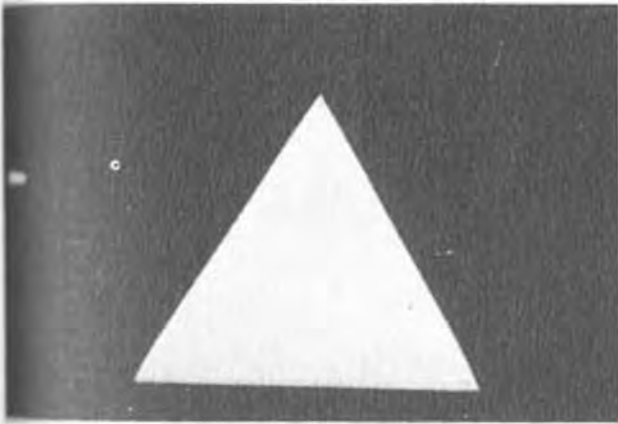
64



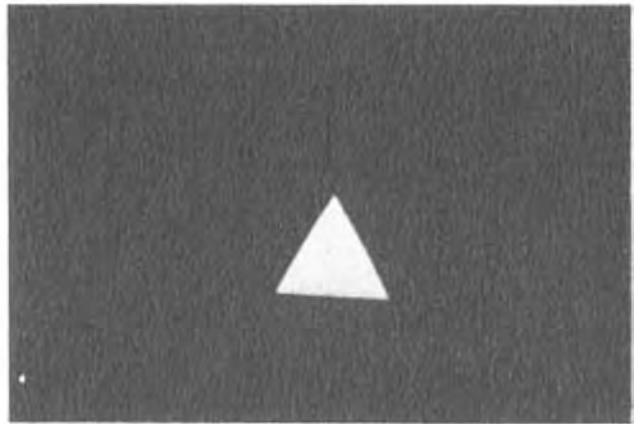
68



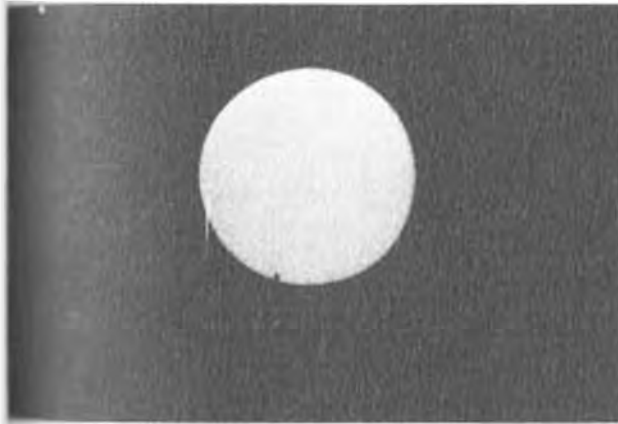
69



70



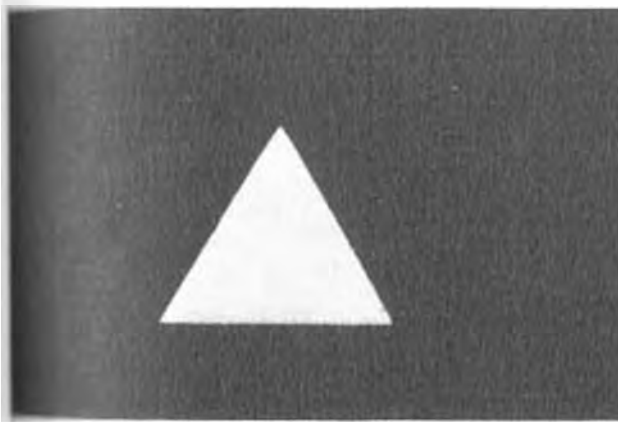
71



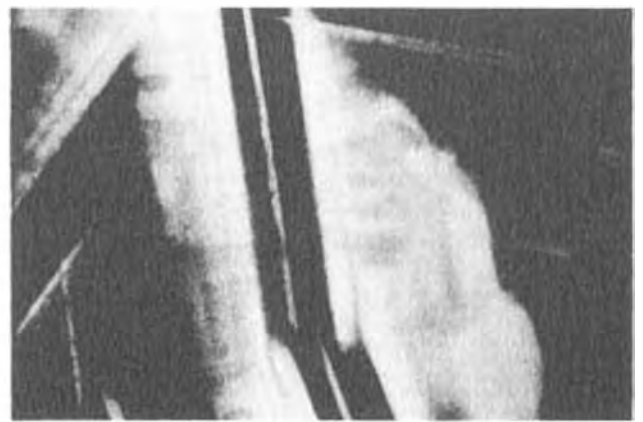
72



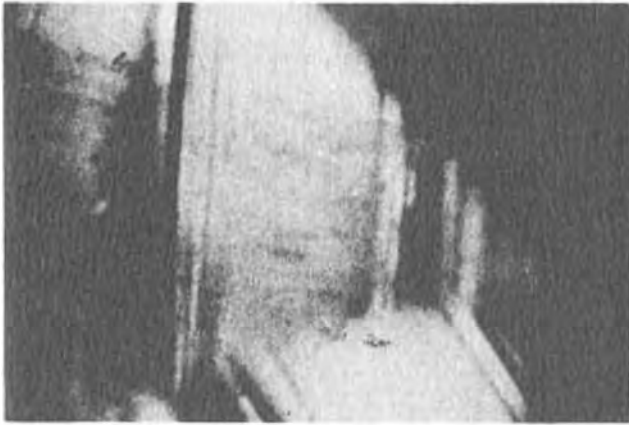
73



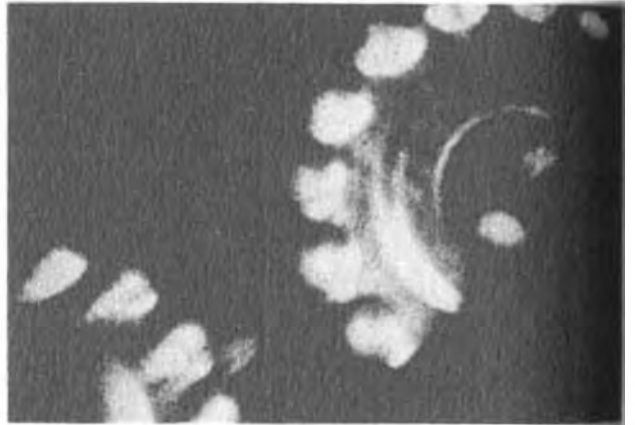
74



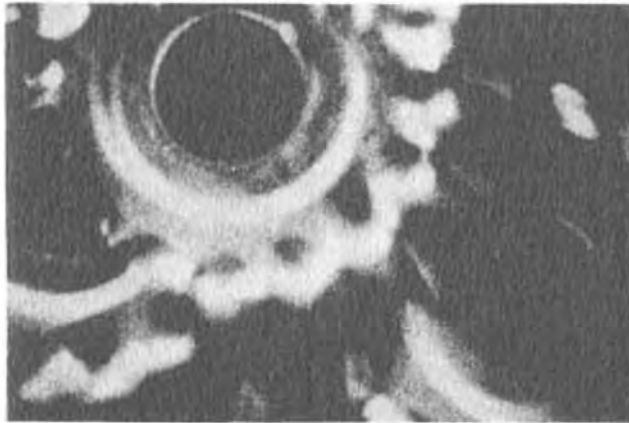
75



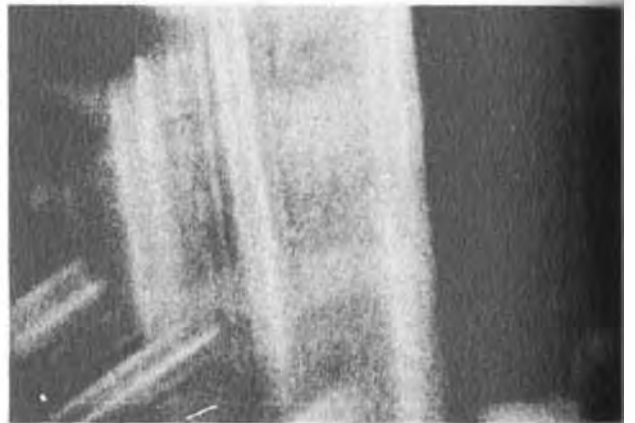
73



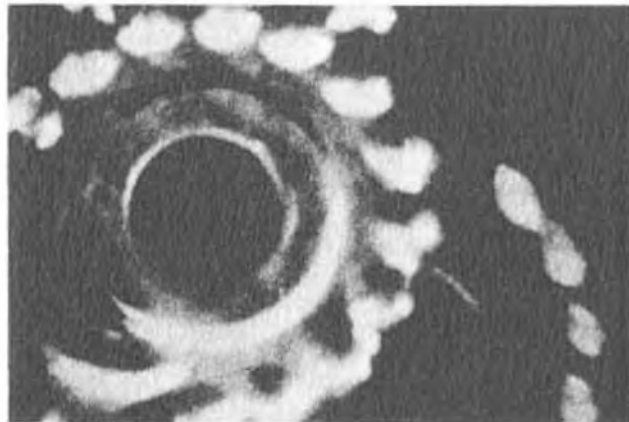
77



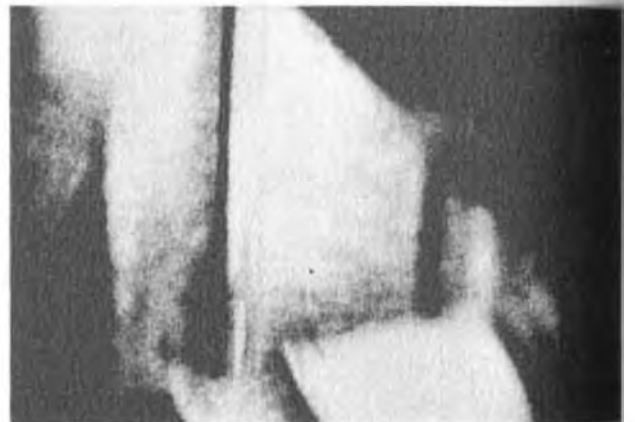
74



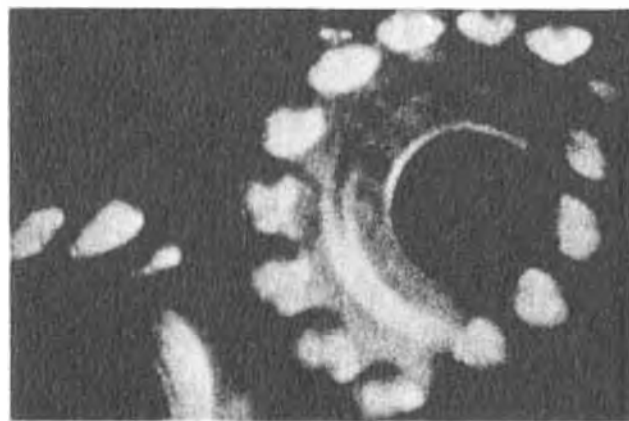
78



75



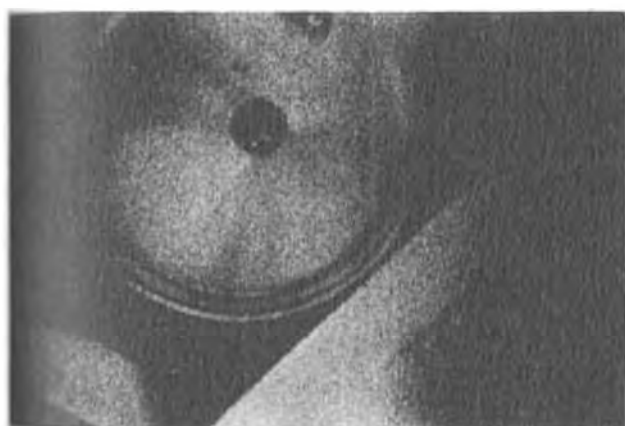
79



76



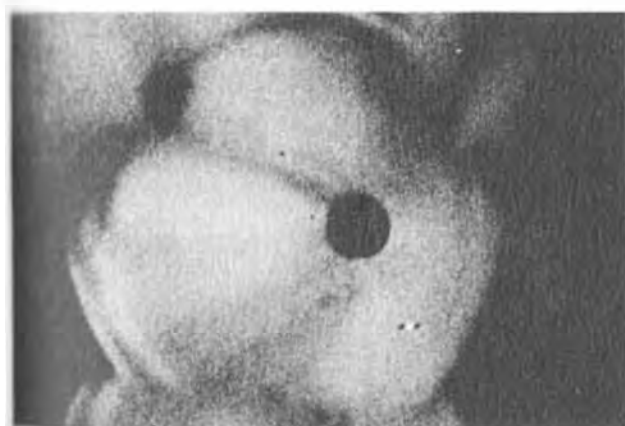
80



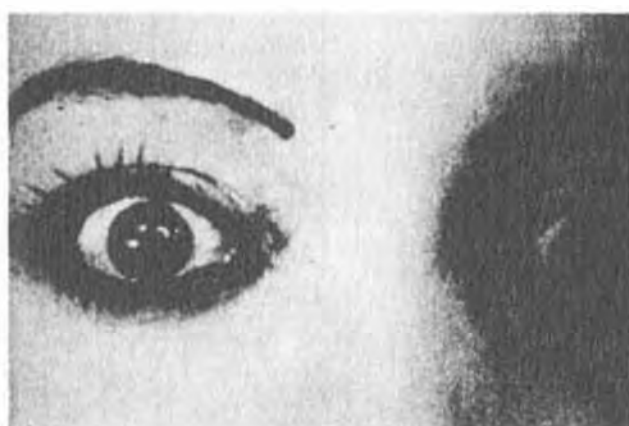
81



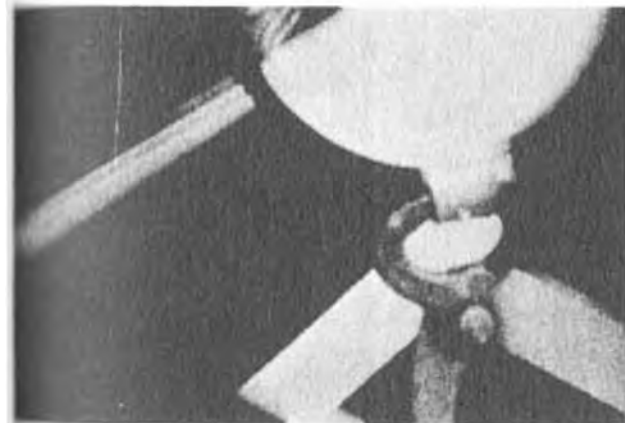
85



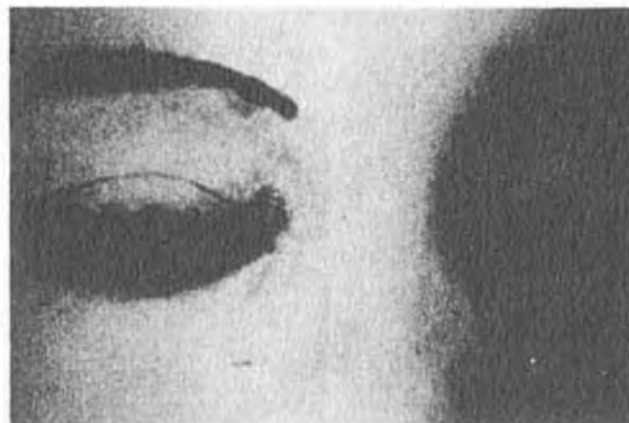
84



86



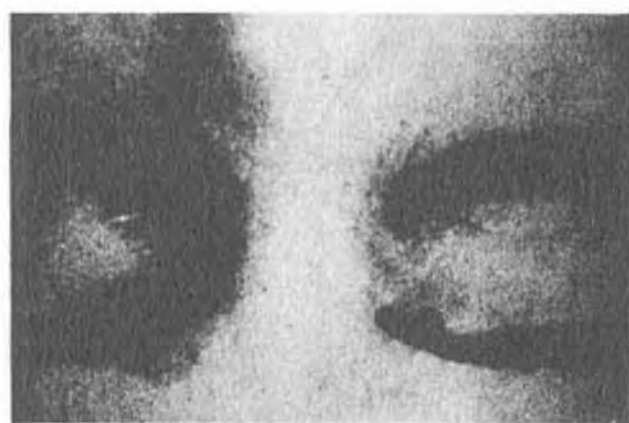
83



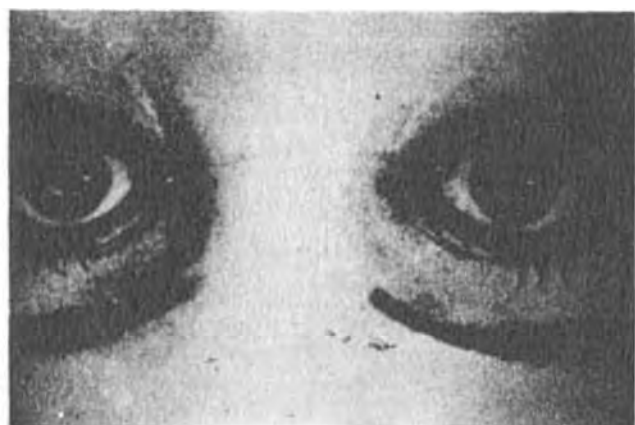
87



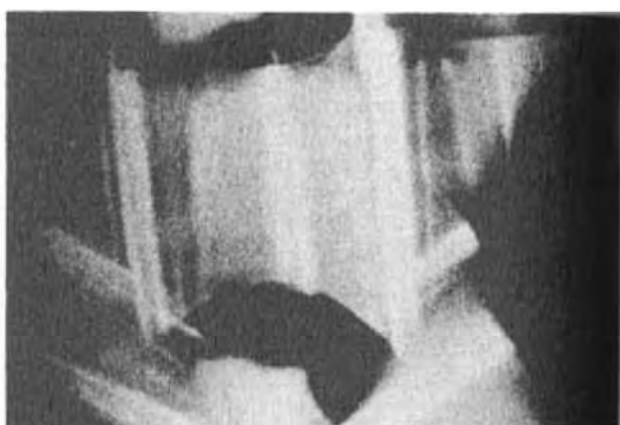
82



88



89



93



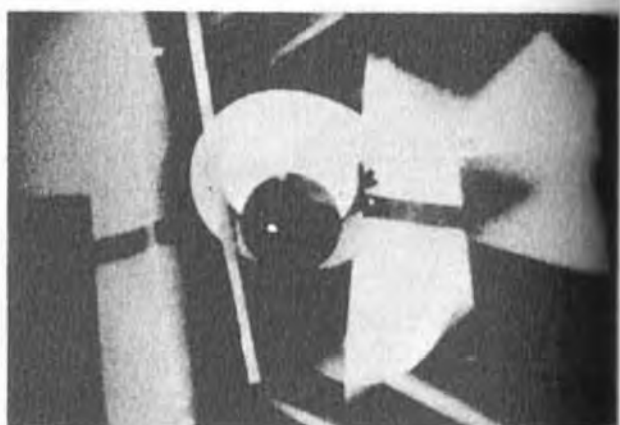
90



94



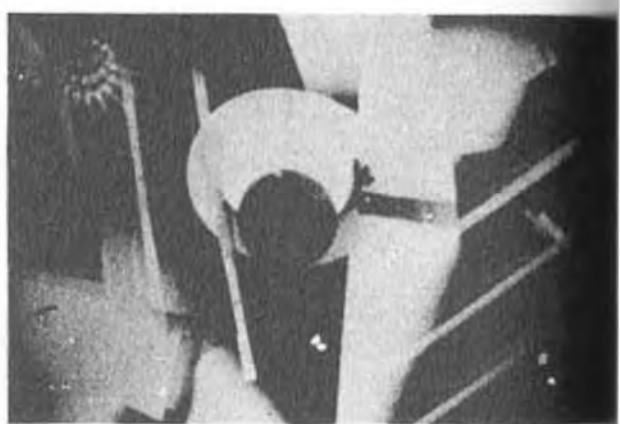
91



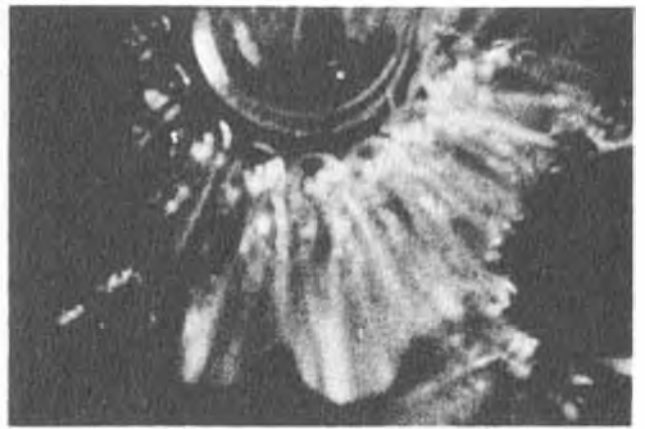
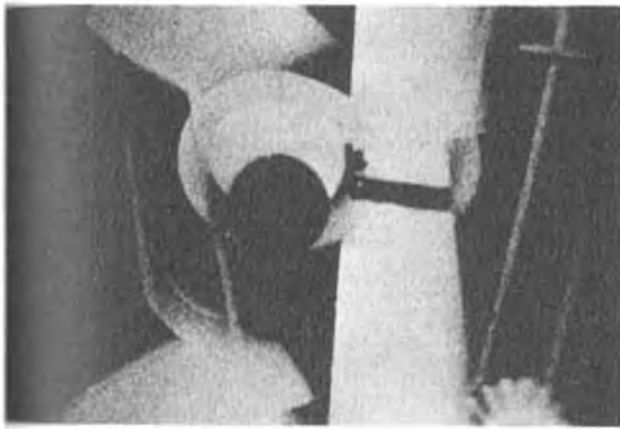
95



