

Quante volte bisognerà ripetere gli inconvenienti dello stile di FORFAITURE? Da quando uno studio di ripresa possiede tre o quattro lampade, si è condannati a vedere tutti i saloni illuminati da una fiamma nel camino, tutti gli uomini d'affari all'ombra di un paralume in stile «Racconti di Hoffmann», tutti gli assassini in agguato sotto un riverbero aggressivo<sup>35</sup>.

Certo, Delluc distingue e apprezza i risultati raggiunti da Gance in *Mater Dolorosa* (1917) e *La Dixième Symphonie* (1918), ma tiene a sottolineare che questi saggi di tecnica «*forfaiturica*» sono più fotografici che cinematografici. Così anche per *J'accuse* (1919), dello stesso regista<sup>36</sup>. E proprio i film di Gance hanno

generato a centinaia piccoli trafficanti di FORFAITURE [...] scolari che non hanno «assimilato» la sua magistrale lezione tecnica [...]»<sup>37</sup>.

Delluc non è del resto il solo a pronunciarsi sull'indigestione seguita all'entusiasmo per il film di De Mille. Tra le diverse voci che animano il dibattito sul cinema, anche un propugnatore dell'idea di praticare una variante francese della lezione americana, come Henri Diamant-Berger<sup>38</sup>, lamenta, nel 1918:

Dopo *Forfaiture*, ah, se avessi un giapponese! Dopo *Forfaiture*, in mancanza di giapponesi, ci hanno dato delle corti d'Assise. Dopo *Mater Dolorosa*, ci hanno inondato di giochi di luce. Adesso hanno scoperto non so più che cosa nella dissolvenza incrociata. E io cerco un'innovazione che venga dalla Francia [...]»<sup>39</sup>.

Ecco, queste ultime parole ci riportano al contesto di quel dibattito, alla necessità di individuare nella volontà di prendere le distanze dal modello americano, una particolare piega della discussione, un aspetto, una serie di posizioni che attraversano gli anni Dieci per meglio evidenziarsi all'inizio dei Venti, a partire da quegli obiettivi che si sono accennati in apertura. Accantonando per il momento il film di De Mille, può essere utile allargare i confini del discorso e fare qualche considerazione supplementare.

#### b) *Degli Americani e dei Francesi*

In effetti, se nel corso degli anni Dieci si avvia quella riflessione sul «cosa» del cinema e sul «come del suo funzionamento», in parallelo alla necessità di individuare dei modelli di cinema *da realizzare* per risolvere l'*impasse* del cinema francese, di cui si è sopra accennato, ecco che all'inizio degli anni Venti si radicalizza da un lato la riflessione sul «come» e dall'altro la necessità di pro-

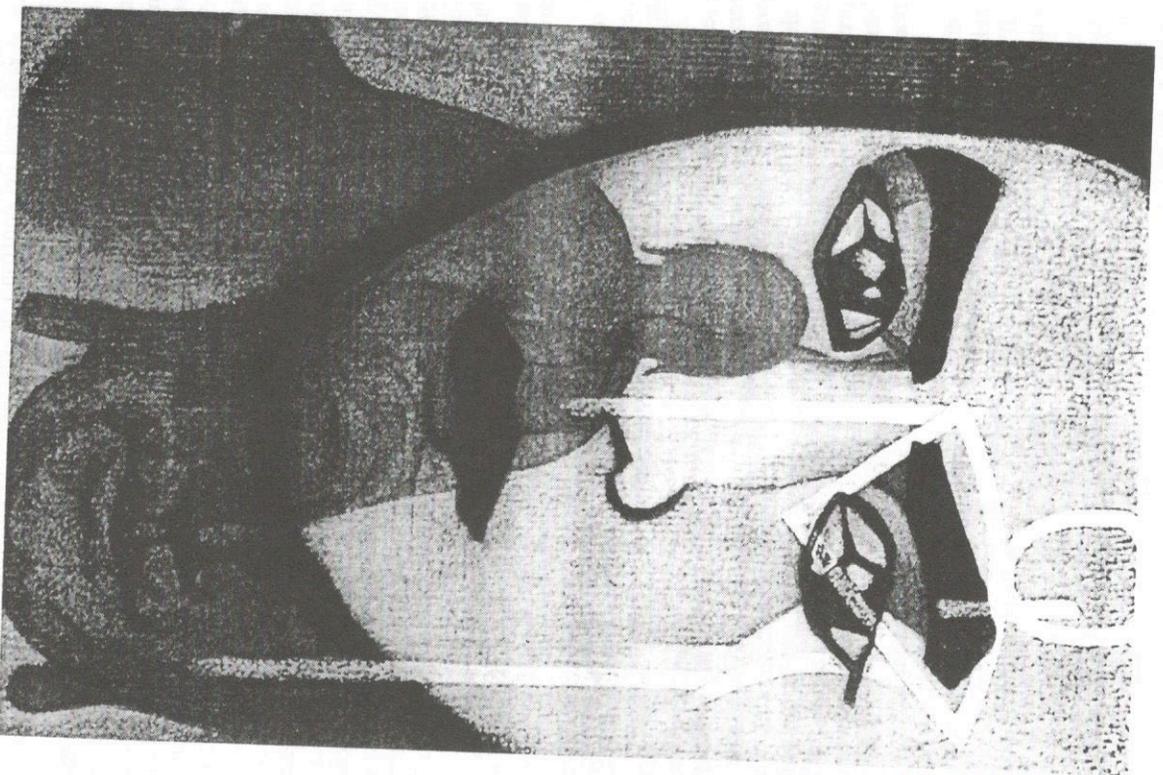
35 Id., *Photogénie*, cit. p. 42.

