

Arsmultimediartgallery LTD
Companies House Londra – Company Number 9579409
Sede legale:
20 – 22 Wenlock Road London
England N1 7 GU
Supervisore Prof. Paolo Bonaccorso
Edizione elettronica /ricerche Antonio Ferrante

Cinema e Letteratura

Christian Metz

Il problema dell'espressività filmica

Il cinema non è una lingua perche contravviene a tre importanti caratteristiche del fatto linguistico: una lingua è un sistema di segni destinato all'intercomunicazione.

Tre elementi di definizione. Ora il cinema, come le arti e proprio perché è una di queste, è una "comunicazione" a senso unico; è difatti molto più un mezzo di espressione che non di comunicazione. E', come abbiamo visto, solo in parte un sistema. Infine, non impiega che pochissimi segni veri e propri. Certe immagini di cinema ne fanno uso durevole in funzione di parola ha finito per fissare un senso convenzionale e prestabilito, diventano una sorta di segni. Ma il cinema vivo le aggira e lo si comprende lo stesso: vuol dire quindi che il nerbo del meccanismo semiologico è altrove. L'immagine è sempre in primo luogo un'immagine, riproduce nella sua letteralità percettiva lo spettacolo significato ciò che mostra per non doverlo significare, se si intende questo termine nel senso di signum facere, fabbricare appositamente un segno. Molte caratteristiche oppongono l'immagine filmica alla forma preferita che assumono i segni, arbitraria, convenzionale, codificata. Si tratta di altrettante conseguenze che derivano dal fatto che fin dall'inizio l'immagine non è l'indicazione di qualche cosa d'altro all'infuori di se stessa, ma la psuedo – presenza di ciò che essa stessa contiene. Lo spettacolo filmato dal cineasta può essere naturale (film realistici, riprese per strada, cinema verità ecc..) o predisposto (film – opere di Ejzenštejn dell'ultimo periodo, film di Orson Welles, e più in generale tutto il cinema irrealistico o fantastico o espressionistico ecc). Ma fa lo stesso. Il soggetto del film può essere "realistico" o no; il film, da parte sua, non mostra in ogni caso che mostra. Ecco dunque un cineasta, realista o no, che ha filmato qualcosa. Che costa sta per prodursi? Lo spettacolo filmato, naturale o artificiale, disponeva già di espressività propria, in quanto era in definitiva un frammento del mondo e in quanto quest'ultimo ha sempre un senso. Le parole da cui parte il romanziere hanno anch'esse un senso preesistente, in quanto sono frammenti della lingua, la quale significa sempre. E' uno stato di grazia riservato alla musica e all'architettura quello di poter dispiegare di primo acchito la loro espressività propriamente estetica il loro stile in un materiale (qui la pietra,là il suono) puramente impressivo e che non designa nulla.

Ma la letteratura e il cinema sono per loro natura condannati alla connotazione, in quanto la denotazione viene sempre prima della loro impresa artistica.

Il film, con il linguaggio verbale, è suscettibile di impieghi puramente veicolativi dai quali è assente ogni preoccupazione artistica, e su di cui regna unicamente la designazione (= denotazione). Così l'arte del cinema, come l'arte del verbo, viene spostata di un grado verso l'alto: è in ultima analisi attraverso la ricchezza delle connotazioni che il romanzo di Proust si distingue se miologicamente parlando da un libro di cucina, che il film di Visconti si distingue da una documentario chirurgico.

Mikel Dufrenne prospetta che in ogni opera d'arte il mondo rappresentato non costituisce mai l'essenziale di ciò che l'autore "aveva da dire". E' uno stadio preparatorio; nelle arti non-rappresentative fa perfino difetto: l'arte della pietra e l'arte del suono non designano nulla. Quando è presente, non serve che a meglio introdurre il mondo espresso: stile dell'artista, rapporto di temi e di valori, "accento" riconoscibile; insomma, universo del connotato.

C'è tuttavia una differenza importante, sotto questo profilo, tra le letteratura e il cinema. L'espressività estetica viene a trapiantarsi al cinema su di una espressitività naturale, quella del paesaggio o del volto che ci mostra il film. Nelle arti del verbo, essa si trapianta non tanto su di una vera e propria espressività primaria, ma sui di una significazione convenzionale ampiamente inespressiva, quella della lingua.

Anche l'accesso del cinema alla dimensione estetica espressività sopra espressività si compie in condizioni di totale arrendevolezza: arte facile, il cinema è di continuo in pericolo di diventare vittima di questa facilità: com'è facile fare effetto, quando si ha a disposizione l'espressione naturale degli esseri, delle cose, del mondo! Arte troppo facile, il cinema è un'arte difficile; non finisce mai di risalire la china della sua facilità. Ci sono pochissimi film in cui non vi sia un po' di arte, pochissimi film in cui ve ne sia molta. Quanto è più improbabile l'arte della letteratura e soprattutto la poesia! Come dare buon esito a questo trapianto insensato: dotare di un'espressività estetica (e cioè in qualche che modo naturale) le "parole della tribù" vituperate da Mallarmè, e in cui i linguisti son concordi nel riconoscere una debole dose di espressività rispetto a una buona dose di significazione arbitraria, anche tenendo conto delle correzioni apportate dopo Saussure alla famosa Teoria dell'arbitrarietà (presenza nella lingua di una motivazione parziale, fonetica, morfologia o semantica messa in luce soprattutto ada S. Ullmann; motivazioni attraverso il significante e altre

"associazioni implicite" analizzate da Ch.Bally...; più in generale, studi vari sulle zone motivate del linguaggio.

Ma quanto il poeta è riuscito a realizzare quest'alchimia primaria, il più è fatto: arte difficile, la letteratura dispone almeno di questa facilità. La sua impresa è cosi scoscesa da essere meno minacciata dalle sue stesse chine. Vi sono molti libri in cui non c'è traccia di arte, ve ne sono alcuni in cui ce n'è molta. La nozione di espressione viene qui assunta nel senso in cui la definisce M. Dufrenne. Vi è espressione quando un senso è in qualche modo immanente ad una cosa si sviluppa direttamente da essa, si confonde con la sua stessa forma. Alcuni dei sèmi intrinseci, di E.Buys sens rientrano forse in questo caso. La significazione al contrario, congiunge dall'esterno un significante isolabile a un significato che è esso stesso dopo Saussure lo si sa un concetto e non un cosa. Sono i semi estrinseci di E. Buyssens. Un concetto si significa, una cosa si esprime. Essendo estrinseca, la significazione non può procedere che da una convenzione; essa è obbligatoriamente obbligatoria, in quanto renderla facoltativa equivarrebbe a privarla del suo unico sostegno, il consenso.

E' facile riconoscere qui la famosa thesis dei filosofi greci. Tra espressione e significazione, c'è più di una differenza: l'una è naturale, l'altra convenzionale; l'una è globale e continua, l'altra suddivisa in unità discrete; l'una proviene dagli esseri o dalle cose, l'altra dalle idee.

L'espressività del mondo e l'espressività dell'arte (la malinconia dell'oboe wagneriano obbediscono essenzialmente allo stesso meccanismo semiologico: il senso si sviluppa naturalmente dall'insieme del significante, senza fare ricorso a un codice. E' al livello del significante e del significante soltanto che si pone la differenza; lì natura espressività del mondo); qui l'uomo (espressività dell'arte). Ecco perché la letteratura è un arte a connotazione eterogenea (connotazione espressiva su di una denotazione espressiva). Bisognerebbe studiare entro questa prospettiva il problema dell'espressività cinematografica, e allora si dovrà necessariamente parlare di stile, dunque di autore. Vi è un celebre immagine di Què viva Mèxico! Di Ejzenstejn, in cui sono rappresentati i volti torturati eppure pacati di tre peones sotterrati fino all'altezza delle spalle, e che i cavalli degli oppressori hanno calpestato. Perfetta composizione triangolare; firma ben nota del grande cineasta.

Il rapporto denotativo ci consegna qui un significate (tre volti) e un significato (essi hanno sofferto, sono morti). E' il motivo, la storia. Espressività naturale: sui loro volti si legge il dolore nella loro immobilità la morte. A questo punto vi si sovrappone il rapporto connotativo, con il quale che ha inizio l'arte; la nobiltà del paesaggio strutturato dal triangolo dei volti(= forma dell'immagine) esprime ciò che l'autore, attraverso il proprio stile, voleva farle dire: la grandezza del popolo messicano, la certezza della sua vittoria, primo o poi, un certo *amour fou*, da parte del nordico, verso questo splendore solare. Espressività estetica, dunque. Eppure, ancora naturale è in maniera molto diretta da questa grandezza selvaggia e possente si sviluppa da una composizione plastica in cui il dolore si fa bellezza. Due linguaggi, perciò, coesistono in questa immagini, in quanto vi si ritrovano due significanti (là tre volti in una distesa; qui, una distesa struttura triangolarmente da questi volti) e due significati

(là, sofferenza e morte; qui, grandezza e trionfo). Si noterà il che è normale, che l'espressione connotata è più vasta dell'espressione denotata, e nel contempo dislocata in rapporto ad essa. Si ritrova in funzione di significante della connotazione tutto il materiale (significante e significato) della denotazione: il possente e doloroso trionfo che connota l'immagine si esprime tanto attraverso i tre stessi volti (significati della denotazione) quanto attraverso il martirio che si legge su di essi (significato della denotazione). Il linguaggio estetico ha per significante la totalità significante significata di un linguaggio primario (l'aneddoto, il motivo) che viene ad incastrarsi dentro di esso. E' questa appunto la definizione della connotazione secondo Hjelmslev; è noto che questo linguista non utilizza i termini significante e significato ma espressione e contenuto (cenematica e plerematica). Ma per chi studia il cinema, la parola espressione è troppo preziosa(in opposizione a significazione) perché le si dia il senso di significante, in quanto si approderebbe allora a una collisione polisemica molto scomoda; entro la nostra prospettiva, espressione non disegna dunque il significante, ma il rapporto tra un significante e un significato, quando questo rapporto è intrinseco. Sarebbe pure possibile, nel caso delle semìe espressive, dire esprimente ed espresso, riservando "significante" e "significato" per i rapporti non-espressivi (significazione propriamente detta). Ma si esita ad abbandonare termini cos' consacrati dall'uso, e, dopo Saussure, così legati a tante analisi capitali, come significante e significato. Si istaurano spesso paragoni tra il cinema e il linguaggio, in cui l'identità di quest'ultimo è incerta e fluttuante. E' ora la letteratura (arte del linguaggio), ora il linguaggio ordinario ad essere opposto al film; in questo mènage a tre, nessuno ci capisce più niente. L'arte delle parole e l'arte delle immagini, abbiamo visto, si trovano sullo stesso piano semiologico; sono vicine di casa, al piano connotazione. Ma se si paragona l'arte del cinema al linguaggio ordinario, cambia tutto: i due concorrenti non abitano più stavolta allo stesso piano. Il cinema incomincia là dove finisce il linguaggio ordinario: con la frase, unità minima del cineasta e più alta unità propriamente linguistica del linguaggio. Non abbiano più allora due arti, ma un'arte e un linguaggio (essendo quest'ultimo, nella fattispecie, il linguaggio). Le leggi propriamente linguistiche non hanno più corso davanti all'istanza in base alla quale più niente è obbligatorio e la concatenazione diventa libera. Il film incomincia di qui; è di primo acchito là dove si collocano le retoriche e le poetiche. Ma allora, come spiegare una curiosa dissimmetria che confonde insidiosamente gli spiriti e rende così oscuri tanti libri? Dalla parte del verbale, i due piani si lasciano facilmente distinguere: linguaggio ordinario, letteratura. Dalla parte del filmico, si dice sempre "Il cinema".

Certo, si possono distinguere i film puramente "utilitari", (documentari pedagogici, per esempio) e i film "artistici". Ma si sente che c'è qualcosa che non va, e che questa distinzione non ha l'evidenza di quella che oppone il verbo poetico o teatrale alla conversazione che avviene per strada. Nulla vieta di cavillare sui casi intermedi che confondono le linee di demarcazione: i film di un Flaherty, di un Murnau, di Painlevè, documentari (biologici e etnografici) e opere d'arte insieme. Ma sarebbe facile trovare nell'ordine del verbale molti equivalenti di questi casi limitrofi.

L'essenziale risiede dunque altrove. A dire il vero, non esiste un impiego totale "estetico" del cinema, in quanto anche l'immagine che più connota non può evitare di essere anche designazione fotografica. Al tempo in cui, assieme a Germaine Dulac, si sognava il "cinema puro", i film d'avanguardia più realistici, i più votati alla preoccupazione esclusiva della composizione ritmica, rappresentavano pur sempre qualche cosa: nubi dalle forme cangianti, giochi di luce sull'acqua, balletti di bielle e pistoni. Non esiste neppure un impiego totalmente "utilitario" del cinema: l'immagine che denota connota ancora un po'. Il documentario didattico più piattamente esplicativo non potrà impedirsi di delimitare le proprie immagini e di organizzare la loro successine con qualcosa di simile a una preoccupazione artistica, quando un "linguaggio" non esiste del tutto, bisogna già essere un po' artistici per parlarlo, anche male. Parlarlo, equivale in parte ad inventarlo. Parlare la lingua di tutti i giorni, equivale in parte ad inventarlo. Parlare la lingua di tutti i gironi, equivale semplicemente ad utilizzarla. Tutto ciò dipende dal fatto che il cinema possiede una connotazione omogenea alla sua denotazione, entrambe ugualmente espressive. Al cinema si passa di continuo dall'are alla non-arte, dalla non-arte all'arte. La bellezza del film obbedisce in parte alle stesse leggi della bellezza dello spettacolo filmato; in certi casi, non si sa più quale di due sia bello, o qual dei due sia brutto. Un film di Federico Fellini differisce da un film della marina americana (destinato ad insegnare alla reclute l'arte di fare i nodi) per il talento e per lo scopo, non per ciò che vi è di più intimo nel meccanismo semiologico. I film puramente strumentali sono fatti come gli altri, mente una poesia di Victor Hugo non è fatta come una conversazione tra colleghi di ufficio. In primo luogo, l'una è scritta, l'altra orale, mentre il film è sempre filmato. Ma non è tutto. E' per via della connotazione eterogenea (= dar valore espressivo a parole di per sé inespressive) che si è creato questo fossato tra l'uso strumentale del verbo e il suo estetico. Di qui l'impressione di avere da una parte due realtà (linguaggio ordinario e letteratura) e dell'altra soltanto una, "il cinema". Di qui anche la veridicità in definitiva di questa impressione.

