

FOTO CINEMA FILM¹

Karel Teige

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 135-149 ◇

ARTE MODERNA. Arte nuova. Questi aggettivi sono stati usati e abusati, da *epitheton ornans* sono diventati *epitheton constans*, per poi perdere entrambi di credibilità: non ci si fida delle novità (l'istinto del pubblico è sempre conservatore) e il moderno è stato ingiustamente associato alla moda. È addirittura fuorimoda essere moderni: molti neoclassicisti contemporanei cercano di essere in tutto e per tutto all'antica. È risaputo che nulla invecchia tanto rapidamente quanto la modernità, e al posto di constatare che la novità e la modernità si rinnovano di continuo, nutrendosi sempre più dell'attualità e innervandosi di vita attiva, ci si è rifugiati in valori eterni. Le piramidi egizie, le statue dell'Estremo Oriente, i templi greci, le cattedrali gotiche, i palazzi barocchi sono rimasti in piedi per secoli e millenni: la ruota panoramica o la torre Eiffel sono moderni, ma oggi hanno già i giorni contati. Per *Zone* [Zona], la sua poesia dedicata al mondo, Apollinaire dovrebbe scegliere un'altra pastorella intenta a sorvegliare il suo gregge sui ponti di Parigi. E Jean Cocteau, quello spirito raffinato, moderno e ironico che già si identifica tra coloro che sono "avversi alla modernità", sarebbe costretto a trovare un'altra ambientazione per la sua meravigliosa pièce *Les Mariés de la Tour Eiffel* e a sostituire un luogo così magico e poetico come il primo piano della torre. Il nostro obiettivo non è dimostrare che la differenza tra l'eternità delle piramidi egizie o dei templi dorici e il carattere effimero della torre Eiffel o della ruota panoramica dipenda dal materiale di cui sono fatti – dalla pietra e dal ferro – o dal loro valore artistico. D'altra parte,

non vogliamo nemmeno difendere l'idea che la verità risieda solo nell'effimero, il che risulterebbe essere un'altra esagerazione. Non vogliamo nemmeno dimostrare che questa produzione cosiddetta eterna abbia rappresentato a suo tempo l'estrema modernità, che la contemporaneità sia un prerequisito di questa malinconica eternità; che al contemporaneo, alla moda e moderno Seurat, anche nel caso in cui i colori delle sue tele fossero diventati più scuri, sarebbe maggiormente assicurata l'eternità rispetto al datato e altero Bouguereau. Non ha senso e non c'è spazio per un'ulteriore elaborazione della questione. Vogliamo portare un'unica rivendicazione:

LA MODERNITÀ NON È UNA PAROLA VUOTA, MA UN PRIVILEGIO E UNA CONQUISTA

Non occorre fornire ulteriori prove circa quest'affermazione. Qualunque cosa accada a questo mondo ne è la dimostrazione, tutto è un argomento a favore. Il Red Star Line è più avanzato se paragonato alla nave degli Argonauti. L'aeroplano Goliath è più avanzato se paragonato alle ali mitologiche di Icaro o alla prima mongolfiera. Di sicuro preferireste viaggiare nei vagoni dei treni express della Pullman Company piuttosto che in una bucolica carrozza. La radiotelegrafia è migliore rispetto ai segnali luminosi o ai piccioni viaggiatori. La medicina moderna è qualcosa che i vecchi ciarlatani non potevano nemmeno immaginare. Ebbene sì, la modernità è una conquista e un privilegio, è semplicemente avanzamento e progresso.

Certo, obietterete che l'arte non conosce il progresso. Come già spiegato e sottolineato più volte, non si può mettere a confronto l'evoluzione dell'arte con il progresso nel mondo reale. L'evoluzione è un succedersi di continui cambiamenti mentre il progresso è un avanzamento, un giustapporsi di con-

¹ Il saggio viene pubblicato per la prima volta sulla rivista "Život. Sborník nové krásy" nel 1922 e, successivamente, riedito con alcune modifiche nel 1925 in K. Teige, *Film*, Praha 1925, pp. 7-36. La traduzione è stata realizzata a partire dalla versione pubblicata in *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, a cura di P. Szczepanik – J. Anděl, Praha 2008, pp. 133-152, la quale si ritiene essere quella filologicamente più accurata [N.d.T.].

quiste. Coloro che confondono il concetto di 'evoluzione' con quello di 'progresso', sovrapponendoli, affermano perfino che l'arte non ha un'evoluzione e, a detta loro, non si può presumere che Picasso o Derain siano una tappa successiva a Giotto, alla scultura nigeriana o alla pittura minoica.

L'evoluzione intesa come progresso esiste solo nei fatti legati alle necessità pratiche dell'uomo e nella scienza, non nella filosofia o nell'arte, a meno che noi non consideriamo che anche in questi campi, naturalmente, ci possano essere lunghi periodi di declino. L'arte oggi non è un bisogno pratico dell'uomo. Ad esempio, la forma del violino è frutto di una così lunga evoluzione da aver raggiunto una forma assolutamente perfetta, ideale, adatta, definitiva e standard. Qui l'evoluzione si è arrestata giungendo alla perfezione, allo standard, appunto: non è rimasto spazio per la produzione di ulteriori esperimenti. Lo stesso avverrà per ogni altro prodotto del lavoro umano. Ed è precisamente il caso della tecnica, dell'ingegneria meccanica e civile, e dell'architettura, se fosse davvero ingegneria civile piuttosto che un'ambizione a essere un'arte applicata o una forma di decorativismo. Diverso è il caso dell'arte, per il quale non si può parlare di progresso, ascesa o trionfo di conquiste in parallelo all'emergere di un'epoca in senso reale, astratto o assoluto. Né Paul Cézanne né Henri Rousseau sono artisti più 'avanzati' o 'impeccabili' rispetto al Ghirlandajo o Beato Angelico. Tuttavia, è possibile parlare di progresso o perfezionamento in senso lato, in termini di tendenze dominanti specifiche in un tratto temporale specifico: l'impressionismo di Monet e Renoir è più avanzato dell'impressionismo di Manet e forse perfino di quello di Turner. Il sintetismo postimpressionista di Derain è più impeccabile dei primi esperimenti di Cézanne. E, inoltre, in campo artistico si potrebbe parlare di progresso in tutti quei periodi in cui l'arte rappresenta un bisogno pratico concreto, quando è parte integrante del mondo e della vita, una delle questioni più significative, il soggetto di tutte le altre conquiste di un certo periodo e delle vaste, se non quasi illimitate, possibilità del progresso. Purtroppo, l'arte contemporanea è ormai troppo distante dal mondo e dalla vita di og-

gi. Il mondo e la vita oggi sono moderni, intensi, in miglioramento e sempre migliorabili, avanzati e in continuo progresso: l'arte accademica ambisce oggi all'antimoderno, all'eternità, all'essere incontaminata nella sua assolutizzazione, alla classicità e all'immutabilità, alla mistica.