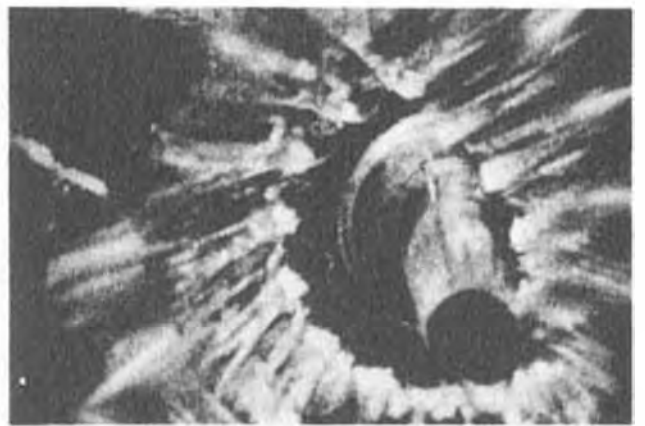
92



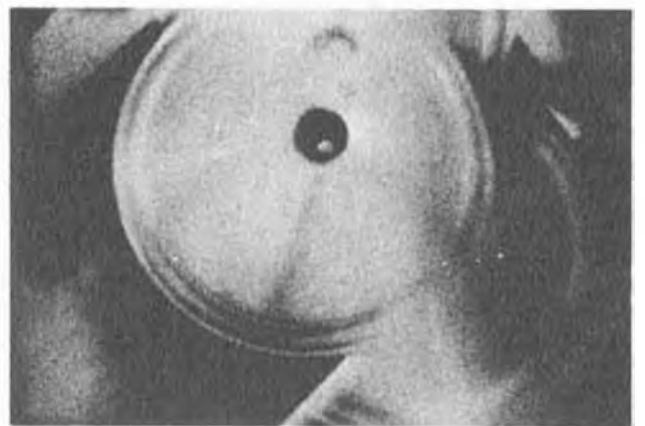
96



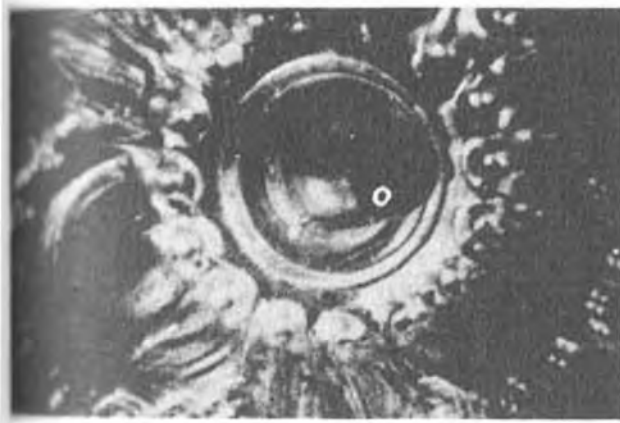
101



102



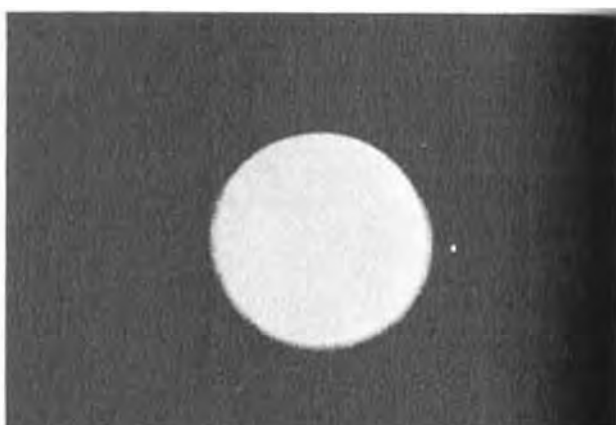
103



104



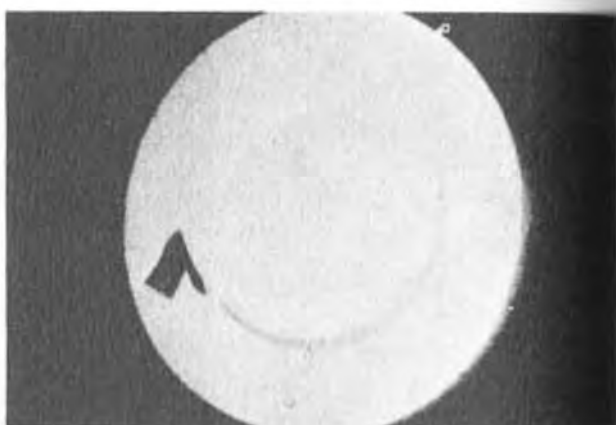
105



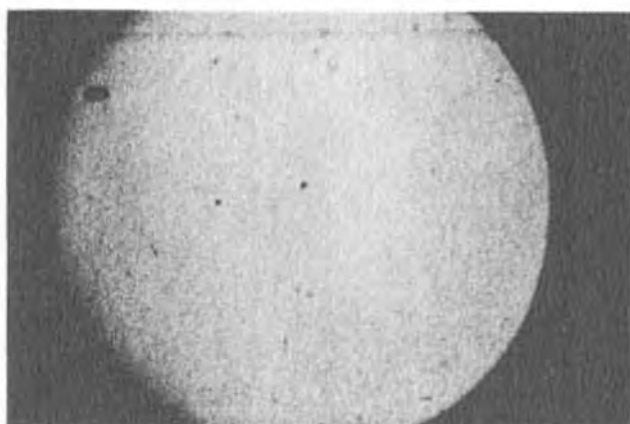
109



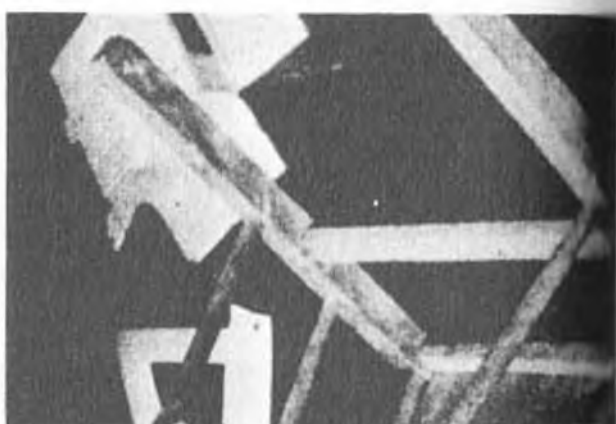
106



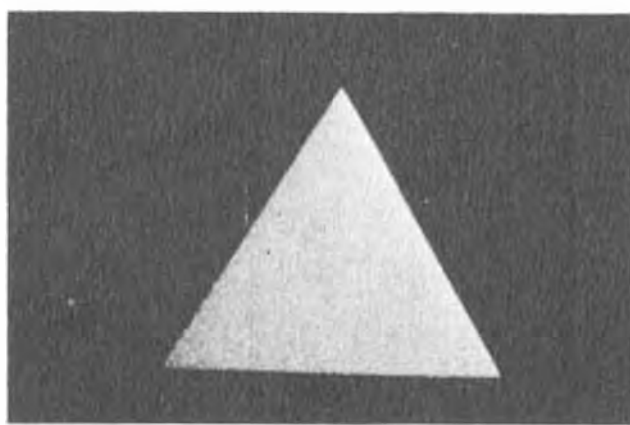
110



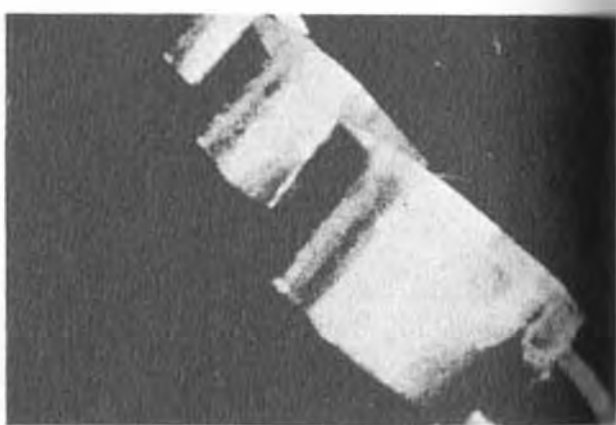
107



111



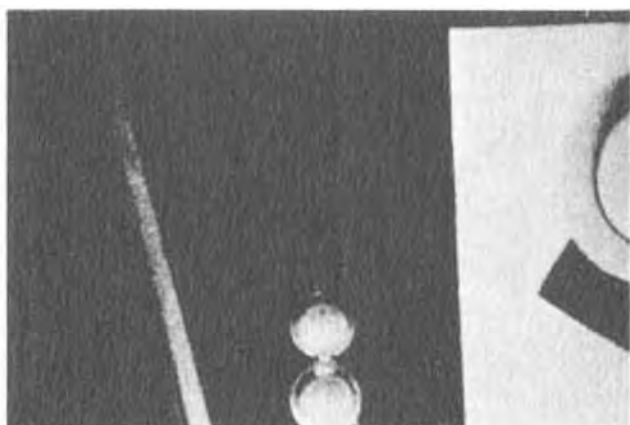
108



112



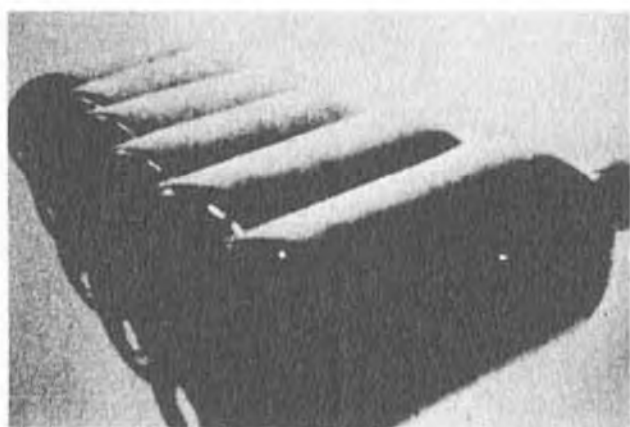
113



117



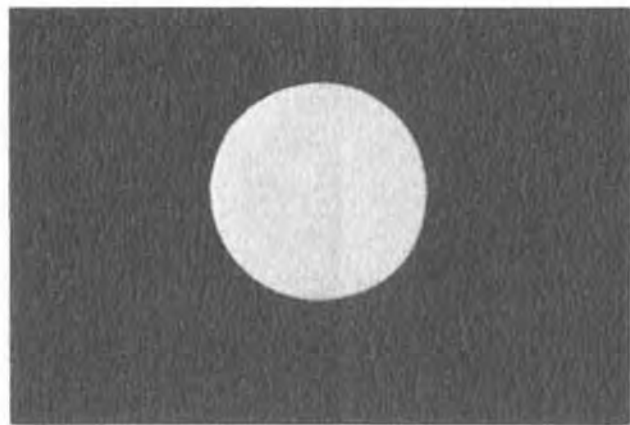
114



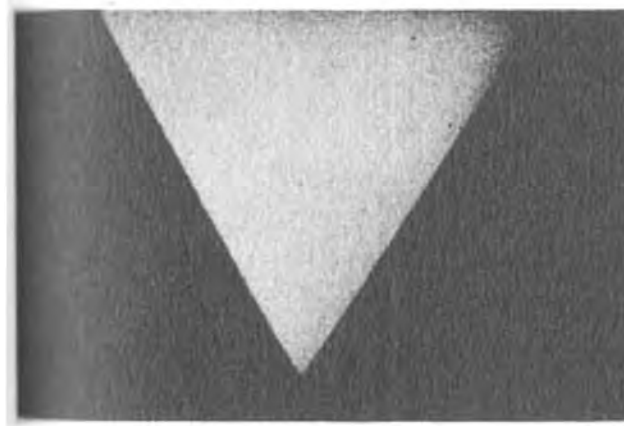
118



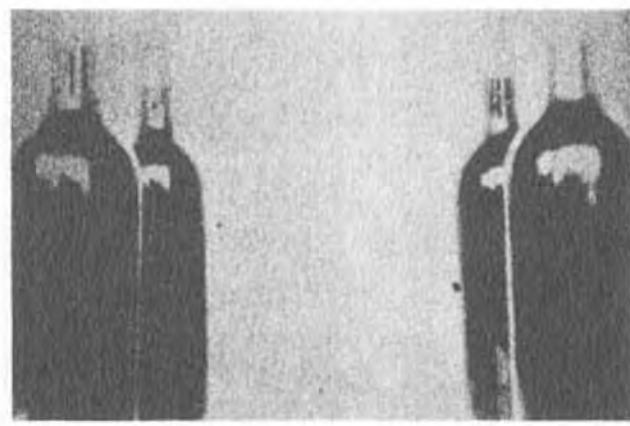
116



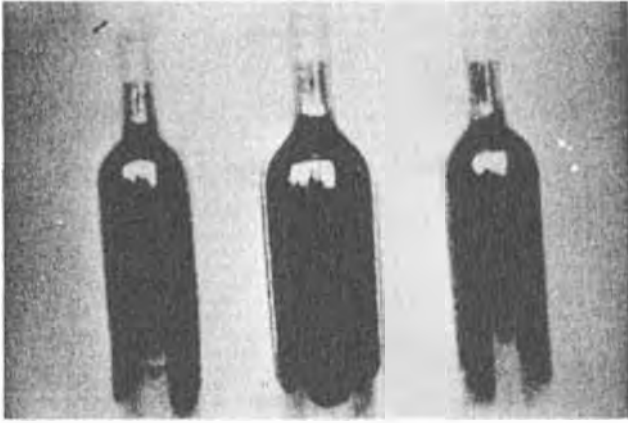
119



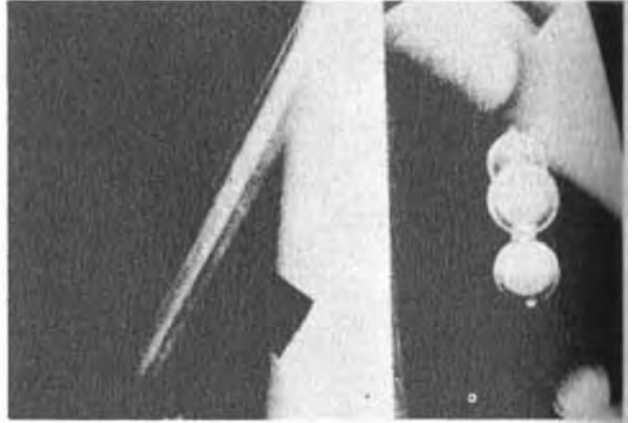
118



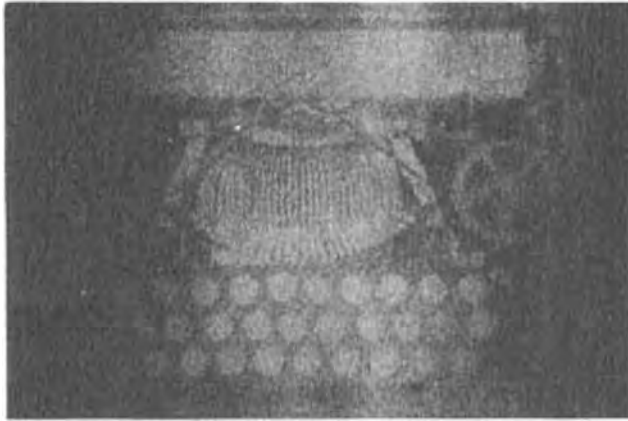
120



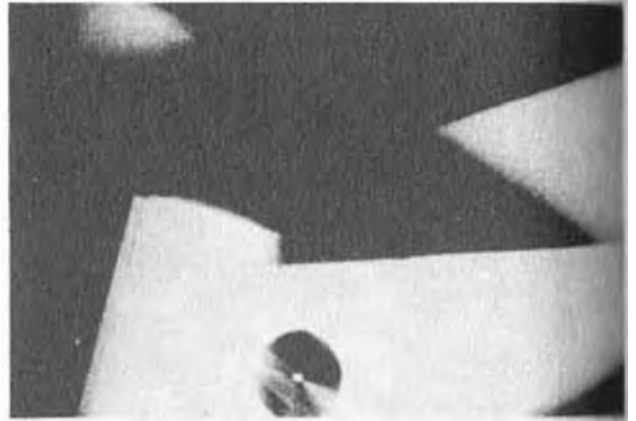
121



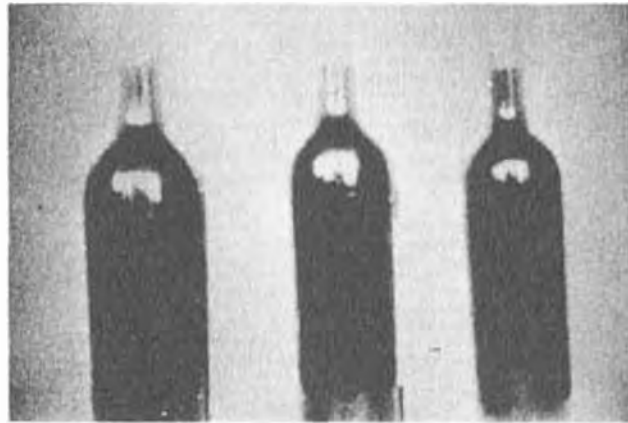
125



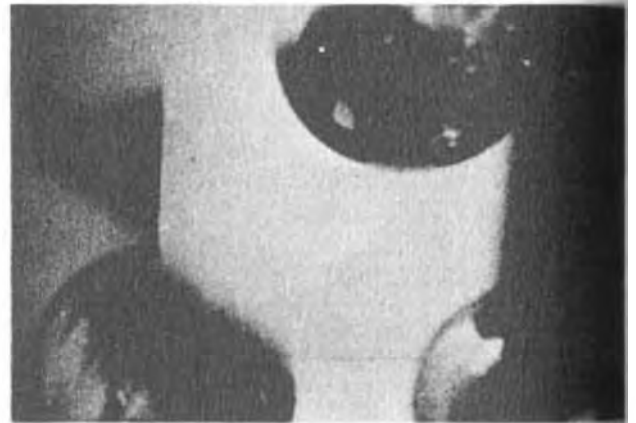
122



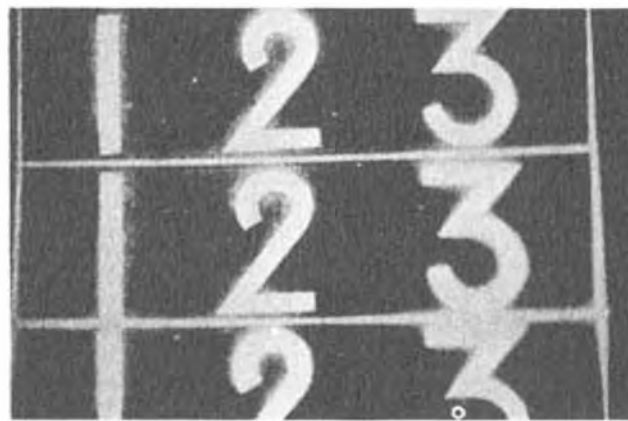
126



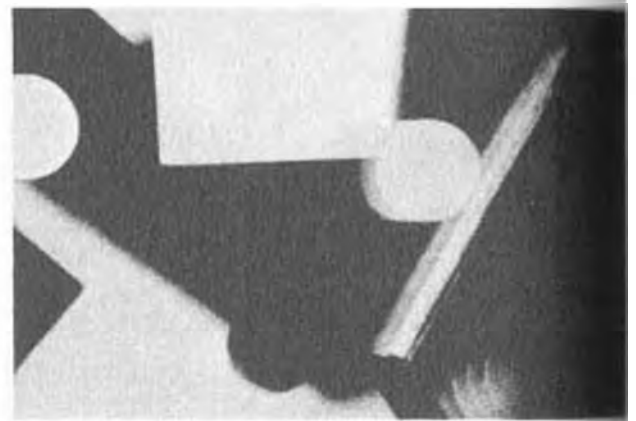
123



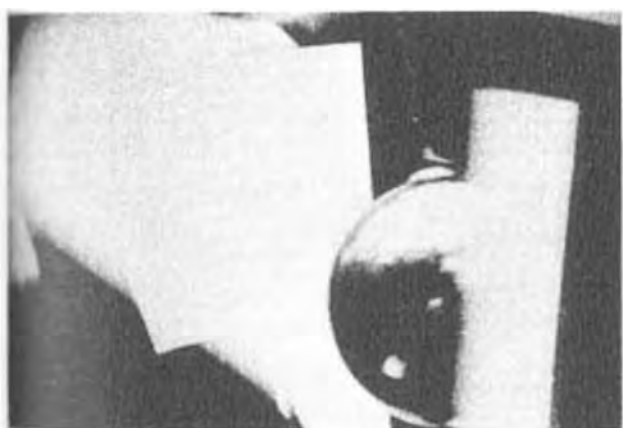
127



124



128



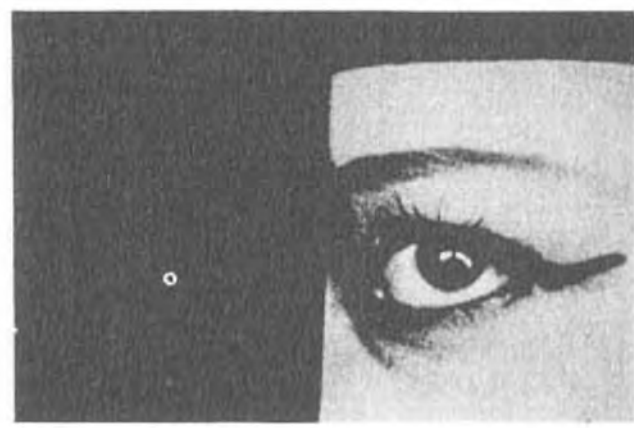
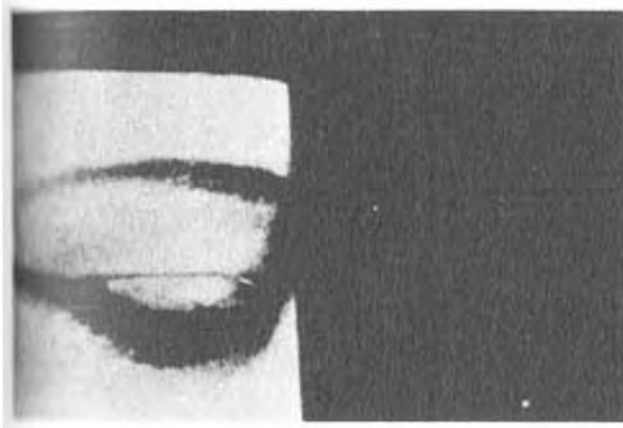
133