Il linguaggio verbale viene usato di continuo, ad ogni istante. La letteratura, per esistere, suppone in primo luogo che un uomo scriva un libro, atto privilegiato e dispendioso che non è assimilabile alla quotidianità. Il film, sia essa "utilitario" o "artistico", è sempre come il libro, mai come la conversazioni. Bisogna sempre farlo. Simile anche in questo al libro, e diverso da parte di un interlocutore presente che possa replicare subito e nello stesso linguaggio; anche per questo il film è più espressione che significazione. Esiste un rapporto di solidarietà un po' oscuro ma forse essenziale tra la comunicazione (rapporto bilaterale) e la significazione "arbitraria"; per conto, i messaggio unilaterali derivano spesso dall'espressione (non arbitraria), legame questa volta più facile da afferrare. Tramite l'espressione, una cosa o un essere ci consegnano ciò che hanno di più differente: un tal genere di messaggio non implica risposta. L'amore più armonioso non è dialogo, è un canto amebico. Ciò che Jacques per Nicole; ciò che Nicole dice a Jacques, è l'amore di Nicole per Jacques. Non parlano dunque della stessa cosa, e si ha ben ragione di dire che il loro amore è "condiviso". Non si possono; non sarebbe davvero possibile rispondere a chi si esprime. Il loro amore è diviso in due amore, che danno luogo a due espressioni. Ci è voluta una sorta di coincidenze di qui la rarità della cosa, e non il gioco delle influenze e degli arrangiamenti successivi, attraverso i quali si definisce un dialogo (o anche l'intesa che prolunga l'amore), perché, esprimendo due sentimenti differenti essi si applicassero inconsapevolmente a quel tiro incrociato che è incontro e non dialogo, che non aspira che alla fusione in cui si annullerà ogni dialogo. Come Jacques (senza Nicole) o come Nicole (senza Jacques), il film e il libro si esprimono e non gli si risponde mai veramente. Se invece usando il linguaggio ordinario, chiedo: "Che ora è?" e mi si risponde: "Le otto" in non mi sono espresso:ho significato, ho comunicato; mi hanno risposto. E' dunque verissimo che rispetto al binomio letteratura/lingua, abbiamo un solo cinema, che assoniglia più alla letteratura che alla lingua.

(da Il cinema: lingua o linguaggio?, 1964)

Jean Epstein

Lingua d'oro

(premesse per una grammatica cinematografica, 1922 – 1924)

Scaturita dalla coesione delle cose, scintilla crepitante nel tragico attrito dei popoli, una lingua universale che regnasse sui seimila dialetti del mondo doveva esserci.

E ci fu. Tante orecchie si tesero per raccogliere la sua prima sillaba.

E la prima sillaba si rivelò senza rompere il silenzio. Nell'oscurità, che si dice favorisca i fenomeni telepatici, cioè la comprensione a distanze ragguardevoli, le più segrete corrispondenze dello spirito, nacque questa lingua straordinaria, di una natura che nessuno avrebbe saputo prevedere assimilabile attraverso la vista e non attraverso l'udito. Non si legge ma si vede, e questo "vedere" è l'attività più sfumata più sottile, più attenta, più specializzata di tutte le attività dello sguardo. E non credo si essere capace di dire quanto questa lingua sia difficile. L'obiettivo è ombroso. Non crediate nemmeno per un momento che fotografi: esso rivela ciò che gli si nasconde, nasconde ciò che gli si rivela, vuole una volta e non quella successiva, compone ricompone, scompone che la sua personalissima visione a dispetto di tutti i paraocchi, contrariamente a ciò che ci si aspetta e maschio, feconda la pellicola, fino ad allora definita vergine, con un'imprevedibilità ancora maggiore di quella della nascite di noi uomini. Nel rivenire le premesse per una grammatica cinematografica, non bisogna abbandonarsi ad analogie facili e ingannevoli. Sarebbe comodo dire che una veduta d'insieme è paragonabile a un sostantivo, e che il primo piano che precisa un dettaglio del sostantivo di una veduta d'insieme, che esiste solo in relazione al dettaglio. La grammatica del cinema è un grammatica specifica. Solo un'aria convinta, senza parole, cade dallo scherma su milleottocento paia di occhi aperti.

Nella lingua comune, attorno a ciò che si vorrebbe dire, le parole schizzano via come una saponetta bagnata. Ci sono almeno dodici parole per ogni cosa e dodici cose per ogni parola; si può dunque affermare che non c'è nessuna parola che sia la parola di una cosa, e nessuna cosa che sia la cosa di una parola. Sulla linea d'interlocuzione, interferenze di sentimenti imprevisti ci interrompono. Resta tutto da dire, e rinunciamo esausti. Resta tutto da dire, e rinunciamo, esausti.

Per contro, lo schermo accende il suo silenzioso cielo altoparlante. Tutti i dettagli pronunciati simultaneamente al di fuori delle parole, (senza far ricorso alle parole), sbloccano le parole alla radice e, prima delle parole stesse, i sentimenti che le precedono.

(da il cinematografo visto dall'Etna, 1926 ora in L'essenza del cinema scritti sulla settima arte, Biblioteca di Bianco & Nero, 2002 Roma)

Sergio Raffaelli

La parola e la lingua nel cinema

LA PAROLA.

I. A viva voce.

La parola contribuisce, lungo l'intera storia del cinema, alla costituzione del testo filmico, unendosi all'immagine normalmente sotto forma grafica nel muto e sotto forma fonica sincronizzata nel sonoro; grazie alla diversità del canale semiotico, hanno origine tipi di combinazione iconico-verbale, che differiscono nella produzione e nel funzionamento delle proprie risorse comunicative e che perciò vanno studiati, anche in ambito storiografico, con distinti e appropriati criteri.

Ora, però, certa crescente conoscenza dei primordi del cinema mondiale permette d'individuare un terzo tipo d'incontro fra la parola e immagine filmica; incontro che si contraddistingue, sotto il profilo linguistico, per il possibile accompagnamento della proiezioni con espressioni dette in platea a viva voce.

Il suo predominio incontrastato è brevissimo, tutto racchiuso tra la nascita del cinema e l'abituale apparizione nelle pellicole, verso il 1905, di integrazioni scritte.

Questa breve fase presenta inconfondibili caratteristiche, non solamente d'interesse linguistico. Il cinematografo primitivo, pur risultando sostanzialmente nuovo rispetto

a ogni altro tipo di rappresentazione ottico - fotografica coeva (basti pensare soltanto alla peculiarità dei suoi mezzi formativi, quali per esempio la reale dimensione spaziale e insieme temporale dell'immagine schermica), mostra nel decennio iniziale, cioè fino a quando comincia ad assumere forme definitive, quali in ambito organizzativo ad esempio l'incipiente assetto industriale e in ambito organizzativo ad esempio l'incipiente assetto industriale e in ambito creativo il passaggio a un'impostazione narrativa di matrice letteraria e teatrale, radicate ed evidenti, connessioni con lo spettacolo pre-cinematografico, tanto da essere ritenuto all'epoca, una sua progredita variazione in ciascuno dei propri settori, pratici e creativi: da quello dell'esercizio, a quello della produzione dei "programmi" e della loro esibizione schermica (corredata appunto di enunciazioni orali).

Si tratta insomma da di una fase di trapasso all'intrattenimento sette-ottocentesco al cinematografo modernamente intenso, che per le sue numerose peculiarità, e in particolare per quella linguistica, va assegnata a un periodo a sé stante, e da equipararsi adottando il condiviso criterio storiografico che lega la periodizzazione del cinema e la rispettiva denominazione alla componente verbale e al mutare del suo canale alla vecchia bipartizione, peraltro scelta verso il 1929 dietro istanza più promozionale che scientifica, detta del cinema muto e del cinema sonoro.

E' quest'iniziale periodo storico potrebbe chiamarsi perciò, con riferimento al suo tipico canale semiotico, del cinema orale. La dimensione linguistica della proiezioni cinematografiche primordiali si articola, continuando una secolare tradizione, in tre momenti: il richiamo del pubblico, la spiegazione dello spettacolo in corso, il commiato finale. Il richiamo e li commiato instaurono un rapporto accessorio e precario con l'insieme delle pellicole proiettare (il programma) o con qualche suo "numero" privilegiato. Riguardo al ruolo testuale della spiegazione, si può dire ben poco. Infatti, data l'assenza di trascrizioni che documentino con fedeltà caratteristiche comuni e particolarità locali, deve affidarsi ad avare attestazioni del tempo, ad approssimative rievocazioni di testimoni, e specialmente alle residue collezioni che documentino con fedeltà caratteristiche comuni e particolarità locali, deve affidarsi ad avare attestazioni del tempo, ad approssimative rievocazioni di testimoni, e specialmente alle residue collezioni dei "programmi" diffusi a stampa presso i cinematografi e recanti i titoli dei singoli film e talora delle loro interne ripartizioni in "quadri" nonché altre segnalazioni allettanti, che servono da falsariga non soltanto per l'imbonitore ma anche, in misura che piacerebbe valutate, per il commentatore improvvisato oppure professionale. Appare comunque certo che la spiegazione di solito fa parte sì dello spettacolo, ma non del testo. Infatti la compenetrazione testuale con le immagini di taluni generi, all'epoca predominanti, come l'attualità e il documentario, no è neppure perseguita, e assume, come tradizione insegna, forma di minuta illustri zone o di appassionante commento; innegabile comunque la sua funzione anche sociale, come Boleslaw Matuszewski rileva profeticamente nel 1898 per la Russia, sulla base di esperienze delle proiezione fisse.

La parola, poi condizionata dalle mutevoli attese di nuove platee, da modificazioni del programma, dall'estero e dalla capacità più o meno professionali dei commentatori, si limita a instaurare con l'immagine schermica un rapporto

approssimativo e instabile. Tuttavia l'immagine, all'opposto può conseguire una precaria ma non causale con connessione, allorchè l'aggiunta di parole è programmata ed eseguita con cura, ad esempio per dare voce, ai personaggi dello schermo. Così avviene, in forma elementare, sul finire del secolo per l'illusionista italiano Leopoldo Fregoli, che, con espediente da teatro delle meraviglie, nascosto dietro le quinte di fianco allo schermo pronuncia le battute d'ogni personaggio del film e canta piccoli brani musicali, accompagnati dall'orchestra, con perfetto sincronismo. E notevole è ad esempio negli Stati Uniti l'inteso e variegato apporto professionale, ai primi del secolo, di gruppi teatrali, e in particolare di Le Roy Carleton, che producono dialoghi in sincrono con le azioni delle immagini.

Alla carenza d'informazione dirette, non sui modi ma per lo meno sulla misura della primordiale consuetudine di spiegare la proiezione a viva voce, sopperiscono vari indizi, rinvenibili nel corso del muto, fino all'avvento del sonoro: in particolare, la letteratura a viva voce delle scritte filmiche, e taluni artifici, nelle didascalie, di probabile matrice orale. La consuetudine di leggere a voce alta le scritte ricorrenti sullo schermo, dipende non soltanto dall'opportunità di agevolare la comprensione del film da parte degli spettatori analfabeti e pigri, ma forse anche dall'affezione verso una radicata consuetudine dell'intrattenimento popolare. Che la lettura a beneficio di tutta la platea risulti normale, e anzi opportuna e gradita, come del resto la musica d'accompagnamento, con cui può entrare in svantaggiosa competizione, è desumibile dal fatto che le numerose menzioni contenute nella stampa dell'epoca e nella memorialistica, pur fra bonarie ironie e lamenti sull'imperizia di taluni lettori,non la mettono in discussione. Essa del resto non è eseguita soltanto per occasionale iniziativa individuale o da imbonitori avventizi ma talvolta da professionisti anche qualificati, come in particolare in Giappone il benshi, che dalla platea anima le proiezioni fino al termine del muto. Anche talune scelte linguistiche delle didascalie sembrano voler echeggiare e quasi ricreare, con nostalgia, la sonorità della lettura orale. Così, ad esempio, l'elaborazione prosodica di didascalie corredate da versi cadenzati e rimati, come in Charlot a teatro (Charlie Chaplin, 1915):

> Serpentello, serpetello Serpetello, fresco e bello Che mi aiuti in modo vari a sbarcare il calendario.

E risentono di uno spiccato gusto per l'oralità viva le pellicole con titoli parlati, cioè costituiti da frasi in discorso diretto, tipo *Al cinematografo, guardate ... e non toccate* (*Itala Film, 1912*), ... *E dopo?* (*Febo Mari, 1918*); oppure quelle con titoli desunti da noti testi canori, come *L'urdema canzona mia* (*Fausto Carrera, 1923*); ancora le didascalie che riportano versi di canzoni famose, come il *Cavallo d'acciaio* (*John Ford*); infine, le didascalie costituite da dialoghi, ma soprattutto quelle che suggeriscono modulazioni fonetiche, proprie dell'oralità mediante artifici grafici, quali le variazioni di corpo, le sottolineature e simili.

2. Scritture e figure

Vista con ottica semitica la produzione cinematografica del muto appare un territorio, nel quale il realizzatore, indotto da necessità comunicative a compensare eventuali carenze narrative dell'immagine da una parte fa ricorso all'ausilio più o meno invadente della scrittura, ma dall'altra si adopera a ridurne il minimo il ruolo e ad assorbila in certa misura nel contesto iconico. Questo obiettivo, che appare perseguito con varia intensità da tutte le cimato grafie, non risulta motivato e sorretto in maniera esplicita, fino verso lo spirare del muto, da un'adeguata elaborazione teorica. Dall'altra parte l'abituale combinazione filmica delle parole con le immagini,dapprima elementare e rada, non manca di richiamare l'occasionale attenzione di cultori del cinema e di spettatori accorti quando, in seguito all'avvento del lungometraggio (1911), essa s'intensifica e si dilata, soprattutto nelle pellicole di finzione, che per lo più si rifanno all'impianto e al linguaggio di modelli letterari o teatrali. Intorno all'uso filmico della parola cominciano ad affiorare perciò nel corso del muto, attraverso la stampa specialistica, due ordini di guestioni, distinte ma correlate, una teorica, relativa alla sua liceità, nonché alla sua costituzione e al suo finanziamento; l'altra critica, relativa al mondo e la misura della sua presenza nelle singole pellicole.