Abbiamo espresso queste considerazioni:

in primo luogo, perché abbiamo cercato di dimostrare che la modernità è privilegio, conquista, progresso, perfezione. Essa non è effimera, ma definita da un'evoluzione orientata a una perfezione pressoché assoluta, alla standardizzazione, a un'esistenza permanente, all'eternità,

in secondo luogo, perché intendiamo discutere di un'arte nuova e moderna che presume uno sviluppo nel senso di un incessante progresso e raffinamento, un continuo avanzamento indirizzato a una perfezione superiore più elevata e non a un progresso inteso come una mera trasformazione caratteriale periodica, di una forma d'arte che è da poco emersa dal progresso scientifico e dai desideri del cuore umano, che non è una questione estetica d'atelier, ma un evento di grande importanza pubblica nei confronti del mondo e della vita: vogliamo parlare di

CINEMA

L'invenzione del CINEMATOGRAFO ha arricchito l'arte di un nuovo ambito, ha segnato la scoperta di un nuovo mondo, in altre parole: la scoperta dell'America dell'arte. E come l'America era conosciuta prima di Vespucci e Colombo, come non si può attribuire al solo Roger Bacon la scoperta della polvere da sparo, a Gutenberg quella della stampa, a Franklin e Prokop Diviš quella del parafulmine o a Nikola Tesla e Marconi la radiotelegrafia, così il cinematografo non è né un'invenzione né una scoperta di Edison o dei fratelli Lumière. Non è mai possibile attribuire una grande invenzione a un unico individuo: una grande scoperta altro non è se non il punto di arrivo di un lungo sforzo collettivo, un risultato che ha numerosi predecessori e un'origine lontana. Dietro ai grandi eventi e ai grandi obiettivi vi è sempre un collettivo che collabora e l'inventore non è che un uomo attivo in questo collettivo. La teoria

di Einstein sarebbe stata impensabile senza i suoi predecessori.

Sebbene sia un prodotto della nuova epoca, il cinema può comunque vantare una tradizione specifica e antenati centenari. Da una parte, le ombre cinesi, che si fondano sul principio di proiettare un'immagine in movimento su una superficie piana. Esse sono giunte in Europa nel diciottesimo secolo, quando a Versailles e al Palais Royal di Parigi vennero aperti i teatri d'ombre. Henri Rivière e Caran d'Ache, due disegnatori umoristici famosi negli anni Ottanta del secolo scorso, promossero le 'ombre francesi', delle silhouette squisitamente disegnate e finemente ritagliate da lastre di zinco, al Théâtre d'application e, successivamente, al cabaret Chat Noir di Montmartre. D'altra parte, il diretto antenato del cinema è la lanterna magica di Athanasius Kirchner, in combinazione con il fantascopio, nel quale ruotano delle diapositive colorate. Quest'ultimo permetteva a Cagliostro di riprodurre i suoi miracoli, a Robertson di mostrare ai parigini increduli fantasmagorie misteriose nel Convento dei Cappuccini. Quando Reynaud combinò la lanterna magica con il prassinoscopio avvenne il primo passo verso l'apparato cinematografico. Parallelamente, si osservavano scoperte sempre più specifiche, che permisero il raggiungimento di nuove conquiste in campo fotografico: il revolver fotografico di Janssen, la cronofotografia di Faye, la pellicola trasparente, il biografo e il bioscopio dei fratelli Edison; fino al 1895, quando i fratelli Lumière proiettarono per la prima volta la loro opera cinematografica, e venne aperto alla Salle des Conférences sul Boulevard des Capucines il primo cinema del mondo. Le pitture animate, che un tempo erano una ridicola utopia o un incantesimo di negromanzia, divennero realtà, il loro mero esistere superava ogni aspettativa: la vita stessa apparve su uno schermo da proiezione. A quel tempo, nessuno sospettava che esse fossero la soglia verso un futuro ragguardevole. Si riteneva che quelle rappresentazioni sarebbero state solo una moda temporanea, che presto non avrebbero più suscitato la curiosità del pubblico e che quella fantastica lanterna magica sarebbe stata utile solo alla scienza. Nel frattempo, il cinema ha conquistato il mondo intero, è divenuto attivo in

ogni luogo e il pubblico è intento ovunque a divorare questo spettacolo nuovo e ardito; sulla superficie del globo oggi si contano più di 70.000 cinema.

E così il cinema si è fatto strada in un secolo di nuove scoperte e nuove luci, in un secolo in cui l'ottica — la scienza della luce — è divenuta una scienza di miracoli, proprio come profetizzato secoli fa da Cartesio. L'arte che è derivata dall'ottica è l'arte dei miracoli, un miracolo lei stessa. Il suo progresso si manifesta ogni giorno con incredibile e vertiginosa rapidità. Le conquiste secolari che hanno portato dalle ombre cinesi e dalla lanterna magica all'apparato dei fratelli Lumière hanno anticipato l'evoluzione del cinema: se mettete a confronto i primi film francesi, caratterizzati da scene brevi e racconti simili a quelli che ancora oggi si proiettano al *variété*, con i seriali americani contemporanei o i drammi diretti da D. W. Griffith o T. H. Ince, noterete un indiscutibile miglioramento qualitativo e un rapido perfezionamento tecnico. E così noi, i cittadini di questi primi decenni del celebre, grande e rivoluzionario Ventesimo secolo, stiamo assistendo alla nascita di un'arte nuova e gloriosa, la più viva e intensa di tutte. La sua novità è un importante fattore culturale, ma non è né una *haute nouveauté* alla moda né una curiosità stagionale: la sua bellezza rigorosa, viva e accattivante si rivolge a un pubblico che non vuole essere istruito o educato, ma che chiede di provare una sensazione, come l'invitato alle feste della pseudocultura di oggi (Oh, *panem et circenses*. . .!). Vi è una forza incommensurabile nella popolarità, nel carattere umano e nella totale internazionalità del film che parla alle masse di tutti i popoli e razze del nostro pianeta: è un inno alla bellezza del mondo e può essere un'arma efficace al servizio degli ideali rivoluzionari del popolo.