134



135

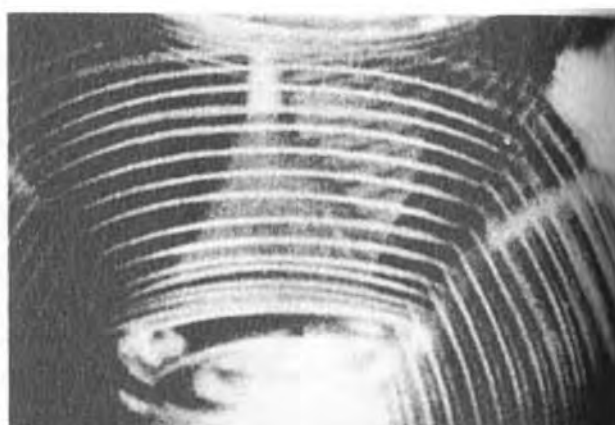


136

137



137



141



138



142



139



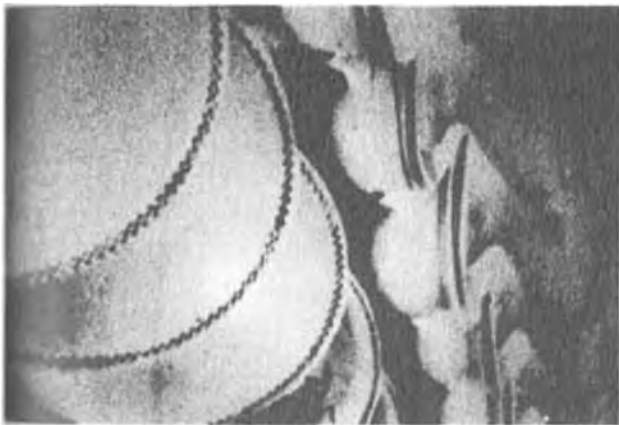
143



140



144



145



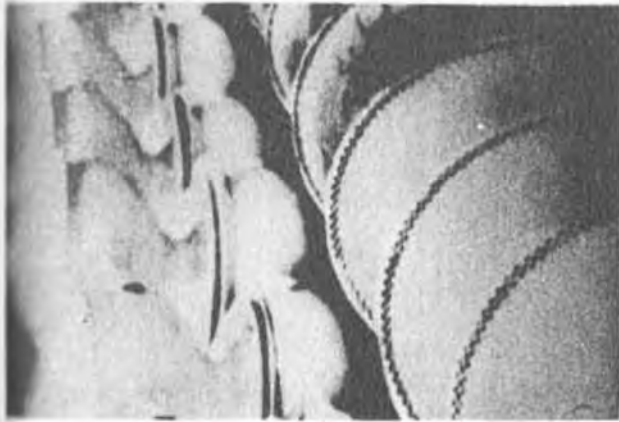
149



146



150



147



151



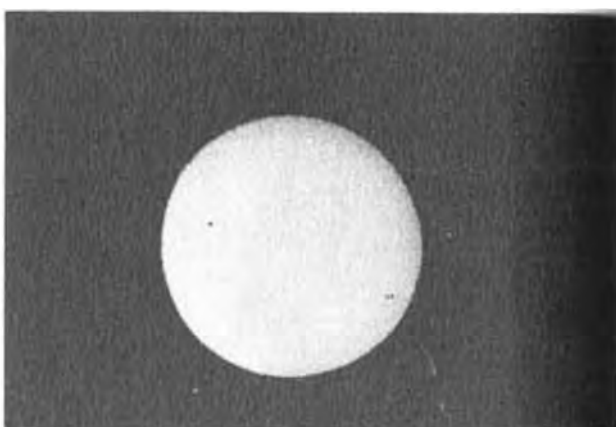
148



152



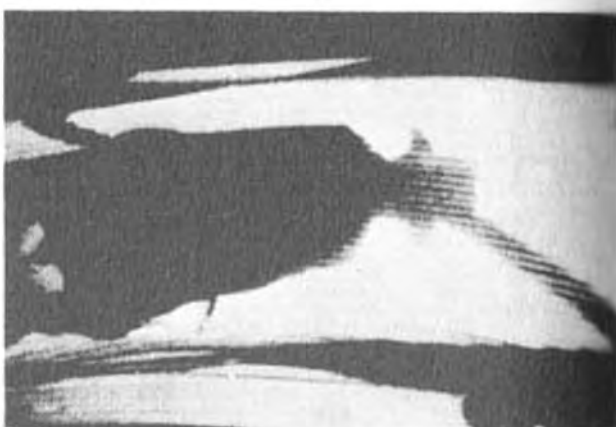
153



157



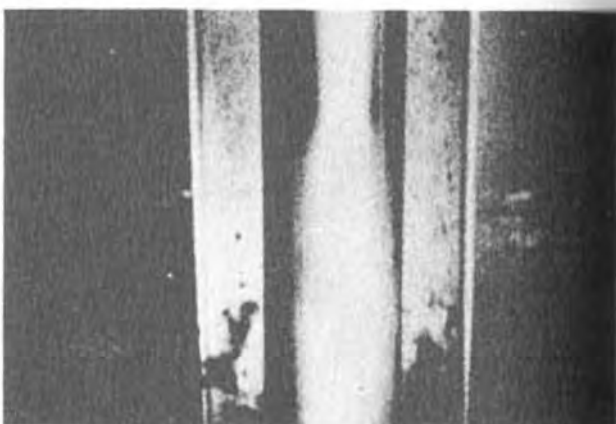
154



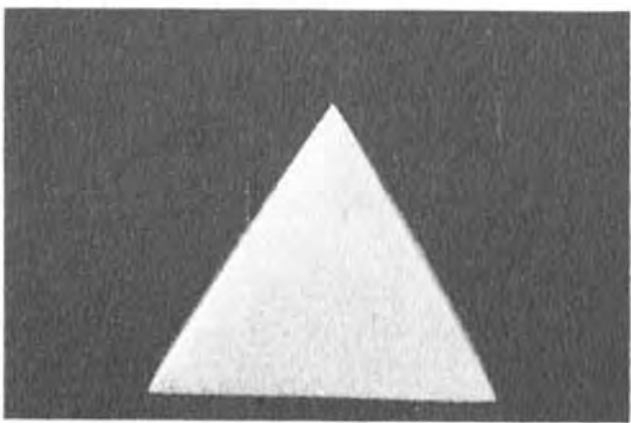
158



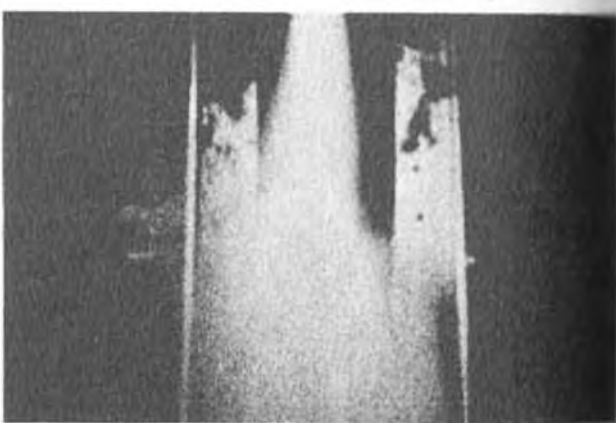
155



159



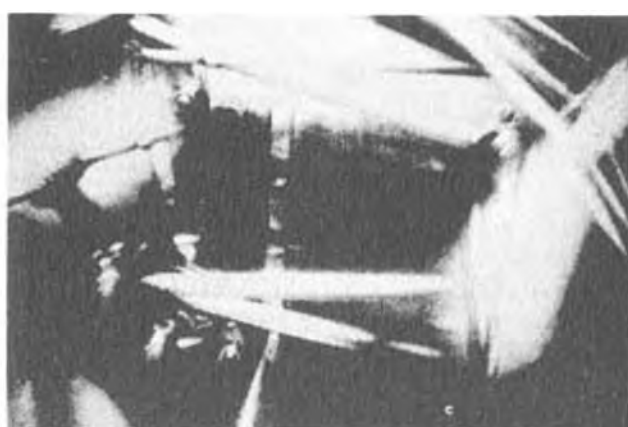
166



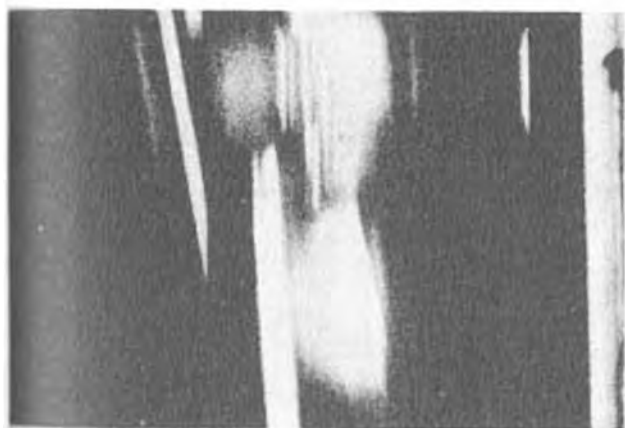
160



161



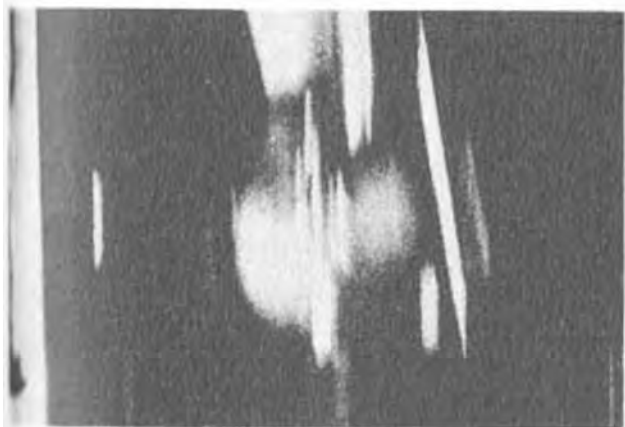
165



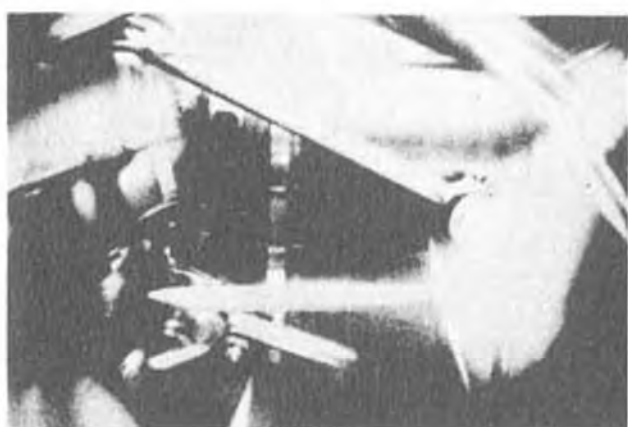
162



166



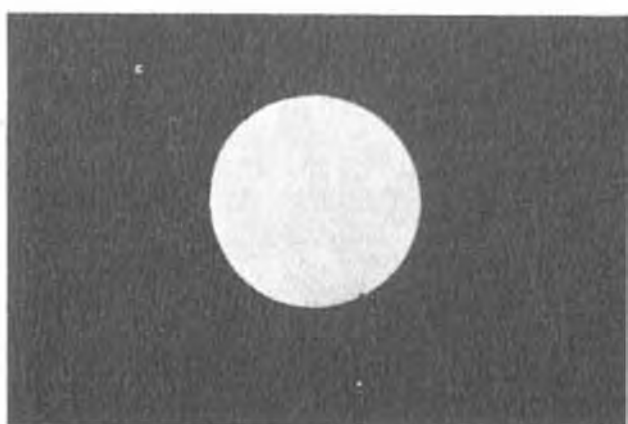
163



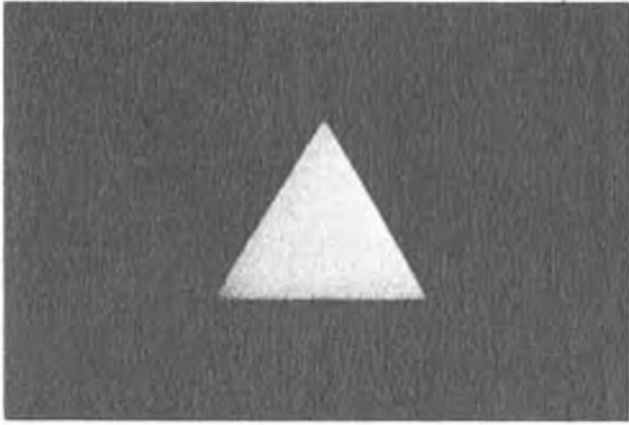
167



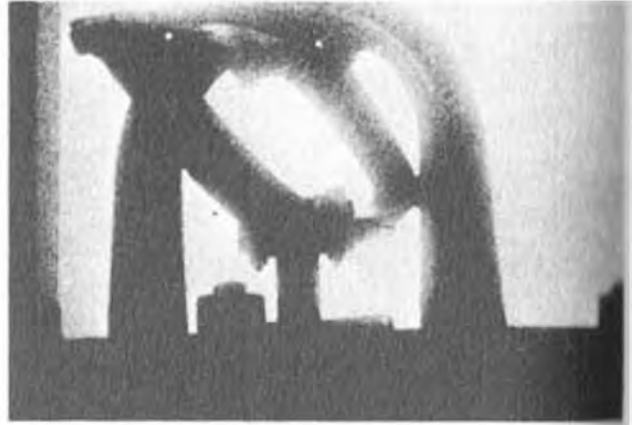
164



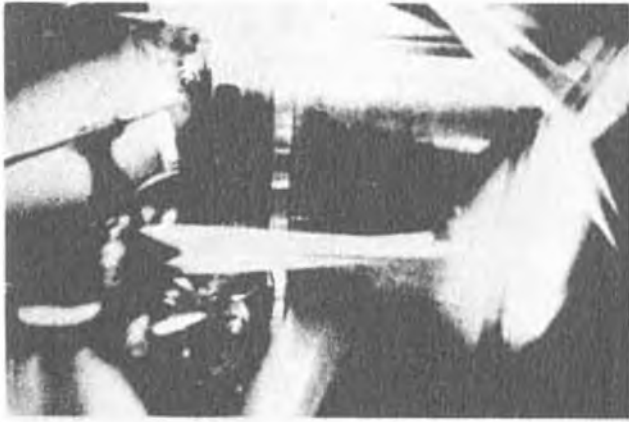
168



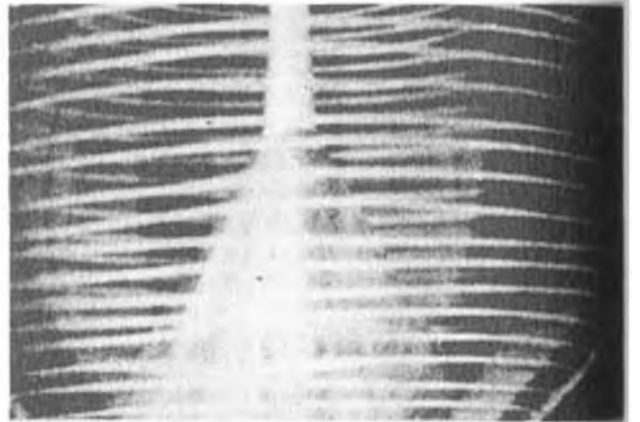
169



173



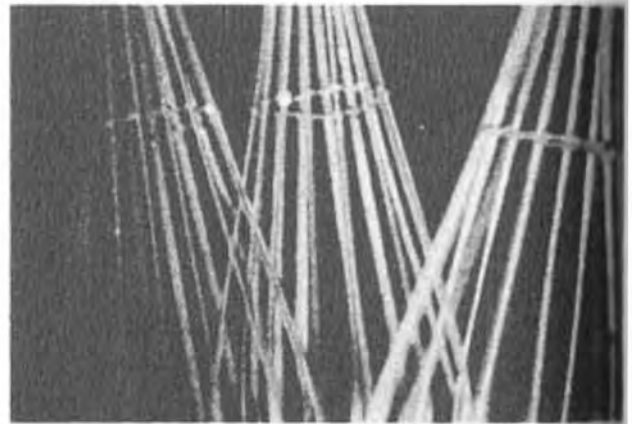
170



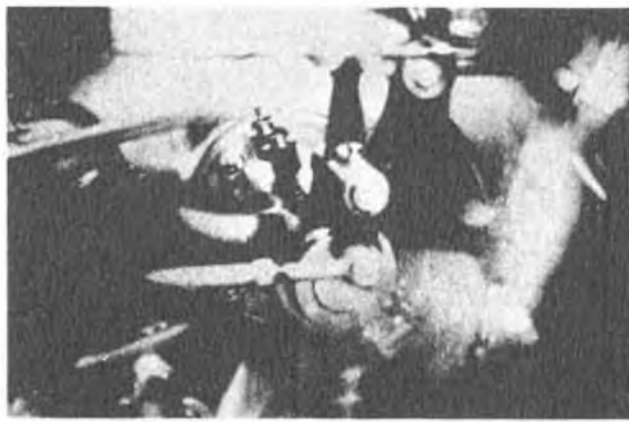
174



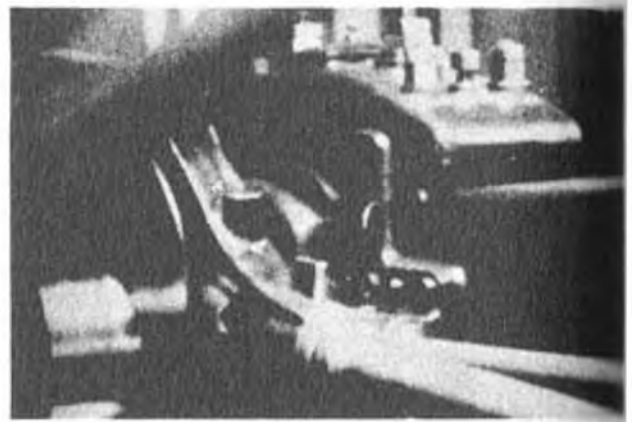
171



175



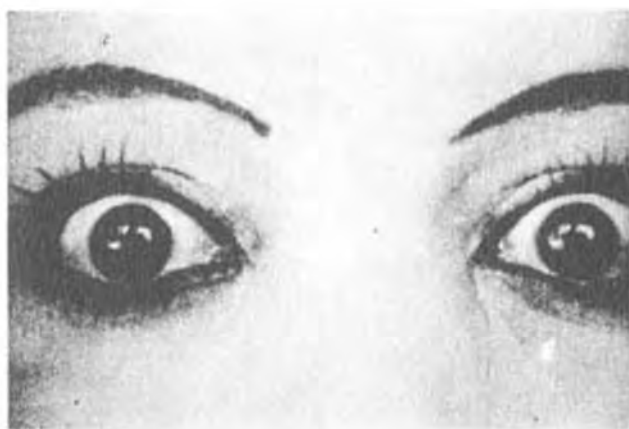
172



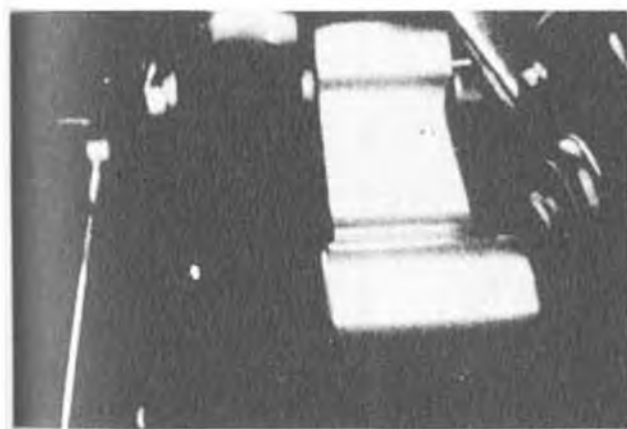
176



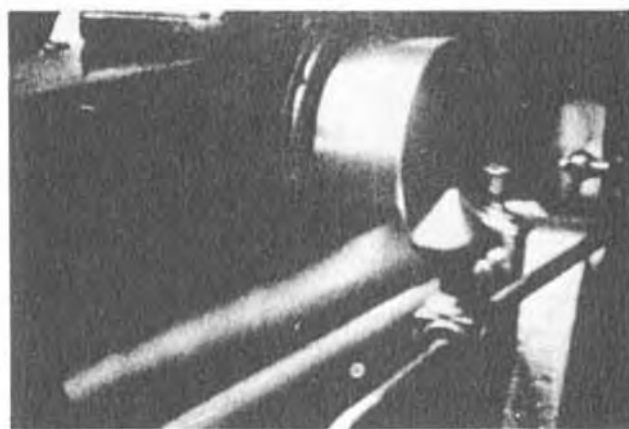
177



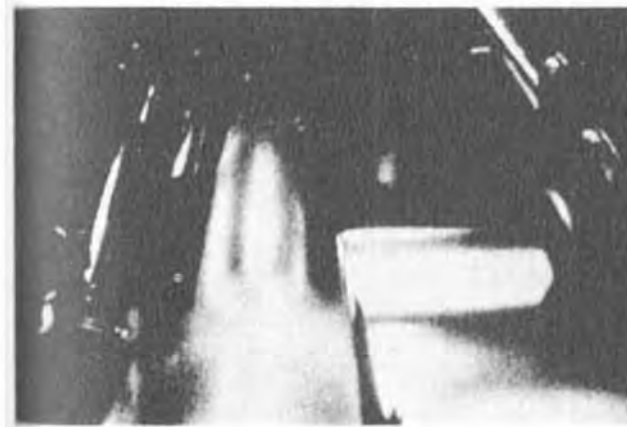
181



178



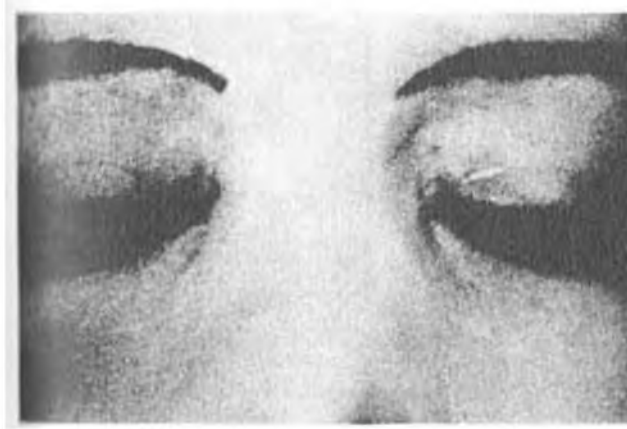
182



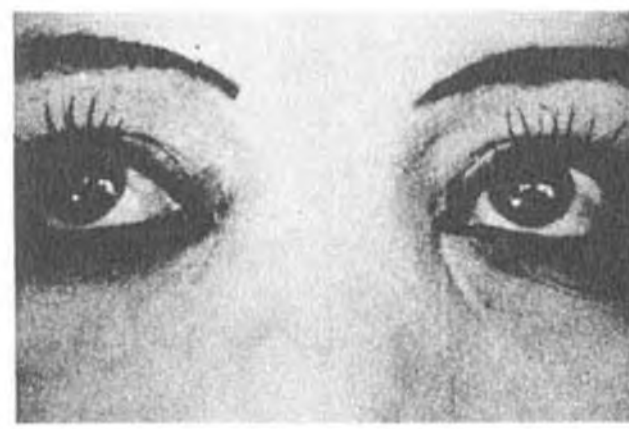
179



183



180



184



185



189



186



190



187



191



188



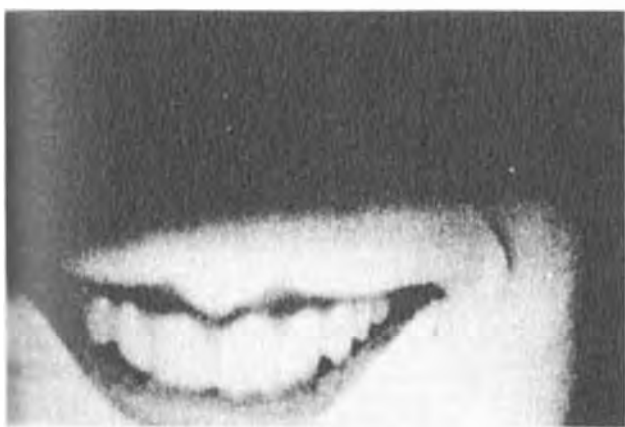
192



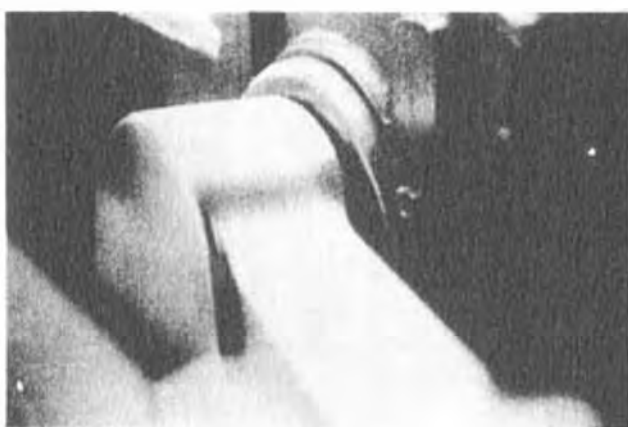
193



197



194



198



196



199



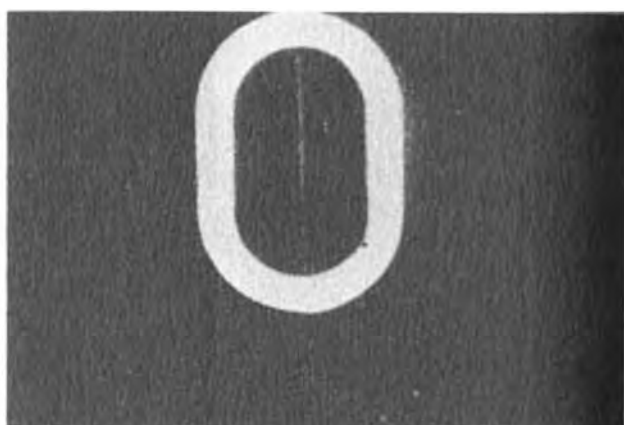
195



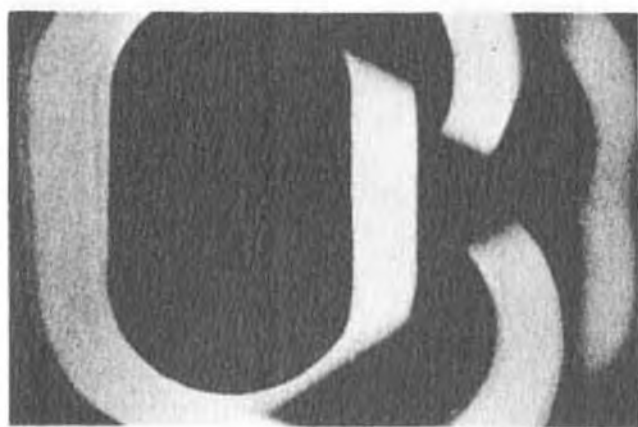
200



201



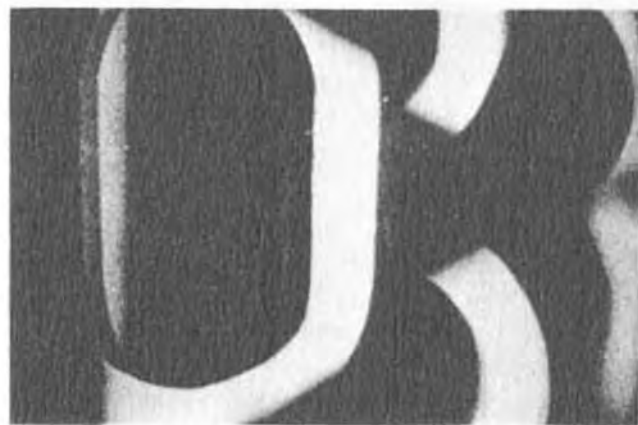
205



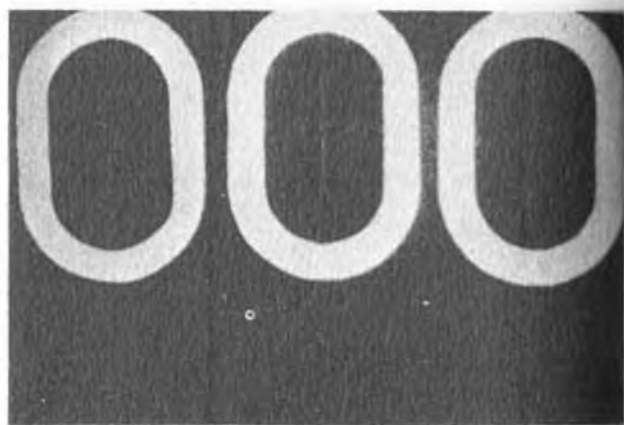
202



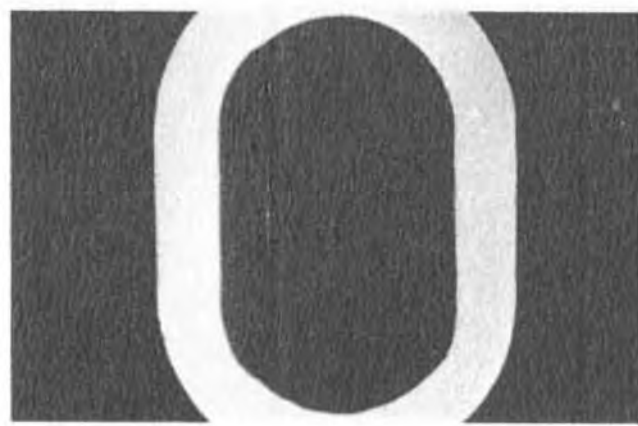
206



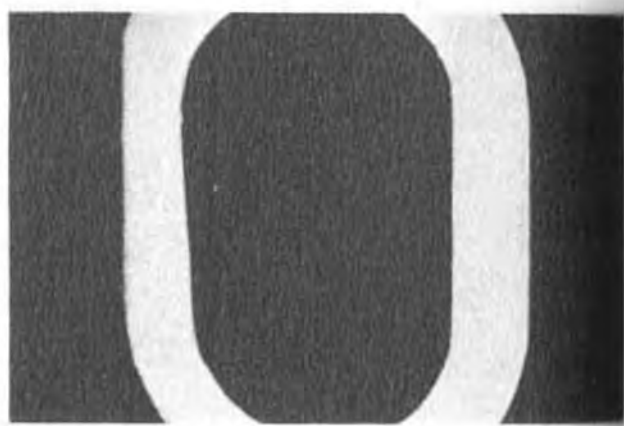
203



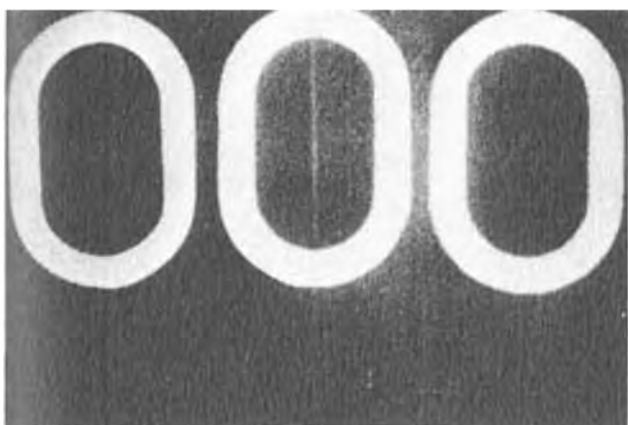
207



204



208



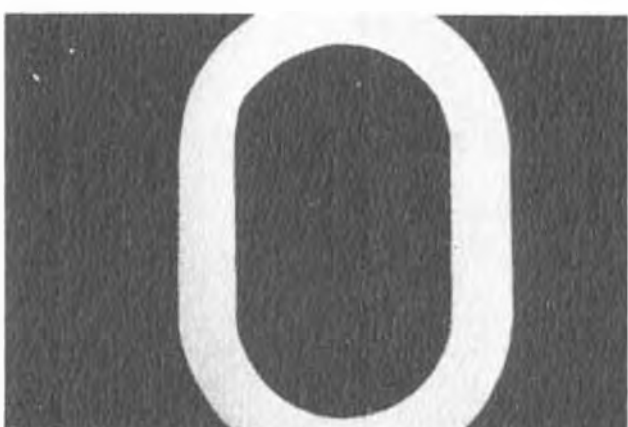
209



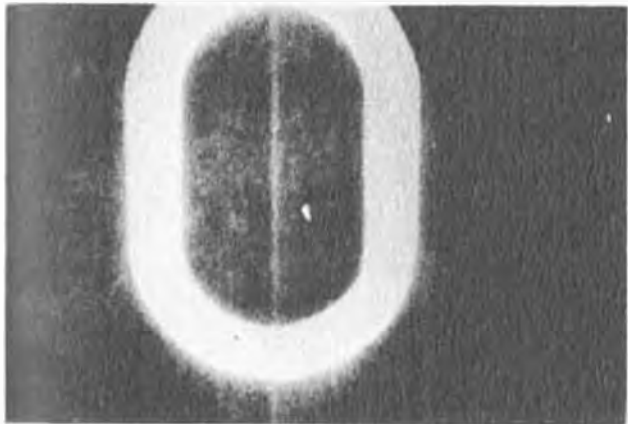
213



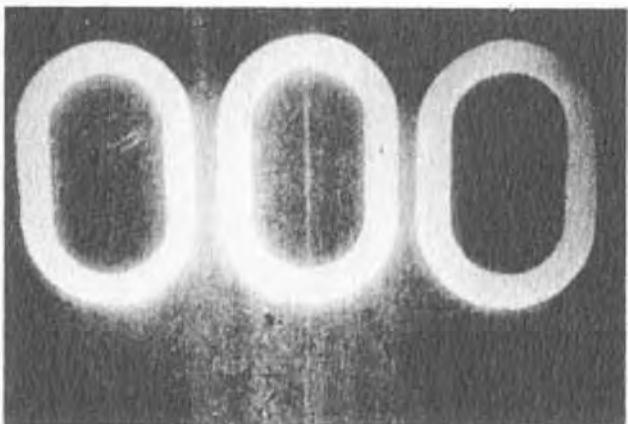
210



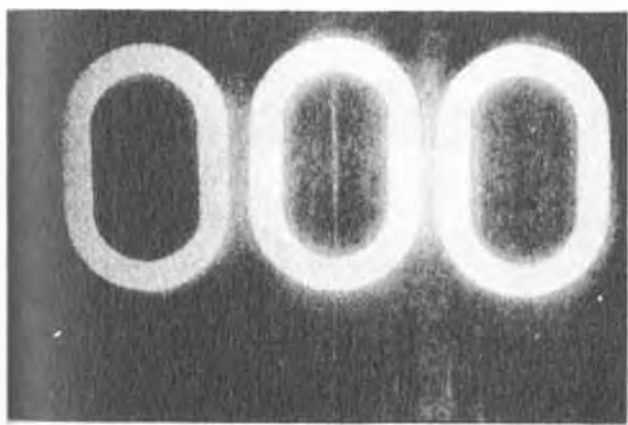
214



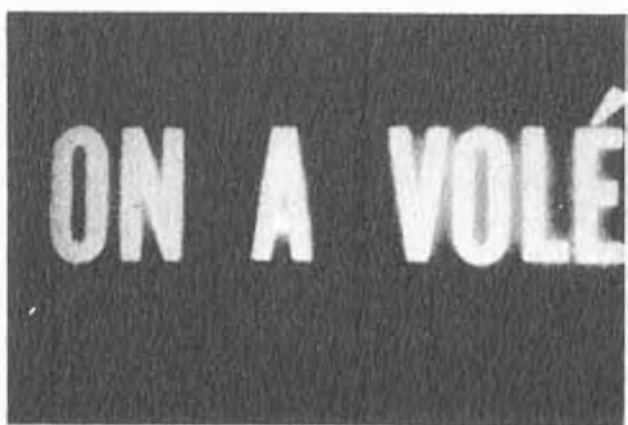
211



215



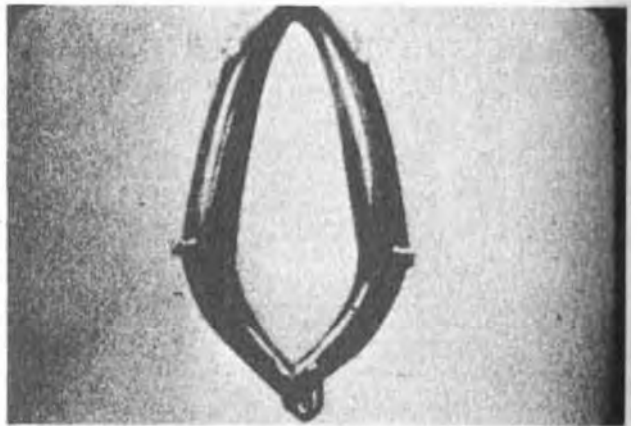
212



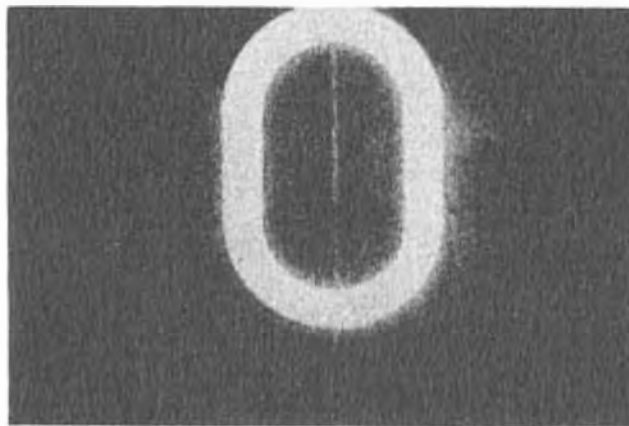
216

UN COLLIER DE PERLES

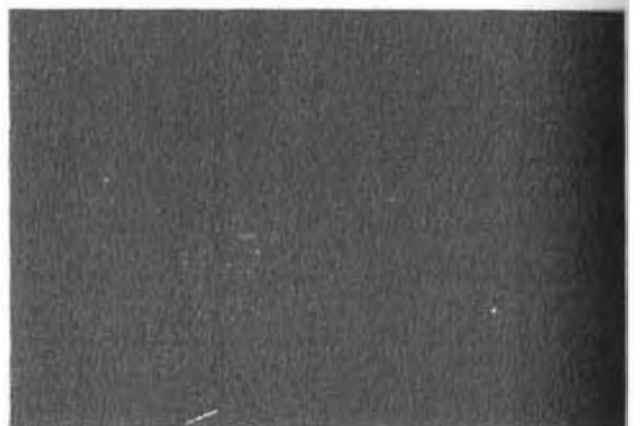
217



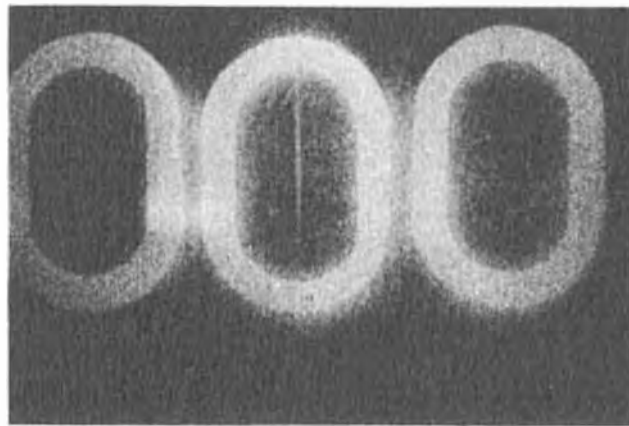
221



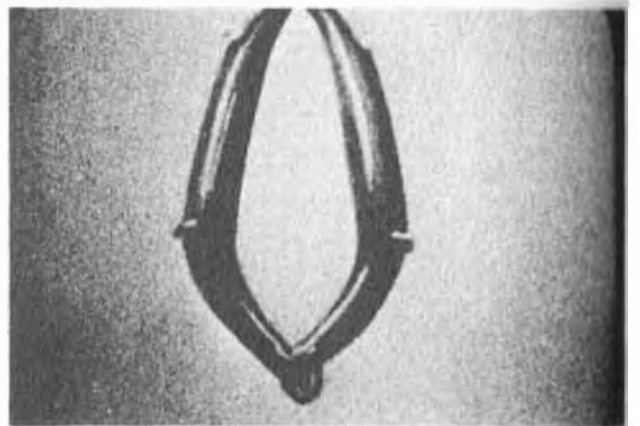
218



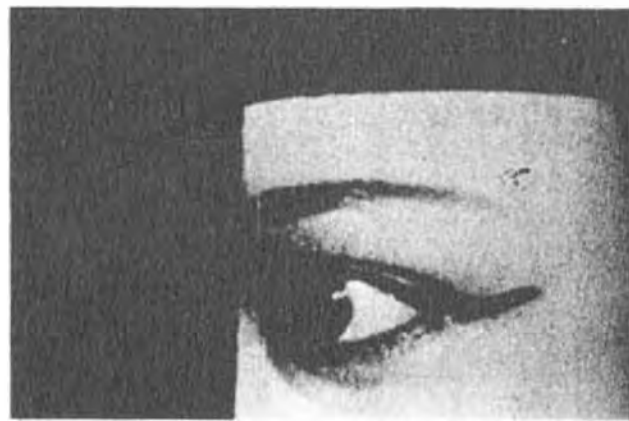
222



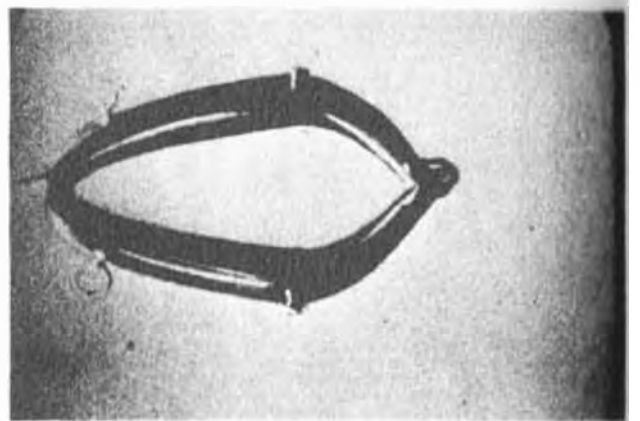
219



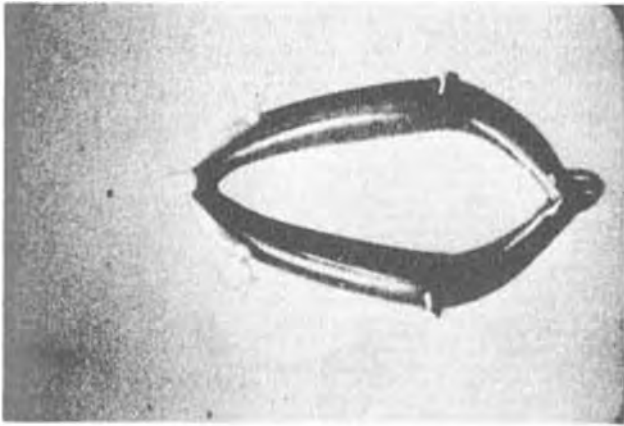
223



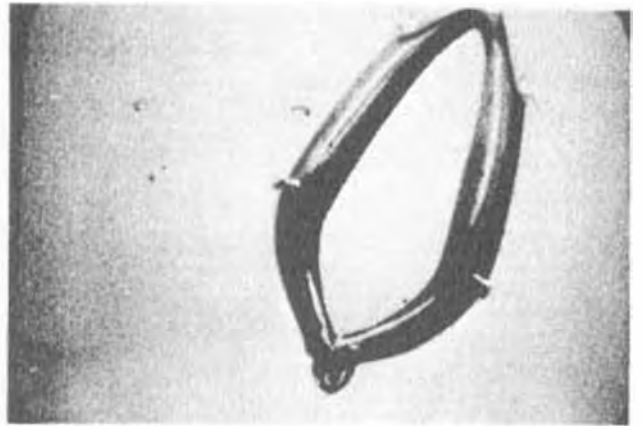
220



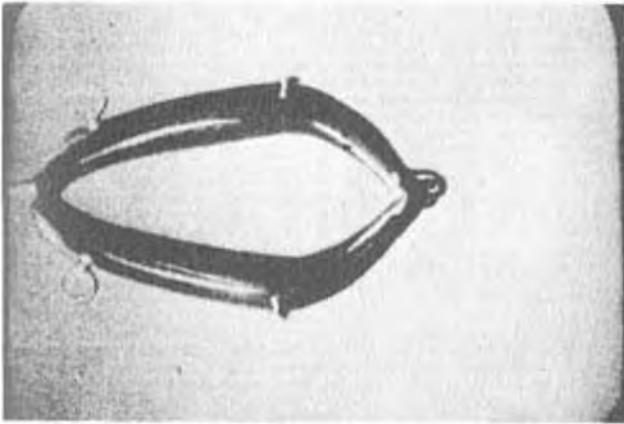
224



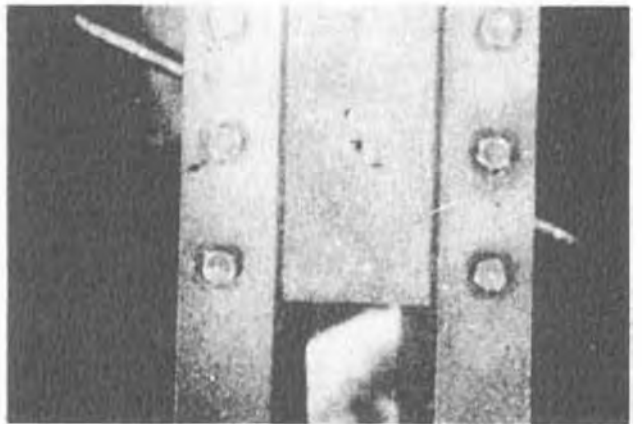
225



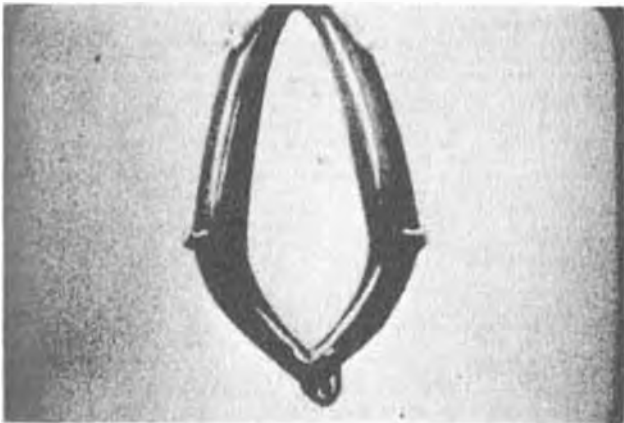
229



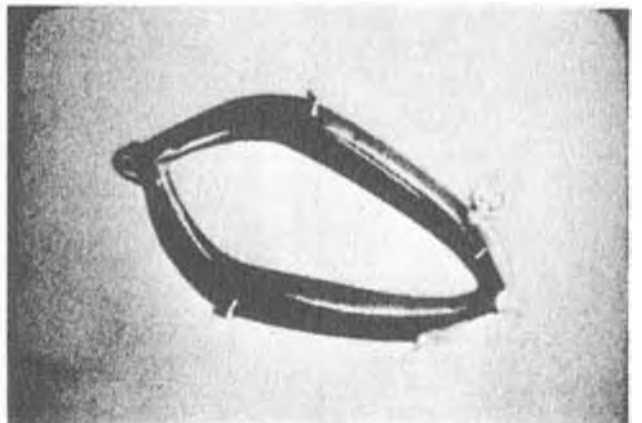
226



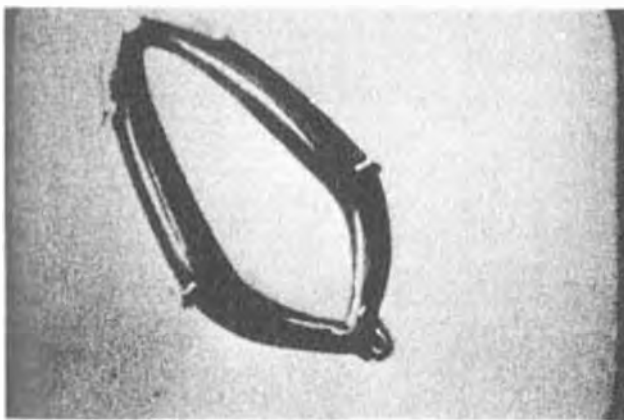
230



227



231



228



232



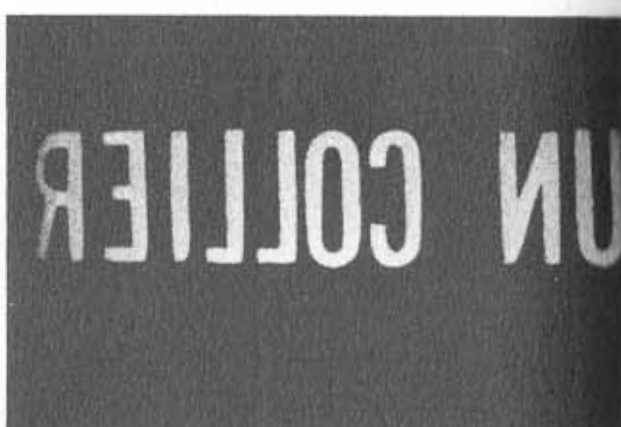
233



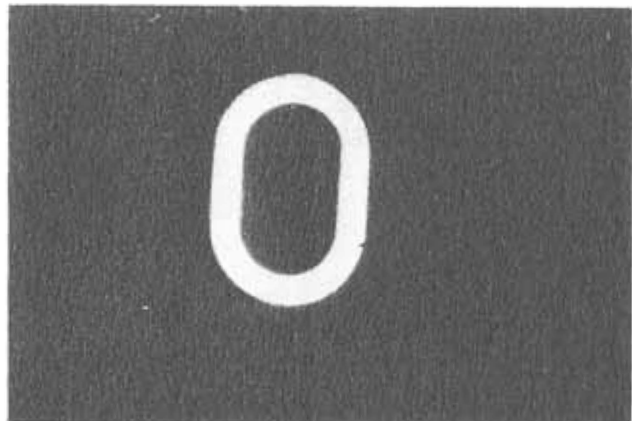
237



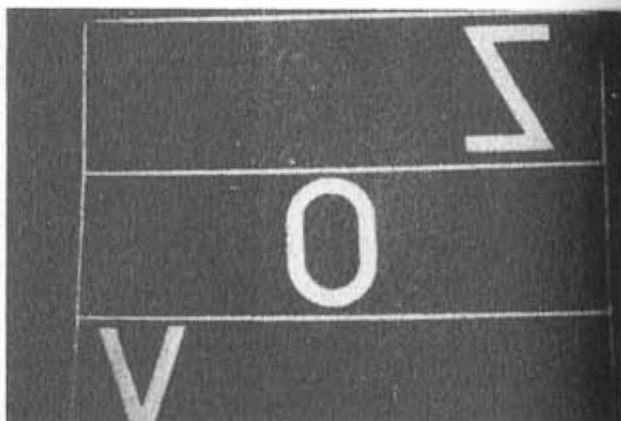
234



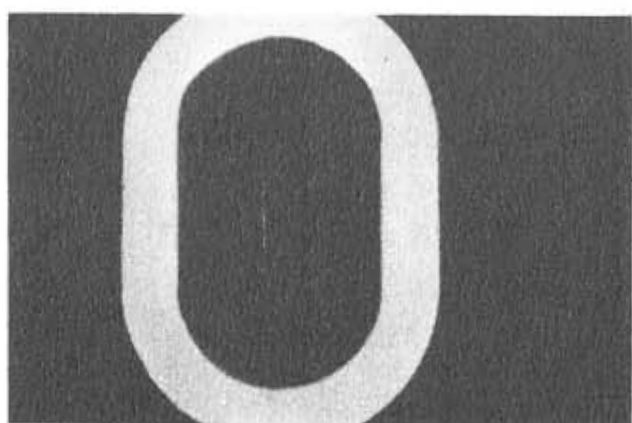
238



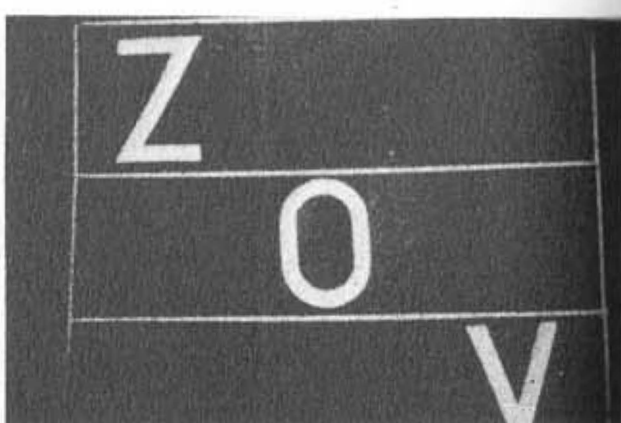
235



239



236



240



241



245



242



246



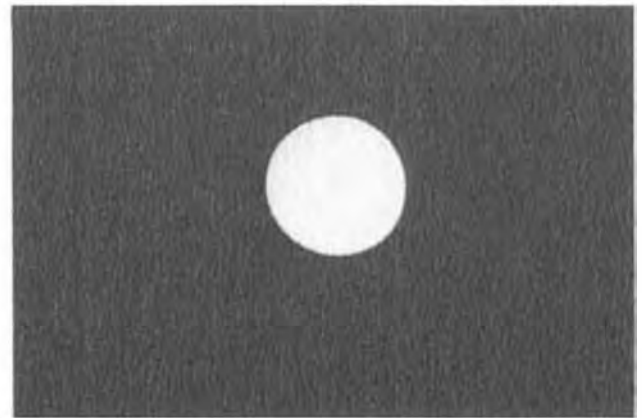
243



247



244



248



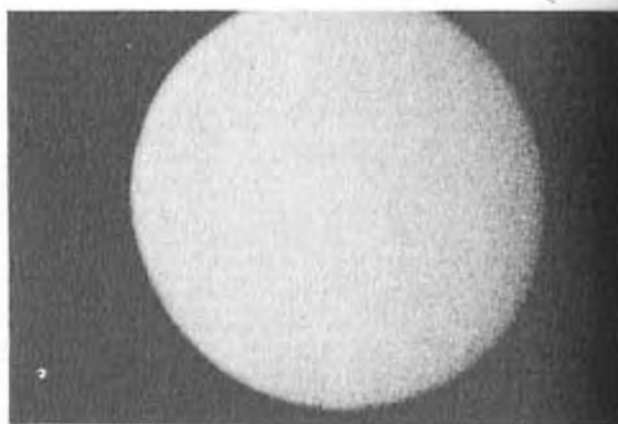
249



253



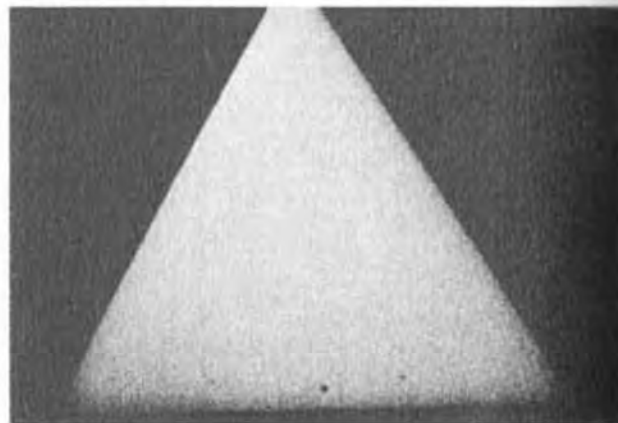
250



254



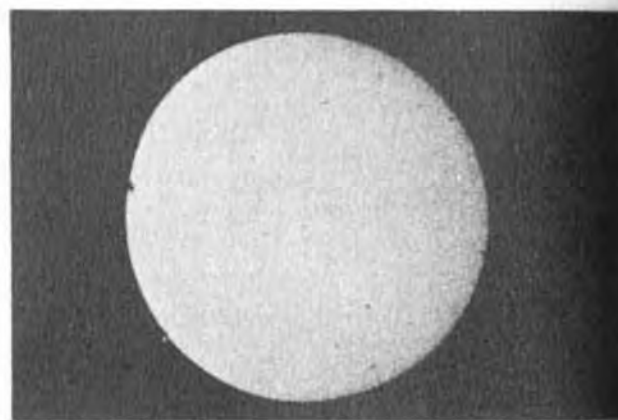
251



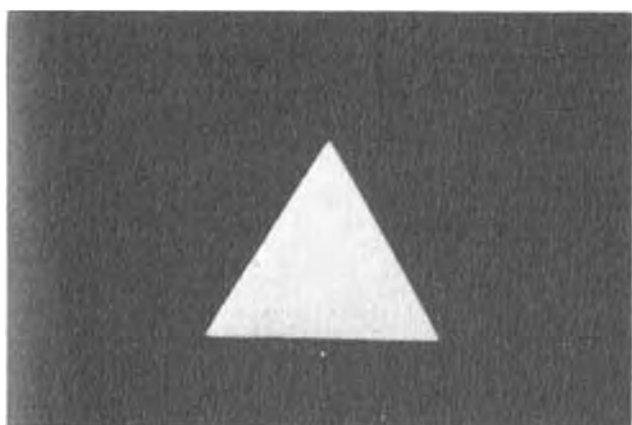
255



262



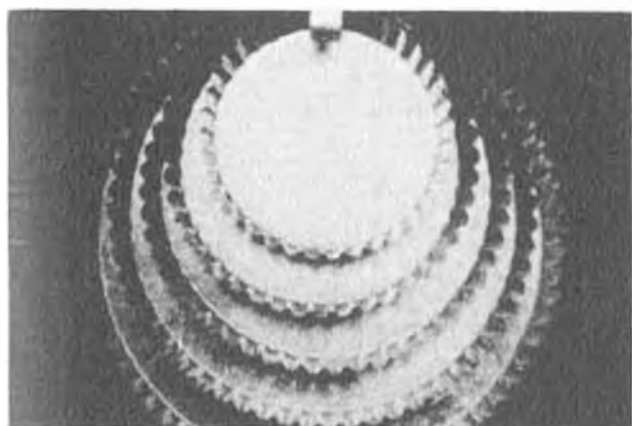
256



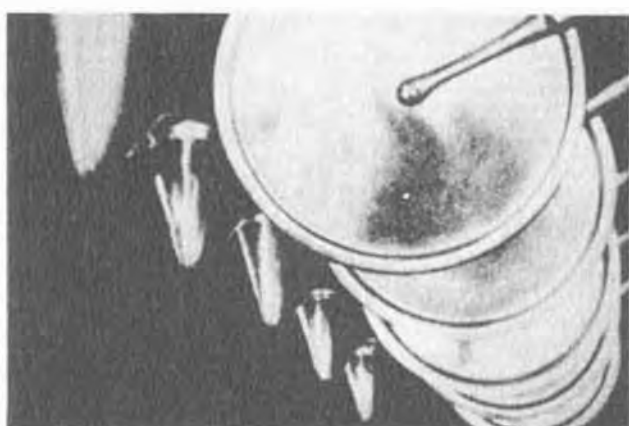
257



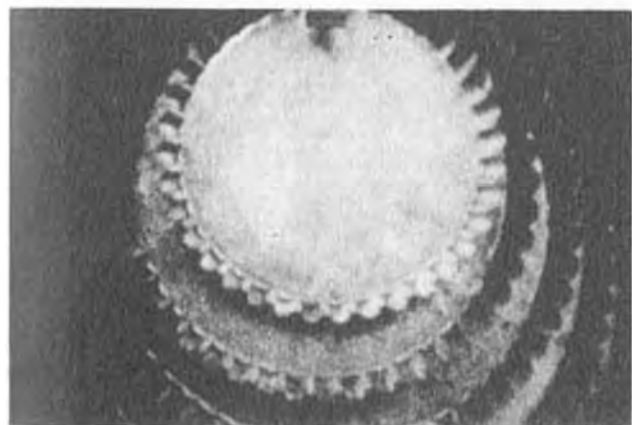
261



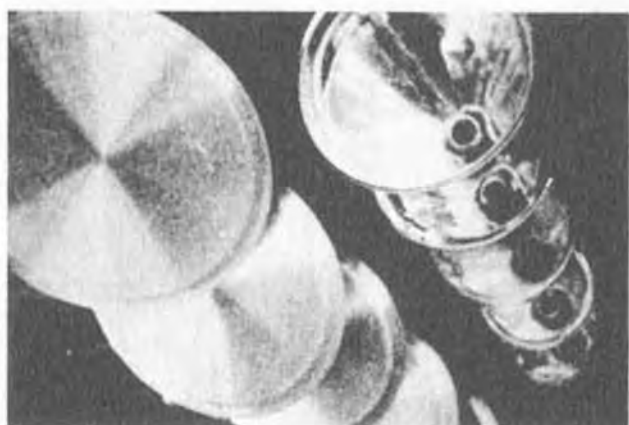
258



262



259



263



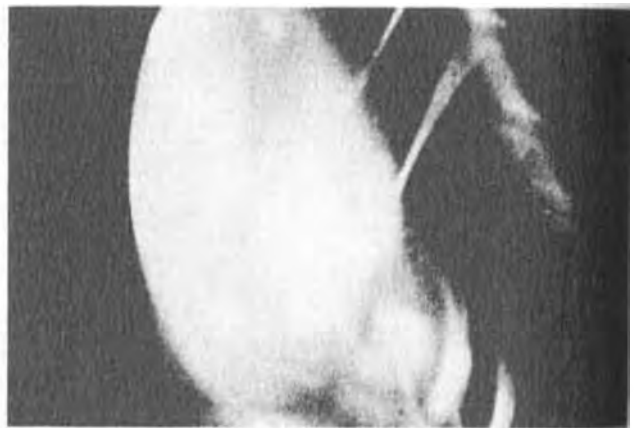
260



264



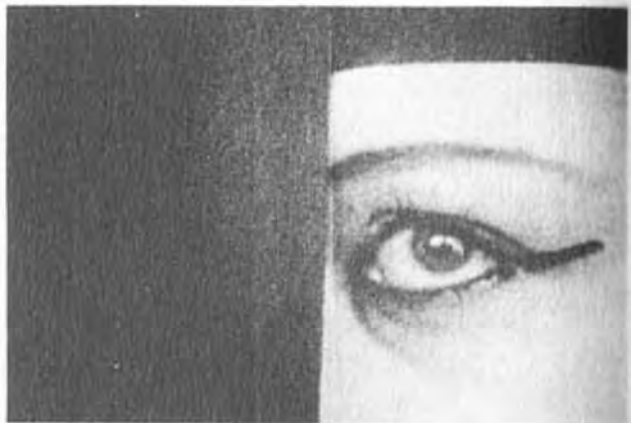
265



269



266



270



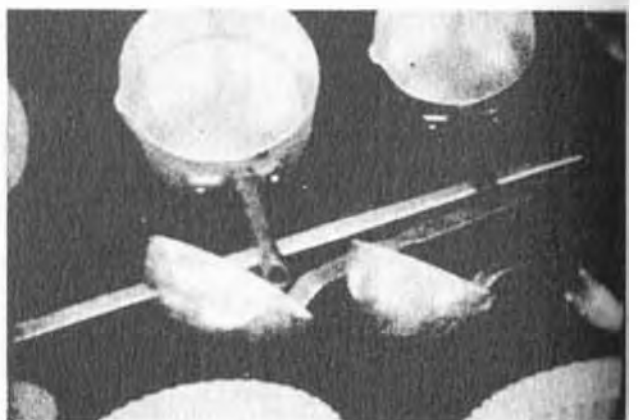
267



271



268



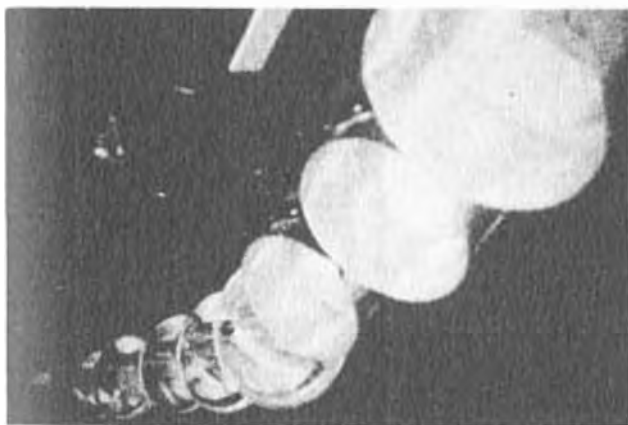
272



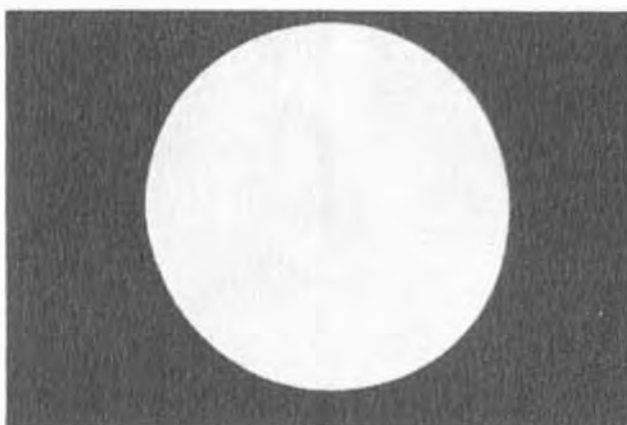
273



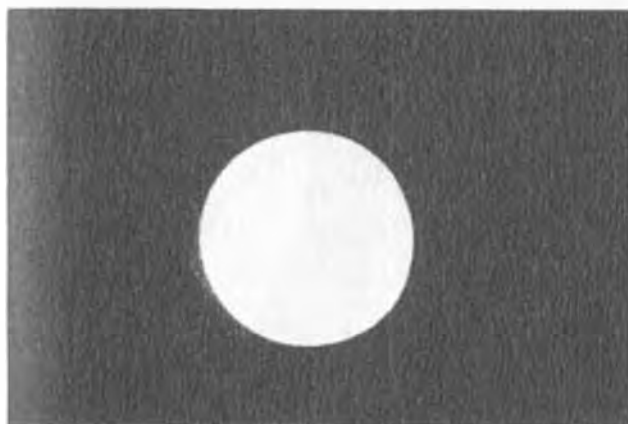
277



274



278



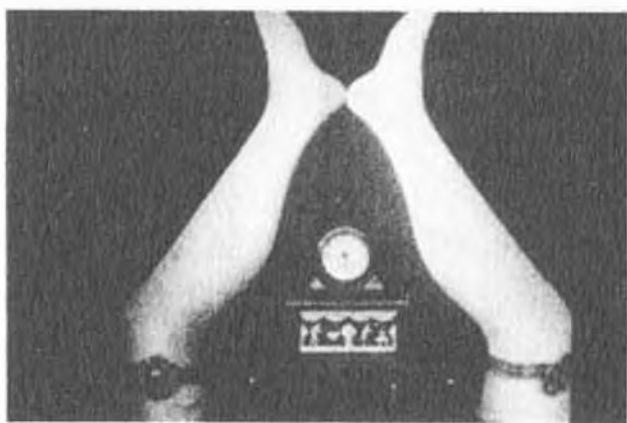
275



279



276



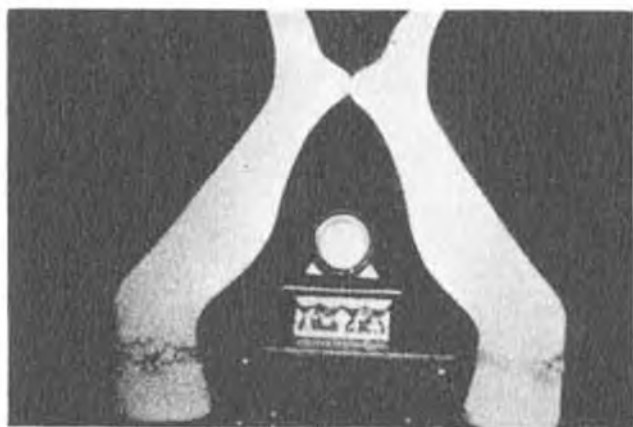
280



281



285



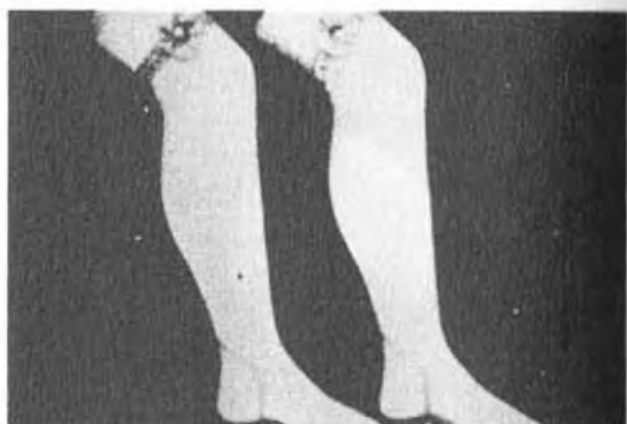
282



286



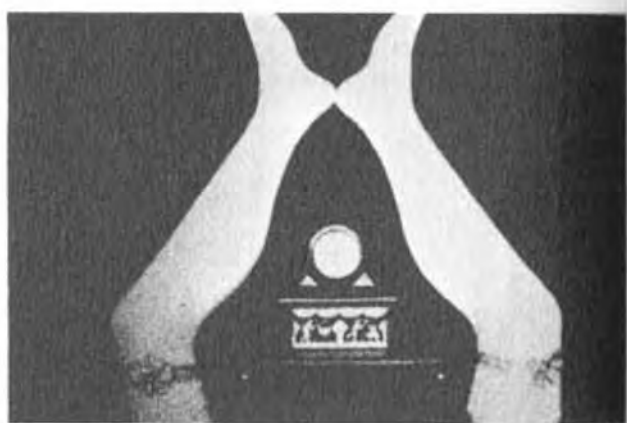
283



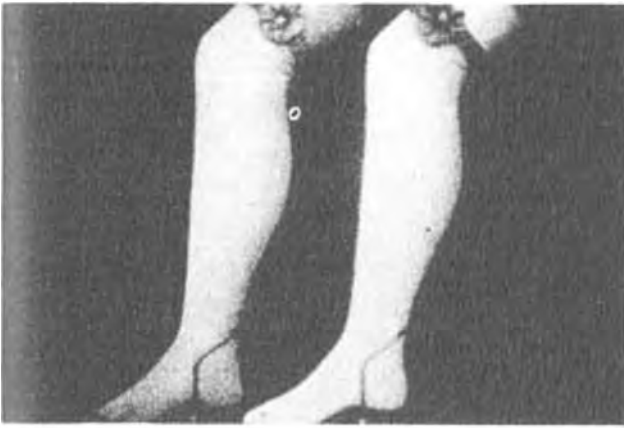
287



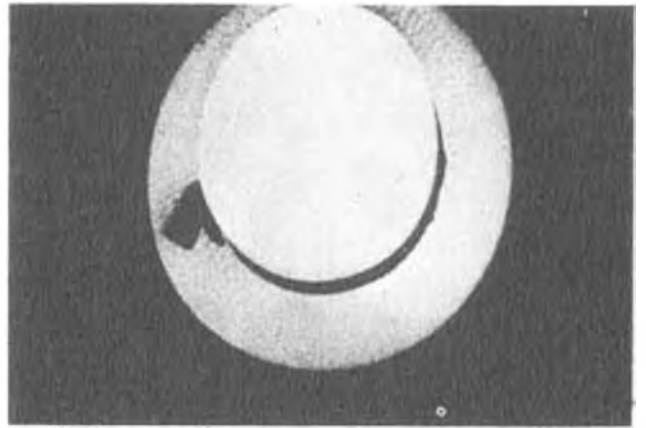
284



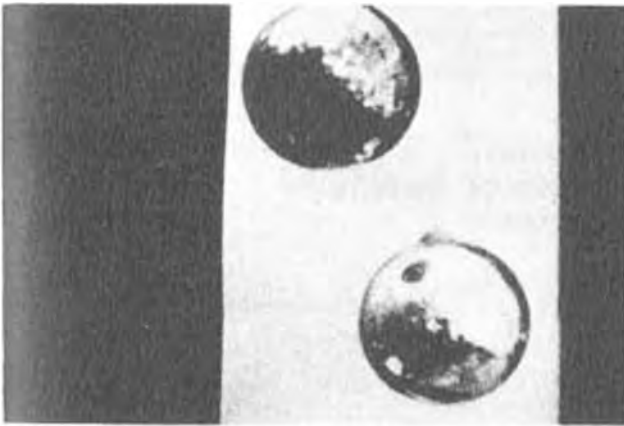
288



289



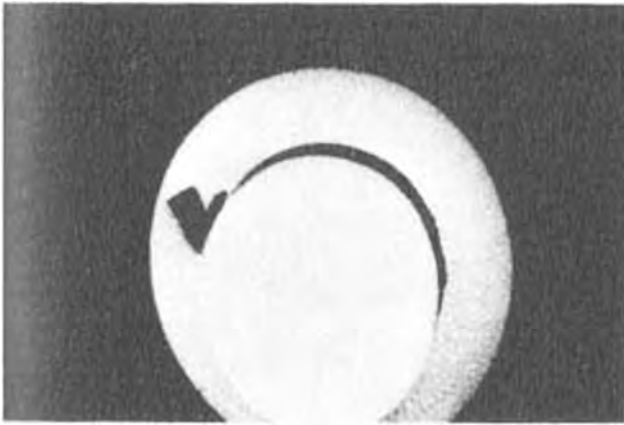
293



290



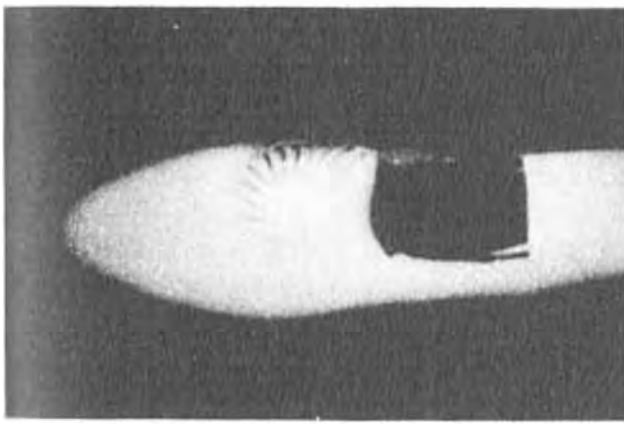
294



291



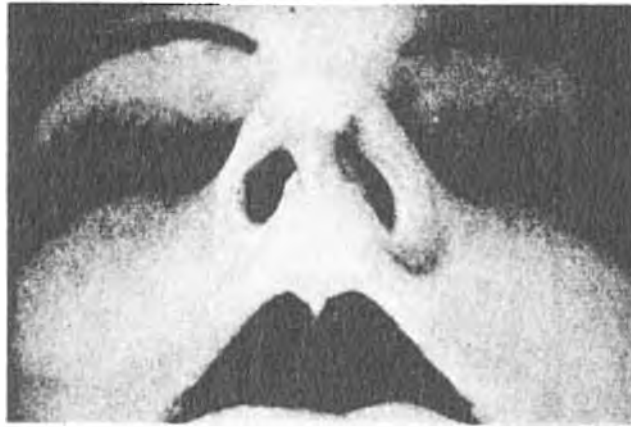
295



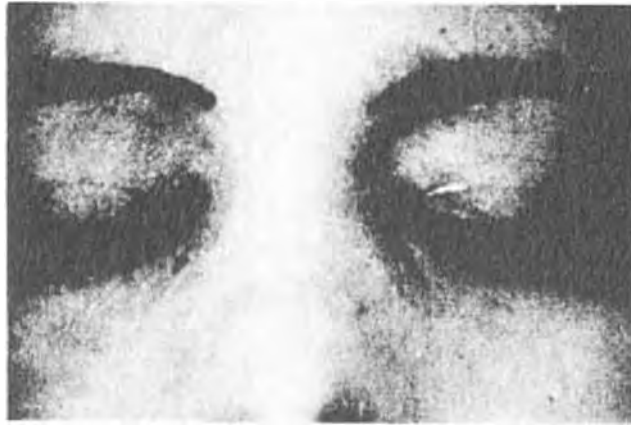
292



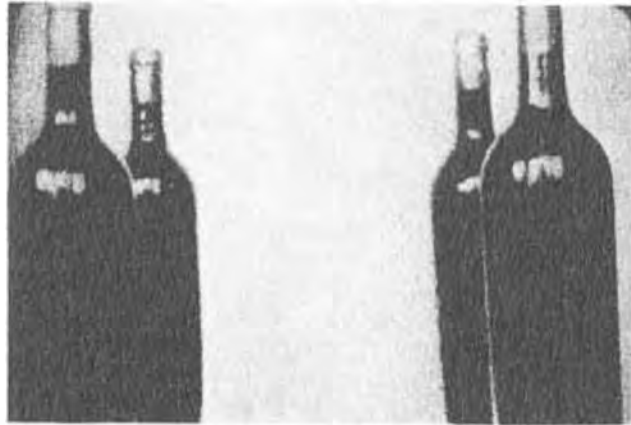
296



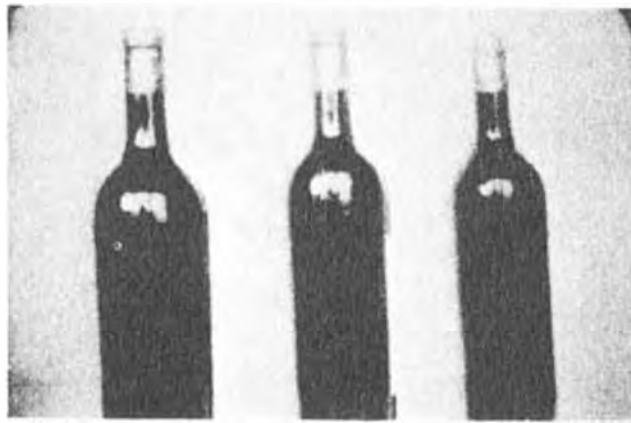
297



298



299



300

Numero del fotogramma	Conto dei fotogrammi	Tempo di proiezioni in secondi	Descrizione del contenuto delle immagini, del movimento della macchina da presa o dell'azione del soggetto.
1-5			Titoli di testa