Le opinioni, acerbe e fragili, oscillano tra i poli esterni dell'incondizionato assenso (*Il titolo e i sottotoli sono del film,una parte altrettanto importante quanto gli stessi quadri*) e del rifiuto (*il film perfetto non ha bisogno didascalie*), ma per lo più si trattengono nella posizione mediana del consenso riluttante e provvisorio, che adduce argomenti giustificativi e che consiglia un uso moderato.

Tipica del tempo si può considerare la precoce posizione di Hugo Munsterberg che in *The Photoplay. A Psychologial Study* riconosce alla parola un ruolo compensativo:

L'opinione che le didascalie, e in particolare quelle dialogiche, siano da ammettere in via transitoria, come rimedio all'imperizia dei realizzatori del momento, predomina fino al termine del muto, come ad esempio conferma, fra i teorici russi, Vsevolod Pudovkin. Tuttavia acquistano vigore, negli anni venti, anche convezioni poco concilianti. Da una parte la maturità Tecnico – espressiva, ormai raggiunta dal cinema rafforza l'orientamento teorico estetico e realizzativo, che mira a bandire o per lo meno a ridurre le scritte filmiche arrivando, ad esempio a parlare in Germania di "film senza didascalia", di cinema puro in Francia e altrove. Dall'altra la dottrina dei formalisti russi riconosce alla parola un ruolo legittimo e paritario, in quanto essa entra in armonia con contesti iconici, che essendo realistici o simbolici e comunque spesso forniti di atti comunicativi fra personaggi, risultano pregni di richiami verbali. Per conferire precisione e stabilità comunicativa, con l'aiuto della parola, il realizzatore del muto dispone di tre tipi di scrittura filmica; la "scritta di scena", la scrittura per sovrimpressione e la didascalia. La scritta di scena, che è costituita da parole colte dall'obiettivo nel loro ambiente reale oppure ricostruito per la ripresa, è ben presente e valorizzata già sul limitare della preistoria (si pensi all'insegna Heat Fun Laundry), nella pellicola per Kinetoscope Chinese Laundry, Thomas A. Edison,

1894) e fin dalle prime pellicole dei Lumière (l'insegna – titolo argutamente vistosa "Charcuterie mècanique, 1895); essa diventa consueta nel corso del muto, sotto svariate forme (dall'insegna commerciale, al calendario, alla pagina di libro), e in particolare come foglio di messaggio epistolare. Questo tipo di scritta è per lo più banale, e anzi sempre goffa e talora grave, se si tratta di lettera. Essa tuttavia vanta pure raffinate valorizzazioni; così, per esempio, l'inquietante palpitare d'insegne luminose in apertura di Tre amori fantastici (Paul Leni, 1924) o l'epica riapparizione del carrello sul cadavere del marinaio in *La corazzata Potëmkin*.

Le scritte in particolare che, sotto forma di indicazione stabile o avviso temporaneo, rappresentano reali o verosimili, paesaggi, urbani novecenteschi, hanno fra l'altro il pregio di costituire una fonte di conoscenza storica e sociale, che già copiosa verso la fine del muto, appare straripante nel corso del sonoro.

La scritta per sovrimpressione, che avviene mediante la sovrapposizione di parole entro il campo occupato dall'immagine, ricorre per lo più in pellicole mature e ambiziose (poca fortuna ha invece del muto il tipo di testo con valore di didascalia, inserito su uniformi righe orizzontali, in calce al quadro). Sul suo impegno si potrebbero segnalare titoli precoci: così il Festin de Balthazar (Louis Feuillade, 1910), dove la cubitale scritta "Mane Thèchel Phares" emerge lettera dopo lettera sul fondo scuro della sala regale. Però sue valorizzazioni notevoli offrono in particolare le pellicole espressioniste, come ad esempio *Il gabinetto del dottor Caligari (Robert Wien, 1919)*, dove la foggia delle lettere e la loro distribuzione nel quadro assecondano l'andamento franto e sbilenco della circostante figurazione.

La didascalia (anche cartellino, nel linguaggio professionale) è costruita da un testo intercalato alle immagini, che occupa, entro bordi e su un fondo spesso decorati, una propria inquadratura. Il suo impiego è ostacolato, per difficoltà tecniche economiche, fino all'inizio del Novecento, dopo chi che, per un decennio ricorre (oltre che come titolo iniziale), a mò di elementare "titolo" dei singoli "quadri" della breve pellicola. Diventa più o meno frequente, e comunque pressochè irrinunciabile, dopo il 1910, nei lungometraggi, nei quali è chiamata a fornire spiegazioni di solito succinte, ma talvolta anche complesse, come ad esempio per il film-saggio La stregoneria attraverso i secoli (Benjamin Christensen, 1922). Tuttavia fattori estrinseci, legati alla ristrettezza dello schermo, alla rapidità della visione, all'impreparazione di gran parte degli spettatori, nonché l'istanza espressiva del realizzatore, impongono sempre concisione e semplicità di elaborazione.

Appare di solito evidente lo sforzo di armonizzare la scritta filmica con il fluente contesto iconico, curandone l'elaborazione grafica e conferendole dinamismo.

Quanto alla sua impaginazione, per lo meno nelle produzioni migliori la collocazione della parole tiene conto della conformazione dei bordi e del fondo del quadro, che spesso è decorato (si pensi alla scritta evangelica, sovrimpressa alle due tavolette con caratteri semitic, nella parte iniziale, di *Intolerance*, David W. Griffith, 1916); i caratteri possono variare ad arte per foggia e grandezza; persino la scelta dei contrassegni grafici obbedisce a una logica, come conferma con evidenza il caso di *Cabiria di Giovanni Pastrone*, qui l'epica celebrativa è richiamata dalla lettere epigrafiche sul fondo marmoreo, e la particolare connotazione letteraria è suggerita

dal libresco impiego di virgolette, per evidenziare erudite citazioni; dalla didascalia d'apertura. I realizzatori riscattano talvolta la congenita staticità delle parole scritte, muovendole, soprattutto nella fase matura del muto, sia per sovrimpressione (in Golem- Come venne al mondo, Paul Wegener e Carl Boese, 1920, la parola Aemaeth, fuoriesce sinuosa e arcana da una maschera), sia più spesso persino danzare per esprimere allegrezza, o assumere foggia iconica, come avviene nella sequenza dell'omicidio sul lago in Aurora (Friedrich Murnau, 1927) dove il rigido allineamento orizzontale delle parole si spezza al centro, simulando l'affondamento d'una barca. Un moto illusorio può essere impresso inoltre alla parola mediante il montaggio, con esiti anche memorabili: si pensi all'intensificazione, in La corazzata Potëmkin, del grido "Fratelli", per effetto dalla sua maggiore grandezza rispetto alle scritte precedenti. La didascalia integra l'opera cinematografica muta soprattutto in forza delle proprie risorse semantiche, mediante le quali da una parte ne agevola e perfeziona la comprensione, e dall'altra ne rafforza la coesione testuale.

Essa innanzitutto inserisce, nel flusso delle immagini schermi che, testi scritti in una duplice forma espositiva oppure in forma dialogica.

La didascalia espositiva, che è attribuibile a un autore nascosto, ha di solito compiti narrativi, cioè contribuisce a integrare il racconto filmico, ma spesso, a che commentativi ; si pensi alla conclusiva citazione dantesca di Paradiso XII, 52-54, in Fabiola (Enrico Guazzoni, 1918):

Ciò che non more e ciò che può morire non è se non splendor di quella idea che partorisce amando il nostro Sire.

La didascalia dialogica, invece, appartiene all'azione del film e ha funzione integrativa (dà forma visibile agli scambi verbali tra i personaggi). Ora tutt'e tre i tipi sono in uso, forma elementare, fini dai primi del secolo, come documenta *Ali Baba et les quante voulers* (Pathe 1902), dove infatti figurano: "Sèsame ovure toi", Enfin riche" (commentativa) e Cassin est surpris et exècutè (narrativa).

Mentre però la narrativa è presente con frequenza uniforme lungo tutto il muto, la commentativa (che costituisce una sorta d'intromissione del realizzatore nel testo filmico), e soprattutto la dialogica, risultano assai frequenti negli ultimi anni del muto. Cure particolari sono dedicate per esempio in Svezia, Stati Uniti, Germania, Russia, alla elaborazione della didascalia dialogica, che sempre meno appare eliminabile e che quindi va foggiata in modo da non compromettere il buon esito spettacolare del film (e l'espediente meno dispendioso, e quindi abituale, per ridurre l'impaccio della sua presenza, consiste nell'inserire sì la battuta ma nel sostituire la sua replica verbale con l'eloquente reazione visiva del destinatario).

Gli sforzi iniziali dei realizzatori sono spesi per annullare l'illogica e fastidiosa divaricazione cronologica e spaziale fra le trascrizione della battuta e l'immagine del locutore. Il ritardo e la distanza sono infatti abissali nei primordi, come può confermare il granatiere Roland (Luigi Maggi, 1911), dove la battuta, Elena, la tua

fidanzata, ha sposato un ufficiale, figura davanti a una lunga inquadratura nella quale soltanto dopo un fitto dialogare e gesticolare l'oste rivolge la frase al protagonista.

Presto però le distanze diminuiscono, e in molti pregevoli casi appaiono quasi eliminate, in vario modo: nel più comune la scritta dialogica s'incunea per stacco sul duplice piano ravvicinato di chi inizia e conclude il discorso, come avviene per esempio in *La Passione di Giovanna D'arco (Carl Th. Dreyer 1928)*; altre volte appare in sovrimpressione, luingo la base del quadro, in casi peraltro eccezionali e con procedimento mutuato dal fumetto, accanto al volto del parlante.

Il muto tuttavia adotta anche soluzioni sbrigative, che sacrificano l'efficacia cinematografia, accumulando nella medesima didascalia uno o più turni dialogici; così ad esempio in *Assunta Spina (Gustavo Serena, 1915)*:

Michele Mi pare che tu sia diventata anche più bella, Assunta. Guardami!
Assunta Lasciami"
Michele Perché?
Assunta Perche non se sono degna.

Nella fase matura del muto la coesione del testo filmico e talvolta conseguita con un artificio sintattico, cioè collocando in apertura delle didascalie narrative e commentative taluni connettivi e, ma allora intanto e simili, che sono propri dell'interazioni linguistica serrata.

Ecco una breve sequenza di Tigre Reale (Pastrone, 1916), dove quattro scritte sono intercalate da veloci inquadrature:

Ma presto Giorgio ha perduto la traccia ... ritorno con certa Palmira.

Un giorno.... e Giorgio più non vi pensava... Ma qualche giorno dopo...

Si ha l'opposto effetto di dilatazione dello scarto fra parola e immagine, allorchè la didascalia narrativa o commentativa adotta un tempo verbale diverso dal presente.

Ora, si sa che il tempo della rappresentativa filmica per immagini si svolge al presente (ai fotogrammi non si coniugano).

E sullo stesso piano temporale si mantiene di solito l'enunciato integrativo della didascalia, in quanto adotta esplicite forme verbali al presente (pure la frase priva di verbo si colloca al presente, per influsso del contesto iconico).

Accade invece che pellicole di modesta fattura, o all'opposto ambiziose, mescolino, per sciatteria oppure a ragion veduta, verbi al presente con verbi al passato (e, qualche volta, verbi al presente con verbi al passato (e qualche volta altri tempi ancora): forse per influsso della narrazione letteraria, oppure del film d'attualità (suole presentare gli avvenimenti, come il giornalismo coevo, usando il passato), oppure ancora della spiegazione orale in uso nel cinema primordiale. Sono comunque forme temporali

anomale, che evidenziano la distanza tra il piano dell'azione filmica e quello del remoto ad esterno narratore o commentatore. Ecco almeno un esempio di ponderata alternanza di passato, futuro e presente in un'unica didascalia espositiva, in *Gli ultimi giorni di Pompei (Carmine Gallone e Amleto Palermi, 1926)*

3. Voci sulle schermo

La produzione industriale di opere audiovisive, dotate di rumori e suoni naturali e quindi anche di parole riprodotte in sincronia con le immagini, con il Cantante di Jazz (Alan Crosland, 1927) raggiunge a Hollywood un obiettivo, che per oltre venticinque anni (anzi più, se si considerano le iniziative pre-cinematografiche di Thomas A.Edison) è perseguito cercando di sincronizzare con la pellicola esecuzioni canore e talvolta declamazioni teatrali, senza ottenere però fortuna commerciale e risonanza critica. La transazione dalla didascalia al parlato si compie dovunque in meno d'un quinquennio. L'inedita e definitiva convivenza però, nel testo filmico, d'una componente iconica, che della realtà fornisce una rappresentazione analogica, e d'una componente verbale, che quantunque meccanicamente registrata e riprodotta, conserva l'originaria identità fonica oltre che semantica delle parole, mette in crisi le mature conquiste operative e critiche del muto, inoltre, impone all'industria un difficile rinnovamento tecnico-espressivo, e al cultori di cinema una tormentata riconsiderazione teorica ed estetica della componente sonora in particolare parlata del film. Cineasti e studiosi, che talvolta s'identificano, contribuiscono in breve a dare, secondo le rispettive competenze ma influenzandosi a vicenda, un nuovo assetto pratico e teorico al rapporto fra immagine e parola. E già all'inizio degli anni trenta essi raggiungono esiti soddisfacenti e di lunga durata. La riflessione sul parlato, che oscilla, soprattutto nella fase primordiale, fra il netto rifiuto (si pensi all'articolomanifesto di Luigi Pirandello, Se il film parlante abolirà il teatro, diffuso nel 1929 dall'Anglo American Newspaper Service) e l'incondizionata approvazione, preso si assesta nella conciliante posizione che ammette un suo moderate impiego e che, lasciando cadere opinioni rigoristiche anche autorevoli (ad esempio quella di Rudolf Arnheim), trova accoglienza anche in ambito realizzativo. Sul riconoscimento della liceità e della validità del parlato nel testo filmico influiscono molto il suo plebiscitario gradimento commerciale e le sue innegabili risorse spettacolari; ma sul piano teorico ed estetico la patente di ammissibilità gli è concessa a condizione che il ruolo testuale della parola si subordinato a quello dell'immagine. E in effetti la funzione complementare del parlato è conseguita,nel corso del sonoro, con vari soluzioni. In particolare, il realizzatore dirada i dialoghi, riducendone, l'apporto testuale; ancora, allenta il legame tra voce e volto, ad esempio mediante il fuori campo o l'asincronismo; inoltre, interviene sull'emissione fonica, in modo da attenuare l'evidenza semantica delle parole.