Il giovane pittore francese Marcel Raval una volta, scherzando, ha affermato che la poesia moderna è nata da Arthur Rimbaud e dalla fata della meccanica. Anche il cinema, come d'altronde tutto a questo mondo, è figlio della meccanica (della macchina) e degli ideali umani. Tuttavia, essendo il cinema il successore del teatro — un'arte morta e prossima a scomparire — e, come quest'ultimo, un consorzio di altre singole forme d'arte, le sue origini sono

marcatamente più complesse. Abbiamo ripercorso la genealogia del cinema dalle ombre sul muro alla lanterna magica, dall'invenzione del dagherrotipo e della cinefotografia sino alla scoperta dei fratelli Lumière. Oltre a una tradizione scientifica, tecnica e ottica il cinema ne ha anche un'altra che, in assenza di un termine più adatto, definiremo 'artistica'. Il cinema è una sorta di iperarte: poesia, epica, romanzo, dramma, satira, commedia, belle arti, musica, recitazione, danza. In sostanza tutte le arti vi si uniscono in una magnifica sintesi. Il cinema è a tratti e al tempo stesso arte visuale, arte dello spettacolo (una sorta di teatro), poesia e balletto. Se la futura estetica del cinema, di cui si osservano già accenni rilevanti, nello specifico negli scritti dell'arguto e astuto Louis Delluc (*Photogénie, Cinéma et Cie, Charlot*)², desidererà definire una bellezza autonoma, nuova e universale, propria del film, dovrà prima di tutto considerare i rapporti

DEL CINEMA CON L'ARTE
CON LA LETTERATURA
CON IL TEATRO

La FOTOGRAFIA media la relazione e il contatto con le arti visuali, con la pittura. Il film è un'arte cineplastica, come il ballo è un'arte meloplastica. È una pittura luminosa e viva, un'immagine animata. Il suo progresso tecnico, così rapido e rimarchevole sin dalle origini, è in primo luogo condizionato dal continuo perfezionamento della fotografia, la bellezza del film non è letteraria o drammatica, ma FOTOGENICA.

I massimi rappresentanti della poesia moderna sono i francesi o, più nello specifico: i parigini. Montparnasse è la culla della pittura contemporanea. Oggi i principali scenari della fotografia sono l'Inghilterra e, soprattutto, l'America. I Cabot e gli yankee se ne sono appropriati quando era ancora un dagherrotipo allo stadio primitivo ed embrionale³. Oggi realizzano un GIORNALISMO FOTOGRAFICO

eccezionale, una fotografia di reportage e documentaria, che presenta un'intensa componente magica e una poesia propria; un moderno panopticon: settimanali illustrati, riviste fotografiche dall'Inghilterra e dall'America. A ciò che un tempo era l'arte pittorica imperiale francese ed europea corrisponde oggi il giornalismo fotografico americano. E questa fotografia moderna, persino una semplice istantanea, è bella ed elaborata tanto quanto un'incisione di epoca imperiale, ammirata non solo dagli spiriti moderni ma anche dai collezionisti di antichità. La bellezza della fotografia, proprio come la bellezza di ciò che viene prodotto dalla tecnica moderna, è determinata da una perfezione semplice, assoluta e condizionata dalle sue funzioni. La bellezza della fotografia è dello stesso genere della bellezza di un aeroplano, di un transatlantico, o di una lampadina elettrica: un prodotto della macchina e al tempo stesso del lavoro delle mani umane, del cervello umano e, se volete, del cuore umano. Il processo di produzione fisico-chimico, gli sviluppatori fotografici, l'esposizione ecc., sono tutti controllati dall'uomo, dalle sue competenze e attitudini. Cos'è la fotografia se non un'arte umana? Le competenze del fotografo sono moltiplicate e regolate dal cervello meccanico e perfettamente funzionante della macchina fotografica, a cui non piace farsi violentare dai gusti mutevoli da salotto che, al contrario, sono volti a standardizzare la bellezza, l'estetica e l'ordine della fotografia. Il perfezionamento della fotografia ne intensifica la bellezza, accentuandone la chiarezza, il realismo e il carattere documentario. Sono qualità che definiscono il significato intrinseco della fotografia e che vengono tradite dalla comune fotografia artistica europea, di cui più avanti illustreremo l'assurdità. Quando una fotografia perfetta prende vita sullo schermo del cinema, su quello schermo grigio del nostro cielo terrestre — per usare un'espressione di Yvan Goll —, si rivela ai nostri occhi, senza falsità e senza inganno, la vertiginosa epopea della vita, la drammaticità visuale (la 'fotogenia') di tutti gli oggetti del mondo. Si comprende dunque che è la fotografia, tra tutte le arti, quella in grado di interpre-

² L. Delluc, *Photogénie*, Paris 1920; Idem, *Cinéma et Cie*, Paris 1919; Idem, *Charlot*, Paris 1921 [N.d.T.].