36 Cfr. *Ibidem*, p. 59, e L. Delluc, *J'accuse* (1919), in *Écrits II/2 - Le Cinéma au quotidien*, Cinéma-thèque Française, Paris 1990, pp. 60-61.

37 *Ibidem*, p. 160.

38 Su questo punto cfr. il saggio di R. Abel cui abbiamo più volte rinviato.

39 Cit. in G. Sadoul, *Storia generale del cinema*, vol. II, cit., p. 397.



5. *Bonjour Cinéma* (illustrazione dell'edizione originale)

Quante volte bisognerà ripetere gli inconvenienti dello stile di FORFAITURE? Da quando uno studio di ripresa possiede tre o quattro lampade, si è condannati a vedere tutti i saloni illuminati da una fiamma nel camino, tutti gli uomini d'affari all'ombra di un paralume in stile «Racconti di Hoffmann», tutti gli assassini in agguato sotto un riverbero aggressivo<sup>35</sup>.

Certo, Delluc distingue e apprezza i risultati raggiunti da Gance in *Mater Dolorosa* (1917) e *La Dixième Symphonie* (1918), ma tiene a sottolineare che questi saggi di tecnica «*forfaiturica*» sono più fotografici che cinematografici. Così anche per *J'accuse* (1919), dello stesso regista<sup>36</sup>. E proprio i film di Gance hanno

generato a centinaia piccoli trafficanti di FORFAITURE [...] scolari che non hanno «assimilato» la sua magistrale lezione tecnica [...]»<sup>37</sup>.

Delluc non è del resto il solo a pronunciarsi sull'indigestione seguita all'entusiasmo per il film di De Mille. Tra le diverse voci che animano il dibattito sul cinema, anche un propugnatore dell'idea di praticare una variante francese della lezione americana, come Henri Diamant-Berger<sup>38</sup>, lamenta, nel 1918:

Dopo *Forfaiture*, ah, se avessi un giapponese! Dopo *Forfaiture*, in mancanza di giapponesi, ci hanno dato delle corti d'Assise. Dopo *Mater Dolorosa*, ci hanno inondato di giochi di luce. Adesso hanno scoperto non so più che cosa nella dissolvenza incrociata. E io cerco un'innovazione che venga dalla Francia [...]»<sup>39</sup>.

Ecco, queste ultime parole ci riportano al contesto di quel dibattito, alla necessità di individuare nella volontà di prendere le distanze dal modello americano, una particolare piega della discussione, un aspetto, una serie di posizioni che attraversano gli anni Dieci per meglio evidenziarsi all'inizio dei Venti, a partire da quegli obiettivi che si sono accennati in apertura. Accantonando per il momento il film di De Mille, può essere utile allargare i confini del discorso e fare qualche considerazione supplementare.

#### b) *Degli Americani e dei Francesi*

In effetti, se nel corso degli anni Dieci si avvia quella riflessione sul «cosa» del cinema e sul «come del suo funzionamento», in parallelo alla necessità di individuare dei modelli di cinema *da realizzare* per risolvere l'*impasse* del cinema francese, di cui si è sopra accennato, ecco che all'inizio degli anni Venti si radicalizza da un lato la riflessione sul «come» e dall'altro la necessità di pro-

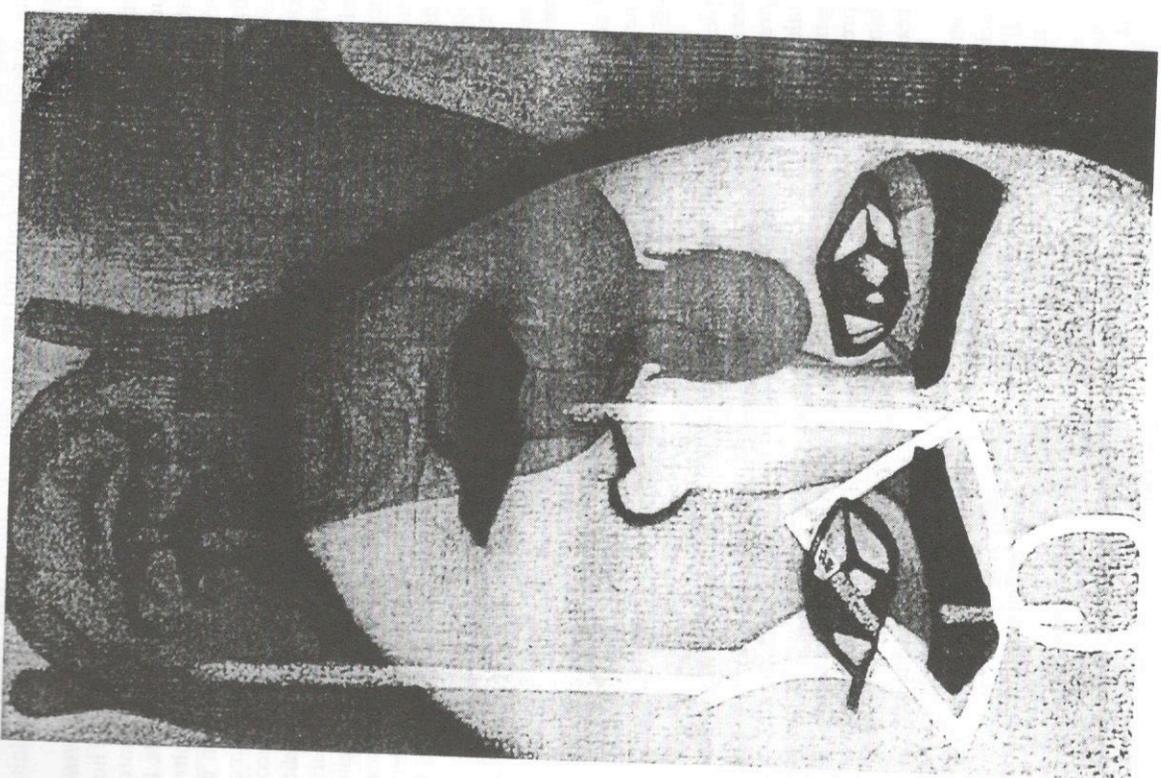
35 Id., *Photogénie*, cit. p. 42.