Tali procedimenti lasciano trasparire, nei primi tempi, certo impaccio nell'applicazione, come può semplificare per tutti il suggestivo *Sotto i tetti di Parigi*

(Renè Clair) ma presto, com'è ovvio, si consolidano e si affinano, contribuendo a creare attorno al parlato un consenso pressochè unanime.

(da La parola e la lingua, in Storia del cinema mondiale, a cura di G.P. Brunetta Torino, Einaudi, 1999 -2001, vol. V)

Andrè Bazin

a proposito di Le journal d'un curè de campagne

(1951 Cahiers du cinèma)

... non può darsi adattamento senza trasposizione. Le traduzioni fedeli non solo quelle letterali. Le modificazioni che Aurenche e Bost hanno apportato al *Diable au Corps* sono quasi tutte, invero perfettamente giustificate.

Un personaggio non è lo stesso se visto dalla macchina da prese e se evocato dal romanziere. Valèry, condannava il romanzo per il suo obbligo di dire: "la marchesa ha preso il tè alle cinque". A questa stregua il romanziere può ben compatire il cineasta costretto, per giunta, a mostrare la marchesa. Ecco perché, per esempio i genitori degli eroi di Radiguet, appena accennati nel romanzo, acquistano tale importanza sullo schermo. Oltre che dei personaggi e dello squilibrio che loro evidenza fisica introduce nell'economia del racconto, l'adattatore deve inoltre preoccuparsi del testo. Mostrando ciò che il romanziere racconta, deve trasformare in dialogo il resto mutare persino gli stessi dialoghi. Sono scarse le probabilità che le battute scritte nel romanzo non cambino di valore: l'attore pronunciandole così come sono, sviserebbe la loro efficacia e il loro stesso significato. Ed è proprio questo l'effetto paradossale della fedeltà "testuale" al Diario.

Mentre infatti i personaggi del libro esistono concretamente per il lettore, e l'eventuale brevità della loro evocazione sotto la penna del curato d'Ambricourt non è per niente considerata come un impoverimento, una limitazione alla loro esistenza e alla conoscenza che ne abbiamo, Bresson, mostrandoceli, si sforza di sottrarli ai nostri sguardi. Alla potente evocazione concreta del romanziere, il film sostituisce l'incessante povertà di una immagine che si sottrae per il semplice fatto che non si sviluppa. Il libro di Bernanos abbonda del resto di immagini pittoresche, grasse, concrete, violentemente visive. Per esempio:

"Il Conte è testè uscito di qui. Pretesto della visita: la pioggia. Ad ogni passo l'acqua schizzava da suoi lunghi stivali. Le tre o quattro lepri che avevano ucciso formavano in fondo al suo carniere un ammasso di fango sanguinante e di pelo grigio orribile a vedersi. Ha appeso la bisaccia al muro e mentre mi parlava io

vedevo attraverso la bisaccia al muro e mentre mi parlava io vedevo attraverso la rete di cordicella, fra le pelliccia ispida, un occhio ancora umido, dolcissimo, che mi fissava. Sentite di aver già visto ciò in qualche parte! Non vi affaticate: è nell'opera di Renoir.

"Fedele" al libro, Bresson dovette fare in realtà tutto un altro film. Proprio quando decideva di non aggiungere niente all'originale ciò che era già un mondo sottile di tradire, poteva almeno decidere di sacrificare ciò che vi era di più letterario e conservare i numerosi passaggi dove il film era già pronto perché richiamavano con evidenza la realizzazione visiva. Egli ha preso il partito contrario. Delle sue opere è il film che è letterario, mentre il romanzo è brulicante di immagini.

Con il Diario di un Curato di campagna si apre una nuova via per la riduzione cinematografica. Fin qui il film tendeva a sostituirsi al romanzo come una traduzione estetica in un altro linguaggio. «Fedeltà» significava quindi rispetto dello spirito ma ricerca di necessari valori equivalente, dovendo tener conto, per esempio, delle esigenze drammatiche dello spettacolo o dell'efficacia più diretta dell'immagine.

A margine di questa formula dobbiamo segnalare anche una riduzione libera come quella di Renoir in *Une partie de campagne o Madame Bovary*. Ma il problema è risolto allora in modo diverso: l'originale non è più che una sorgente d'ispirazione e la fedeltà si riduce ad una affinità di temperamenti, ad una simpatia congenita del cineasta per il romanziere. Questa ipotesi, che del resto ha un senso soltanto se si rimane nel campo della genialità, può condurre ad un risultato cinematografico superiore al modello letterario. Per intendersi: propongo al lettore d'immaginarsi *Le Diable au Corps* realizzato da Jean Vigo.

Ma *Il Diario di un Curato di Campagna* è tutt'altra cosa. Quella dialettica della fedeltà e delle creatività si riduce, in ultima analisi, ad una dialettica fra cinema e letteratura. Non si tratta più qui di tradurre nel mondo più fedele e intelligente possibile, meno ancora di ispirarsi liberamente e intelligente possibile, meno ancora di ispirarsi liberamente, pur con amorevole rispetto, in vista di un film che sia la ripetizione di un'opera; si tratta piuttosto di costruzione sul romanzo con il cinema, un'opera posta in una seconda posizione. Non già un film "paragonabile" al romanzo o degno di lui, ma un nuovo essere estetico è come il romanzo moltiplicato dal cinema.

Andrè Bazin

Per un cinema impuro. Difesa dell'adattamento.

Notiamo prima di tutto che l'adattamento, considerato più o meno come un male minore vergognoso dalla critica moderna, è una costante della storia dell'arte.

Malraux ha mostrato ciò che il Rinascimento pittorico doveva, in origine alla scultura gotica. Giotto dipinge in alto-rilievo; Michelangelo ha volontariamente rinunciato alle risorse del colore ad olio, data che l'affresco conveniva meglio a una pittura scultorea. E questa non fu, senza dubbio che una tappa presto superata verso la liberazione della pittura pura. Ma si dirà per questo che Giotto è inferiore a Rembrandt? E che cosa significherebbe questa gerarchia? Si negherà forse che l'affresco in alto rilievo sia stato uno stadio necessario e quindi esteticamente giustificato? Che dire inoltre delle miniature bizantine ingrandite nella pietra a dimensioni di timpani di cattedrali? E per passare ora al romanzo, bisogna forse rimproverare alla tragedia preclassica di adattare alla scena il romanzo pastorale o Mme de La Fayette ciò che essa deve alla drammaturgica raciniana? E ciò che è vero della tecnica lo è ancor più dei temi che circolano liberamente attraverso i più vari mezzi d'espressione. E' questo un luogo comune della storia letteraria fino alla XVIII secolo, quando ha cominciato a comparire la nozione di plagio.

Nel medioevo, i grandi soggetti cristiani si ritrovano nel teatro, nella pittura, nella vetreria ecc..

Ciò che, senza dubbio, ci inganna nel cinema è che, al contrario di quel che si produce in genere in un ciclo evolutivo artistico, l'adattamento, il prestito, l'imitazione non sembrano situarsi all'origine. Al contrario l'autonomia dei mezzi d'espressione, l'originalità dei soggetti non sono mai stati così grandi come nei primi venticinque o trent'anni del cinema. E' ammissibile che un'arte nascente abbia cercato di imitare quelle più anziane, e qui di trovare a poco a poco le proprie leggi e i propri temi; e meno comprensibile che essa metta un'esperienza sempre maggiore al servizio di opere estranee al suo genio, come se la capacità d'invenzione, di creazione specifica fosse in ragione inversa dei suoi poteri d'espressione. Di qui a considerare questa paradossale evoluzione come una decadenza non c'è che un passo che quasi tutta la critica non ha esitato a fare all'inizio del parlato. Ma questo significherebbe misconoscere i dati essenziali della storia del cinema. Constatare che il cinema è apparso dopo il romanzo o il teatro non significa che si metta al loro seguito e sullo stesso piano. Il fenomeno cinematografico non si è affatto sviluppato nelle condizioni sociologiche in cui sussistono le arti tradizionali. Tanto vale dire, che il bal musette o il be-bop sono eredi di coreografia classica. I primi cineasti hanno effettivamente sottratto il loro bene all'arte di cui si sarebbero conquistati il pubblico, cioè il circo, il teatro di giro e il music-hall che fornirono, in particolare al cinema comico, una tecnica e degli interpreti. E' famosa la battuta attribuita a Zecca nello scoprire un certo Shakespeare: Ne ha viste di belle, quel tipo lì!.

Zecca e i suoi colleghi non rischiavano di essere influenzati da una letteratura che non leggevano più di quanto non facesse il pubblico al quale si rivolgevano.

In compenso lo furono dalla letteratura popolare dell'epoca, alla quale si deve, col sublime Fantômas, uno dei capolavori dello schermo. Il film ricreava le condizioni per un'autentica e grande arte popolare, non disdegnava le forme umili e disprezzate del teatro da fiera e del romanzo d'appendice. C'è stata a dir la verità un tentativo d'adozione di questo figlio d'arte da parte dei bei signori dell'Acadèmie e della Comèdie Française; ma lo scacco della Film Art testimonia della vanità di questa impresa contro natura. Le disavventure di Edipo o del principe di Danimarca stavano al cinema debuttante come i Galli nostri antenati ai negretti di una scuola elementare della brousse africana. Se oggi troviamo in essi un interesse e del fascino è come per quelle interpretazioni paganeggianti e ingenue della liturgia cattolica da parte di una tribù selvaggia che si è mangiata i missionari. Se i prestiti evidenti (il saccheggio spudorato delle tecniche e del personale del music-hall anglosassone a Hollywood) di ciò che sussisteva, in Francia, di un teatro popolare nelle fiere e nei boulevard non ha provocato contestazioni estetiche, è innanzitutto perché non esisteva ancora critica cinematografica. E'anche perche le trasformazioni di queste forme d'arte cosiddette inferiori non scandalizzavano nessuno. Nessuno si preoccupava di difenderle, salvo gli interessati che avevano più conoscenza del loro mestiere che pregiudizi filmologici. Quando il cinema ha preso effettivamente il posto del teatro è stato dunque riallacciandosi, dopo uno due secoli di evoluzione, a categorie drammatiche quasi del tutto abbandonate. Gli stessi dotti storici che non ignoravano nulla della farsa nel XVI secolo si avvidero della sua vitalità fra il 1910 e il 1914 negli studi di Pathè e Gaumonte sotto la bacchetta di Mack Sennett? Non sarebbe certo difficile procedere alla stessa dimostrazione per quanto riguarda il romanzo. Il film a episodi, che adatta la tecnica popolare del romanzo d'appendice, ritrova di fatto le vecchie strutture della novella. L'ho provato personalmente rivedendo Les Vampires di Feuillade in una dei quelle proiezioni di cui Henri Langlois, il simpatico direttore della Cinèmathèque Française, ha il segreto. Quella sera funzionava uno solo dei due proiettori. Per di più, la copia presentata non aveva didascalie e penso che neppure Feullade sarebbe stato capace di scoprire gli assassini. Erano aperte le scommesse per sapere chi erano i buoni e chi i cattivi. Quello che era ritenuto un bandito si rivelava vittima alla bobina successiva. Infine la luce, che tornava in sala ogni dieci minuti per ricaricare il proiettore, moltiplicava gli episodi. Così presentato, il capolavoro di Feuillade rivelava in maniera straordinaria il principio estetico del suo fascino.

Ogni interruzione sollevava un "Ah!" di delusione e la ripresa una speranza di sollievo. Questa storia, di cui il pubblico non capiva niente, s'imponeva alla sua attenzione e al suo desiderio per la sola e pura esigenza del racconto. Non si trattava in nessun modo di un'azione preesistente arbitrariamente spezzettata da intervalli, ma un creazione indebitamente interrotta, una fonte inesauribile di cui una mano misteriosa avesse trattenuto il getto. Di qui il disagio insopportabile provocato dalla continuazione al prossimo numero, e l'attesa ansiosa, non tanto degli avvenimenti successivi quanto dello svolgimento di un racconto, della ripresa di una creazione sospesa. Del resto, lo stesso Feuillade non procedeva diversamente per i suoi film.