³ Negli ultimi tre decenni del Diciannovesimo secolo il dagherrotipo era caratterizzato da una specifica espressività artistica, da generosità e semplicità, era un disegno equilibrato, una modellazione e una composizione armoniosa: in breve, presentava quelle meravigliose qualità rappresentative a cui fa un riferimento perspicace Josef Čapek nel suo interessante libro *L'arte più modesta*. Cfr. J. Čapek, *Nejskromnější umění*, Praha 1920.

tare il ritmo più pragmatico e autentico, la poesia, il dramma che si dispiega quotidianamente nel globo. La pellicola cinematografica veicola il contenuto di tutte le bellezze del mondo meglio di un inno poetico come *Zona* di Apollinaire. La liricità del film non è letteraria, pregna di alizarina o di inchiostro per le macchine da stampa, ma è immediata e reale. È la realtà. E la realtà non deve essere restituita con inni o lodi affinché sia bella, mozzafiato, poetica. È semplicemente tale. Proprio per questo è mozzafiato, meravigliosa, poetica. Le illustrazioni delle macchine di Léger e la poesia marinettiana *À mon Pégase* non apportano bellezza alle macchine o alle limousine, la bellezza delle macchine e delle automobili corrisponde alla bellezza della realtà e della forma pura, priva di ornamenti o di orpelli lirici. Ebbene, *la morale della fotografia risiede nella realtà e nella verosimiglianza*. D'altronde, la veracità è da sempre considerata una virtù e corrisponde allo scopo per cui venne inventata la fotografia. Per la pittura la fotografia rappresenta la liberazione dal naturalismo, da quella muffa fetida che stava corrodendo le leggi prefissate e costruttive della creazione pittorica. Con l'intervento della fotografia la pittura ha sviluppato un'estetica antinaturalistica e ha preso coscienza della sua nuova missione, del suo nuovo ruolo e della sua nuova funzione nella vita moderna. Sebbene il merito della fotografia, che ha guarito la pittura dall'impressionismo, sia enorme, la pittura ha avuto effetti negativi sulla fotografia: l'ha infettata con la malattia dell'impressionismo, trasformandola in una fotografia artistica, qualcosa di simile a un'industria artistica, un'arte falsa... Nella cinematografia è opportuno preferire la cultura fotografica americana a scapito della direzione latina, francese e italiana, che implica un gusto insolito nei chiaroscuri e la produzione di effetti lirici sbrigativi (come, ad esempio, nei film *Mater Dolorosa*, *La dixième symphonie*, *J'accuse* e altri prodotti firmati Pathé). Vi è un'inclinazione sprezzante nei confronti della fotografia artistica: l'«artisticità» è senza dubbio rischiosa per il film e spesso sono i film sui cowboy a presentare una bellezza più fotogenica e drammatica rispetto ai *film d'art*.

Ma, d'altronde, che splendide realtà fotogeniche

ci offre il film americano, caratterizzate in egual misura da forza e tenerezza! Ci abbiamo visto notti buie e piovose inscenate alla perfezione, la nitidezza delle gocce di pioggia nell'oscurità trasparente dello spazio (*Daddy-Long-Legs*, *City Girl*, ecc.), i fasci luminosi di un faro nelle nebbie della notte, il bagliore degli archi in una serata umida presso i moli di New York, l'opalescenza della pubblicità illuminata sui grattacieli sopra gli ampi viali della città. La magia del chiaroscuro filmico e fotografico non è presa in prestito da Rembrandt o da Leonardo: è ancora più mozzafiato. L'oggetto della fotografia e dei film non sono solo la poesia della notte, l'oscurità e gli effetti delle luci artificiali, le notti elettriche delle città. Ci sono anche la luce del giorno, luminosa e gloriosa, il cielo azzurro sulle pianure della California, nelle pampas o sulle montagne del Messico! Perché, non dimentichiamolo, la fotografia e il film non sono cacciatori di effetti di luce artificiale: hanno in primo luogo un ruolo documentario. Sono la prova evidente della bellezza del mondo, e quindi la mera esistenza del cinema e della fotografia confuta tutte le sciocchezze della filosofia pessimista. Prima dell'invenzione del cinema e del perfezionamento della macchina fotografica, la filosofia poteva affermare che la realtà non esisteva, che tutto era un'illusione. Un singolo numero di un settimanale fotografico, un singolo evento filmato, come il decollo di un aereo o il "Gaumontův týden"⁴, sono prove inconfutabili dell'esistenza della realtà, una manifestazione diretta dell'ambiguo dramma della vita moderna. La filosofia ha mentito. La fotografia non mente e non può mentire.

La fotografia può mentire nel caso in cui diventi 'artistica'. È falsità, ipocrisia e a tratti un declino qualitativo nei confronti della sua bellezza originaria. Dopotutto, la fotografia per essere bella non ha bisogno del chiaroscuro della galleria o dell'incertezza impressionistica. Allo stesso modo, gli ornamenti e le decorazioni non aggiungeranno mai bellezza all'architettura odierna. Quando la pittura ha abbandonato l'impressionismo, la fotografia ne ha eredi-

⁴ "Il settimanale di Gaumont". A partire dal 1920 e fino al 1931, la società francese Gaumont pubblicò in Cecoslovacchia un settimanale chiamato "Gaumontův týdenň přehled" [N.d.T.].

tato gli abiti come lascito della società. L'espressionismo è ormai giunto a un punto di arresto, ma la fotografia e il cinema ne hanno indossato gli abiti (ne è un esempio l'insensato tentativo tedesco de *Il gabinetto del dottor Caligari!*). La fotografia artistica, ovvero l'industria dell'arte, è qualcosa di indegno, fangoso e malsano, è spazzatura: la sua forza fotoplastica si annulla nell'estetismo semi-puro di James Whistler. Desolazione, e noia, una forma d'arte falsa e fuori luogo. Quanto sono belle le foto luminose e nitide che vediamo nei giornali anglo-americani o sullo schermo del cinema durante un film sul selvaggio West! In queste immagini c'è la vera poesia e la bellezza evocativa delle liriche di Whitman.

Come abbiamo detto, l'America è la culla della fotografia moderna e il rifugio della fotogenia. Ma ricordiamo che l'America non è solo la patria di Walt Whitman, ma anche quella di Edgar Allan Poe e, volendo ora citare la strana, meravigliosa e straordinaria attività artistica di un fotografo americano che vive a Montparnasse a Parigi: di MAN RAY.