36 Cfr. *Ibidem*, p. 59, e L. Delluc, *J'accuse* (1919), in *Écrits II/2 - Le Cinéma au quotidien*, Cinéma-thèque Française, Paris 1990, pp. 60-61.

37 *Ibidem*, p. 160.

38 Su questo punto cfr. il saggio di R. Abel cui abbiamo più volte rinviato.

39 Cit. in G. Sadoul, *Storia generale del cinema*, vol. II, cit., p. 397.



5. *Bonjour Cinéma* (illustrazione dell'edizione originale)

porre e realizzare un cinema specificamente francese. Abel, nelle pagine di questa stessa rivista, chiarisce bene come già tra il 1915 e il '19, Delluc e Vuillermoz in particolare, restringano in qualche modo gli scopi e gli obiettivi della variegata riflessione dei primi anni Dieci, intorno ad alcuni nodi principali<sup>40</sup> riguardanti, in poche parole, quella *fortogenia* e *cinigrafia* che ci riportano da un lato all'indiscussa peculiarità rivelatrice del mezzo, e quindi alla possibilità di raggiungere la verità e la bellezza, e dall'altro ai modi e alle forme di scrittura da praticare per meglio conseguire questo obiettivo<sup>41</sup>.

Certamente queste convinzioni (e quelle di Aragon e di altri, fino a Epstein) testimoniano del sopravvivere di una concezione estetica di tipo romantico, che in alcuni casi, come per Vuillermoz, appare vicina al simbolismo e al bergsonismo, e in altri, contemporanei e successivi, si fonderà significativamente con movimenti modernisti, come sottolinea Abel, per sfociare nelle sintesi avanzate guardistiche. Ed è ovvio che queste concezioni che si sviluppano dapprima parallelamente all'entusiasmo per la scoperta del cinema statunitense, che viene innanzitutto a dimostrare che il cinema è un'arte, a poco a poco si evolvono proprio nella direzione di un'opposizione o, quantomeno, di una resistenza nei confronti del modello americano, scimmiettato e imitato banalmente. Ma il problema non è solo questo. La necessità, l'abbiamo detto, è quella di trovare forme francesi, idee francesi. Inoltre, si tende a notare come proprio una nozione di cinema fotografico e cinigrafico, che veda la macchina da presa come strumento di rivelazione e di conoscenza di una realtà non meramente riprodotta, ma trasformata, distillata, creatrice, muova in una direzione diversa che in parte sfocerà nelle cosiddette teorie «non narrative»<sup>42</sup>, e porterà a contrapporre alla narritività corrente, anche americana, da un lato l'estetica del *fait divers*, della *situazione* contrapposta alla *storia*, dall'altro il cinema *puro*, concepito come composizione astratta di forme, ritmi, colori, in una sinestesia che bene evoca la definizione ricorrente di *sinfonía visiva*. Abel si sofferma con attenzione, per esempio, sulle analogie musicali che interessavano Vuillermoz e sull'idea che una composizione adeguata del ritmo cinigrafico possa valere più di un racconto<sup>43</sup>. Eppure, i riferimenti restano quelli ai film narrativi: i francesi, che cominciavano a porsi come una possibile risposta e modello (Antoine, Gance, L'Herbier); ma anche gli americani. Così, se *Intolerance* possiede difetti «narrativi e filosofici», per Vuillermoz, tuttavia, Griffith sa come armonizzare le frasi plastiche, calcolarne la curva melodica, gli echi e gli intervalli.

[...]  
Le frasi luminose possedevano una traiettoria deliberata, e la loro cadenza era cronometrata al secondo esatto<sup>44</sup>.

In generale, in effetti, il rapporto con il cinema americano si fa contraddittorio. Tuttavia, a ben guardare, è maggiormente contraddittorio, o meglio, prelimitare, il problema nei confronti del racconto *tout-court*, della *storia*; e certo si tratta di un problema che la massiccia importazione di storie dagli Stati Uniti (e dalla Danimarca), con tutto ciò che ne è conseguito, ha posto.

Io, tuttavia, tendo a credere che proprio i tratti, le caratteristiche *linguistiche* della narritività americana abbiano contribuito a sollevare la questione, e non il semplice fatto che i film americani raccontassero storie. Da questo punto di vista, il primo saggio di Aragon sul cinema, *Du Décor*, commissionato da Delluc per «Le Film» nel 1918<sup>45</sup>, appare di grande interesse. Spingendo oltre le implicazioni della nozione di *fortogenia*, come ha notato Abel<sup>46</sup>, Aragon esaltava la possibilità di isolare e rimotivare frammenti di realtà tramite l'inquadratura, il primo piano. E proprio i film arrivati dagli Stati Uniti, secondo Aragon, riuscivano a isolare e ricontestualizzare ritagli di vita, come prima i collage di Picasso, Braque o Gris. Sono quindi in qualche modo gli stessi film americani narrativi a suggerire la possibilità di una non-narritività, o meglio, di una *altra* narritività. In una direzione non del tutto diversa, la scoperta della possibilità di trasfigurare la realtà, cogliendone una sorta di verità selettiva, piuttosto che di verosimiglianza, può coincidere per Delluc con un film di Douglas Fairbanks:

paesaggi, cavalli, cani, mobili, vetri, una scala, una lampada, una mano... tutto assume una natura fantastica. E vera!<sup>47</sup>

Laddove ciò che emerge da questa descrizione non è certo una *storia* comunemente intesa. È piuttosto una serie di schegge, di apparizioni, che fanno pensare, tra l'altro, all'idea barthesiana di *punctum*<sup>48</sup>.