6-7			Nota introduttiva: " <i>Le ballet mécanique a été composé par le peintre Fernand Léger en 1924. C'est le premier film sans scénario. Il a été présenté dans toutes les capitales d'Europe et plusieurs fois à New-York. Jusqu'ici on ne l'avait vu à Paris que dans der réunions privées. Il nous a paru intéressant au moment où les haut-parleurs écartent de l'écran tout possibilité de rêve, de présenter ce film dont S. M. Eisenstein a dit qu'il était un des rares chef-d'oeuvres du cinéma Français</i> ".
8-10	108	6 3/4	La figura di Chaplin alza il cappello e fa ondeggiare la testa. L'inquadratura panoramica si muove verso l'alto per rivelare:
11-12	72	4 1/2	Titolo: <i>Charlot présente le Ballet mécanique.</i>
13-15	289	18 1/16	Ragazza sull'altalena in un giardino. Macchina da presa statica. La ragazza si dondola avanti e indietro con ritmo regolare, avvicinandosi e allontanandosi dalla macchina da presa, per molte volte.

16	2	1/8	Cappello di paglia, ripreso dall'alto.
17	1	1/16	Numeri ed un oggetto di metallo, rotondo, posti diagonalmente contro uno sfondo nero.
18	4	1/4	Tre bottiglie di vino.
19	3	3/16	Triangolo bianco.
20	35	2 3/16	Cappello di paglia, come nel fotogramma 16.
21-23	118	7 3/8	La metà superiore dell'immagine è mascherata. La bocca di una modella si apre, per molte volte, in un largo sorriso, con ritmo regolare.
24	35	2 3/16	Cappello di paglia, come nel fotogramma 16.
25-27	111	6 15/16	Sorriso di modella, come nei fotogrammi nn. 21-23.
28	47	2 15/16	Una serie di ruote dipinte a strisce gira. Macchina da presa statica.
29-30	101	6 5/6	Alcuni oggetti geometrici bianchi contro un fondo nero. Tra di essi e la macchina da presa, una grande sfera metallica riflettente dondola da una parte all'altra. Lo stesso ritmo è ripreso da:
31-33	181	11 5/16	Ragazza su altalena (figura e ambiente come nei fotogrammi 13-15). Qui, è capovolta e più vicina alla macchina da presa. Un ritmo regolare è stabilito dal suo dondolio, avanti e indietro. Lo stesso ritmo è ripreso da:
34-38	161	10 1/6	Una sfera riflettente dondola avanti e indietro. Si possono chiaramente scorgere le immagini riflesse di Léger (n. 34) e di Murphy (nn. 35 e 37).
39-45	210	13 1/8	Composizione di addobbi da albero di Natale, altamente riflettenti, e di geometrici elementi di sfondo. Frammentazione prismatica di immagini che si muovono da destra a sinistra.
46-50	96	6	Lamiera metallica ondulata, molto

			riflettente. Rettangolo nero con disegno di "T" asimmetrica, che si muove ritmicamente da una parte all'altra.
51-54	87	5 7/16	Primo piano di splendente lamiera di metallo ondulato. L'immagine, in movimento ritmico, è frantumata dal prisma.
55-58	94	5 7/8	Sfondo a strisce bianche su campo nero. Un coperchio di casseruola, turbinoso e roteante, si muove attraverso di esso. Tutta l'immagine viene frantumata dal prisma.
59-60	65	4 1/6	Come nei fotogrammi 51-54.
61-70	78	4 7/8	Una rapida alternanza di cerchio e triangolo, bianchi su fondo nero. Ogni immagine ha la durata di due o tre fotogrammi. La misura di queste forme geometriche diminuisce gradualmente.
71-73	94	5 7/8	Come nei fotogrammi 59-60, ma con prisma mobile in posizioni differenti.
74-77	94	5 7/8	Superficie inferiore di un utensile da cucina, evidentemente una forma da gelatina, del tipo usato anche per insalate e dolci. L'immagine, mobile, è prismaticamente frantumata.
78-80	92	5 3/4	Come nei fotogrammi 71-73.
81-83	228	14 1/4	Come nei fotogrammi 56-58. Un coperchio di casseruola, tenuto da un paio di tenaglie (n. 83) si muove avanti e indietro con repentino moto rotatorio. L'immagine viene prismaticamente frantumata.
84	78	4 7/8	Un altro utensile da cucina (una forma per torte a molti strati?). Come nel fotogramma precedente, quest'oggetto si muove tutt'intorno con un moto rotatorio irregolare e l'immagine è prismaticamente frantumata.
85	16	1	Un pezzo di meccanismo, lucidissimo, che ruota vorticosamente.

86-87	38	2 3/8	Primo piano degli occhi della modella; aperti dapprima, si chiudono poi lentamente.
88-89	32	2	La scena precedente, ma capovolta ed invertita nei tempi.
90-92	120	7 1/2	Come nel fotogramma 85. La macchina si allontana lentamente dall'oggetto roteante, per rivelare vari meccanismi.
93-94	64	4	Immagine, prismaticamente frantumata, di una lamiera metallica. La macchina si muove verso il basso, per rivelare una testa d'uomo (Dudley Murphy).
95-97	53	3 5/16	Molti oggetti, tra cui la forma da gelatina ed una tazza da uovo, contro uno sfondo nero. Movimento rotatorio del prisma.
98-99	85	5 5/16	Come nei fotogrammi 93-94.
100-102	257	16 1/16	Parecchi fotogrammi molto simili della superficie inferiore della forma da gelatina vista in precedenza nei fotogrammi 74-77. Illuminazione iridescente. Movimento continuo e ritmico della macchina e del prisma.
103	84	5 1/4	Come nei fotogrammi 81-83.
104	91	5 11/16	Testa di un pappagallo vivo. L'immagine viene prismaticamente frantumata.
105-106	74	4 5/8	Il soggetto della macchina da presa è lo stesso che nei fotogrammi 46-50, ma qui l'immagine è prismaticamente frantumata.
107-109	60	3 3/4	Cerchio e triangolo in rapida alternanza ed in diminuzione di misura.
110	2	1/8	Cappello di paglia, come nei fotogrammi 16, 21, 25.
111	3	3/16	Sedia, carte e libro che giacciono sul pavimento.
112	2	1/8	Fila di casseruole e mestoli di metallo.