IL CASO MAN RAY. MAN RAY, questo ebreo americano, amico e collega dei pittori e dei poeti francesi contemporanei, è stato un pittore cubista di second'ordine. Come molti artisti cubisti mediocri è divenuto un dadaista seguendo la moda del tempo. In quanto dadaista, ha smesso di dipingere e si è messo a realizzare le immagini meta-meccaniche *New-York-Dada "Mecano"*⁵, qualcosa di simile alle costruzioni suprematiste dei russi Rodčenko e Lissickij, delle specie di utopie: macchinari, antenne, aeroplani, ecc. In seguito, ha fotografato queste costruzioni meta-meccaniche, le ha fotografate in modo incredibile e meticoloso attraverso la sua precisa conoscenza del mestiere di fotografo con cui si guadagnava il pane. Ben presto ha scoperto che la fotografia di queste costruzioni era più bella delle costruzioni stesse, che ne trasmetteva fedelmente la bellezza materiale e l'espressività materiale fotoplastica, la quale, tuttavia, non era artistica e non

interamente merito dell'autore. E, dunque, si è trovato di fronte alla nascita di una nuova branca delle belle arti: una fotografia veramente visuale, una fotografia che è veramente arte, che a tratti cessa quasi di essere fotografia e diviene qualcosa di simile alla pittura e alla stampa; qualcosa di diverso dalla normale fotografia pseudoartistica da studio che abbiamo definito come parte dell'industria dell'arte: la fotografia acquisisce qui un linguaggio autonomo, autogestito e proprio. La fotografia non può mai, nemmeno in questo caso, uscire dalla realtà, ma può diventare surreale. Il surrealismo è un tratto delle fotografie di Man Ray. È un tratto dell'arte moderna. E così Man Ray è il fratello di Juan Gris.

La fotografia è bella anche se non è arte, proprio come il film. Tuttavia, la fotografia e il film possono divenire arte senza perdere la propria bellezza, ma trasformandola e percependola in modo diverso. Il regista D. W. Griffith è riuscito in questo, proprio come T. H. Ince o C. B. DeMille, e, in parte, Antoine o Abel Gance. Man Ray ci è a sua volta riuscito, e in modo ancor più coerente.

Una fotografia di un uovo in un bicchiere è un incredibile gioco di luci, un poema di luce che si basa sul supremo coronamento della tecnica. Una spirale di carta appesa a un'asta, che a detta del dadaista nichilista di turno era scultura moderna, ovvero arte, per Man Ray non è altro che uno stralcio transitorio di realtà di cui solo la fotografia può mostrare la bellezza artistica. Solo la fotografia che si sviluppa in una camera oscura, a volte quando il suo soggetto reale non esiste nemmeno più, può diventare arte. Tuttavia, la vera poesia fotografica, una magia che è quasi stregonessa, si ritrova negli ultimissimi esperimenti di Ray, in *Champs délicieux*, in un album di dodici fotografie da 18x24 cm pubblicato con un'introduzione di Tristan Tzara. Qui, per la prima volta, la fotografia si affianca coerentemente alla pittura e alla grafica, senza i mezzucci della 'fotografia artistica'. La bellezza di quest'album è comparabile a quella di opere d'arte recenti. Nel creare queste fotografie 'dirette', Man Ray ha rinunciato completamente alla lastra e all'obiettivo. Sono soggetti a sé stanti, poemi illustrati. Questo processo fotografico, comunemente impiegato in ambito scientifico, per-

⁵ Teige si rifà alla "Mécano", rivista newyorkese su cui pubblicava Man Ray diretta da Theo van Doesburg con lo pseudonimo di I. K. Bonset, e di cui uscirono quattro numeri tra il gennaio 1922 e il gennaio 1924 [N.d.T.].

mette di ottenere *valeurs d'aquatinte*, transizioni tonali delicate, quasi impensabili per le arti grafiche. A volte sono quasi fantasmagoriche.

Picasso non solo incollava ritagli di giornale sui suoi dipinti, ma anche fotografie di pere su una *Natura morta*. George Grosz e Max Ernst non solo incollavano intere fotografie sui loro dipinti, ma assemblavano interi quadri con delle fotografie. Il pubblico riteneva che tutto ciò non avesse nulla a che fare con la pittura, scuoteva la testa in segno di rimprovero, respingeva i loro tentativi. Man Ray direbbe che *non ha nulla a che fare con la fotografia*, sapendo che

fotografia : pittura = cinema : teatro = orchestrion : pianoforte = futura fotoplastica : scultura.

Come il cinema ha liberato il teatro con un intervento risolutivo, abolendone le numerose varianti e forme, affinandone l'estetica, così la fotografia ha liberato la pittura, emancipandola dal naturalismo. A loro volta, le scoperte, le invenzioni e le azioni di Man Ray stanno emancipando la fotografia dalla decadenza della 'fotografia artistica'. La liberano dalla fotografia 'artistica' attuale (impressionista), semplicemente eliminandola. Attraverso la fotografia creano una vera e propria arte surrealista, un'arte che, secondo Apollinaire, ha inizio nel punto preciso in cui si arresta l'imitazione. E mentre la pittura, liberandosi dai pericoli del naturalismo, ritorna alla realtà, dall'astratto al concreto, la fotografia di Man Ray, libera dalle seduzioni del whistlerianesimo, si avvicina al gioco formale di Picasso, Braque o Gris. Una volta che il cinema si sarà appropriato dell'invenzione di Man Ray nello stesso modo in cui egli si è appropriato di tutte le conquiste della fotografia, si ritroverà alle soglie di un regno nuovo, ora inimmaginabile.

D'altra parte, però, il film trarrà vantaggio anche dal perfezionamento della fotografia a colori.

Come abbiamo affermato, IL RAPPORTO DEL CINEMA CON LE BELLE ARTI è mediato dalla fotografia. Lo stesso avviene nel rapporto delle belle arti con il cinema. La nuova pittura apprende molto dal cinema e attraverso lo studio della fotografia. È nel cinema che l'arte realizza il suo significato e la sua missione in modo più facile e chiaro. L'influenza

del cinema sull'arte è notevole e, forse, non consiste solo in cambiamenti superficiali, tematici, ecc. Le rappresentazioni dei cowboy affascinarono diversi giovani pittori tanto quanto gli spettacoli del circo e del *variété*. Questa influenza verrà sicuramente indagata in seguito, non resterà una suggestione. Ma l'approfondimento del rapporto tra cinema e pittura (più precisamente, tra fotografia e pittura e viceversa) andrebbe oltre gli obiettivi di questo articolo.