In sostanza, è proprio un cinema, come quello americano, che sta compiendo il passaggio da un modo di rappresentazione a un altro, ovvero, in termini diversi da quelli già utilizzati sopra, il passaggio da un regime di tipo *presentazionale* (basato sull'autarchia dei singoli quadri, sulla posizione frontale della macchina da presa, sull'esteriorità del ruolo spettatoriale), a un regime *rappresentazionale* (fondato sulla mobilità e ubiquità della macchina da presa, su un sistema di raccordi che ne garantisce la linearizzazione, sull'assorbimento dello spettatore ecc.), che stimola a vedere nella rappresentazione della realtà qualcosa che va oltre la sua presentazione.

E non si può non considerare come questa rappresentazione inedita, per la percezione di uno spettatore abituato agli onnicomprensivi campi medi e totali della messa in scena corrente nel cinema francese precedente e contemporaneo all'arrivo degli americani, dovesse apparire come una realtà davvero trasfigurata, «prodotto due volte distillato», per usare tendenziosamente un'espres-

40 Cfr. R. Abel, *op. cit.*

41 Si danno in una certa misura qui per scontate queste nozioni che vengono esposte e approfondite nei saggi che precedono e a cui programmaticamente si rimanda.

42 Cfr. ancora R. Abel.

43 *Ibidem*.

44 E. Vuillermoz, *Devant l'écran: Intolerance*, 4 Juin 1919, cit. in R. Abel, *op. cit.*

45 Tradotto in questo numero di «Cinema & Cinema».

46 *Op. cit.*

47 L. Delluc, *Douglas Fairbanks*, in *Cinéma et Cie*, cit. p. 82.

48 Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

sione di Epstein<sup>49</sup>, realtà rivelata. Certo, questa tesi può sembrare discutibile e contraddittoria, se è vero che il cinema istituzionale si identifica con l'effetto di illusione di realtà. Tuttavia non solo questo non ha nulla di naturale, come è ormai ovvio, ma soprattutto non deriva da una evoluzione necessaria e puramente cronologica (in un'ottica positivista e finalistica), quanto piuttosto dagli sviluppi interni di un sistema di rappresentazione che, a un certo punto, inizia progressivamente a sostituirsi ad un altro, divenendo maggioritario, istituzionale<sup>50</sup>. Sistema che certo non appare *naturale* agli autori francesi che per un decennio almeno si affannano a parlare della *tecnica* americana, scoprendovi la nascita di un *cinema* diverso da quello francese, soffocato da una teatralità e «artisticità» di ripporto; o meglio, scoprendovi la nascita *del* cinema.

In sostanza, sono portata a credere che un insieme di suggestioni estetiche che hanno radici forti e richiamanti persistenti nella cultura francese del periodo di cui ci si sta occupando (e mi riferisco allo spettro che copre il romanticismo, l'estetica del sublime, l'idealismo, l'impressionismo, nel significativo amalgama e nelle differenziazioni su cui Abel e Liebman insistono opportunamente)<sup>51</sup>, si «accenda» nei confronti del cinema, e in una specifica direzione, anche in relazione a quel cortocircuito derivato dalla scoperta del linguaggio americano. La ricerca dello specifico cinematografico, degli ingredienti e della materia prima del film — e l'attenzione sul mezzo si rafforza nei primi anni Venti, con Mousinac, Epstein, Dulac, oltre a Delluc e Vuillemoz<sup>52</sup> — trae spunto proprio da quelle «tecniche» e da quelle forme, come il primo piano e il montaggio, «scoperte» con il cinema americano.

Non riuscirei mai a dire quanto amo i primi piani americani. Netti. Di colpo lo schermo ostenta un volto, e il dramma, a quattr'occhi, mi dà del tu e si gonfia a intensità imprevedibile. Ora la tragedia è anatomica. [...]

Il primo piano è l'anima del cinema. Può essere breve, perché la fotogenia è un valore dell'ordine del secondo. [...]

Arte ciclope. Arte monosenso. Retina iconotica. Tutta la vita e tutta l'attenzione sono nell'occhio. L'occhio non vede che lo schermo. E sullo schermo solo un volto come un grande sole. Hayakawa punta come una rivoltella la sua maschera incandescente<sup>53</sup>.

Tra l'altro, oltre o insieme all'idea epsteiniana del primo piano come «sorgente di energia nervosa»<sup>54</sup>, che richiama l'idea dei linguaggi trasmentali dei forma-

49 J. Epstein, *Le sens 1<sup>re</sup>*, in *Bonjour Cinéma*, cit., trad. it. in A. Barbera - R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, cit., p. 73.

50 Le ragioni storiche di questa sostituzione sono state ampiamente viscerate da N. Burch, nel già citato *La Luce...*, cui si rimanda.

51 Si rimanda ancora ai saggi già citati dei due studiosi, comprendendo per Liebman anche quello pubblicato in queste stesse pagine.

52 Cfr. in particolare il saggio citato di Abel.

53 J. Epstein, *Grossissement*, in *Bonjour Cinéma*, cit., trad. it. in G. Grignaffini, *Sapere e teoria...*, cit., pp. 175-179.

54 *Ibidem*, p. 178.

listi russi<sup>55</sup>, colpisce la parola «ipnosi», che non può non richiamare l'effetto diegetico, proprio del cinema classico. Le posizioni di Epstein, del resto, differiscono da quelle del cinema puro, anche se egli stesso appare come uno strenuo sostenitore della necessità di abolire le storie:

Non ci sono storie. Non ci sono mai state storie. Non ci sono che situazioni, senza capo né coda, senza inizio, senza metà e senza fine [...]<sup>56</sup>.