113	3	3/16	Come nel fotogramma 17. Numeri e un oggetto rotondo di metallo disposti in diagonale contro uno sfondo nero.
114	2	1/8	I numeri "1", "2", "3", ripetuti tre volte.
115	3	3/16	Immagine statica di un albero a gomiti, lucidissimo.
116	2	1/8	Grande triangolo capovolto.
NI	2	1/8	Cappello di paglia, come nel fotogramma 100, molto sovraesposto.
NI	1	1/16	Cerchio bianco.
NI	1	1/16	Cappello di paglia, come nel fotogramma 100, molto sottoesposto.
117	3	3/16	Vari oggetti (una bacchetta bianca, tre sferette di metallo, un grande pezzo di carta bianca con cappello di paglia e un pezzetto di carta nera) su sfondo nero.
NI	3	3/16	Ampio cerchio bianco, come nel fotogramma 107.
118	2	1/8	Sei bottiglie di vino, giacenti su un fianco.
119	3	3/16	Piccolo cerchio.
120	2	1/8	Due paia di bottiglie di vino, in piedi e simmetricamente disposte.
121	2	1/8	Tre bottiglie di vino, in piedi.
NI	3	3/16	I numeri "1", "2", "3", come nel fotogramma 114.
NI	3	3/16	Una bottiglia di vino, singola.
122	4	1/4	Immagine molto confusa di una macchina da scrivere, forse ripresa da un'illustrazione.
123	4	1/4	Tre bottiglie di vino.
124	2	1/8	Numeri "1", "2", "3".
NI	41	2 9/16	Rapida alternanza di piccoli cerchi brillanti e triangolo. Da uno a tre

fotogrammi per ogni immagine.

125-130	522	32 5/8	Lungo passaggio. La scena è quella del fotogramma 117, con varie forme geometriche sul fondo nero. L'immagine è frantumata prismaticamente. Continui e ritmici i movimenti della macchina da presa e del prisma.
131	19	1 3/16	La metà sinistra dell'immagine è mascherata. L'occhio destro di una modella viene mostrato in un primo piano ravvicinato. L'occhio, dapprima chiuso, si apre lentamente, guardando verso l'alto.
132	6	3/8	La metà destra dell'immagine è mascherata. L'occhio sinistro di una modella viene mostrato in un primo piano ravvicinato. L'occhio rimane chiuso.
133-137	78	4 7/8	L'occhio destro si apre e si chiude. Tutte le volte che si riapre, l'occhio sta guardando in direzioni differenti.
138	70	4 3/8	Come nei fotogrammi 125-130.
139	234	14 5/8	Gli elementi di sfondo sono gli stessi che nel fotogramma 117, ma qui l'immagine è capovolta. Davanti alla macchina da presa, come nei fotogrammi 29-30, dondola una sfera molto riflettente. Questo movimento, metricamente regolare, è bruscamente interrotto, a partire da un movimento laterale per finire con un movimento in avanti e indietro, nella ripresa seguente.
140	75	4 11/16	Una sfera di metallo, molto riflettente, dondola avanti e indietro, rispetto alla macchina da presa. La ripresa è identica a quella dei fotogrammi 34-38, ma l'immagine è invertita.
141	119	7 7/16	Arnese da cucina, costituito di spirali metalliche, con un imbuto al suo interno. Due riprese con macchina da presa in due angolazioni leggermente diverse.
142	138	8 5/8	Bocca di una modella, che si apre

			ritmicamente in un sorriso, come nei fotogrammi 21-23.
143	28	1 3/4	Immagine statica di file di terraglie, viste di lato. Presumibilmente ripresa da un'illustrazione.
144	53	3 5/16	Ruota di roulette che gira.
145	25	1 9/16	Come nel fotogramma 143.
146	56	3 1/2	Primo piano di un oggetto che ruota. Apparentemente, si tratta di un gioco della fortuna, in un parco di divertimenti, una sorta di macchina con bersagli. File di aperture circolari incappucciate sono disposte concentricamente attorno ad una illustrazione con due angeli, tipo cupido.
147	27	1 11/16	La stessa immagine che nei fotogrammi 143 e 145, ma invertita e rovesciata.
148	61	3 13/16	Lo stesso che nel fotogramma 146.
149	91	5 11/16	Una rapida ripresa panoramica, con violento movimento della macchina da presa, che mostra un uomo sullo scivolo di un parco dei divertimenti, mentre si avvia a discendere.
150	22	1 3/8	Una rapida ripresa panoramica che segue l'uomo nella discesa dallo scivolo.
151	43	2 11/16	Piedi che marciano a passo di parata. La macchina da presa è piazzata quasi a terra.
152	56	3 1/2	La macchina da presa è posta a terra, sulla strada. Due automobili le passano sopra, ad alta velocità.
153	94	5 7/8	Corsa meccanica al parco dei divertimenti. Molte macchine sono attaccate alla ruota centrale, che gira. La macchina da presa è statica, mentre tre o quattro automobiline passano girando.
154	219	13 11/16	Parte di meccanismo che ruota, come nel fotogramma 90.
155-157	93	5 13/16	Come nei fotogrammi 61-70. Una rapida alternanza di forme a cerchio

ed a triangolo, gradualmente decrescenti in misura. Ogni immagine dura due o tre fotogrammi.

158	63	3 15/16	Macchina da presa direttamente sopra uno scivolo di legno al parco dei divertimenti. Una serie di veloci riprese, con figure che scivolano oltre, ognuna preceduta da una lunga ombra. La direzione del movimento è rovesciata in ogni ripresa, fatto che crea un movimento avanti e indietro, ripreso dalla:
159-160	320	20	Sezione trasversale di un pistone che si muove su e giù, rapidamente.
161	90	5 5/8	La stessa scena del fotogramma 158. Molte figure scivolano oltre.
162-163	147	9 3/16	Primo piano di un meccanismo in attività, forse una pompa. Effetti di luce nel brillo dei pistoni, delle catene, ecc..
164	14	7/8	Immagine statica di struttura pesante in metallo, forse il telaio di una automobile.