CINEMA E POESIA. Il cinema vive di una poesia diversa da quella del teatro: non conosce il sentimentalismo e l'isteria di Maeterlinck o Claudel, né l'ibsenismo senile. La poesia del cinema non è né simbolista né futurista. Non è nemmeno del tutto accademica. A nostro avviso, Dumas o Victor Hugo hanno poco da offrire al cinema, in quanto in questi casi il testo del romanzo dovrebbe essere rielaborato e violentato sino alle fondamenta. Il romanzo sentimentale e quello storico non sono adatti al cinema. Non lo è nemmeno la letteratura accademica, il repertorio ufficiale del teatro (*La dame aux camélias*), e né la letteratura di un certo *niveau* culturale, l'arte della poesia. Il cinema, essendo lo spettacolo del popolo, vive di quella poesia e di quella letteratura che appartengono al popolo: Jules Verne, Karl May, Nick Carter, le storie di Buffalo Bill, *Uncle Tom's Cabin*, *Les Aventures du capitaine Corcoran*, *Les Enfants du capitaine Grant: voyage autour du monde*, *Les Enfants du capitaine Grant*, *Old Shatterhand*, gli astuti Sherlock Holmes e Arsenio Lupin, i racconti del Far West di Bret Harte e le pianure innevate dei romanzi di London, Upton Sinclair, Jensen, Mark Twain. In breve, tutta quella letteratura che è popolare, d'avventura, di viaggio, sensazionale: la cosiddetta letteratura popolare a puntate⁶.

Questa letteratura offre un intrattenimento moderno e sensazionale. Il suo ampio raggio di azione

⁶ Teige impiega la categoria *kolportážní literatura* o *kolportážne*, che identifica il romanzo popolare pubblicato a puntate. Esso si presenta sotto forma di storie scritte in modo semplice con una trama avventurosa, ricca di scene d'amore e di crimine. Il termine deriva dal concetto di *colporteur*, un venditore ambulante di libri, immagini e canzoni che si aggirava nelle fiere, legato alla letteratura popolare [N.d.T.].

comprende l'avventura e la fantasia. Non c'è spazio qui per descriverne la morale, spesso particolarmente sana, non sentimentale, attiva, e la sua filosofia nuova, moderna e dinamica: sono entrambe indiscutibili. Tale letteratura è figlia del nuovo mondo, delle moderne condizioni sociali e culturali: respira l'intensa fragranza delle Americhe, seduce attraverso il fascino per luoghi lontani, inebria le folle, è annoiata dal sentimentalismo e dall'accademismo. È nata in un'epoca in cui la visione del mondo si è fatta più nitida e precisa, l'immaginazione più sorprendente, sebbene la sua forza emotiva non abbia perso intensità. Questa letteratura, che non è la poesia dell'accademico-parnassiano; questa letteratura, a oggi l'unica letteratura del popolo, una letteratura particolarmente moderna, lirica, epica e drammatica; questa letteratura, che ormai non vive quasi più nelle aule di studio e nelle biblioteche, ma sullo sfondo dell'immensità del cielo, libera come un uccello, o in mezzo al turbinio violento della vita: questa letteratura è la base del cinema. La poesia del cinema è dello stesso genere.

La poesia del cinema si appropria di tutto ciò che è reale: automobili, aerei, battelli a vapore, città, fattorie e farmboys, indiani, astronomia, sobborghi di periferia, celebrazioni, paesaggi di tutto il mondo, wigwam, grattacieli, praterie, ecc. Racchiude tutti i sentimenti e le emozioni. La sorella del cinema è la poesia di WHITMAN e di altri poeti americani, suoi allievi (Sandburg, Lindsay, Masters, Treat, Ridge, Ezra Pound, Oppenheim, Kreymborg, ecc.). Tuttavia, anche attraverso piccoli espedienti si può creare un quadro accurato e completo dell'ambientazione. Non soltanto un treno, una nave, un aereo o un gruppo di indiani, ma anche un tram, il segnale di una stazione, una lettera con un timbro, un biglietto da visita, un taccuino, un orologio, un anello, un casco coloniale possono essere effettivi 'attori' e accadimenti significativi in un film. Una suggestività che, da un lato, ricorda la tecnica del romanzo poliziesco e che, dall'altro, richiama il gusto e il fascino della poesia di Jean Cocteau e di alcuni altri poeti moderni.

Il lirismo del cinema è accattivante nel suo esotismo. Ma non si tratta di quell'esotismo decadente

di Baudelaire o Gauguin, bensì di un esotismo cosmopolita moderno: non l'esotismo che fugge dai Paesi ipercivilizzati verso i paradisi onirici di Tahiti o dell'Oriente, ma l'esotismo dei transatlantici, dei vagoni Pullman, del Canadian Pacific Express, l'esotismo del diario di viaggio, della rivista illustrata, della sensibilità giramondo a cui costantemente appartiene una percezione fresca del mondo. Le immagini si susseguono rapide sullo schermo del cinema, perché la vita stessa scorre troppo veloce. Di tanto in tanto un treno in corsa sfreccia davanti ai vostri occhi. Un fascio di luce avvolge sullo schermo Parigi, Londra, New York, San Pietroburgo. San Francisco confina con Melbourne. Il cinema guarda il mondo attraverso il prisma di uno spirito internazionale cosmopolita.

La letteratura moderna e la nuova poesia sono aperte all'influenza vigorosa e benefica del cinema tanto quanto a quella della cosiddetta letteratura occulta, che rappresenta una fonte di materiale narrativo per i film americani. I romanzi hanno adottato la tecnica cinematografica della trama simultanea. Jules Romains, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Yvan Goll, Apollinaire, Èrenburg, P. A. Birot, Edschmid, Tzara, Epstein, P. Mac Orlan, P. Hamp, L. Delluc, Černik, Nezval, Schulz, Seifert, Vančura hanno trasposto nella loro poesia gli elementi essenziali del cinema. Alcuni di loro sono addirittura autori di libretti cinematografici, il più famoso e interessante dei quali è la *Chapliniade* di Goll⁷. (Indagare più nel dettaglio l'influenza del cinema sulla letteratura moderna sarebbe un tema interessante per uno studio critico-letterario, ma esula dagli scopi del nostro articolo).