Tuttavia aggiunge nello stesso testo:

Il cinema assimila male l'armatura ragionevole del feuilleton e, indifferente a essa, sostiene appena dall'atmosfera delle circostanze, distende secondi con un gusto particolare. *The Honour of His House* è una storia incredibile: adulterio e chirurgia. Hayakawa, attore tragico stupefatto, spazza via il soggetto. Qualche mezzo minuto offre il magnifico spettacolo della sua andatura equilibrata. Attraversa una stanza naturalmente, e tiene il busto un po' obliquo. Tende i guanti a un domestico. Apre una porta. Poi, dopo essere uscito, la chiude. Fotogenia, fotogenia pura, mobilità scandita<sup>57</sup>.

Non si tratta, ovviamente, di forzare il discorso nella direzione stabilita, ma di notare quantomeno come l'idea di un cinema oltre la storia parta da un cinema assolutamente narrativo, e dal cinema americano<sup>58</sup> in particolare. Non certo dai suoi soggetti, ma dai suoi spettacoli percettivi, sì: veri addensamenti della visione che costituiscono la base delle proposte più estremistiche e radicali per un cinema specificamente francese, per «una grammatica peculiare»<sup>59</sup>, che Epstein e altri, in modi diversi, svilupperanno. E se è necessario contrapporre delle diverse forme di continuità, francesi, a quelle tipiche del montaggio americano, certo non è contro la logica del sistema americano del raccordi che si scaglia Epstein quando denuncia gli eccessi di un cinema «zeppo marcio di logica»<sup>60</sup>. E piuttosto la logica spiegata di cui si fa carico la sceneggiatura (per esempio nel *feuilleton* francese), e non quella sostenuta a livello di *discorso* fittimo dalla *linearizzazione* americana<sup>61</sup>, che continua a fornire a Epstein istanti di «fotogenia pura», anche se poi i riferimenti al cinema francese (Gance e L'Herbier) forniranno nuove sollecitazioni. Così, Delluc, che pure ama il *fait divers* e spezza lance in favore del documentario d'attualità in opposizione all'intrigo<sup>62</sup>, in un articolo scritto nel 1923 per «Comœdia», nota che, se i

55 Cfr. A. Costa, *Fotogenia e linguaggio trasmentale*, in AA.VV., *Zumnyj futurizm i daclazim v ruskoi kul'ture*, a cura di L. Magarotto, Peter Lang, Bern-Berlin-Frankfurt/M.-New York-Paris-Wien 1991.

56 J. Epstein, *Le sens 1<sup>re</sup>*, in *Bonjour Cinéma*, cit., trad. it. in A. Barbera - R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, cit. p. 71.

57 *Ibidem*.

58 Ancora un riferimento a Hayakawa, questa volta diretto da William de Mille, nel 1918.

59 J. Epstein, *L'Élément photographique* (1924), in *Écrits...*, I, cit. p. 146 (cfr. trad. it. in questo numero di «Cinema & Cinema»).

60 *Id.*, *La Présie d'aujourd'hui*, Editions de la Sirène, Paris 1921, pp. 8-9 (non compreso nell'edizione degli *Écrits*, già citata).

61 Su questi punti, cfr. il saggio di M. Dall'Asia, compreso in questo stesso numero di «Cinema & Cinema».

62 L. Delluc, *L'Opérateur* (1923), in *Écrits... II/2*, cit., pp. 174-175.

soggetti americani spesso sono banali, pure

il cinema americano ci offre una continua lezione di cucina. A partire da un tema banale o addirittura infimo, compone un'opera incredibilmente varia, equilibrata, viva. L'idea manca? Il modo di supplire all'idea vale l'idea. Ciò che loro chiamano *continuity*, e che noi chiamiamo *découpage*, è tra le fasi più importanti (là) della realizzazione di un film <sup>63</sup>.

Anche Moussinac, nella fascinazione per le tecniche del cinema in sé, che caratterizza la riflessione sul mezzo e sulla sua specificità nei primi anni Venti, si avvicina all'idea di un cinema di puro schema e processo e alle teorie narrative, pensando, dopo l'uscita di *La Roue* (1922) di Gance, alla possibilità di un ritmo cinematografico di base matematica, come è stato sottolineato da Abel <sup>64</sup>. Ma questo non significa dimenticare il cinema americano, e dimenticarlo come la lezione. È Moussinac, infatti, che, nel 1925, nel suo libro *Naissance du Cinéma*, sostenendo che è necessaria una «iniziazione» al cinema per non rimanere schiavi del soggetto drammatico e insensibili alla bellezza plastica delle immagini, consiglia di compierla vedendo una serie di film essenziali. Questa serie, che comprende film di Ince, Griffith, William Hart, Chaplin, Fairbanks, Gance, Dulac, Delluc, Stiller, Sjöström, L'Herbier, Wiene, Lupu Pick, Lang, si apre con *Forfaiture*... E nel ricordare le tappe della nascita dell'evoluzione del cinema il film di De Mille viene immediatamente dopo *La Sortie des usines Lumière à Lyon* <sup>65</sup>. Nello stesso anno, poi, anche il regista Henri Fescourt, insieme a Jean-Louis Bouquet, in una sorta di pamphlet in tre volumetti (*L'Idée et l'écran*) che riprende e rilancia i termini del dibattito tra cinema puro e cinema narrativo, sotto forma di dialogo tra due personaggi, paragona rispettivamente delle due tendenze, torna a *Forfaiture*. Ed è il sostenitore della prima tendenza che sottolinea:

dal punto di vista intellettuale, io colloco le origini del cinema verso il 1915-1916, con l'apparizione dei primi bei film americani,

mentre il sostenitore del racconto precisa che tra quei film

il più influente fu *Forfaiture* [...] sconvolgimento assoluto nella tecnica per l'impiego dei primi piani <sup>66</sup>,

un procedimento che anche chi esprime le ragioni della sinfonia visiva ritiene «cinematografico». Del resto, a ben guardare, nonostante l'obiettivo tendenzioso del pamphlet e la difesa sostanziale del cinema narrativo che soggiace all'impianto dialogico, questa assume una dimensione non rigida, ma anzi «dialettica», integrando la propugnata necessità di «logica», con i «valori luminosi e il ritmo», proposti dai sostenitori dell'altra posizione. Laddove la logica ri-