Ignorando anche lui ogni volta il seguito, girava come capitava, seguendo l'ispirazione al momento, l'episodio successivo. Autore e spettatore si trovavano nella stessa situazione: quella del re di Sheherazade; l'oscurità rinnovata della sala cinematografica era quella stessa delle Mille e una notte. Il continua del vero romanzo d'appendice, come del vecchio film a episodi, non è dunque una servitù esteriore alla storia. Se Sheherazade avesse raccontato subito tutto, il re, altrettanto crudele del pubblico, l'avrebbe fatta giustiziare all'alba. L'uno come l'altro hanno bisogno di provare la potenza del fascino attraverso la sua interruzione, di assaporare la deliziosa attesa della novella che si sostituisce alla vita quotidiana, la quale non è più altro che la soluzione della continuità del sogno. E' chiaro dunque che la pretesa purezza originale dei primitivi del cinema non resiste per nulla all'attenzione. Il parlato non segna la soglia di un paradiso perduto oltre il quale la musa della settima arte, scoprendo la sua nudità, avrebbe cominciato a rivestire stracci rubati. Il cinema non è sfuggito alla legge comune: l'ha subita alla sua maniera, che ora la sola possibile nella sua congiura tecnica e sociologica. Se la critica rimpiange spesso i prestiti che il cinema chiede alla letteratura, l'esistenza dell'influenza inversa e generalmente considerata tanto legittima quanto evidente. E'quasi un luogo comune affermare che il romanzo contemporaneo e particolarmente il romanzo americano ha subito l'influenza del cinema. Lasciamo naturalmente da parte libri in cui il prestito diretto è volutamente visibile e, per ciò stesso, meno significativo, come Loin de Ruil di Raymond Queneau. Il problema è di sapere se l'arte di Dos Passos, Caldwell, Hemingway o Malraux dipende dalla tecnica cinematografica. Per la verità noi non lo crediamo affatto. Senza dubbio, e non potrebbe essere altrimenti, i nuovi modi di percezioni imposti dallo schermo, modi di vedere come il primo piano, o strutture di racconto come il montaggio, hanno aiutato il romanziere a rinnovare i suoi accessori tecnici. Ma nella misura stessa in cui i riferimenti cinematografici sono confessati, come in Dos Passos, essi sono nello stesso tempo ricusabili: si aggiungono semplicemente al bagaglio di procedimenti con cui lo scrittore costruisce il suo universo particolare. Anche se si ammette che il cinema ha pesato sul romanzo sotto l'influsso della sua gravitazione estetica, l'azione nella nuova arte non ha certo superato quella che ha potuto esercitare il teatro sulla letteratura nel secolo scorso pe esempio. E' una legge probabilmente costante quella dell'influenza dell' arte vicina dominante. Certo, in un Graham Greene sembrerebbe di poter discernere delle similitudini irrecusabili. Ma a guardare più da vicino, ci si accorgerà che pretesa tecnica cinematografica di Greene (non dimentichiamo che è stato per diversi anni critico cinematografico) è in realtà quella che il cinema non impiega Sicchè ci si chiede costantemente, nel visualizzare lo stile di un romanziere, perché i cineasti si privino stupidamente di una tecnica che converrebbe loro tanto bene. L'originalità di Espoir di Marlaux è di rivelarci ciò che sarebbe il cinema se si ispirasse ai romanzi... Influenzati dal cinema. Se ne deve concludere che bisognerebbe piuttosto invertire la proporzione abituale e interrogarsi sull'influenza della letteratura moderna sui cineasti. Che cosa s'intende di fatto per cinema nel problema critico che ci interessa? Se si tratta di un modo d'espressione mediante rappresentazione realistica, semplice registrazione di immagini, una pura visione esteriore che si oppone alla risorse dell'introspezione o dell'analisi romanzesca classica, allora bisogna notare che i romanzieri anglosassoni avevano già trovato nel behaviorismo, le giustificazioni psicologiche di una tale tecnica. Ma il critico letterario ha ancora dei pregiudizi di una definizione piuttosto superficiale della sua realtà. Dal fatto che la sua materia prima è la fotografia non consegue che la settima arte sia essenzialmente votata alla dialettica delle apparenze e alla psicologia del comportamento. Se è vero che non può afferrare il suo soggetto che dall'esterno, ha però mille maniere di agire sulla sua apparenza per eliminare da esso ogni equivoco a farne il segno di una e di, una sola realtà interna. Di fatto,le immagini, dello schermo sono della loro immensa maggioranza implicitamente conformi alla psicologia del teatro o del romanzo d'analisi classico. Esse suppongono, col senso comune, un rapporto di causalità necessaria e senza ambiguità fra i sentimenti e le loro manifestazioni; postulano che tutto è nella coscienza e che la coscienza può essere conosciuta.

Se, già più sottilmente, s'intendono per cinema le tecniche di racconto imparentate col montaggio e il cambiamento d'inquadratura, restano validi gli stessi rilievi.

Un romanzo di Dos Passos o di Malraux non si oppone meno ai film ai quali siamo abituati che a Fromentin o a Paul Bourget. In realtà, l'età del romanzo americano non è tanto quella del cinema quanto quella di una certa visione del mondo, visione informata senza dubbio dai rapporti dell'uomo con la civiltà tecnica, ma di cui lo stesso cinema, frutto di questa civiltà, ha subito l'influenza meno del romanzo, nonostante gli alibi che il cineasta ha potuto fornire il romanziere.

Di fatto, nel suo ricorso al romanzo, il cinema si è ispirato il più delle volte non, come sembrerebbe logico, a opere in cui alcuni vorrebbero vedere una sua influenza preliminare,ma, a Hollywood, alla letteratura di tipo vittoriano, e, in Francia, a Henry Bordeaux e Pierre Benoit. Meglio o peggio,quando un cineasta americano si rifà eccezionalmente a un'opera di Hemingway, come Per chi suona la campana, è di fatto per trattarla in uno stile convenzionale che converrebbe altrettanto bene a un qualsiasi romanzo d'ayventure. Le cose vanno dunque come se fosse il cinema a essere in ritardo di cinquant'anni sul romanzo. Se si tiene a un'influenza del primo sul secondo, allora bisogna supporre il riferimento a un'immagine virtuale che esiste solo dietro la lente d'ingrandimento del critico e in rapporto a un certo punto di vista. Si tratterebbe dell'influenza di un cinema che non esiste, del cinema ideale che farebbe il romanziere ... se fosse cineasta; di un'arte immaginaria che ancora stiamo aspettando. È, mio Dio, quest'ipotesi non è poi così assurda. Manteniamola almeno come quei valori immaginari che vengono poi eliminati dall'equazione che hanno aiutato a risolvere. Se l'influenza del cinema sul romanzo moderno ha potuto illudere qualche ottimo spirito critico, è di fatto perché il romanziere utilizza oggi tecniche di racconto, adotta una valorizzazione dei fatti, le cui affinità con i mezzi d'espressione del cinema sono indubbie (sia che le abbia prese in prestito direttamente,sia, come piuttosto pensiamo, che si tratti di una sorta di convergenza estetica che polarizza simultaneamente più forme d'espressione contemporanee). Ma in questo processo di influenze o di corrispondenze, è il romanzo ad essere andato più lontano nella logica dello stile. E' esso ad aver tratto il partito più sottile dalla tecnica del montaggio, per esempio, o dallo sconvolgimento della cronologia; esso soprattutto, ad aver elevato

fino ad una autentica significazione metafisica l'effetto di un oggettivismo inumano e quasi minerale. Quale macchina da presa è mai stato così esterna al suo oggetto come la coscienza del protagonista dello Straniero di Albert Camus?. Per la verità, non sappiamo se Manhattan Transfer o *La Condition humaine* sarebbero stati tanto diversi senza il cinema, ma siamo sicuri in compenso che *Power and the Glory* e Citizen Kane non sarebbero stati mai concepiti senza James Joyce e Dos Passos.

Assistiamo alla punta dell'avanguardia cinematografica, alla moltiplicazione dei film che hanno l'audacia di ispirarsi a uno stile romanzesco che si potrebbe qualificare ultracinematografico. In questa prospettiva la confessione del prestito ha solo un'importanza secondaria. La maggior parte dei film ai quali stiamo pensando non sono adattamenti di romanzi, ma certi episodi di Paisà devono molto di più a Hemingway (le paludi) o a Saroyan (Napoli) di quanto *Per chi suona la campana* di Sam Wood non debba all'originale. In compenso, il film di Malraux e l'equivalente rigoroso di alcuni episodi di *L'Espoir* e i migliori film inglesi recentisono adattamenti di Graham Greene. Il più soddisfacente, a nostro avviso, è il filmetto tratto modestamente da *Brighton Rock* e passato quasi inosservato, mentre John Ford si perdeva nel sontuoso tradimento di *Il poter e la gloria*. Cerchiamo dunque per prima cosa di saper vedere ciò che i miglior film contemporanei devono ai romanzieri moderni, perfino e soprattutto sarà facile dimostrarlo in *Ladri di Biciclette*.

Allora, lunghi dallo scandalizzarci degli adattamenti, vedremo in essi, se non puttroppo un pegno sicuro, almeno un fattore possibile di progresso del cinema. Quale in lui stesso alfine il romanziere lo cambia!.

Forse si dirà: passi ancora per i romanzi moderni, se il cinema non fa che ritrovarsi centuplicato ciò che ha loro prestato; ma che vale il ragionamento quanto il cineasta pretende d'ispirarsi a Gide o a Stendhal? E perche non a Proust o a Mme de La Fayette?

E perche no, infatti? Jacques Bourgeois ha brillantemente analizzato in un articolo della Revue du cinèma le affinità di Alla ricerca del tempo perduto con i mezzi d'espressioni cinematografici. In realtà, i veri ostacoli da superare nell'ipotesi di questi adattamenti non sono di ordine estetico; non dipendono dal cinema come arte, ma come fatto sociologico e come un industria. Il dramma dell'adattamento è quello della volgarizzazione. Si è arrivati a leggere in un cartellone pubblicitario di provincia questa definizione del film La Certosa di Parma; dal celebre romanzo di cappa e spada. La verità vien fuori a volte dalla bocca di mercanti di pellicola che non hanno mai letto Stendhal. Basta questo per condannare il film di Cristian Jacque? Si, nella misura in cui ha tradito l'essenza dell'opera,e in cui riteniamo che questo tradimento non fosse fatale. No, se consideriamo innanzi tutto che questo adattamento è di qualità superiore al livello medio dei film, e poi che costituisce tutto sommato un'introduzione seducente all'opera di Stendhal alla quale avrà senza dubbio valso nuovi lettori. E'assurdo indignarsi per le gradazione subite dai capolavori letterari sullo schermo almeno in nome della letteratura. Infatti, per quanto approssimativi siano gli adattamenti, essi sono possono fare torto all'originale per minoranza che lo conosce e lo apprezza; quanto agli ignoranti, delle due cose l'una: o si contenteranno del film, che ne vale certamente un altro, oppure avranno voglia di conoscere il modello, e allora è tanto di guadagnato per la letteratura.

Questo ragionamento è confermato da tutte le statistiche editoriali, che registrano un aumento nelle vendite delle opere letterarie dopo il loro adattamento cinematografico. No, per la verità, la cultura in generale e la letteratura in particolare non hanno niente da perdere nell'avventura!. Resta il cinema! E penso infatti che sia ragione di affliggersi per la maniera con cui troppo spesso ci si serve del capitale letterario; ma più ancora che per rispetto della letteratura, perché il cineasta avrebbe da parte sua tutto da guadagnare dalla fedeltà. Il romanzo, molto più evoluto, diretto anche a un pubblico relativamente colto ed esigente, propone al cinema personaggi più complessi e, nel rapporto tra forma e fondo, un rigore e una sottigliezza ai quali lo schermo non è abituato. E'evidente che se la materia elaborata, sulla quale lavorano anche sceneggiatori e regista, è a priori di una qualità intellettuale superiore alla media cinematografica, ne sono possibili due usi; o questa differenza di livello e il prestigio artistico dell'opera originale servono semplicemente da cauzione al film, da riserva di idee e da etichetta di qualità è il caso di *Carmen*, della *Certosa di Parma* o dell'*Idiota*.

(Che cosa è il cinema, 1958)

CINE – METAMORFOSI DELLA LETTERATURA

Jean Epstein

Il Cinema e la letteratura moderna

Il cinema satura la letteratura moderna. E, reciprocamente, quest'arte misteriosa ha accolto molto letteratura.

La collaborazione cine-letteraria ha prodotto finora, è vero, soprattutto gli adattamenti di Le Crime de Sylvestre Bonnard e di Travail, film che non saranno criticati mai abbastanza e che sviano il fragile germoglio di un mezzo di espressione ancora incerto, ma più preciso e sottile di qualunque altro. Se la visione di un film qualsiasi, il cui regista ignorante in fatto di letteratura non conosce altro che l'Accademia e cose del genere, ci fa pensare, malgrado il regista o piuttosto a sua insaputa, alla letteratura moderna, è perché tra quella letteratura e il cinema esistono naturalmente degli scambi che rivelano più di una parentela.

Innanzitutto:

La letteratura moderna e il cinema sono entrambi nemici del teatro. Ogni tentativo di conciliazione si rivelerà vano. Due estetiche, come due religioni diverse, non possono vivere l'una accanto, all'altra senza scontrarsi. Sotto il duplice attacco delle lettere moderne e del cinema, il teatro, se pure non morirà, si indebolirà comunque progressivamente. Il teatro, in cui un bravo attore lotta con contro un monologo di quaranta versi forzatamente regolari per essere vivo malgrado l'eccesso di sproloqui, che cosa potrà mai opporre allo schermo, dove si vede il minimo movimento fibrillare e dove uomo, che non ha nemmeno bisogno di recitare, mi rapisce semplicemente perché, in quanto uomo, il più bell'animale della terra, cammina, corre, si ferma e si volta per dare il suo volto in pasto al pubblico fameligeo?

Per potersi sostenere reciprocamente, la giovane letteratura e il cinema devono sovrapporre le loro estetiche.

a) Estetica della prossimità

La successione dei dettagli che sostituisce lo sviluppo negli autori moderni e i primissimi piani alla Griffith rientrano nell'estetica della prossimità.

Tra lo spettacolo e lo spettatore, nessuna barriera.

Non si guarda la vita, la si penetra.

Questa penetrazione permette ogni sorta di intimità. Un volto sotto la lente fa la ruota, sfoggia la sua fervente geografia.

Cateratte elettriche scorrono nelle faglie di questo rilievo che mi giunge cotto da tremila gradi dell'arco

E' il miracolo della presenza reale, la vita manifesta, aperta come una melagrana matura, privata della scorza assimilabile, barbara. Teatro della pelle. Non si sfugge nessun sussulto. Uno spostamento di piani devasto il mio equilibrio. Proiettato sullo schermo atterro nell'interlinea della labbra.

Che valle di lacrime, e muta!

La sua doppia ala si tende e trema, vacilla, decolla, si sottrae e fugge:

Splendido allarme di una bocca che si apre.

Alla luce di un dramma seguito col binocolo di muscolo in muscolo, quale teatro di parola non appare miserabile?

B) Estetica della suggestione

Non si racconta più si indica. Questo lascia il piacere della scoperta e della costruzione. In modo più personale e senza ostacoli, l'immagine si organizza.

Sullo schermo, la qualità essenziale del gesto è di non compiersi mai.

Il volto interrotto, come la si immagina per averla intravista.