165-167	219	13 11/16	Primo piano di meccanismi in moto. Alcune parti ruotano, altre sono lunghi e sottili elementi di metallo che si muovono avanti e indietro. L'immagine è prismaticamente frantumata. Il meccanismo, o, forse, la stessa macchina da presa, si muove lentamente da un lato.
168-169	132	8 1/4	Alternanza di cerchio e triangolo, che si ingrandiscono gradualmente. Per la maggior parte, ciascuno occupa sei fotogrammi.
170-172	256	16	Come nei fotogrammi 165-167. Il meccanismo si muove lentamente su e giù.
173	78	4 7/8	La forma di una pompa, grande e potente, si staglia contro il cielo. Elementi meccanici si muovono lentamente su e giù.
174	105	6 9/16	Arnese metallico da cucina con imbuto all'interno. L'oggetto sta ruotando eccentricamente.

175	139	8 11/16	Tre sbattitori da cucina danzano in cerchio.
176	146	9 1/8	Un meccanismo in moto, grande e potente, con un pistone che si muove lentamente.
177-179	189	11 13/16	La stessa ripresa, ma fotografata obliquamente dalla parte anteriore. Il pistone si muove avanti e indietro, rispetto alla macchina da presa, creando forti disegni luminosi.
180-181	67	4 3/16	Occhi di modella che si aprono lentamente.
182-183	184	11 1/2	Lo stesso meccanismo come nei fotogrammi 177-179, in moto e fotografato da altra angolazione.
184-185	40	2 1/2	Gli occhi di una modella, dapprima aperti, si chiudono poi lentamente.
186-187	172	10 3/4	Un pezzo di meccanismo, splendente, che ruota, fotografato dal di sopra.
188-192	219	13 11/16	Una lavandaia sale una rampa di gradini di pietra dalla Senna, con un fardello di biancheria sulle spalle. Appena raggiunge lo scalino più alto (n. 191), essa riappare immediatamente in fondo (n. 192). In questa sequenza, il movimento viene ripetuto sette volte. Ogni salita, in totale, occupa tra i ventinove e i venticinque fotogrammi.
193-195	144	9	La metà superiore dell'immagine è celata. La bocca di una modella si apre ritmicamente in un sorriso.
196	345	21 9/16	La sequenza della lavandaia (nn. 188-192) è ripetuta undici volte.
197-198	122	7 5/8	Primo piano della parte di una macchina, in fase di messa in moto. Il meccanismo è quello dei fotogrammi nn. 176-179 e 182-183.
199	164	10 1/4	La sequenza della lavandaia, ripetuta cinque volte.
200	21	1 5/16	Nessuna immagine: oscurità totale.

201-203	65	4 1/16	Forme bianche curve, prismaticamente frantumate, che gradualmente si offrono alla vista. Fluttuano verso il centro per formare la grande figura di uno "zero".
204-205	66	4 1/8	Lo zero diminuisce gradualmente di misura.
206	84	5 1/4	Titolo: <i>On a volé un collier de perles de 5 millions.</i>
207-209	133	8 5/16	Rapide alternanze di uno, due, tre zeri, con ritmo irregolare.
210	16	1	Titolo: <i>On a volé.</i>
211-212	219	13 11/16	Come nei fotogrammi 207-209: una alternanza di uno, due, tre zeri.
213	27	1 11/16	Titolo: <i>De 5 millions.</i>
214-215	124	7 3/4	Alternanza di uno, due, tre zeri di varie misure: grandi (n. 214) e più piccoli (n. 215).
216	27	1 11/16	Titolo: <i>On a volé.</i>
217	71	4 7/16	Uno zero, unico, che diminuisce di misura.
218	25	1 9/16	Titolo: <i>Un collier de perles.</i>
219	141	8 13/16	Alternanza irregolare di uno, due, tre zeri, tutti della stessa misura.
NI	29	1 13/16	Titolo: <i>De 5 millions</i> , come nel fotogramma n. 213.
220	61	3 13/16	L'occhio destro di una modella, che si apre e chiude lentamente.
221	88	5 1/2	L'immagine statica di un vecchio collare di cavallo, ripreso da un'illustrazione.
222-223	95	5 15/16	Per cinquantasei fotogrammi, alternanza di schermo bianco (n. 222) e collare (n. 223). Poi, per quaranta frazioni, la foto di un fotogramma statico del collare, che sembra rimbalzare su e giù.
224-231	126	7 7/8	Il collare si muove avanti e indietro, su e giù e con lievi angolazioni. Una

			volta è interrotto dal titolo: "Un collier", per quattro fotogrammi, e una volta dal dettaglio di una macchina (n. 230), per la durata di due fotogrammi.
232	29	1 13/16	Titolo invertito: <i>De 5 millions</i> .
NI	9	9/16	Nessuna immagine, come nel fotogramma n. 222.
233	22	1 3/8	Titolo: <i>Un collier de perles</i> , invertito.
234	9	9/16	Invertito: il numero "5".
235-236	39	2 7/16	Un unico zero, che diventa più grande.
237-238	102	6 3/8	Un'alternanza dei numeri "3", "5", e "0", con ritmo irregolare, ed anche brevi inquadrature di frammenti del titolo del fotogramma 84 e del collare da cavallo del fotogramma 221.
239	26	1 5/8	Disposizione in diagonale delle lettere "V-O-Z", ma con la "Z" invertita.
240	24	1 1/5	Il fotogramma precedente, in un'immagine a specchio, invertita.
241-244	137	8 9/16	Testa di modella che ruota, dal profilo sinistro a quello destro.
245-247	101	6 5/16	Statua di Zio Sam (?) in legno policromo, che si dondola avanti e indietro, davanti alla macchina da presa.
248-249	76	4 3/4	Cerchio bianco, che aumenta di misura.
250-253	152	9 1/2	Testa di modella, prismaticamente frantumata. Una mano passa sul volto, e l'espressione cambia. Maschere di cartone con cerchi e quadrati ritagliati passano, quindi, sopra la faccia.
254-257	139	8 11/16	Alternanza di cerchio e triangolo, decrescenti nelle misure. Ogni immagine occupa da due a quattro fotogrammi.