63 L. Delluc, *Scénarii*, in *Écrits...* II/2, cit., p. 292.

64 Cfr. R. Abel, *op. cit.*

65 L. Moussinac, *Naissance du Cinéma* (1925), Ed. d'Aujourd'hui, Paris 1983, pp. 12-13 e 19.

66 H. Fescourt - J.-L. Bouquet, *L'Idée et l'écran - Opinions sur le cinéma I*, Haberschill & Sargent, Paris 1925, pp. 9-10.

guarda «la significazione degli atti» e la «ricerca del pensiero» <sup>67</sup> che il sistema di continuità americano permette di raggiungere, bene rappresentato da un film come quello di cui ci si occupa.

Per tornare, quindi a *Forfaiture*, a fine decennio, il 28 dicembre del 1929 film viene riproposto per il Gala Méliès alla Salle Pleyel («Due date del ciner Méliès e *Forfaiture*). Alexandre Arnoux, pur rimarcando la «mediocrità l'aneddoto» riconosce che il film è

un testo grammaticale, un monumento storico [...]. Tutto ciò che è moderno si trova in que film. Montaggio, illuminazione, alternanza delle inquadrature, ritmo [...] c'è tutto, e sovente tutto è elevato alla perfezione. *Forfaiture* ha dato al cinema una sintassi <sup>68</sup>.

Ormai, a distanza di più di dieci anni dalla sua apparizione in Francia, non occorre più attenuare l'entusiasmo nei confronti di quel film, in nome di forme francesi. I tempi sono cambiati, e anche chi lo considera superato ne riconosce l'importanza fondatrice e, retrospettivamente, può ben dire, tornando sul fatidico cinema americano, che *Forfaiture* ebbe il merito

di far vivere per la prima volta un intreccio senza raccontarlo <sup>69</sup>.

### c) Il cinematografo futuro. Frammenti per un'analisi

Le parole di Arnoux, nel riferimento ai valori specificamente cinematografici del film, al di là di un giudizio molto più freddo e meno lusinghiero, sembrano tuttavia esplicitare a distanza di anni le indicazioni espresse in modo allusivo da Colette, e si soffermano su quegli aspetti, su quei tratti che caratterizzano ciò che profeticamente alla scrittrice apparve come un embrione del «cinematografo futuro».

In effetti, se nel decennio compreso tra gli anni Dieci e i Venti si compie il passaggio dalle forme che si è convenuto definire *primitive* (senza accezioni valutative, in linea con le referenze già indicate), a quelle che caratterizzano e caratterizzeranno il sistema di rappresentazione che, da un punto di vista retrospettivo, definiamo come classico o istituzionale, il film di De Mille costituisce realmente una tappa, un momento significativo di questo passaggio. Anche Delluc, in qualche modo, lo intuisce quando, al momento in cui avverte la necessità di ridimensionare il giudizio sul film, precisa che si tratta di un «saggio di sintesi», di una «messa a punto provvisoria dell'arte, del movimento e della materia fotogenica» <sup>70</sup>. Altri autori che hanno ugualmente vissuto quella sta-

67 Id., *L'Idée et l'écran III*, Haberschill & Sargent, Paris 1926, nota inserita fuori testo.

68 A. Arnoux, *Du muet au parlant. Mémoires d'un témoin*, La nouvelle Édition, Paris 1946, pp. 16-18 (il libro è un'edizione ridotta di *Cinéma*, Crès, Paris 1929).

69 J. Fayard, *Le cinéma américain*, in «Le Crapouillot», n. spéc., nov. 1932, p. 40.

70 L. Delluc, *J'accuse* (1919), cit., p. 60.

gione, potranno ripercorrerla con la consapevolezza di uno sguardo retrospettivo e cogliere esattamente il ruolo del film nel contribuire a definire la «forma che prendeva il linguaggio», un «modo di eloquio», come fa per esempio Fescourt in *La Foi & les Montagnes* (1959), riscontrando nel montaggio in continuità, nell'uso del dettaglio e del primo piano, nell'impiego di un'angolazione non frontale, nell'illuminazione contrastata del film, uno stile narrativo<sup>71</sup>. Al modo di esposizione nell'eliminazione «delle scene inutili», e in generale l'infuenza del film nel determinare l'evoluzione del cinema moderno<sup>72</sup>.

In effetti, *Forjaiture* o *The Cheat*, venendo a una prospettiva attuale, appare a ragione come un momento decisivo all'interno del percorso verso la costituzione dello stile classico. Il film, prodotto nel momento in cui negli USA si definisce il *central producer system* e si coordinano a diversi livelli sforzi ed energie sul piano tecnico e produttivo, è realmente quel «concorso di felici risultati» di cui parlava Colette. Appartiene al momento in cui si definisce la formulazione della narrazione classica, il *continuity system*, e si comprende che la costruzione dello spazio narrativo coinvolge l'attenzione e il ruolo dello spettatore. A partire da un soggetto sensazionale (ma condotto con estrema sobrietà e meno banale di quanto sembrò ai francesi<sup>73</sup>), costruito modernamente su due linee di azione (gli sforzi finanziari del marito e il flirt della donna con l'orientale), *The Cheat* offre a livello di scrittura cinematografica davvero una sintassi straordinaria nell'impiego di tutti quegli elementi «nuovi» colti dai commentatori francesi, in una coordinazione consapevole che a tutt'oggi risulta moderna. Certo, il film non è una prova isolata<sup>74</sup>, è una campione significativo di una stagione cinematografica che sta conoscendo una spinta considerevole verso una sistemazione complessiva dell'Istituzione-Cinema. E, tuttavia, una delle «prove» più riuscite e storicamente determinanti.