E su quel palmo che si apre appena,verso chi sa quale lunga strada di gesti l'idea, allora, si orienta.

Perché?

Lo sviluppo di un'azione abilmente accennata non aggiunge nulla alla comprensione. Si prevede, si intuisce. I dati di un problema sono sufficienti per chi conosce l'aritmetica. La noia di leggere per esteso una soluzione banale che troviamo in fretta da soli. Soprattutto, la vacuità di un gesto che il pensiero, più rapido, coglie sul nascere e,dunque, precede.

C) Estetica della successione

Movies, dicono gli inglesi, avendo forse capito che la prima fedeltà per ciò che rappresenta la sta nell'essere altrettanto mobile.

Una calca di dettagli costruisce un poema, il *dècoupage* di un film ingarbuglia e mescola, goccia a goccia, gli spettacoli. Solo più tardi si centrifuga, e dal fondo si attinge l'impressione generazionale. Cinema e lettere, tutto si nuove. La successione rapida e angolare tende verso il cerchio perfetto della simultaneità impossibile. L'utopia fisiologica di vedere insieme è sostituita dall'approssimazione; vedere in fretta.

D) Estetica della rapidità mentale

E' quanto meno possibile che la velocità di pensiero possa aumentare nel corso della vita di un uomo e delle generazioni. Gli uomini non pensano tutti alla stessa velocità I film che scorrono in fretta ci costringono a pensare in fretta. Un metodo educativo, forse. Dopo un po' di Douglas Fairbanks, possono essere un po' indolenzito, non certo annoiato. La velocità di pensiero che il cinema registra e misura, e che spiega in parte l'estetica della suggestione e della successione, la si ritrova in letteratura. In pochi secondi bisogna forzare la porta di dieci metafore, se non la comprensione si fa oscura. Non tutti riescono a seguire; che pensa lentamente arriva tardi sia in letteratura sia la cinema, e tormenta il vicino con continue domande.

Nelle *Illuminations* di Rimbaud, in media un'immagine al secondo in una lettura ad alta voce. Nei Dix-neuf poèms èlastiques di Blaise Cendras; stessa media, talvolta un po' bassa. In Marinetti invece, non si trova più di un'indagine in cinque secondi. La stessa differenza che nei film.

El Estetica della sensualità

Nella letteratura, "nessun sentimentalismo!" in apparenza.

Nel cinema, il sentimentalismo è impossibile

Impossibile a causa dei primissimi piani, della precisione fotografica. Che farsene dei fiori platonici quando viene offerta la pelle di un volto violentato da quaranta lampade ad arco?

Gli americani, che hanno in parte capito alcuni aspetti del cinema, non hanno ancora capito questo.

F) Estetica della metafore

La poesia: una cavalcata di metafore che si impegnano.

Abel Gance ha avuto per primo l'idea della metafora visiva. Tranne che per una lentezza che la farsa e un simbolismo che la maschera, si tratta di una scoperta.

Il principio della metafora visiva è giusto nella vita onirica e normale; sullo schermo si impone. Sullo schermo,una folla. Un'automobile passa con difficoltà.

Ovazione. Si alzano dei cappelli. Mani e fazzoletti, macchia chiare, si agitano al di sopra delle teste. Un'innegabile analogia richiama questo verso di Apollinaire.

G) Estetica momentanea

Sono rare le critiche letterarie in cui non si trovi scritto che una bella immagine poetica deve essere eterna. E'un'idiozia. Innanzitutto, eterna non significa nulla.

Diciamo; duratura. Un'immagine non può essere duratura. Scientificamente, il riflesso della bellezza si logora: l'immagine, invecchiando, si trasforma in luogo comune. Racine ai tempi di Racine, doveva offrire molte immagini al suo pubblico e decisamente inconsuete. Ma che ne è rimasto oggi? Delle Banalità. Lì dove il testo sosteneva la dizione, oggi la dizione salva il testo. Come può un'opera resistere a un tale controsenso? Di Racine ci resta solo il ritmo, la metà di quello che era. Da luogo comune può rinascere un'immagine, ma a condizione che prima la si dimentichi.

Dimentichiamo Racine. Non parliamone più per trecento anni.

Un orecchio nuovo lo ritroverà e, finalmente sincero, lo troverà gradevole.

La scrittura invecchia sempre, ma non sempre alla stessa velocità.

La scrittura attuale invecchiera molto rapidamente. Non è un rimprovero.

So che esistono persone che giudicano il valore di un'opera d'arte dalla durata del suo successo. Affermano: "Resterà o non resterà". Parlano di posterità, di secoli, di millenni e di eternità. Disprezzano le mode. Non sanno valutare il loro piacere più dei giochi sbiaditi delle generazioni morte.

Ad ogni modo, bisognerebbe che la smettessero con questo ricatto sentimentale.

Al mio bisnonno piaceva Larmatine e portava i pantaloni con i sottopiedi.

Il rispetto filiale non mi impone i sottopiedi, perché dovrebbe impormi Jocelyn?

Non si leggono i capolavori, e quando si leggono tombe! Che danza, sulle nostre pietre tombali! Una pagina, che dura non è mai una pagina completa: è troppo generica. Alcune opere segnano una tappa con una precisione tale che, una volta bruciata la tappa, di esse resta solo pelle secca. Ma quale specchio per i compagni di viaggio! Anche a scuola, quello che l'istitutore apprezza dei Corneille, Corneille giustamente lo disprezzava. Non auguro nemmeno al mio peggior nemico di diventare un classico e un cumulo di fesserie. Le scuole letterarie affrettano la loro successione. Quelle che vanno dietro ai sentimenti degli uomini vedono che, in dieci anni, uomini e sentimenti cambiano. La precisione fa della letteratura una savana impraticabile nell'arco di poco tempo. Il simbolismo sta diventando una scemenza,

ma a suo tempo è stato piacevole. Uno stile non basta più a occupare un'intera generazione. In vent'anni, la strada del bello ha imboccato una nuova direzione.

La velocità di pensiero è aumentata. Le fatiche si susseguono per degli anni, non prova niente. Si bruciano le tappe. Gli uomini di cinquant'anni fa si sforzano a volte di sopravvivere. La maggior parte disapprova. Nella disputa tra Antichi e Moderni, che va avanti fin dall'origine dell'uomo, vivono i Moderni.

Il film, come la letteratura contemporanea, accelera della metamorfosi instabili.

L'estetica cambia dall'autunno alla primavera. Si parla di cannoni eterni di bellezza e due cataloghi successivi del *Bon Marchè* bastano a confondere questi deliri. La moda dei costumi è il richiamo più preciso alla voluttà, quelto più modulato. Il film ne prende in prestito alcuni elementi di fascino ed è un'immagine così fedele dei nostri entusiasmi che, passati cinque anni, va bene soltanto per la lanterna di un imbonitore da fiera.

The state of the s

Italo Calvino

Lo "schermo" della poesia moderna

[Nella poesia Forse un mattino, di Eugenio Montale]

La ricostruzione del mondo avviene "come s'uno schermo", e qui la metafora non può che richiamare il cinema. La nostra tradizione poetica ha abitualmente usato la parola "schermo" nel significato di "riparo-occultamento" o di "diaframma", e se volessimo azzarderei ad affermare che questa è la prima volta che un poeta italiano usa schermo nel senso di superficie su cui si proiettano immagini, credo che il rischio d'errare non sarebbe molto alto. Questa poesia (data fra il 1921 e il (1925) appartiene chiaramente all'era del cinema, in cui il mondo corre davanti a noi come ombre d'una pellicola, alberi, case e colli si stendono su una tela di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire e l'enumerazione evocano una successione di immagini in movimento. Che siamo immagini proiettate non è detto, il loro accamparsi, mettersi in campo, occupare un campo, ecco il campo visivo chiamato direttamente in causa, potrebbe anche non rimandare a una fonte matrice dell'immagine, scaturire direttamente dalla schermo (come abbiamo visto avvenire nello specchio), ma anche l'illusione dello spettatore al cinema è che le immagini vengano dallo schermo. L'illusione del mondo veniva tradizionalmente resa da poeti e drammaturghi con metafore teatrali, il nostro secolo sostituisce al mondo come teatro il mondo come cinematografo, vorticare di immagini sulla tela.

(da Perché leggere i classici, postumo – 1991)

Antonin Artaud

La coquille et le clergyman (1927)

Cinema e realtà

Due vie sembrano offrirsi attualmente al cinema nessuna delle quali è certamente quella vera. Da un lato il cinema puro o assoluto,dall'altro questa specie di arte veniale e ibrida che si ostina a tradurre in immagini più o meno felici situazioni psicologiche che sarebbero perfettamente al loro posto su una scena o nella pagine di un libro, ma non solo sullo schermo non esistendo che come riflesso di un modo che attinge altrove la propria materia e il proprio senso. E'chiaro che tutto ciò che ne abbiamo potuto vedere sino ad ora sotto forma di cinema astratto o puro è ben lunghi dal rispondere a quella che sembrerebbe una delle esigenze essenziali del cinema.

Quale che sia la capacità dello spirito umano di concepire e di accogliere l'astrazione, non si può non rimanere insensibili di fronte a linee puramente geometriche, senza valore significate per se stesse, non appartenenti a una sensazione che l'occhio dello schermo possa riconoscere e catalogare. Per quanto profondamente si penetri nello spirito, all'origine di ogni emozione, sia pure intellettuale, si trova una sensazione affettiva di ordine nervoso che comporta il riconoscimento, forse ad un livello elementare, ma in ogni caso sensibile, di qualcosa di sostanziale, di una certa vibrazione che ricorda sempre situazioni note o immagine, stati rivestiti da una delle molteplici forme della natura reale o sognata. Il senso del cinema puro dunque nella restituzione di un certo numero di forme di questo tipo; secondo un ritmo e un movimento che siano l'apporto specifico di quest'arte.

Tra l'astrazione visuale puramente lineare (e un gioco d'ombre e di luci è come un gioco di linee) e il film a sfondo psicologico, che riferisce lo sviluppo di una storia, drammatica o meno, c'e posto per uno sforzo verso il cinema di cu nulla, nei film sino ad ora presentati, lascia prevedere la materia o il senso.

Nei film d'azione, tutta l'emozione e tutto lo humour poggiano unicamente sul testo, ad esclusione delle immagini; tranne qualche rara eccezione, quasi tutto il pensiero di un film è nelle didascalie, anche nei film che ne sono privi; l'emozione è verbale, richiede il chiarimento e l'appoggio delle parole perché le situazioni, le immagini, le azioni ruotino intorno ad un senso chiaro. Si tratterebbe di trovare un film di situazioni puramente visive, e in cui il dramma dovrebbe derivare da uno scontro fatto per gli occhi, attinto se così si può dire, alla sostanza stessa dello sguardo e non giungerebbe da circonlocuzioni psicologiche di tipo discorsivo, non costituire da altro che da un testo tradotto in termini visuali. Non si tratta di trovare un linguaggio visivo un equivalente del linguaggio scritto (di cui il primo non sarebbe che la cattiva traduzione) ma anzi di rendere pubblica l'essenza stessa del linguaggio, e di trasportare l'azione su un piano in cui diverrebbe inutile ogni traduzione, e in cui l'azione stessa agisce quasi intuitivamente sul cervello.

Nello scenario che segue ho cercato di realizzare questa idea di cinema visuale, dove la psicologia è divorata dagli atti. Senza dubbio questo scenario non esaurisce l'idea assoluta di tutto ciò che può essere fatto in tale direzione, ma almeno l'annuncia.

Non che il cinema debba infischiarsene di ogni psicologia umana, non è qui il suo principio, bensì nel dare a tale psicologia una forma molto più viva e attiva, e priva, di quei vincoli che tentano di fare apparire una luce assolutamente stupida i moventi dei nostri atti, in luogo di rivelarne l'originaria e profonda barbarie.

Questo scenario non è la riproduzione di un sogno e non deve essere considerato come tale. Non cercherò di scusarne l'apparente incoerenza con la facile scappatoia dei sogni. I sogni possiedono ben più che una logica. Hanno una loro vita, in cui non appare altro che un'intelligente e cupa verità. Questo scenario cerca la verità oscura dello spirito, servendosi unicamente di immagini che scaturiscano l'una dall'altra, e che ne traggono senso dalla situazione in cui sviluppano, ma da una sorta di necessità interiore e possente che le proietta nella luce di un evidenza di una evidenza senza ricorso. La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con cosa a che fare anzitutto il cinema. Esso esalta la materia e ce la fa apparire nella sua profonda spiritualità, nelle sue relazioni con lo spirito da cui è sorta. Le immagini nascono, si generano le une dalle altre in cui è sorta. Le immagini nascono, si generano le une dalle altre in cui è sorta. Le immagini nascono, si generano le une dalle altre in quanto immagini, impongono una sintesi obiettiva più penetrante di qualsiasi astrazione, creano mondi che non hanno bisogno di niente e di nessuno. Ma da questo puro gioco d'apparenze, da questa sorta di transustanziazione d'elementi, nasce un linguaggio inorganico che emette lo spirito per osmosi, e senza alcuni tipo trasposizione nelle parole. E poiche gioca con la materia stessa, il cinema crea situazioni che provengono da un semplice urto d'oggetti, di forme, da un susseguirsi di repulsioni e di attrazioni. Non si separa dalla vita, ma ritrova l'ordine primitivo delle cose. I film più riusciti in questo senso sono quelli in cui regna un certo humor, come i primi Malec, come gli Charlot meno umani. Il cinema costellato di sogni, e ch vi dà la sensazione fisica della vita pura, trova il suo trionfo nello humor più eccessivo. Una certa agitazione d'oggetti, di forme, di espressioni non può tradursi se non nelle convulsioni e nei soprassalti di una realtà che sembra distruggere se stessa, con un'ironia in cui si odono urlare gli estremi dello spirito. L'obiettivo scopre un uomo vestito di nero e occupato a dosare un liquido in recipienti di vetro di altezza e ampiezza differenti. Si serve, per questo travaso di una sorta di conchiglia d'ostrica, e rompe i recipienti non appena se ne è servito. Il cumulo di fiale che si trova presso di lui è incredibile. Ad un dato momento di vede aprirsi una porta, ed apparire un ufficiale dall'aspetto bonario, beato, gonfio e sovraccarico di decorazioni.