258-259	113	7 1/16	Pila di piatti da torta, scanalati, o di oggetti da cucina simili. Ritmici cambi di misura con riprese a distanza alternate.
260-262	124	7 3/4	Una fila di coperchi di pentole e di mestoli da minestra, splendenti, alternati con lo schermo vuoto, nero.
263-266	55	3 7/16	File di coperchi e imbuti. Alternanza di inquadrature, ognuna di quattro o cinque fotogrammi, che si spostano con moto capovolto, e di immagini capovolte.
267-269	106	6 5/8	File di coperchi che pendono da uno scolapiatti; dondolano violentemente, con moto angolare davanti alla macchina da presa.
270	54	3 3/8	L'occhio sinistro della modella, che si chiude e si apre lentamente.
271-274	196	12 1/4	Inquadrature varie di file di splendenti articoli da cucina: casseruole, mestoli e stampi per torte sono disposti contro un fondo nero. La macchina da presa si avvicina ed allontana dagli oggetti. Alcune inquadrature sono invertite o capovolte.
275-276	74	4 5/8	Cerchio bianco, che aumenta di misura.
277	83	5 3/16	Esposizione nella vetrina di un negozio.
278	186	11 5/8	Cerchio bianco, che diventa più grande, poi rimpicciolisce, per tornare di nuovo più grande.
279	34	2 1/8	Due gambe di un manichino, con giarrettiere sopra le ginocchia, tenute ai calcagni da sostegni metallici. Immagine statica.
280	40	2 1/2	Gambe di un manichino, capovolte ed inquadranti un orologio.
281-289	360	22 1/2	Le gambe del manichino danzano animatamente. Girano attorno, si muovono coi sostegni metallici ai calcagni (nn. 283-285) e saltano poi da una posizione di profilo (n. 285)

			ad una capovolta (n. 286).
290	64	4	Due addobbi, molto riflettenti, per albero di Natale; pendono da cordoncini e dondolano avanti e indietro.
291-293	410	25 5/8	Rapida alternanza di un cappello di paglia e di una scarpa (da quattro a sei fotogrammi per ogni immagine). Nel mezzo di questa serie, si vede la scarpa in posizione rovesciata (immagine specchiata), per due inquadrature di quattro fotogrammi ciascuna.
294-295	222	13 14/16	Frantumazione prismatica dell'immagine del volto della modella, con maschere, come nei fotogrammi 250-253.
296	101	6 5/16	La testa della modella ruota, dal profilo destro ad una positura di tre quarti, come nei fotogrammi 241-244.
297-298	51	3 3/16	Alternanza rapida fra due primi piani della testa della modella, fotografata dal di sotto (fotogramma n. 297), per cinque fotogrammi, e direttamente dalla parte anteriore (n. 298), per sei fotogrammi, in alternanze multiple.
299-300	314	19 5/8	Una serie di inquadrature di bottiglie di vino, in numero da una a cinque, in varie posizioni e raggruppamenti.
NI	572	35 3/4	Il film si conclude con la ricomparsa della figura di Charlot. Egli danza tutt'attorno, si scompone completamente e cade da una parte. Poi, scompare, lasciando soltanto la sua testa sospesa nell'aria.
NI	218	13 5/8	L'inquadratura finale del film mostra la ragazza nel giardino (come nei fotogrammi 13-15), che annusa un fiore con gestire elegante e gentile.

Note

¹ George Bernard Shaw, *The Cinema as a Moral Leveller*, in "The New Statesman — Special Supplement on the Modern Theatre", III, n. 64, 27 giugno 1914, p. 1.

² René Doumic, *L'âge du cinéma*, in "Révue des Deux Mondes", 15 agosto 1913, p. 920.

³ Cfr. la seguente nota, pubblicata in *Hommage à Jules-Etienne Marey* (catalogo della mostra), Cinémathèque Française, Paris, 1963: *Lorsque nous avons approché Severini, Max Ernst et Marcel Duchamp pour leur faire l'aveu de notre souhait d'associer certaines de leurs oeuvres à l'hommage que nous désirions rendre à Marey, nous ne rencontrâmes que bienveillance et enthousiasme. L'idée de confronter leurs oeuvres aux chronophotographies, leur apparissait toute normale. L'idée d'associer le dynamisme du futurisme aux travaux du père de la locomotion animale qui certainement aurait fait hausser certaines épaules parut au contraire être une légitime association à Severini. Ainsi tout se lie, tout se tient, et, l'explosion de l'art du XX siècle, ne rejette rien de l'univers qui lui donna le jour et certainement pas le cinéma et sa genèse.* I dipinti di Severini, *Pan Pan al Monico* (1911-1912; già nella collezione Walden), *Autoritratto* (1912; collezione G. Sprovieri); le opere di Marcel Duchamp, *Les joueurs d'échecs* (1912), *Nu descendant un escalier* (in riproduzione), e quelle di Max Ernst, *Les oiseaux* (1925), furono inclusi in questa mostra. Marcel Duchamp, parlando del suo *Nu descendant un escalier*, notava che "la cronofotografia, a quei tempi, era di moda. Studi di cavalli in movimento e di schermidori in diverse posizioni, come negli album di Muybridge, mi erano ben noti" (cfr. J.J. Sweeney, in "The Bulletin of The Museum of Modern Art", VIII, nn. 4-5, 1946, p. 19).

⁴ Henri Bergson, *Creative Evolution*, New York, 1911, p. 302.

⁵ Per le abitudini cinematografiche di Picasso nel periodo antecedente la prima guerra mondiale, cfr. nota 29.

⁶ David-Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, New York, 1949, p. 22; nel suo libro, *Juan Gris*, London, 1947, p. 88, Kahnweiler ha datato queste conversazioni con Picasso al 1912 circa.

⁷ "Les Soirées de Paris", nn. 26-27, luglio-agosto 1914, pp. 426-429, sotto il nome di "Leopold Sturzwage". La traduzione italiana riflette la versione inglese di Mike Weaver, pubblicata in "Image" (Cambridge), ottobre 1965, pp. 11-12. Ringrazio Mr. Weaver per avermi concesso di consultare la sua documentazione su *Survage*, avuta dall'artista stesso.

⁸ Nel 1911 circa, Gaumont aveva sviluppato un sistema di colorazione delle

pellicole che procedeva con le seguenti modalità. Tre immagini sincronizzate, identiche nello schema ma tinte con colori complementari, venivano proiettate simultaneamente. Se le immagini si adattavano esattamente l'una all'altra e la loro riproduzione sullo schermo era precisamente allineata — come accade nella stampa a colori, ottenuta con più matrici —, il risultato era una figura colorata in movimento. Il film in sé, cioè la pellicola di celluloido che recava l'immagine, era bianco e nero; la sua immagine proiettata, invece, colorata da filtri. Si tenga presente che una vera pellicola a colori fu inventata soltanto nel 1917, dalla Technicolor; ma la sua diffusione fu limitata, fino ai tardi anni Venti, quando l'invenzione del sonoro stimolò Hollywood a perfezionare la tecnica del colore: un altro passo verso un totale naturalismo. Il primo successo commerciale fu ottenuto, nel 1932, con i cartoni animati di Walt Disney (cfr. Lewis Jacobs, *Rise of the American Film*, New York, 1939, p. 446). Un sistema simile a quello di Gaumont venne sviluppato, nello stesso periodo, anche in Inghilterra, e registrato sotto il nome commerciale di "Kinemacolor"; impiegava due immagini proiettate, invece di tre, e, sebbene criticato per la "resa coloristica innaturalmente vivida" (Talbot, p. 296, cfr. sotto), dovette con ogni probabilità piacere a Survage, che valutava positivamente l'intensità del colore, indipendentemente dalla sua accuratezza rappresentativa. Questi primi, sperimentali tentativi a colori erano, di volta in volta, ugualmente mostrati, perché — a dispetto di ogni imperfezione — essi deliziavano il pubblico, promettendo in futuro un cinema totalmente naturalistico. Primitive tecnologie che venivano gelosamente custodite dalle case produttrici e, pertanto — a differenza di altre innovazioni, più facilmente contrabbandate e quindi più rapidamente diffuse —, lo sviluppo del colore fu lento e, in qualche modo, settoriale. Per i primordi del cinema a colori, cfr. *Kinemacolor*, in "Moving Picture World", 11 dicembre 1910, p. 831; Hugh Hoffmann, *The Gaumont chronochrome*, *ibidem*, 28 giugno 1913, p. 1346; Frederick Talbot, *Moving Pictures*, London, 1912, pp. 287-300; Geo.-Michel Coissac, *Histoire du Cinématographe*, Paris, 1925, pp. 319-328; Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, New York, 1926, pp. 562-572.

⁹ György Lukács, *Zu einer Aesthetik des Kinos*, in "Frankfurter Zeitung", 10 settembre 1913; rist. in "Filmstudio" (Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt), n. 35, maggio-luglio 1962, pp. 4-7.

¹⁰ Cfr. *Arnold Schoenberg - Letters*, a cura di Erwin Stein, New York, 1965, n. 18, pp. 43-44. Sono grato a Kermit Champa per aver sottoposto alla mia attenzione questa lettera. Maria Harwood, figlia del defunto Erwin Stein, mi ha informato (lettera del 12 novembre 1965) che non c'è traccia di ulteriore corrispondenza inedita su questo argomento.

¹¹ *Lo spirituale nell'arte*, Bari, De Donato 1972³, trad. it. di G.A. Colonna di Cesarò, nuova edizione aggiornata da Anna Maria Carpi, pp. 33-34. Quasi quarant'anni più tardi, Kandinsky credeva ancora nell'affinità tra pittura e musica: "Je voulais seulement dire que la parenté entre la peinture et la musique est évidente", nel suo articolo, *L'art concret*, in "XX Siècle", n. 1, 1938 (rist. *ibidem*, XXI, n. 13, 1959, p. 10).

¹² Cfr. Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*, München, 1957, p. 91. Secondo Erika Hanfstaengl, curatrice della sezione dipinti della Städtische Galerie di Monaco, la fonte d'informazione di Eichner fu, quasi certamente in questo caso, Gabriele Münter (lettera del 24 agosto 1966). Un film tedesco, prodotto dalla Cserépy-Film, realizzato nel 1920, *Der Blaue Reiter* — oggi perduto —, non aveva sicuramente nulla a che fare con Kandinsky.

¹³ Nel suo articolo *Über Bühnenkomposition*, che introduceva *Der gelbe Klang*, in "Blaue Reiter Almanach", 1912.

¹⁴ "XXième siècle", I, 1938; rist. *ibidem*, XXI, n. 13, 1959, p. 25.

¹⁵ *Easel-Scroll-Film*, in "Magazine of Art", febbraio 1952, p. 79.

¹⁶ Hans Richter, *Dada and the Film*, in *Dada-Monograph of a Movement*, a cura di Willi Verkauf, Teufen, Switzerland, 1957, p. 64.

¹⁷ Sotto il romantico *nom de plume* di "Glas", Taut discute il progetto in una lettera ai suoi collaboratori del gruppo Gläserne Kette, ristampata in *Die Gläserne Kette Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919-1920* (catalogo della mostra del Leverkusen Museum di Berlino), Berlin, s.d. (ma 1963), p. 64. Questo gruppo includeva Hans Scharoun, Walter Gropius, Wassily e Hans Luckhardt e Max Taut, tutti più o meno sotto la *leadership* di Bruno Taut, la cui idea per un dramma utopistico filmato venne poi modificata in un film di "*reine Künstlerische Wirkung, wie sie die Maler Eggeling und Richter ausarbeiten*".

¹⁸ *Abstracte Filmbeelding*, in "De Stijl", IV, n. 5, giugno 1921, pp. 71 sgg. La traduzione inglese dall'originale olandese è di Kathleen Richardson.

¹⁹ *Der Film als Kunstwerk*, in "Sozialistische Monatshefte", 15 dicembre 1921, p. 1118.

²⁰ Friedrich Kiesler, in un'intervista con Thomas H. Creighton, pubblicata col titolo *Kiesler's pursuit of an Idea*, in "Progressive Architecture", luglio 1961, p. 106

²¹ *Expressionismus und Kino*, in "Neue Züricher Zeitung", n. 1453, 27 luglio 1916, p. 1108.

²² Second Albrecht Hasselbach, oggi abitante a Monaco-Rheim, possessore del dipinto ed intimo amico dell'artista al tempo della sua esecuzione.

²³ Si ringrazia la sorella di Ruttmann, Frau Ritter, che oggi risiede a Francoforte, per avere permesso di studiare i programmi ed i ritagli di giornale riguardanti questo evento. Per le recensioni della sua presentazione a Francoforte cfr. Bernhard Diebold, *Der gemalte Film*, in "Frankfurter Zeitung", 1 febbraio 1920; per la presentazione berlinese cfr. "Lichtbildbühne", XIV, n. 18, 30 aprile 1921, p. 61; *Berliner Filmneubeiten*, in "Der Kinematograph", XV, n. 742, 8 maggio 1921. La recensione più interessante è di Herbert Jhering, il quale, nel "Berliner Börsen-Courier", 6 maggio 1921, fa la sconcertante affermazione che, in verità, il film non venne fotografato, ma dipinto direttamente sulla pellicola. Comunque, la compagna di Ruttmann di quegli anni, Wally Schultz, ha confermato che il regista impiegò una tavola di animazione che avrebbe implicato l'uso della fotografia.

²⁴ Herman George Scheffauer, *New Vision in the German Arts*, New York, 1924, pp. 145-147.

²⁵ Da un manoscritto, *Wie ich meinen "Berlin-Film" drehte*, che Christel Witthelm, prima moglie di Ruttmann, ha gentilmente concesso di studiare.

²⁶ Cfr. Karl Löwenlöffel, *Bemerkungen über die sozialpsychologische Wirkung des Films, mit besonderer Berücksichtigung auf ihre Bedeutung während der Kriegsdauer*, in "Ekran-Kinematographen-zeitschrift für den gesamten Kinohandel von heute und morgen", III, n. 17, 28 settembre 1948, pp. 32-47.

²⁷ Da un'intervista con Pierre Albert-Birot, *Les tendances nouvelles*, in "SIC" (sigla di "Sons-Idée-Couleurs"), nn. 8, 9, 10, agosto, settembre, ottobre 1916, p. 1. Probabilmente, Apollinaire usò per la prima volta il vocabolario del cinema per descrivere la pittura moderna in una recensione al lavoro di Metzinger per il "Salon des Indépendents": "*Cet art cinématique, en quelque sorte, a pour but de nous montrer la vérité plastique sous toutes ses faces...*" (in "L'Intransigeant", 21 aprile 1911).

²⁸ Huntly Carter, *The New Spirit in the Cinema*, London, 1930, pp. 54-55.

²⁹ Raynal, il cui primo importante saggio, *Qu'est-ce que le cinéma*, era apparso soltanto l'anno prima (in "Comoedia Illustré", dicembre 1913), ha rilevato la popolarità del film tra i pittori cubisti: "*D'autres éléments, un*

peu démodés aujourd'hui chez les artistes, connaissent une vogue persistante: les pitreries des clowns, les petits films de Charlie Chaplin, les drames cocasses des premières bandes cinématographiques, les chanteurs comiques, toutes manifestations qui entretenaient une opposition constante à la sensiblerie traditionnelle au profit d'une recherche tenace de la notion surprise". (Maurice Raynal, *Montmartre au temps du "Bateau-Lavoir"*, in "Médecine de France", n. 35, 1952, p. 26). Si veda anche Max Jacob, *Printemps et cinématographe mêlés*, in "Les soirées de Paris", 15 aprile 1914, p. 219. Il film esercitò un profondo fascino su Max Jacob; il suo ampio romanzo autobiografico, *Cinématoma*, 1920, reca segni precisi della sua influenza. André Warnod, scrivendo della nascita dell'arte moderna a Parigi, ricordava "les soirs que Picasso suivant son fidèle Max Jacob au petit cinéma de la rue de Douai, spécialisé dans les films de cow-boys ingénument frénétiques" (*Ceux de la Butte*, Paris, 1947, p. 109).

³⁰ Fin dal suo primo numero, del 1919, questo giornale d'arte, poco conosciuto e piuttosto superficiale, si pronunciava senza posa in favore del riconoscimento del cinema come arte moderna. Nel marzo 1920 e nel novembre 1932 ne vennero pubblicati due numeri speciali dedicati al cinema.

³¹ Il più importante articolo di cinema in "L'Esprit Nouveau" apparve nel primo numero. B. Tokine, *L'Esthétique du Cinéma* (n. 1, ottobre 1920, pp. 84-89), segnalava il cinema come l'unica arte internazionale, perché utilizzava il movimento, la luce, la simultaneità e l'assenza di parole per esprimere idee attraverso la visualizzazione del pensiero. "Le cinéma — notava Tokine — est une création plastique à travers la durée".

³² Cfr. Louis Aragon, *Charlot Sentimental*, in "Le Film", 1 marzo 1918; Philippe Soupault, *Note 1 sur le cinéma*, in "SIC", III, n. 25, gennaio 1918; Paul Eluard, *Ecoutez...*, in "391", n. 14, novembre 1920.

³³ Francis Picabia, *Cinéma*, in "Cinéa", n. 52, 5 maggio 1922, p. 9. Più tardi, Picabia scrisse una sceneggiatura cinematografica splendidamente illogica (su due pagine di carta di "Chez Maxime"), che formò la base del tanto celebrato film dada di René Clair, *Entr'acte*, del 1924.

³⁴ Pubblicato in traduzione inglese in "Transition", nn. 19-20, giugno 1920, pp. 70-83.

³⁵ Nel 1917 Grosz ed Heartfield fecero veramente un film assieme. Quest'ultimo era stato nominato direttore della Sezione documentari bellici e film scientifici dell'UFA, e, sotto la sua guida, si formò un dipartimento specializzato nella produzione di pellicole di animazione. Il loro primo film, *Pierre in Saint-Nazarine*, era stato pensato per mettere in ridicolo l'avanzata delle forze alleate e per celebrare la potenza dell'artiglieria del Kaiser, della "Grande Bertha" in particolare. Per i disegni del film Heartfield si procurò l'aiuto del suo amico George Grosz. Entrambi gli artisti odiavano la guerra e il Kaiser, e, dopo un lungo periodo di stallo, il film venne finalmente terminato, quando, però, gli alleati avevano già vinto ed ogni atto di propaganda era ormai senza valore.

Pierre in Saint-Nazarine non fu mai distribuito ed è attualmente perduto. Cfr. Wieland Herzfelde, *John Heartfield, Leben und Werk*, Berlino 1962, pp. 19-20. Ulteriori dettagli sono venuti da una recente conversazione tra Wieland Herzfelde e Jay Leyda, il quale gentilmente ne ha fornito informazione.

³⁶ Originariamente pubblicato in sei puntate in "Le Crapouillot", I, nn. 1-6, 1 aprile-16 giugno 1919. Ripubblicato *ibidem*, novembre 1932, e in Marcel L'Herbier, *Intelligence du Cinématographe*, Paris, 1942, pp. 239-249.

³⁷ Dal saggio *A.B.C. du Cinéma*, scritto nel 1921, pubblicato in Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, 1931. Si cita da Serge Gavronsky, in "Film Culture", n. 40, primavera 1966, p. 20.

³⁸ Ilja Ehrenburg, *Uomini, anni, vita*, Roma, Editori Riuniti, 1962, trad. it. di Giovanni Crino, vol. III, pp. 108-109.

³⁹ Blaise Cendrars, *Construction*, n. 19 di *Dix-Neuf Poèmes Élastiques*, Paris, 1919.

⁴⁰ Scritto a Parigi il 3 luglio 1919, pubblicato come *Modernités - Fernand Léger*, in Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, cit., p. 122.

⁴¹ Blaise Cendrars, *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.D.*, Editions de la sirène, Paris, 1919. Più tardi, Léger, in collaborazione con Hans Richter, volle trarre un film da questo lavoro, ma il progetto non andò oltre qualche discussione e si fermò a "molti schizzi su come visualizzarlo nel film, fatti sui tovaglioli e le tovaglie del ristorante 'La Grande Chaumière', dove avevamo l'abitudine di mangiare", come Richter più tardi ricorderà (cfr. *Hans Richter*, Neuchâtel, 1965, p. 114).

⁴² Yvan Goll, *Die Kinodichtung*, Dresden und Berlin, 1920; ripubblicato in "La Vie des Lettres et des Arts", Paris, luglio 1921, pp. 534 sgg.; trad. inglese di Clinton J. Atkinson e Arthur S. Wensinger (con disegni di Léger), in "The Massachussets Review", primavera-estate 1965, pp. 497-514. La poesia di Goll, *Die Kinodichtung*, parla di un manifesto di Chaplin che diventa vivo, come Pinocchio, scende giù dal suo chiosco e vaga per la città. Evidentemente, era pensato per essere filmato, dapprima utilizzando i disegni di Léger e poi gli schizzi di un pittore e disegnatore di scena tedesco, Gert Cade, il cui disegno per la scena d'apertura venne pubblicato in "MA - Musik und Theater Nummer", Wien, 1924.

⁴³ Nell'intervista di Léger con Dora Vallier, *La vie dans l'oeuvre de Léger*, in "Cahiers d'art", II, 1954, p. 160. Parecchi dei commenti di Léger provengono da questa fonte.

⁴⁴ Louis Parrot, *Blaise Cendrars*, Paris, 1948, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 47. Honegger aveva in precedenza composto la musica per il balletto di Rolf de Maré, *Skating Rink*, del 1922, per il quale Léger aveva disegnato le scene. Col suo *Pacific 231*, Honegger riuscì ad evocare tanto bene l'immagine di una possente locomotiva che prende vita ed acquista velocità che questa composizione musicale ispirò a sua volta il regista russo Tsekhanovsky — conosciuto soprattutto per i suoi cartoni animati — a fare un film, nel 1931. Il risultato fu un'opera sperimentale della durata di sette minuti, intitolata proprio *Pacific 231*, nella quale Tsekhanovsky assemblava inquadrature semi-astratte di treni in corsa per accompagnare visivamente la musica di Honegger. Come si ricava dal programma della manifestazione, venne presentato il 12 marzo 1933 dalla London Film Society. L'interpretazione musicale che Honegger aveva dato di *La Roue* dovette piacere a Gance, perché egli invitò il compositore a scrivere le musiche per il suo film successivo, *Napoléon*, del 1927. Honegger rispose componendo parecchi schizzi musicali per sottolineare i momenti-chiave drammatici di questo film (cfr. Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Zurich, 1933, p. 121).

⁴⁶ Originariamente in *Comédia*, Paris, 1922; ripubblicato in Fernand Léger, *Fonctions de la Peinture*, con prefazione di Roger Garaudy, Paris, 1965, p. 162; non si trova nella bibliografia di Hannah Muller (in Douglas Cooper, *Fernand Léger et le nouvel espace*, Genève, 1949).

⁴⁷ In risposta alla domanda. "Qu'est-ce que le cinéma pur?". posta a Gance e ad altri cineasti da Pierre Legarde, uno scrittore di "Cinéa-Ciné" (in n.s., n. 81, 15 marzo 1927, p. 9). Gance continua dichiarando che "quant au scénario, il tient dans le film la place que tient le sujet en peinture". Per Léger, questa non era un'opinione, ma un fatto; quello che si trovava all'origine dei principali errori in entrambe le arti: "L'erreur picturale, c'est le sujet. L'erreur de cinéma, c'est le scénario" (Léger, *Peinture et Cinéma*, in "Les

Cahiers du Mois-Cinéma", nn. 16-17, Paris, 1925, p. 107).

⁴⁸ Fernand Léger, *Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance, La Roue*, op. cit., p. 160.