Studiosi come Burch, Thompson, Jacobs ne hanno rilevato e indicato gli elementi decisivi in rapporto all'evoluzione delle forme classiche e istituzionali<sup>75</sup>, ma

71 H. Fescourt, *La Foi & les Montagnes ou le 7<sup>e</sup> art au passé*, Paul Montel, Paris 1959, pp. 142-145.

72 M. Lapiere, *Les Cents visages du cinéma*, cit., p. 133.

73 Un soggetto che testimonia del felice interscambio che, a differenza del caso francese, negli USA riassume la relazione tra cinema e teatro. Il soggetto è quello di un melodramma moderno che sa riportare negli schemi della tradizione del genere i nuovi conflitti di interesse e di morale. Qui, in particolare, all'etica protestante che unisce la forza economica con quella morale (vedi il marito di Edith) cui si contrappongono i nuovi valori del consumo e dell'apparenza (rappresentati da Edith), in base a quel culto della personalità più che del carattere che viene a modificare l'immaginario dell'America del primo decennio. Per approfondimenti, cfr. S. Higashi, *Il melodramma come sermone per la classe media*, in P. Cherchi Usai - L. Codelli (a cura di), *L'Eredità De Mille*, cit., pp. 224-248.

74 Nemmeno all'interno della produzione muta di De Mille, come ha bene dimostrato l'importante retrospettiva dell'edizione 1991 delle «Giornate del cinema mutuo», dove è stata data una copia virata di *The Cheat*.

75 Si vedano: D. Bordwell - J. Staiger - K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, cit., segnatamente i capp. 12, 15, 16, 17 delle parti II e III, con alcuni riferimenti a *The Cheat*; N. Burch, *La licarne...*, cit., capp. 7, 8, 9, sulla costruzione di uno spazio abitabile, il modo di rappresentazione primitivo, e la costituzione del soggetto ubiquitario, in cui si troveranno diversi riferimenti a *The Cheat*.

qui, a mo' di conclusione, verranno suggeriti soltanto alcuni spunti e qualche simbolo ulteriore in relazione a quel filtro «fotogenico» da cui si è partiti.

A cominciare dagli effetti di luce, con il chiaroscuro e le ombre proiettate che tanto colpiscono gli spettatori contemporanei al film (non solo i francesi), è stato notato che al di là dei risultati espressivi considerati in sé, resi possibili dall'adozione delle lampade ad arco (per cui lo studio Lasky è all'avanguardia), e in parte già noti ai Danesi e agli Italiani, la peculiarità di *The Cheat* va oltre la conquista di un rilievo drammatico che la luce diffusa e piatta in uso nel cinema primitivo non poteva ottenere. Qui, la luce non solo è prodotta da fonti giustificate diegeticamente, ma anche ha in sé una funzione narrativa, legata ai motivi forti del testo (vedi per esempio la luce del bracciere che illumina e arroventa orientando l'attenzione dello spettatore. Nel forte chiaroscuro, è la luce a creare quel mondo diviso funzionale all'etica del melodramma, o a creare il soggetto diviso tipico della tragedia<sup>76</sup> da cui proviene il personaggio di Hayakawa. E se qui il melodramma fa a meno delle accentuazioni correnti nella recitazione, risulta letteralmente scritto nei «valori luminosi»). Inoltre, talvolta, con lo sfruttamento delle ombre proiettate, la luce estende modernamente lo spazio profilmico fuori campo, oppure contribuisce davvero, fotogenicamente, a «far vivere Arakau, quando la semplice ombra delle sbarre della prigione sul volto del marito di Edith ci racconta e ci fa sentire la situazione, con l'abolizione di qualsiasi passaggio esplicativo e di didascalia. Ma il filtro fotogenico è ancora più pertinente se si considera la coordinazione degli effetti di luce con la scenografia all'interno del quadro (per esempio nelle sequenze cruciali ambientate nell'appartamento di Arakau, dove un pannello di carta crea un *décor* rarefatto in cui la luce mette in scena la situazione drammatica), ottenendo quell'accordo di *décor*, luce, quadro, che è per Delluc condizione prima della fotogenia. Ma vi è anche un «algebra di luce» nel percorso, nel ritmo dei «valori luminosi». Sottoposto ad un'analisi di cui qui si offrono alcuni frammenti da sviluppare, il film rivela un'economia assoluta di ciascuno degli effetti di linguaggio utilizzati, in una disposizione strategica, allusiva, che doppia il percorso narrativo, aggiungendo degli echi simbolici. Dalla presentazione di Arakau, in primo piano, no-embema, gli effetti di luce utilizzati a connotare il suo universo morale, torneranno esclusivamente a riproporre lo stesso universo, in relazione a quel personaggio o al progressivo coinvolgimento degli altri nel suo mondo contrastato (segnando le tappe della parabola melodrammatica). Analogamente per l'utilizzo di altre risorse del linguaggio protostituzionale: i celebrati primi piani non sono numerosi nel film, ma essenziali, rivelando epsteinianamente il dramma in «presa diretta» per «la maschera incandescente di Hayakawa», innanzitutto, per la spalla violata (frammento fotogenico già incontrato nei testi di Delluc),

infine il saggio di L. Jacobs, *L'Illuminazione Lasky*, in P. Cherchi Usai - L. Codelli (a cura di), *L'Eredità De Mille*, cit., pp. 250-258, con riferimenti al film.