Trascina dietro di sé su un'enorme sciabola. Sta lì come una specie di ragno, ora negli angoli più oscuri, ora sul soffitto. Ad ogni nuova fiale rotta corrisponde un balzo dell'ufficiale. Ma ecco che l'ufficiale si trova dietro le spalle dell'uomo vestito di nero. Gli strappa la conchiglia dalle mani. L'uomo lascia stare uno strano stupore.

L'ufficiale fa qualche giro per la sala, poi tutto d'uno tratto estrae la spada del fodero e con un formidabile colpo spezza la conchiglia. La sala interna trema. Le lampade vacillano e su ogni immagini si vede lampeggiare la punta della sciabola. L'ufficilae

esce a passi pesanti, e l'uomo vestito di nero, il cui aspetto è molto simile a quello di un ecclesiastico, esce carponi dietro di lui. Raso terra, sull'acciottolato di una strada, si vede passare l'ecclesiastico. Angoli di strade di dislocano sullo schermo. Tutto d'un tratto appare un calesse trainato da quattro cavalli. In queste calesse l'ufficiale di poco prima con una bellissima donna dai capelli bianchi. Nascono dietro l'angolo di una strada, il prete vede passare il calesse. L'ufficiale e la donna ne discendono, entrano nella chiesa, si dirigono verso un confessionale. Erano tutti e due nel confessionale. Ma in quell'istante l'ecclesiastico scatta e si getta sull'ufficiale.

Il volto dell'ufficiale si screpola, si schiude, germoglia; l'ecclesiastico non ha più le braccia un ufficiale, ma un prete. Sembra che anche la donna dai capelli bianchi guardi questo prete, ma da un'altra posizione, e si vedrà in una successione di primi piani, il volto del prete farsi dolce e accogliente quando appare agli occhi della donna, e rude, amaro, terribile, quando considera l'ecclesiastico.

La notte scende con sorprendente rapidità. L'ecclesiastico solleva il prete prendendolo per le braccia e lo fa dondolare; intorno a lui l'atmosfera diviene assoluta. E si ritrova in cima a una montagna, ai suoi piedi, in sovraimpressione, un intrecciarsi di fumi e pianure. Il prete lascia le braccia dell'ecclesiastico, e questi cade come una palla, come un tappo che esplode e precipita vertiginosamente nello spazio. La donna e l'ecclesiastico pregano nel confessionale. La testa dell'ecclesiastico

dondola come una foglia e d'un ramo sembra che qualcosa inizi a parlare di lui. Si rimbocca le maniche, e dolcemente, ironicamente, dà tre piccoli colpi sulle pareti del confessionale. La donna si alza. Allora l'ecclesiastico con un pungo spalanca la porta come un esaltato. La donna sta di fronte a lui, e lo guarda. Egli si getta su di lei e le afferra il corsetto come se volesse lacerarle i seni. Ma ai seni di lei si sostituisce

una corazza di conchiglie. Egli gli afferra e la solleva scintillante nell'aria; poi la scuote freneticamente, e la scena muta, appare una sala da ballo. Entrano delle coppie, alcune circospette e in punta di piedi, altre estremamente indaffarate.

I lampadari paiono seguire il movimento delle coppie. Tutte le donne indossano abiti corti, mostrano le gambe, marcano il petto e hanno i capelli corti.

Una coppia regale fa il suo ingresso: l'ufficiale e la donna di poco prima. Prendono posto in palco. Le coppie sono appassionatamente avvinte. In un angolo un uomo tutto solo, in mezzo grande spazio vuoto. Ha in mano un guscio d'ostrica la cui osservazione lo assorbe singolarmente. Si ritrova in lui, a poco a poco, l'ecclesiastico. Ma ecco che lo stesso ecclesiastico, facendo cadere tutto al suo passaggio, entra tenendo in mano la corazza con cui giocava, poco prima, freneticamente. La brandisce come se volesse colpire una coppia. In quel preciso istante tutte le coppie si fermano, la donna e l'ufficiale si dileguano nell'aria, e la stessa donna riappare dall'altra parte della sala, nel vano di una porta che si è appena aperta.

Questa apparizione sembra atterrire, l'ecclesiastico. Egli lascia cadere la corazza che emana, spezzandosi, una gigantesca fiamma. Poi come colto da un imprevisto sentimento di pudore, fa il gesto di ricoprire la donna con i propri abiti. Ma a mano a mano che gli afferra le falde dell'abito per coprirle le coscie, si direbbe che queste stesse falde di allunghino, sino a formare un'immensa via di notte. L'ecclesiastico e la donna corrono follemente nella notte. Questa corsa è interrotta da apparizioni

successive della donna, in atteggiamenti diversi: ora con un guancia gonfia, enfiata, ora mentre allunga all'infinito la lingua, a cui l'ecclesiastico si attacca come ad una fune. Ora con il petto orrendamente gonfio. Alla fine della corsa, si vede l'ecclesiastico che sbuca da un corridoio, e la donna dietro di lui, come navigante in una sorta di cielo. D'improvviso una gran porta, tutta istoriata di ferro. La porta sia apre dietro una spinta invisibile e appare l'ecclesiastico che retrocede in una stanza. In questa stanza c'è un'immensa boccia di vetro. Vi si avvicina arretrando, sempre chiamando con dito la persona invisibile. Si sente che la persona gli è vicina. Le mani

di lui si muovono nell'aria, come se egli stringesse un corpo di donna.

Poi, quando è sicuro di tenere quest'ombra, questa sorta di doppio invisibile, egli le si getta addosso, la strangola con espressioni di inaudito sadismo. Qui si percepisce che sta introducendo la testa tagliata nella sfera di vetro. Lo si ritrova nei corridoi mentre con aria disinvolta fa girare una gran chiave in mano. Imbocca un corridoio in fondo al quale è una porta che egli apre con la chiave. Oltre la porta, un altro corridoio, e in fondo una coppia, nella quale egli ritrova sempre la stessa donna con l'ufficiale carico di decorazioni. Comincia un inseguimento. Ma una scarica di pugni si abbatte su una porta. Il clergyman si ritrova nella cabina di una nave. Si alza dalla cuccetta, esce sul ponte della nave. L'ufficiale è lì, carico di catene. L'ecclesiastico sembra raccogliersi in preghiera, ma quando alza nuovamente il capo, all'altezza degli occhi, due bocche si congiungono rivelano, a fianco dell'ufficiale, la presenza di una donna che prima non c'era il corpo della donna sta orizzontalmente, in aria.

Allora un parossismo lo scuote. Pare che le dita di ognuna delle mani, cerchino un collo. Ma tra le dita delle mani, cieli, paesaggi, fosforescenti, e lui tutto bianco, spettrale, passa con la sua nave sotto volte di stalattiti. La nave in lontananza, in un mare d'argento. E si vede in primo piano la testa del clergyman coricato, che respira. Dal fondo della bocca semiaperta, dallo spazio tra le ciglia, si sprigionano vapori luccicanti che si raccolgono tutti in un angolo dello schermo, formando come una scena urbana, o paesaggio molto luminosi. La testa finisce per sparire definitivamente e si susseguono case, paesaggi,città, annodandosi e snodandosi, formando una firmamento inaudito di celesti lagune, e grotte con stalattiti incandescenti; sotto queste grotte, tra questi vapori, in mezzo a queste lagune, si vede la silhoutte della nave, che oscura, passa e ripassa sullo sfondo bianco della città, bianco su queste scene da visione che improvvisamente si dissolvono nel buio. Ma dappertutto si aprono porte e finestre. La luce entra a fiotti nella stanza. Quale stanza? La stanza con la boccia di vetro. Serve e le massaie invadono la stanza con scope e secchi si precipitano alle finestre. Ovunque si pulisce con intensità, frenesia, passione. Una specie di severa governante, tutta vestita di nero, entra con un bibbia in mano, e si sistema accanto alla finestra. Quando se ne può distinguere il viso, ci si accorge che è sempre la stessa bella donna. In una strada, fuori, si vede un prete che si affretta, e più in là una ragazza in abito sportivo con una racchetta da tennis. Gioca con un giovane sconosciuto. Il prete penetra nella casa. Da tutte le parte escono dei valletti, e finiscono per comporre una fila imponente. Ma, per fare pulizia, ci si vede obbligati a spostare la boccia di vetro, che altro non è che una specie di vaso pieno d'acqua. Passa di mano in mano. E a tratti par di vedere muoversi una testa. La governante fa chiamare i giovani che sono in grandino, il prete è tra loro. E tra loro si ritrovano anche la donna e l'ecclesiastico. Sembra che li si stia per sposare. Ma in questo preciso momento appaiano, e si addensano in tutti gli angoli dello schermo, le visioni che attraversano il cervello dell'ecclesiastico addormentato. Lo schermo è tagliato in due dall'apparizione di una nave immensa. La nave scompare, ma da una scala che pare salire sino al cielo, discende l'ecclesiastico senza testa e con in mano un pacco avvolto nella carta. Giunto alla sala in cui sono riuniti tutti apre il pacco e ne estrae la boccia di vetro: ne esce una testa che altro non è che la sua.

Luigi Pirandello

Se il film parlante abolirà il teatro

Chi mi ha sentito parlare delle esperienze dei mici molti viaggi sa con quale ammirazione io parlai dell'America e con quanta simpatia degli Americani.

Ciò che sopra tutto in America mi interessa è la nascita di nuove forme di vita.

La vita, premuta da necessità naturali e sociali, vi cerca e vi trova queste nuove forme. Vederle nascere è un'incomparabile gioia per lo spirito.

In Europa la vita seguitano a farla i morti, schiacciando quella dei vivi col peso della storia, delle tradizioni e dei costumi. Il consistere delle vecchie forme ostacola, impedisce, arresta ogni movimento vitale.

In America la vita è dei vivi. Senonché la vita, che da un canto ha bisogno di muoversi sempre, ha pure dall'altro canto bisogno di consistere in qualche forma. Sono due necessità che, essendo opposte tra loro, non le consentono né un perpetuo movimento né un'eterna consistenza. Pensate che se la vita si movesse sempre non consisterebbe mai; e che, se consistesse per sempre, non si moverebbe più.

La vita in Europa soffre del troppo consistere delle sue vecchie forme; e forse in America soffre del troppo muoversi senza forme durevoli e consistenti. Sicché a un signore americano, che con me si vantava:

«Noi non abbiamo un passato; siamo tutti lanciati verso l'avvenire», io potei subito rispondere: «Si vede, caro signore, che avete tutti una gran fretta di farvi un passato». Le forme, finché restano vive, cioè finché dura in esse il movimento vitale, sono una conquista dello spirito. Abbatterle, vive, per il gusto di sostituir loro altre forme nuove, è un delitto, è sopprimere un'espressione dello spirito. Certe forme originarie e quasi naturali, con cui lo spirito si esprime, non sono sopprimibili, perché la vita stessa ormai naturalmente si esprime con esse; e dunque non è possibile che invecchino mai e che siano sostituite, senza uccidere la vita in una sua naturale espressione.

Una di queste forme è il teatro.

Il mio amico Jevrejnoff, autore di una commedia che anche gli Americani hanno molto applaudito, arriva fino a dire e a dimostrare in un suo libro che tutto il mondo è teatro e che non solo tutti gli uomini recitano nella parte che essi stessi si sono assegnata nella vita o che gli altri hanno loro assegnata, ma che anche tutti gli animali recitano, e anche le piante e, insomma, tutta la natura. Forse si può non arrivare fino a tanto. Ma che il teatro, prima d'essere una forma tradizionale della letteratura, sia un'espressione naturale della vita non è, in alcun modo, da mettere in dubbio.

Ebbene, in questi giorni di grande infatuazione universale per il film parlante, io ho sentito dire quest'eresia: che il film parlante abolirà il teatro; che tra due o tre anni il teatro non ci sarà più; tutti i teatri, così di prosa come di musica, saranno chiusi perché tutto sarà cinematografia, film parlante o film sonoro.

Una cosa simile detta da un Americano, con quel piglio ch'è naturale agli Americani, d'allegra arroganza, anche quando paia (come è) un'eresia, s'ascolta simpaticamente perché genuino è negli Americani l'orgoglio dell'enormità.

Ha quest'orgoglio la grazia particolare dell'elefante, a cui gli occhietti ridono mentre dimena scherzosamente la proboscide, che guai se vi coglie.

Ma ripetuta, come l'ho sentita ripetere io, da un Europeo, una cosa così enorme e bestiale perde ogni grazia genuina e diventa stupida e goffa.

Gli occhietti diabolicamente arguti dell'elefante non ridono più: avete davanti due occhi velati dalla stanchezza, a cui l'enormità non dà il brillìo dell'orgoglio, ma la dilatazione dello spavento; e quello scherzo potente e minaccioso della proboscide si muta nel ridicolo dimenìo d'una coda di somaro che si vuol cacciare le mosche, vale a dire i fastidi e le preoccupazioni d'un nuovo travaglio. Perché veramente sono preoccupatissimi e spaventati di questo diavolo di invenzione della macchina che parla i signori mercanti dell'industria cinematografica europea, e, come vecchi pesci che troppo a lungo hanno agitato le pinne e la coda nell'acqua stagna di una silenziosa palude, si lasciano prendere all'amo, rimasti come sono senza difesa tutti quanti a bocca aperta.

Il teatro intanto, così di prosa come di musica, può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventarne una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale.

L'errore fondamentale della cinematografia è stato quello di mettersi, fin dal primo

L'errore fondamentale della cinematografia è stato quello di mettersi, fin dal primo principio, su una falsa strada, su una strada a lei impropria, quella della letteratura (narrazione o dramma). Su questa strada si è trovata per forza in una doppia impossibilità, e cioè: nell'impossibilità di farne a meno; nell'impossibilità di sostituire la parola. E con questo doppio danno: un danno per sé, di non trovare una sua propria espressione libera dalla parola (espressa o sottintesa); un danno per la letteratura, la quale, ridotta a sola visione, viene per forza ad aver diminuiti tutti i suoi

valori spirituali, che, per essere espressi totalmente, hanno bisogno di quel più complesso mezzo espressivo che è loro proprio, cioè la parola.

