

*Ritmo dei sentimenti*³

Lillian Gish in *Way Down East* interpreta il ruolo di un'in-nua ragazza sedotta. Quando l'uomo le dice di averla pre- in giro e ingannata, non può credere alle sue orecchie. Sa e è vero, ma vorrebbe credere che sia solo uno scherzo. E el giro di cinque minuti passa dal riso al pianto e viceversa almeno una decina di volte.

Per descrivere le tempeste di emozioni che si inseguono questo volto minuto, pallido occorrerebbero molte pagine ampate. E per leggerle ci sarebbe bisogno di parecchio tem- Ma l'essenza di queste sensazioni sta proprio nel folle rit- del loro susseguirsi. L'essenza dell'efficacia di questa mi- ca consiste nel fatto che *essa rappresenta il ritmo originale dei sentimenti espressi*.

Anche questo è qualcosa di cui le parole non sono capaci. descrizione di un'esperienza emotiva ha sempre una du- diversa rispetto all'esperienza stessa. In ogni rappresen- zione letteraria il ritmo della nostra commozione interiore irrimediabilmente perduto.

possibilità visibili e la morale della fisionomia

Emil Jannings interpreta in un film, *Alles für Geld (Il Dio l'oro)*, 1923, di Reinhold Schünzel⁴, il ruolo di un profitta- re, di un volgarissimo trafficante. In ogni sua espressione el viso, in ogni gesto, è una sanguisuga, uno spietato stroz- no. E tuttavia! Nonostante tutto, in un certo senso, è e ri- ane simpatico. C'è qualcosa in questo viso che non possia- pifare a meno di amare. È un'ingenuità, un'eterna natura antile che *contemporaneamente* si manifesta, dietro tutte le

to
ce
u-
to

n-
re
e-
u-
ta
a-
n.
l-
e
n
-
e

e
-
e
o
e
i
i

sue losche espressioni, come una segreta purezza che ci lascia presagire una possibile bontà. Alla fine del film questa parte migliore dell'«io» viene alla luce. Ma il fatto che abbiamo potuto percepirla già dall'inizio nelle più volgari espressioni del volto è nuovamente un miracolo della fisionomia polifonica.

Un bravo attore cinematografico non ci riserva mai delle sorprese. Dal momento che il film non ammette alcuna spie- gazione psicologica, la possibilità di ogni trasformazione in- teriore deve essere visibile sin dall'inizio sul volto. Il lato av- vincente consiste allora proprio nello scoprire un tratto na- scosto, ad esempio nell'angolo della bocca, e vedere come da questo germe si sviluppa l'uomo nuovo e l'espressione si espande su tutto il viso. Il detto di Hebbel: «Ciò che uno può diventare, lo è già» può e deve quindi diventare al cinema realtà fisionomica.

In questa segretezza visibile di un volto più profondo ri- siede anche il significato morale della fisionomia. Anche al cinema, infatti, l'uomo non è solo bontà o malvagità. In poe- sia, però, l'incognita morale dell'uomo può venire mostrata solo allentando o facendo cadere la sua maschera. Ciò che più commuove ed entusiasma nella fisionomia è invece pro- prio la simultaneità, il fatto che nell'espressione stessa della malvagità possiamo già intravedere la bontà. Ci sono volti il cui sguardo profondo ci colpisce come attraverso l'apertura degli occhi di una maschera.

Tutto ciò offre molte occasioni per creare tensione al cine- ma. Ad esempio: un uomo viene presentato in ogni azione come un furfante e un individuo malvagio. Ma il suo viso ci dice che in fondo non può essere così. Da questa contraddi- zione nasce nello spettatore un dilemma di cui aspetterà con impazienza la soluzione, e il personaggio ne riceverà quella vivezza particolare che solo il mistero può dare.

La grande sonata della paura

Broken Blossoms (Giglio infranto), 1919, di David Wark Griffith

La grande sonata della paura, così bisognerebbe intitolare questo film. Oppure: *Lillian Gish ha paura*. Il titolo *Fiori infranti*⁶ non dice nulla, e anzi, con il suo sentimentalismo da pergolato fiorito, assume un significato che è il contrario di quello manifestato da questo film magistrale: la più piena espressione mimica del terrore.

La trama di questa ballata cinematografica è elementare quanto lo sono le trame delle ballate popolari. È una ballata popolare della metropoli americana, che canta di una piccola, fragile, povera ragazza, maltrattata, picchiata e infine uccisa da un padre brutale. Una volta scappa di casa e va a finire da un cinese che la ama e la protegge con amore. Ma lei ha paura anche del bizzarro straniero e del suo amore. È la paura, soprattutto, il vero tema del film. La paura che nella commovente recitazione di Lillian Gish si spinge ben al di là delle sue motivazioni e si trasforma in condizione cosmica generale. Un'anima minuscola, sradicata, tremante, in un mondo oscuro, mostruoso. Nell'intensità della sua paura si rispecchia quel grande pericolo la cui mostruosità non potrebbe essere rappresentata direttamente.

Il volto di Lillian Gish è una delle cose più tenere e delicate che potrebbero esserci in natura. E per questo non si riesce a immaginare come questo visino possa sostenere le proprie espressioni: le espressioni di una tale, indicibile, sconfinata paura. Il sentimento espresso appare più grande del viso stesso. È come un grido⁷ che sembra debba squarciare i polmoni e la gola. È una mimica in cui il sentimento dilania il corpo.

In una scena di questo film, quando la ragazza si sente ormai protetta dal cinese e per la prima volta sperimenta la bontà, si guarda nello specchio e dice: «So anche sorridere», e aggiusta, allora, con le dita i tratti del suo volto come se aggiustasse i riccioli dei suoi capelli: sfoggia il sorriso come un «pezzo di bravura», in grado, anche lei, di compiere, come una smorfia che ha visto fare da estranei⁸. Ma nessun volto in lacrime al mondo riuscirebbe a essere così triste come questo sorriso di Lillian Gish.

Questo film, malgrado la sua semplicità, mette in evidenza tutta la maestria della conduzione delle immagini di Griffith. Dal momento in cui viene scoperto il nascondiglio della ragazza e l'inevitabile catastrofe si mette in moto, Griffith fa arrestare il ritmo del racconto. Le immagini si fanno sempre più veloci, sempre più brevi, e con il loro ritmo potenziano la tensione portandola fino al massimo dell'eccitazione. L'azione, però, non procede, e questa frenesia dell'ultimo istante viene estesa a tutto un atto. (Questo trucco di regia di Griffith è stato già notato in altri suoi film.) La scure è già alzata, la miccia è già accesa, ma una tempesta di immagini continua a incalzare e attraverso di loro la terribile dimensione del pericolo cresce ancora di più. Da una parte il buon cinese suona ancora il flauto per la sognante ragazza, dall'altra l'assassino abbatte un avversario in un incontro di boxe. Da una parte ci viene mostrata ancora una volta l'esistenza dolce e serena che verrà annientata, e dall'altra tutto il selvaggio repertorio della brutalità. Il regista Griffith espande l'ultimo secondo della catastrofe facendone l'immagine di un grande campo di battaglia.

Die große Sonate der Angst, «Der Tag», 29 gennaio 1924