76 Cfr. M. Walker, *Melodrama and the American Cinema*, in «Movie», n. 29/30, Summer 1982.

per la solitudine e «bellezza dolorosa» di Hayakawa al momento del processo (al momento cioè in cui l'universo melodrammatico prevede la rivelazione pubblica della colpa e l'estromissione dell'intruso dalla comunità ricostituita)<sup>77</sup>, e per pochi altri momenti. Si ricostruisce, inoltre, la trama scritta dal coordinamento dei dettagli, utilizzati come motivi ricorrenti correlati ed esclusivi, senza alcuno spreco, senza presenze insignificanti (il marchio/il conto, cioè il denaro/l'assegno/il giornale con la notizia del ferimento). Anche l'uso del movimento di macchina è assai parco e del tutto funzionale (sottolinea il riporre il denaro, da parte di Edith/il suo svenimento/la colluttazione tra Edith e Arakau/la caduta di Arakau dopo lo sparo/il volto dei giurati al processo). Anche qui il percorso è stringente e correlato. La composizione soggiacente al film appare concepita come una partitura musicale con ritorni e variazioni, che il montaggio scandisce con ritmo preciso. Senza soffermarci sulla presenza di alcuni racconti che testimoniano la costituenda logica dei sintagmi principali di continuità, per cui si rimanda a Burch<sup>78</sup>, si noti piuttosto come l'essenzialità del *décor*, delle risorse linguistiche, sia avvalorata, evidenziata, dalla sintesi estrema di un montaggio ellittico che, come anche ha notato lo stesso Burch, abolisce tutti quegli spazi «pedagogici», intermedi (porte, corridoi ecc.) che fondano ancora la topologia griffithiana, e, sul piano temporale, tutte le situazioni intermedie. La logica del dramma è puramente visiva.

Del resto, a ripercorrere le note scritte da De Mille nel 1929 sulla regia cinematografica, più di un'osservazione suona simile, pur espressa in altro registro, in altro contesto, e con altri obiettivi, alle ben più febbrili e appassionate affermazioni dei *cinéastes* parigini:

le capacità di esprimere il pensiero con il gesto, l'espressione, il comportamento, sono i suoi ferri del mestiere [del regista].

Egli è un'unità singola entro una complessa composizione in movimento [...]

Anzitutto va considerato il grado di velocità. la velocità è connessa al grado di tensione, di conseguenza in un film il ritmo è importante quanto in una sinfonia musicale. Dato che possiede la visione globale del film [...] il regista è in grado di regolare e adattare il ritmo di ogni singola scena entro la struttura complessiva del film.

e ancora:

l'attenta misurazione delle distanze tra macchina da presa e attori [...] sta nella portata dei pensieri e delle azioni [...]. Sotto i 15 piedi la macchina da presa registra il pensiero<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Secondo le regole dell'immaginazione melodrammatica, per cui cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985.

<sup>78</sup> Cfr. N. Burch, *La Lucarne...*, cit., p. 210.

<sup>79</sup> C.B. De Mille, *La regia cinematografica* (1929), in P. Cherchi Usai - L. Codelli (a cura di), *L'eredità De Mille*, cit., pp. 323-329.

## La realtà fotografica di Louis Delluc

di Beatrice Falaschi e Carlo Pallavidino

Tutta l'opera di Delluc si colloca temporalmente durante e soprattutto dopo la prima guerra. In un periodo in cui il cinema francese si trova in una situazione critica e di regresso. Questo periodo di crisi assume proporzioni vastissime se si tiene conto del luogo comune che vuole che prima della guerra la quasi totalità (alcuni parlano del 90%) della produzione cinematografica mondiale fosse in mani francesi.

Di fatto la crisi era già nell'aria prima della grande guerra. Una statistica pubblicata nel 1913 dalla casa Lumière valuta che sono ventunmila i metri di negativo prodotti mensilmente nel mondo: 7000 in Francia, 5000 negli Stati Uniti, 4000 in Italia, 2000 in Danimarca e 1000 in Inghilterra<sup>1</sup>. Comunque è indubbia l'abbondanza in Francia negli anni dal 1910 al 1914 di film stranieri importanti, in particolare film americani. Che lo spettatore francese medio rimanesse poco informato circa la provenienza del film e quindi riuscisse a riconoscere il film americano solo grazie alla presenza di Rio Jim e Douglas Fairbanks o quello italiano per le messe in scena romane, è una questione differente.

Al contrario nello stesso periodo negli USA si stava preparando una rivoluzione: l'arte cinematografica stava per fare un passo avanti considerevole e Griffith, Ince, Sennett, Chaplin stavano per produrre i capolavori che inaugureranno l'era della visione moderna del cinema. Durante la guerra, quindi, il centro di produzione passò dalla Francia agli USA. Questo enorme decentramento del fulcro d'azione che avvenne tra il 1914 e il 1915 assicurerà per anni la predominanza dell'azione americana.

L'apparizione dei film di C.B. De Mille, di Thomas Ince, di Griffith e di Chaplin rese evidente la superiorità tecnica americana e costrinse il cinema francese a confrontarsi seriamente con il nuovo venuto: si stava consolidando nel pubblico francese un *gusto americano* che doveva essere assecondato o combattuto, comunque affrontato. Non solo. I film americani diventarono la dimostrazione che il cinema è Arte, un'arte autonoma dotata di specificità linguistica, che può pretendere un posto accanto alle altre Arti.

Erano quindi due le lezioni che comportava per i francesi la concorrenza

<sup>1</sup> M. Lapiere, *Les Cents visages du cinéma*, Bernard Grasset, Paris 1949, p. 142.