Ora, dare meccanicamente la parola alla cinematografia non rappresenta mica un rimedio al suo errore fondamentale, perché anziché sanare il male lo aggrava, sprofondando la cinematografia più che mai nella letteratura. Con la parola impressa meccanicamente nel film, la cinematografia, che è muta espressione di immagini e linguaggio di apparenze, viene a distruggere irreparabilmente se stessa per diventare appunto una copia fotografata e meccanica del teatro: una copia per forza cattiva, perché ogni illusione di realtà sarà perduta per le seguenti ragioni: perché la voce è di un corpo vivo che la emette, e nel film non ci sono i corpi degli attori come a teatro, ma le loro immagini fotografate in movimento; perché le immagini non parlano: si vedono soltanto; se parlano, la voce viva è in contrasto insanabile con la loro qualità di ombre e turba come una cosa innaturale che scopre e denunzia il meccanismo; perché le immagini nel film si vedono muovere nei luoghi che il film rappresenta: una casa, un piroscafo, un bosco, una montagna, una vallata, una via, fuori perciò sempre, naturalmente, dalla sala dove il film si è proiettato; mentre la voce suona sempre dentro la sala presente, con un effetto, anche per questo, sgradevolissimo d'irrealtà, a cui s'è voluto portare un rimedio anche qui peggiore del male mettendo ogni volta, e una alla volta, in primo piano le immagini che parlano, con questo bel risultato: che il quadro scenico è perduto; la successione delle immagini parlanti sullo schermo stanca gli occhi e toglie alla scena dialogata ogni efficacia; e infine la constatazione chiarissima che le labbra di quelle grandi immagini in primo piano si muovono a vuoto perché la voce non esce dalla loro bocca, ma viene fuori grottescamente dalla macchina, voce di macchina e non umana, borbottamento da ventriloqui, accompagnato da quel ronzio e friggio insopportabile dei grammofoni.

Quando il progresso tecnico sarà riuscito a eliminare questo friggio e a ottenere la perfetta riproduzione della voce umana, il male principale non sarà in alcun modo riparato, per l'ovvia ragione che le immagini resteranno immagini e le immagini non possono parlare. Per questa via la perfezione non potrà condurre il cinematografo ad abolire il teatro, ma se mai ad abolire se stesso. Il teatro resterà il suo originale sempre vivo e, come ogni altra cosa viva, di volta in volta mutevole, laddove esso ne sarà la copia d'una volta, stereotipata, fondamentalmente tanto più illogica e innaturale quanto più vorrà accostarsi al suo originale fino a sostituirlo. Sta capitando al cinematografo quella stessa ridicolissima disavventura che in una delle sue più famose favole Esopo fa capitare al vanitoso pavone allorché, lusingato beffardamente dalla diabolica volpe per la sua magnifica coda e la maestà del suo incesso regale, aprì la bocca per far udire la sua voce e fece ridere tutti. Finché stava zitto, finché era muta espressione d'immagini, comprensibile a tutti con qualche breve indicazione scritta, che facilmente poteva esser tradotta in tutte le lingue, il cinematografo, con la sua enorme diffusione internazionale e con quel gusto particolare ch'era riuscito a formare nel vastissimo pubblico abituandolo alla visione silenziosa, era per il teatro un concorrente temibile e una minaccia che, specialmente in questi ultimi tempi, s'era fatta molto grave. Un certo abuso della régie, per fare che il teatro diventasse sopra tutto, o quanto più possibile, uno spettacolo anche per gli occhi, una certa imitazione dei procedimenti tecnici cinematografici a cui qualche régisseur già si provava a ricorrere oscurando gradatamente la scena e facendone sorgere un'altra dal buio momentaneo con accompagnamento di suoni, la scelta d'un nuovo repertorio teatrale, più leggero e meno consistente, che con facilità si lasciasse manomettere per ottenere codesti effetti di repentini mutamenti e altri effetti preparati soltanto per un godimento visuale, erano già segni manifesti di quanto il teatro temesse la concorrenza del cinematografo. Il pericolo grave per il teatro era questo, che volesse avviarsi a somigliare al cinematografo. Ed ecco che è il cinematografo, viceversa, a voler ora diventare lui teatro. E il teatro non ha più nulla da temere. Se io al cinematografo non devo più vedere il cinematografo ma una brutta copia del teatro, e devo sentir parlare incongruente le immagini fotografate degli attori, con una voce di macchina trasmessa meccanicamente, io preferirò andarmene al teatro, dove almeno ci son gli attori veri che parlano con la loro voce naturale.

Un film parlante, che volesse aver l'ambizione di sostituire in tutto il teatro, non potrebbe ottenere altro effetto che quello di far rimpiangere di non aver davanti vivi e veri quegli attori che rappresentano quel tale dramma o quella tal commedia, ma la loro riproduzione fotografica e meccanica. Indirettamente poi il film parlante, anziché nuocere, avrà giovato al teatro, perdendo irreparabilmente, con l'uso della lingua, la sua internazionalità. Gli occhi per vedere tutti i popoli li hanno uguali; ma la lingua per parlare, ogni popolo ha la sua. Per ogni film tante edizioni speciali per quanti sono i paesi in cui quel film potrà andare, perché non tutti avranno una tale capacità di mercato da pagar le spese d'una speciale edizione per sé. Le traduzioni di una edizione unica, se erano possibili per le brevi didascalie, non saranno possibili per i dialoghi degli attori, che non potranno mica parlare in tutte le lingue.

Il mercato internazionale è perduto. I régisseurs dei film parlanti non potranno più esser quelli del film muto, ma quelli del teatro; gli attori, se i personaggi del film d'ora in poi dovranno parlare, non potranno più (tranne qualche eccezione) esser quelli del film muto, che non hanno l'abitudine, né tanto meno l'arte della recitazione, o la disposizione a recitare o anche i mezzi, la voce: dovranno essere gli attori di teatro; e così anche per i soggetti chi potrà far parlare i personaggi? non più certo i così detti "soggettisti" del film muto, ma gli autori di teatro. E allora, altro che abolizione del teatro! In tutto e per tutto, sarà il trionfo del teatro.

Intanto è avvenuta alla cinematografia questa gravissima disgrazia: che il pubblico dopo tanti anni si era abituato alla visione muta; ora che il film ha parlato, per quanto malamente, grottescamente, insopportabilmente abbia parlato, chi ritorni a vedere un film muto prova una certa disillusione, un senso d'insofferenza, un senso di insoddisfazione che prima non avvertiva. Quel silenzio è stato rotto.

Non si rifa più. Bisognerà dare adesso a ogni costo una voce alla cinematografia. È un vano persistere e un cieco affondarsi nel suo errore iniziale il cercar questa voce nella letteratura. La letteratura, per far parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti, ha il teatro. Non bisogna toccare il teatro. Ho cercato di dimostrare, e credo d'aver dimostrato con ragioni inoppugnabili, che la cinematografia, a mettersi su questa via, non potrà mai arrivare se non ad annientare se stessa. Bisogna che la

cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e s'immerga tutta nella musica. Ma non nella musica che accompagna il canto: il canto è parola: e la parola, anche cantata, non può essere delle immagini; l'immagine, come non può parlare, così non può anche cantare. Lasci il melodramma al teatro d'opera e lasci il jazz al Music Hall. Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che s'esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico: gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini impensate, che possono esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visibile della musica. Qualunque musica, da quella popolare, espressione genuina di sentimenti, a quella di Bach o di Scarlatti, di Beethoven o di Chopin. Pensate che prodigio d'immagini può destare tutto il folclore musicale, da un'antica abanera spagnola al Volga Volga dei Russi, o La Pastorale o l'Eroica, uno dei Notturni o uno dei valses brillantes.

Se finora la letteratura è stata un mare avverso, su cui la cinematografia ha malamente navigato, domani, superate le due colonne d'Ercole della narrazione e del dramma, essa sboccherà liberamente nell'oceano della musica, dove a vele spiegate potrà alla fine, ritrovando se stessa, approdare ai porti prodigiosi del miracolo.

/ (16 giugno 1929, "Corriere della Sera

Pier Paolo Pasolini

Da Il cinema e poesia

da Empirismo eretico 1972

Credo che un discorso sul cinema come lingua espressiva non possa ormai cominciare senza tenere presente almeno la terminologia della semiotica. Perché il problema, in parole molto semplici, è questo mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla; non hanno, come base reale, nessuna lingua comunicativa.

Quindi, i linguaggi letterari si presentano subito come leciti in quanto attuazione al sommo livello civile di uno strumento (puro e semplice strumento) che serve effettivamente per comunicare. Invece la comunicazione cinematografica sarebbe arbitraria e aberrante, senza precedenti strumentali effettivi, di cui tutti siano normalmente utenti. Insomma, gli uomini comunicano con le parole, non con le immagini: quindi un linguaggio specifico di immagini si presenterebbe come una pura e artificiale astrazione. Se questo ragionamento fosse giusto, come pare, il cinema comunica. Vuol dire che anch'esso si fonda su un patrimonio di segni comune. La semiotica si pone indifferentemente davanti ai sistemi di segni: essa parla di sistemi di segni linguistici, per esempio, perché ci sono, ma questo non esclude affatto che ci sono possano teoricamente dare altri sistemi di segni.

Mettiamo; sistemi di segni mimici. Anzi, nella realtà, a integrare la lingua parlata, un sistema di segni mimici deve effettivamente essere invocato. Infatti, una parola (linsegno) pronunciata con una data faccia ha un significato, pronunciata con un'altra faccia ha un altro significato, magari addirittura opposto (mettiamo che a parlare sia un napoletano): una parola seguita da un gesto ha un significato, seguita da un altro gesto, ha un altro significato ecc... Questo sistema di segni mimici che nella realtà della comunicazione orale si intreccia col sistema di segni linguistici e lo integra, può essere isolato in laboratorio; e studiato come autonomo. Si può addirittura presupporre, per ipotesi astratta, l'esistenza di un unico sistema di segni mimici come unico strumento umano di comunicazione (tutti napoletani sordomuti, insomma): è su un tale ipotetico sistema di segni visivi che il linguaggio cinematografico fonda la propria possibilità pratica di esistere, di essere presupponi bile per una serie di archetipi comunicativi naturali. Ciò sarebbe molto poco, certo.

Ma allora bisogna subito aggiungere che il destinatario del prodotto cinematografico è anche abituato a leggere visivamente la realtà, ad avere cioè un colloquio strumentale con la realtà che lo circonda in quanto ambiente di un collettività; che si esprime appunto anche con la pura e semplice presenza ottica dei suoi atti e delle sue abitudini. Il camminare soli per la strada, anche con le orecchie otturate, è un continuo colloquio fra noi e l'ambiente che si esprime attraverso le immagini che lo

compongono fisionomie di gente che passa, loro gesti, loro cenni, loro atti, loro silenzi, loro espressioni, loro scene, loro reazioni collettive (mucchi di gente ferma ai semafori, affollamenti intorno a un incidente stradale o intorno alla donna – pesce a Porta Capuana); inoltre; cartelli segnaletici, indicazioni, direzioni rotazionali in senso antiorario, e insomma oggetti e cose che si presentano cariche di significati e quindi parlano brutalmente con la loro stessa presenza. Ma c'è di più direbbe un teorico: ossia c'è tutto un mondo, nell'uomo, che si esprime con prevalenza attraverso immagini significanti (vogliamo inventare, per analogia, il termine im-segni?); si tratta del mondo della memoria e dei sogni. Ogni sforzo ricostruttore della memoria è un seguito di im-segni, ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica. Dove ho visto quella persona? Aspetta ... mi pare a Zagorà – immagine di Zagorà coi suoi palmizi verdini contro la terra rosa ... in compagnia di Abd el-Kader ... immagine di Abd el-Kader e della persona che camminano contro le casermette degli ex avamposti francesi, ecc....

NELL'IMPERO DEL MONTAGGIO

Per concludere, e per non esaurire il mio discorso in un elogio della disobbedienza, in un'apologia della contestazione, in una difesa della sovversione culturale, vorrei approfittare della benigna circostanza per la quale, grosso modo, il bilancio di questo secolo coincide abbiamo appena finito, su può dire, che le celebrazioni di rito con il bilancio del primo secolo del cinematografo di rito, con il bilancio del primo secolo del cinematografo. Con senno riposato, credo possiamo tutti affermare, senza eccessiva discordia, che se il Novecento si è espresso e definito in un codice comunicativo, questo codice è stato quello della macchina da presa.

La storia culturale che abbiamo disegnato, si parta con Baudelaire o con Lautrèamont, con Manet o con Cèzanne, con Mahler o con Satie, qui siamo alle prese con emblemi, per non mutare registro, poiché infine ci interessa, come sempre, rispondere a un "che fare?", e un storia che s'incardina, nel complesso, in breve, sulla linea che va dalla fotografia al cinematografia alla televisione. E' la linea, per dirla sempre in fretta, dell'arte nell'età dell'industria, che si rivela, ora che la civetta si sta per levare in volo, come la forma paradigmatica, come la struttura egemone della comunicazione e dell'espressione, per il nostro tempo, in blocco.

Per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato, può dirsi così, con veloce leggerezza, che questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio. Ogni struttura linguistica apparve, appare articolata, organizzandosi, ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenza, parole e sintagmi, suoni e ritmi. Per questo mondo, per così dire, non c'è collage. Perché infine non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intertestualità e intertestualità. Poiché qui parliamo di letteratura, possiamo limitarci a dire, sempre per essere brevi che senza necessariamente avvertilo, abbiamo bene appreso, orma a coglie un messaggio verbale, dal più

semplice al più complesso, come un montaggio verbale. A questo mondo, se volete, non c'è che sintassi. Soltanto, quando diciamo sintassi, non intendiamo la sintassi dei modelli grammaticalizzati, ma quella che fa scaturire significati e sub significati i manifesti e gli occulti, dal mosaico delle scritture, esattamente con in moviola si è venuto formando e definendo il nostro linguaggio audiovisuale.

Edoardo Sanguinetti

BIBLOTECA DICTIPATE ARSWELLTING THE RESERVENCE OF THE PROPERTY OF THE PROPERTY

Creative Commos Attribuzir