⁴⁹ Ezra Pound, *Paris Letter*, in "The Dial", marzo 1923, p. 273; scritta nel febbraio 1923. Pound sostiene molte di queste argomentazioni anti-Caligari anche nel suo articolo, *The Editor*, in "Ehe Exile", n. 4, New York, autunno 1928, p. 113. Si è grati a Mike Weaver, docente di Letteratura Americana alla Exeter University, per la segnalazione di questo scritto. Anche Herwarth Walden, lo strenuo difensore e promotore dell'Espressionismo tedesco, attaccò Caligari con una garbata satira pungente riportando, nella sua rivista, "Der Sturm", il seguente aneddoto dal titolo chiaramente polemico *Aus dritter Hand: "In der Ausstellung des 'Sturm' hing ein Gemälde von Lyonel Feininger. — 'Sieh mal, Lotte', sagte ein Besucher, 'ganz wie Doktor Caligari!' "* ("Der Sturm", XIII, n. 6, giugno 1922, p. 96).

⁵⁰ Citato in "Cinéa", n. 56, 2 giugno 1922, p. 11; ristampato da *Feuilles Libres*. Non si conosce la fonte originaria.

⁵¹ Quest'insieme di date per la creazione di *Ballet mécanique* hanno la seguente origine: George Antheil sostiene di aver fornito a Léger lo stimolo di fare il film sin dall'ottobre 1923; ed in effetti non c'è alcuna indicazione che anticipi ulteriormente l'inizio del film. E già nel novembre dell'anno seguente, Léger aveva mostrato il film finito a Jean Tedesco al Vieux-Colombier.

⁵² Molto si deve a Ricciotto Canudo, scrittore d'avanguardia, critico e cineasta d'origine italiana, per il risveglio dell'interesse per l'arte cinematografica registrato nel dopoguerra. A Parigi, Canudo era stato per molto tempo nelle file dell'avanguardia letteraria ed artistica. Ad esempio, la ben nota opera di Chagall del 1911, *Hommage à Apollinaire* (Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven) è dedicata non solo ad Apollinaire ma ad altri tre importanti critici di prima della guerra come Herwarth Walden, Blaise Cendrars e Canudo. Nel 1912, Canudo, nell'articolo *Lettres italiennes*, nel "Mercur de France", sostenne i Futuristi italiani nel loro assalto al mondo artistico parigino e, l'anno successivo, egli fondò una rivista d'avanguardia dal tendenzioso titolo "Montjoie-Organ de l'imperialisme artistique français", nella quale pubblicò il primo saggio di Léger, un articolo intitolato *Les origines de la peinture et sa valeur représentative* (I, n. 8, p. 7; n. 9-10). Evidentemente Canudo scoprì il cinema durante la guerra e da allora egli dedicò le sue energie alla promozione della "settima arte", un termine di sua invenzione. Nel 1922, egli fondò il C.A.S.A. Tra i soci v'era un numero impressionante di artisti e intellettuali come i pittori Marcel Gromaire, André Lhote e Léger, l'architetto Robert Mallet-Stevens, i musicisti Maurice Ravel e Arthur Honegger, i poeti Blaise Cendrars e Jean Cocteau, e persino uno storico dell'arte, Elie Faure. Il programma lanciato da Canudo fu duplice: egli annunciò che il C.A.S.A. doveva innanzitutto affermare indiscutibilmente che il cinema era un'arte e che, in secondo luogo, doveva attrarre a questo nuovo *medium* i talenti più creativi del momento nel campo della poesia, dell'architettura, della musica e della pittura — o, più specificatamente, uomini come Cocteau, Mallet-Stevens, Satie e Léger. Nel 1920 circa Picasso eseguì un ritratto di Canudo alla Ingres. Canudo morì nell'inverno del 1923.

⁵³ *Catalogue Général Officiel, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industries Modernes*, Parigi, aprile-ottobre 1925, p. 288.

⁵⁴ Jacques Catelain, *Marcel L'Herbier*, Parigi, 1950, pp. 78-79.

⁵⁵ Il pesante trucco stilizzato dell'attore Jacques Catelain per il ruolo di Einar Norsen, sebbene alterasse il suo aspetto in modo cubista piuttosto che espressionista, sarebbe stato impensabile senza il precedente di *Caligari*. Un altro tocco di Caligarismo, ne *L'Inhumaine*, si ritrova nelle scene del salotto

di Claire. Qui, nella sua proprietà privata simile ad una giungla, l'ovvia artificiosità degli scenari, i fiori e le piante vivacemente modellati nel legno e nella carta, sono citazioni dirette dalle riprese esterne di *Caligari* fatte in un paesaggio ricostruito in studio, con forme di vegetazione ritagliate. Non si esagererà mai l'importanza di *Caligari* per il cinema d'avanguardia francese. Un manoscritto inedito di Jean Tedesco ha dato alcune interessanti informazioni sulla ricezione e sull'influenza di questo film a Parigi: "*Caligari venait, en 1921, de faire éclater la bombe de l'expressionisme allemand*". Secondo la testimonianza di Tedesco, Louis Delluc, il più importante ed influente critico cinematografico del dopoguerra, promotore di iniziative cinematografiche — un uomo meglio descritto come "cineasta", con un termine coniato proprio da lui —, organizzò una speciale proiezione diurna di *Caligari*, il 14 novembre 1921 (la sua *première* parigina) al Collisée Théâtre. Incoraggiato dalla scoperta di *Caligari*, Delluc si mise alla ricerca di altri film di speciale interesse artistico, attività che lo condusse direttamente alla fondazione del primo cineclub di Parigi, se non del mondo. Si trattava di *Le Club des Amis du Septième Art*, o C.A.S.A., sorto nel 1922 ad opera di Ricciotto Canudo — amico di Delluc — nel cui appartamento venivano proiettati film negli spazi di parete tra i vari Picasso di sua proprietà. Si ringrazia Amy Wells Tedesco per aver messo a disposizione il manoscritto di suo marito. Per la *première* di *Caligari* a Parigi, cfr. anche "Cinéa", n. 27, 11 novembre 1921, p. 8.

⁵⁶ Ulteriore menzione merita il contributo di Mallet Stevens a questo e ad altri film, perché, insieme ad André Lurçat, egli era il più importante architetto francese degli anni Venti — affermazione possibile solo se consideriamo svizzero Le Corbusier e riconosciamo la relativa povertà dell'architettura francese di questo decennio. Mallet-Stevens non era belga come Henry Russell Hitchcock ha affermato in *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971, trad. it. di Renzo Federici, p. 501; (ed. or. Penguin Books, Baltimore, 1958, p. 372). Nel 1925, il suo *Pavillon des Renseignements et de Tourisme* posto all'ingresso della "Exposition Internationale des Arts Décoratifs" era probabilmente l'opera dal design più avanzato di qualsiasi altra costruzione concepita per quell'occasione, ad eccezione, sicuramente, del famoso *Pavillon de l'Esprit Nouveau* di Le Corbusier e dell'edificio costruttivista di Melnikoff per la sezione russa. Senza dubbio, l'attività come disegnatore di scenari cinematografici influenzò profondamente la sua architettura, sebbene non necessariamente in senso positivo. Egli considerava l'architettura moderna nei suoi aspetti più fotogenici, caratterizzata da "*grands plans, lignes droites, sobriété d'ornements, surfaces unies, oppositions nettes d'ombre et de lumière; quel meilleur fond peut-on rêver pour les images en mouvement, quelle meilleure opposition pour mettre en relief la vie?*" (Robert Mallet-Stevens, *Le cinéma et l'architecture*, in "Les Cahiers du mois-Cinéma", n. 16/17, 1925, p. 95). Il suo stile maturo e geometricamente puro data sin dal 1923, con il lavoro per *L'Inhumaine* e con la realizzazione della casa di campagna per il visconte de Noailles; questo suo secondo progetto, caratterizzato dall'aridità delle superfici murali, rispondeva chiaramente alla funzione fotogenica di sfondo per l'ultimo film di Man Ray, *The Mysteries of the Chateau du Dés* (1929).

⁵⁷ Friedrich Kiesler, *De la nature morte vivant*, in *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* (catalogo della mostra), Wien, 1924, p. 20.

⁵⁸ Il *Tanagra-Theater*, inventato sul finire del secolo, anticipa in modo assai affascinante l'effetto della televisione, sebbene la sua tecnica sia puramente ottica e non elettronica. Lo "schermo", sul quale appaiono le minuscole figure degli attori che recitano, derivava il suo nome dall'antica città di Tanagra dove vennero scoperte, nel 1873, figurine di terracotta dall'aspetto

assai vivo e naturalistico. Per la sua invenzione e la sua storia, cfr. Marianne Viehhaus-Mildenberger, *Film und Projection auf der Bühne*, Emsdetten, 1961, pp. 27 e sgg.

⁵⁹ Da un'intervista con Kiesler pubblicata in "Progressive Architecture", XLII, luglio 1961, pp. 105-123.

⁶⁰ George Antheil, *Bad Boy of Music*, New York, 1945, pp. 134-135. Se il titolo del film di Léger non si deve ad Antheil, forse fu suggerito dal disegno di un elemento meccanico di Picabia, illustrazione di copertina per un numero della sua "391" (n. 7, New York, agosto 1917). Titolo di quell'immagine è, per l'appunto, proprio *Ballet mécanique*.

⁶¹ *Ibidem*. Nel corso di un'intervista rilasciata a Standish Lawder (10 marzo 1965), Man Ray non fu in grado di ricordare, comunque, quali riprese esterne egli avesse fotografato per *Ballet mécanique*. Si tratta forse di quelle riguardanti il parco di divertimenti, poiché simili inquadrature si ritrovano nel suo film del 1923, *Retour à la Raison*.

⁶² Man Ray, *Self Portrait*, Boston-Toronto, 1963, pp. 266-267.

⁶³ *Danse Macabre* di Murphy è sostanzialmente una danza filmata. Ambientato a "mezzanotte in una Spagna tormentata dalla peste", il film si apre con una spettrale immagine di morte, uno scheletro che suona un violino, sovrapposto prima ad un paesaggio desolato con un lontano castello e poi a figure danzanti. Buona parte della forza espressiva del film deriva dall'uso del colore. Ci sono sia cambi totali di colore nell'immagine, grazie all'uso di diverse matrici colorate — blu, verdi, ambra e rosse —, sia macchie isolate di colore, come, ad esempio, gli incandescenti occhi di porpora dello scheletro, applicati a mano sulla pellicola, fotogramma dopo fotogramma. *Danse Macabre* venne proiettata per la prima volta il 23 luglio 1922 al Rialto Theater di New York. Si ringrazia David Shepard per la proiezione di questa edizione originale di *Danse Macabre* tenutasi alla George Eastman House. Cfr. l'Appendice n. I per ulteriori particolari sul film.

⁶⁴ Da una nota di Léger su *Ballet mécanique*, in "Little Review", autunno-inverno 1924-1925, p. 44 e da una lettera di Dudley Murphy, 5 marzo 1966.

⁶⁵ Qui Léger parla curiosamente di "un objet projecté", anche quando, ovviamente, egli intende l'oggetto fotografato alle varie velocità. Nessun proiettore di figure in movimento è in grado di procedere a velocità così basse come tre, sei e dieci immagini al secondo. Anche nelle sue note preparatorie al film, Léger usa il termine con la stessa confusione di significato.

⁶⁶ Lo schema di Vienna (fig. 47) differisce per numero e posizione delle penetrazioni orizzontali. Neanche la traduzione descrive accuratamente la reale costruzione del film. Lo schema riprodotto in "The Little Review" (fig. 46) era proprio autografo di Léger, e forse i cambiamenti dello schema di Vienna furono dovuti ad incidenti nel corso della stampa.

⁶⁷ Fernand Léger, *Ballet mécanique*, in *Ausstellung neuer Theatertechnik*, cit. L'attrazione di Pound per le deformazioni fotografiche ottenute con prismi e dispositivi di specchi trae origine dal suo coinvolgimento nel Vortismo, il movimento inglese d'avanguardia nato nel 1916. Stimolato da Pound, il fotografo e pittore Alvin Langdon Coburn (1882-1966) utilizzando tali tecniche, aveva prodotto una serie di stupefacenti fotografie, tra cui l'immagine multipla di un ritratto di profilo di Pound, che venne da Coburn intitolato *The Center of the Vortex*. Più tardi, Pound scriveva ad Alfred Steiglitz: "Non ho più visto Coburn dalla volta in cui allestimmo il vortoscopio con il mio vecchio specchio da rasatura — da cui deriva infine il Ballet Mechaniques (sic!), tentativo di Antheil, Léger, Murphy".

In ogni caso, Coburn non fu mai coinvolto in lavori cinematografici, come ha confermato in una lettera a Lawder del 17 marzo 1965. A proposito di Coburn, cfr. anche Nancy Newhall (intr. di), *A Portfolio of Sixteen*

Photographs by Alvin Langdon Coburn, Rochester, 1963; Coburn, *Autobiography*, Faber and Faber, London, 1967.

⁶⁸ L'opposizione di Léger nei confronti dell'Impressionismo fu totale e senza compromessi; una volta egli notò che "la debolezza di Seurat è dovuta al fatto che egli ha ceduto alla verbosità impressionistica del suo tempo... Tintoretto e Veronese perdono la loro capacità di cogliere il colore locale e si avviano a sciogliersi in un ardente sensualismo atmosferico. Essi corrompono lo stile e danno il loro contributo alla seduzione. Il XVIII secolo accentua ulteriormente questo orientamento. Gli impressionisti lo sviluppano fino al *pointillisme*. È toccato ai numerosi pittori moderni reagire. Il nostro tempo avrà uno *Stile* se saremo in grado di muoverci nella direzione di un costruttivo colore locale". Fernand Léger, *Apropos of Colour*, in "Transition", n. 26, 1937, p. 81.

⁶⁹ Léon Moussinac, *Théorie de cinéma*, in "Cinéa," n. 95, I luglio 1923; cfr. anche Moussinac, *Du rythme cinématographique*, in "Le Crapouillot", 16 marzo 1923, pp. 9-12; Paul Romain, *Dès rythmes visuels aux rythmes cinématographiques*, in "Ciné" II, n. 16, Genève, gennaio 1928.

⁷⁰ "Le bébé Cadum" fu per l'arte degli anni Venti ciò che le scatole "Brillo" sono state per gli anni Sessanta. L'immagine pubblicizzava un sapone, sufficientemente morbido per un neonato, nel cui viso, enorme e sorridente, venivano identificate le virtù del prodotto. "Le bébé Cadum" era un'immagine da cartellone pubblicitario onnipresente, di monumentale volgarità, che, tuttavia, lanciava il proprio messaggio con un impatto visivo così potente da essere ricordato automaticamente da Léger come il più ovvio esempio di pubblicità moderna. Più tardi, nel 1928, lo stesso artista lamentava che l'immagine della via cittadina aveva perso molta della sua originaria vitalità: "l'affiche n'est plus à hauteur. Seul le bébé Cadum, cet énorme objet, persiste" (in *La rue, objets, spectacles*, ristampato in Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, cit., p. 68). Anche Blaise Cendrars non si sottrasse alla sua presenza; nella sua poesia, *Au coeur du monde* del 1917, egli scrisse "un projecteur éclair soudain l'affiche du bébé Cadum" (da Parrot, *op. cit.*, p. 153), e nel 1921, Jean Francis Laglene, in un articolo, *La peinture au cinéma*, osservava, "c'est une trame brute de volume et de couleur sur quoi se brode toute une réalité spirituelle. La moindre toile du moindre peintre concentre à fleur de pinceau un inconscient d'inexprimé: nostalgies de musée, ambiance du café du coin, affiches sourires de Bébé-Cadum, étalages de modistes" ("Cinéa", n. 25, 28 ottobre 1921, p. 9). Non è certo un caso che nel film di René Clair e di Picabia, *Entr'acte*, la macchina da presa sia rivolta ad un grande cartellone pubblicitario di Bébé Cadum su un lato della strada, nella scena d'inseguimento del carro funebre che scappa.

⁷¹ Gerald Murphy (1888-1964) era un artista americano che aveva studiato a Yale (Bachelor of Arts nel 1912), dove si era segnalato soprattutto per alcune distinzioni di tipo sociale; era stato votato dal suo corso come il membro più elegante, più mondano, il più perfetto *gentleman*. Egli cominciò a dipingere nel 1922 e studiò con Léger che, in una relazione, lo dichiarò come il solo pittore americano a Parigi. Si sa poco delle sue attività artistiche, che terminarono nel 1930, repentinamente come erano cominciate, e sulle quali egli si è sempre "inflexibilmente rifiutato di fornire informazioni" (*History of the Class of 1912, Yale University, Thirty-year Record*, III, New Haven, 1942, p. 179). Il principale interesse della sua pittura risiede nel rendere con precisione vedute analitiche di oggetti comuni; eseguiti su grandi tele, i suoi dipinti anticipano fortemente i modi della Pop Art. Una sua opera, di circa due metri di lato, venne pubblicata col titolo *Intérieur de Montre* nel "Bulletin de l'effort moderne", n. 4, aprile 1925. Cfr. anche il "Time Magazine", 30 ottobre 1964, p. 44.

⁷² Fernand Léger, *The Esthetics of the Machine-Manufactured Objects-Artisan and Artist*, in "Little Review", Primavera, 1923, p. 47.

⁷³ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁷⁴ Si può trovare una stretta similitudine con un cortometraggio pubblicitario, *Die Flasche*, realizzato nel 1912 da Julius Pinschewer, nel quale alcune bottiglie di "Maggi Suppenwürze" danzano autonomamente sopra un tavolo. Ma, a dispetto della somiglianza con *Ballet mécanique*, non è detto che Léger avesse visto proprio questa pellicola; si trattava, infatti, di un genere pubblicitario molto comune, a partire dalla metà degli anni Venti. Sfortunatamente, sono rimasti pochi film di questo tipo a causa del loro precoce invecchiamento dal punto di vista commerciale. Il Deutsches Institut für Film und Bild di Monaco possiede una copia di *Die Flasche*, ma, per ora, non è stato possibile ottenere ingrandimenti di fotogrammi per documentarlo.

Si ringrazia Charlotte Pinschewer di Berna per le informazioni sulla carriera del suo defunto marito. Cfr. anche "Der Bund", Bern, 12 luglio 1959.

⁷⁵ In aggiunta alla sua attività come tecnico e operatore cinematografico, Seeber pubblicò un importante volume commerciale, *Die Filmtechnik* (1925-1943), e scrisse innumerevoli articoli e alcuni libri sulla tecnica cinematografica. Il più importante è *Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten*, Berlino, 1927. Cfr. anche Guido Seeber, *Doppelgängerbilder im Film*, in "Kinotechnisches Jahrbuch-1922/23", Berlin, 1923, pp. 89-98; *idem*, *Ein Leben für den Film*, in "Filmwelt", XII, n. 37, settembre 1937; Werner Kohlert, *Biographische Notizen über Guido Seeber und Karl Freund*, in "Beiträge zur deutsche Filmgeschichte-Wissenschaftliche Mitteilungen, Film", VI, Sonderheft I, Berlin, 1965, pp. 299-319.

⁷⁶ Con *Ballet mécanique*, che in alcune riviste è indicato anche con il titolo *Images mobiles*, vennero proiettati per la prima volta *Diagonal Symphony* di Eggeling e *Rhythm 23* di Richter. Il programma era completato da film astratti di Ruttmann, dal film dada di René Clair, *Entr'acte*, tratto da una sceneggiatura di Francis Picabia e, infine, da un concerto di Ludwig Hirschfeld-Mack sul suo organo luminoso ideato dalla Bauhaus. Una seconda proiezione, avvenuta una settimana dopo (il 10 maggio 1925), non ebbe, forse, un gran successo di pubblico; la stampa berlinese contemporanea segnalò l'avvenimento con interesse, ma anche con perplessità. Cfr. Louise O'Konor, *The Film Experiments of Viking Eggeling*, in "Cinema Studies", II, n. 2, giugno 1966, p. 30; Hans Richter, *Avant-garde film in Germany*, in *Experiment in the Film*, a cura di Roger Manvell, London 1948, p. 223. Per le riviste contemporanee, cfr.: Willi Wolfrad, *Der absolute Film*, in "Das Kunstblatt", Berlin, 1925, pp. 187-188 e *Der absolute Film*, in "Lichtbild Bühne", n. 55, 23 aprile 1925.

⁷⁷ Per un resoconto sulla rete di cineclub d'avanguardia, cfr.: Léon Moussinac, *Panoramique du Cinéma*, Paris, 1929, pp. 130-132; Germaine Dulac, *Organisation de l'exploitation des films d'avant-garde*, in *Le Cinéma des origines à nos jours*, pref. di Henri Fescourt, Parigi 1932, pp. 362-364; Hans Richter, *A History of the Avant-garde*, in *Art in Cinema*, a cura di Frank Stauffacher, San Francisco, 1947, p. 7; Jacques B. Brunius, *Experimental Film in France*, in *Experiment in the Film*, cit., pp. 75-76; Jeander, *Les Ciné-Clubs*, in *Le Cinéma par ceux qui le font*, a cura di Denis Marion, Paris, 1949. Su Gould e le sue attività, cfr. anche Matthew Josephson, *The Rise of the Little Cinema*, in "Motion Picture Classic", XXIV, n. I, settembre 1926, pp. 34 e ss.

⁷⁸ Da un manoscritto inedito di Jean Tedesco.

Sommario

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 5 | Premessa | 114 | <i>Capitolo settimo</i>
<i>Ballet mécanique</i> |
| 9 | <i>Capitolo primo</i>
I pittori moderni scoprono il cinema | 164 | <i>Capitolo ottavo</i>
Dulac e Seeber |
| 26 | <i>Capitolo secondo</i>
Il cinema come arte moderna: Picasso, Survage, Kandinsky, Schönberg | 177 | <i>Capitolo nono</i>
Il cinema d'avanguardia e il suo pubblico |
| 41 | <i>Capitolo terzo</i>
Il cinema astratto: Richter, Eggeling e Ruttmann | 185 | Appendice
Analisi delle sequenze di <i>Ballet mécanique</i> |
| 68 | <i>Capitolo quarto</i>
Léger e il cinema | 239 | Note |
| 81 | <i>Capitolo quinto</i>
<i>La Roue</i> , Cendrars e Gance | | |
| 99 | <i>Capitolo sesto</i>
Léger, L'Herbier e <i>L'Inhumaine</i> | | |

**Finito di stampare nell'aprile 1963 dalla tipografia
Tipografica Sociale S.p.A. - Monza - Via Moroggia, 12**

Incoraggiati dalle parole di Léger che aveva definito il suo lavoro come lotta di volumi, sostenendo che "l'errore pittorico è nel soggetto, l'errore del cinema è nello scenario", gli artisti sottoposero il cinema ad un rivoluzionario montaggio, cosicché le articolazioni di immagini divennero frammentarie e simultanee. La realtà si offrì sullo schermo mediante molteplici sfaccettature e punti di vista contrastanti, fondando un linguaggio non più distinguibile dalle intenzioni e dai concetti. Il *Ballet mécanique*, analizzato qui fotogramma per fotogramma, e l'intricato rapporto tra Blaise Cendrars, Abel Gance e Fernand Léger, a proposito del film *La Roue*, sono esempi storici delle combinazioni inusitate e delle calcolate misture di astrazione e realismo, mimesi e dinamismo, arte, poesia e film, del "cinema cubista".

Standish Lawder, professore di Storia dell'Arte e curatore della Collection of Classic Films presso la Yale University, ha insegnato discipline cinematografiche anche alla Harvard University in America.

Lawder si è impegnato pure come *filmmaker* nella realizzazione di pellicole sperimentali e ha indirizzato la sua ricerca verso il cinema stereoscopico.