CINEMA E TEATRO. In breve: il cinema sta al teatro come l'aereo sta all'uomo volante, come sottolineato da J. Honzl. Il teatro è centripeto, un'impresione concentrica, il cinema è centrifugo. Il teatro sintetizza e si riduce ad accenni simbolici e abbreviazioni; il film presenta un'ampiezza epica e si innamora in modo immediato del dettaglio espressivo. Il teatro ha e avrà sempre i suoi limiti, le sue sceneggiature limitate; il palcoscenico del cinema è il

⁷ Y. Goll, *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*, Dresden 1920 [N.d.T.].

mondo, il mondo contemporaneo che si estende su distanze infinite e su una vita immensa, perché il cinema è il celebre biografema⁸ dell'arte di oggi. Mentre il teatro è sostanzialmente monistico e sintetico, il cinema è pluralistico e divisionista. Tra cinema e teatro sussistono delle differenze estetiche e delle mutue relazioni antitetiche. Inoltre, a causa delle condizioni culturali e sociali attuali, questo rapporto sta assumendo la forma di una separazione più netta e definita. Mentre il cinema si sta sviluppando a una velocità vertiginosa, il teatro sta andando sempre più in declino. Mentre le sale cinematografiche radunano ogni sera folle di spettatori internazionali provenienti da tutti i continenti, gli auditorium dei teatri sono vuoti. La dichiarazione "non costruite teatri" è accompagnata dall'invito a "costruire biografemi del popolo". Max Jacob⁹ afferma quanto segue a proposito del rapporto tra cinema e teatro: il teatro è una statua su un piedistallo, non è la vita. Il cinema ci guarirà da tutte le epidemie e dagli endemismi teatrali. Al cinema si applaudono i banditi, non degli snob eleganti. La base del teatro è la convenzione, la base del cinema è una realtà senza pretese; difendiamo il cinema come arte realistica, combattiamo il teatro in quanto arte patetica e accademica. Dove il teatro vive di gesti e pose, il cinema vive di certezze. Il teatro è il divertimento dei romantici e dei piccoloborghesi, il cinema quello degli spiriti moderni, una fonte di ristoro per chi guarda al futuro. È un'esaltazione dell'umanità che può piacere solo ai misantropi e ai nemici del mondo e dell'umanità.

Il teatro ha cessato da tempo di essere una festa del popolo come nell'antica Grecia. Chiudete i teatri e nessuno li rimpiangerà, se non gli snob della première, che manifestano con ostentazione i loro standard culturali. Al loro posto nella vita culturale moderna è subentrato il cinema, lo spettacolo popolare. Come la fotografia impedisce l'esistenza della pittura naturalistico-accademica, così il cinema impedisce l'esistenza del teatro naturalistico-accademico. Oggi sono entrambi solo inutili atavismi, che presto si

estingueranno. Il teatro cadrà con la borghesia. Il cinema vive con il proletariato, con gli strati più ampi del popolo. Essendo una novità della nostra epoca, il cinema, proprio come la fotografia, non ha tradizioni antiche. Come la fotografia ha errato, prendendo in prestito effetti da Rembrandt o da Whistler, così il cinema ha per qualche tempo errato, cercando di essere convenzionalmente teatrale. Come la letteratura di cui il cinema si appropria non è del tutto ufficiale, riconosciuta e accademica, così la tradizione teatrale su cui il cinema si poggia con giusto istinto non è del tutto accademica o teatrale. Il cinema, essendo uno spettacolo popolare, ha trovato la sua tradizione in quelle varietà quasi teatrali che sono a loro volta uno spettacolo per il popolo, le "gioie del secolo elettrico", cioè:

NEL CIRCO E NEL VARIÉTÉ
NEL BALLETO, NELLA PANTOMIMA, NEL
MELODRAMMA, NEL MUSIC-HALL, NEI
CAFÉ-CONCERT, NEI CABARET
ALLE FESTE POPOLARI, NEI BALLI DI PERI-
FERIA ECC.,
NELLO SPORT

La libertà dell'arte moderna ha avuto origine nel circo, nel *variété*, nel music-hall. È qui che vive la vera poesia moderna, quella agile, elettrica, pienamente antinaturalistica. A questo contesto poetico e romantico appartengono le nuove forme di umorismo, le ironie clownesche, le *gaminerie* sentimentali, gli sketch lussureggianti, le mirabolanti imprese di equilibristi, giocolieri, spasimanti, le danze d'oltreoceano, le *eccentric girls*, gli acrobati giapponesi. Se il romanticismo è davvero un potere eterno che pervade la storia, se è vero che ogni epoca, persino una completamente realistica come la nostra, richiede almeno un pizzico di romanticismo, allora il romanticismo può essere oggi trovato nel circo, nel *variété* e nel music-hall, negli acrobati, nei comici, nei clown, nei cantanti e nei ballerini, e nei famosi pugili che vivono dell'applauso della folla e della popolarità. È un romanticismo nomade, quello dei moderni cantanti girovaghi, dei giramondo e dei trovatori itineranti. I nomadi erano e sono romantici. La loro non è un'arte vuota.

Preso atto del fatto che la relazione del cinema con

⁸ Teige gioca con la radice greca del termine biografia, *bios* – *graphem*, utilizzando l'espressione *živopisem*, dove *bíos* corrisponde a *život* [vita] e *gráphem* a *psát* [scrivere] [N.d.T.].

⁹ M. Jakob, *Théâtre et cinéma*, "Nord-Sud", 1918, 2, p. 10 [N.d.T.].

il teatro ufficiale — la direzione ‘artistica’, il dramma classico, naturalista e psicologico — è definita solo in termini di una rigida antitesi, in un certo senso è dunque possibile considerare il circo, il *variété* e il music-hall vicini al cinema, e in quanto predecessori.

Tra tutte le varianti del teatro e dello spettacolo non riconosciute, il circo e il *théâtre variété* sono più prossimi al cinema in virtù del loro carattere, nel loro significato e nella loro missione vitale. Sono esotici come il cinema. Sono internazionali, il loro linguaggio espressivo è una sorta di ido o di esperanto, proprio come il cinema. Sono spettacoli privi di letteratura, oltre la letteratura. *Variété-stars*, *eccentric girls*, giochi di prestigio, sketch, dialoghi brutali di brevi performance clownesche, qualcosa di simile all’eredità della commedia dell’arte, sorprendenti equilibristi con le loro rischiose contorsioni, bellissimi ed energici domatori di bestie, danze straordinarie, raffinate e d’oltreoceano, bellezze leggiadre in abiti vermigli, con una fascia verde e mille gingilli scintillanti, un’attrazione più sensazionale dell’altra — tutto questo insieme fantastico, estraneo, inebriante e quasi miracoloso attira gli artisti moderni, stanchi della patetica vacuità del teatro. Seurat, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kubišta, Archipenko e Léger hanno trovato ispirazione per le loro immagini in questo ambiente. La poesia della giungla e di terre lontane di cui trasuda il circo ha ispirato una delle poesie più caratteristiche e magnifiche di Neumann. Ma il circo e lo spettacolo del *vaudeville* sono anch’essi uno spettacolo del popolo, perché possiedono la realtà sana, giocosa e predatoria, il grottesco, la caricatura e la satira potenti, e sono quindi alleati del film.

Lo stesso si può dire del *music-hall*, della pantomima, del *café-concert* e del *cabaret*. Sono antiaccademici, indigeni e primitivi nel senso moderno del termine. Sono popolari nel modo in cui dovrebbero esserlo. Come diceva Marinetti, sono la massima espressione della risata, un’instancabile ventola per un cervello surriscaldato. Se il circo oggi è soprattutto una realtà francese — i circhi parigini di Medrano (*Boum! tous les soirs Boum!*) e il Nouveau Cirque sono i più celebri —, la culla e la patria di quel-

l’arte sorprendente e sintetica del *music-hall* e del *café-conc*¹⁰ è il mondo anglo-americano. Dalla pantomima britannica di Londra, la compagnia di Fred Karno ha fatto emergere Charlie Chaplin e anche Fatty. Teatri da rivista esotici, *travesti*, parodie, farse, balli, balli e ancora balli, balletti non accademici — anche se persino Anna Pavlova dei *Ballets Russes* osò calcare il palcoscenico del *music-hall* negli Stati Uniti, Loïe Fuller, Max Dearly, la Mistinguette del Casino de Paris, di Eldorado e del film (*Les misérables*), che con estro malizioso reinterpretò sul palcoscenico del *variété* (nell’arte del melodramma) quella nuova danza, fantastica, selvaggia e maliziosa, la *danse gavroche*, elevandola al livello delle danze ieratiche di Isadora Duncan, Harry Pilcer e Gaby Deslys, Mme Roberty del Concert Mayol di Parigi, Mme Paulette Pax, Pearl White, Musidora (dal film *Les vampires*), Vernon Castle, Max Linder, Stacia Napierkowska. In questo consistono *cabaret*, *music-hall*, *variété*, teatro moderno vivace, elettrico e poetico: in un’arte ufficialmente misconosciuta e sottovalutata, ma che al limite manca di una modestia all’antica. Non è vero che si tratta di uno spettacolo di qualità inferiore, un teatro di qualità inferiore in quanto ignaro dell’estetica morbosa di oggi. Al contrario, il teatro moderno, veramente moderno, a cui aspirano i giovani poeti e alcune scene sperimentali della Francia e della Russia rivoluzionaria, sta diventando il fratello del *cabaret* (il teatro russo di satira rivoluzionaria, il Terevsat¹¹), dei giochi di prestigio, della *comédie-bouffe*, del balletto e del *vaudeville*, mentre nei tempi moderni il cinema ha preso il posto del grande teatro e del grande dramma.

Tra l’altro, occorre notare che il fiorire del *variété* e del *cabaret* è stato descritto come un prodotto della pseudo-cultura borghese. In parte, soprattutto nel nostro Paese, è effettivamente così. L’arredamento dei palchi di prima classe è esplicitamente borghese, così come i loro programmi. Nel nostro Paese un esempio è quello di Hašler. Tuttavia, al tempo stesso, è chiaro che questi palchi hanno un tratto politico.

¹⁰ Variante colloquiale di *café-concert* impiegata da Teige [N.d.T.].

¹¹ I Terevsaty erano piccoli teatri istituiti durante la Guerra Civile con lo scopo di educare il popolo alle faccende politiche attraverso la satira [N.d.T.].

Accanto ai vecchi *cabaret bohémien* di Montmartre come Chauve Souris e Lapin Agil, ci sono i lussuosi spettacoli del Ba-Ta-Clan, delle Folies Bergère, dell'Olympia, dell'Alhambra, ci sono anche spettacoli popolari di periferia, in rue de la Gaîté c'è il *cabaret* socialista di Bobino, Gaîté-Montparnasse. È risaputo che è stata la Rivoluzione russa a far risorgere i *cabaret* e se, come affermato da Napoleone, le *Nozze di Figaro* di Beaumarchais rappresentavano già una Rivoluzione francese compiuta, allora la forza lirica, la rabbia, la tristezza e la sfida del movimento rivoluzionario vero e proprio si celano nelle *chansons* erotiche, rivoluzionarie e proletarie di alcuni *cabaret* contemporanei. Si tratta di un lirismo che cresce nell'atmosfera delle periferie, dei *fortifs* e nel pathos sociale di alcuni film. I personaggi che piacciono al pubblico proletario, come Sherlock Holmes, Arsène Lupin, gli Apache o i pirati non nascono dall'estetica, dalla filosofia, dalla morale o dal lirismo borghesi. Sono per il popolo quello che John Gabriel Borkman o Des Esseintes sono per gli esteti borghesi. Non c'è né filisteismo né snobismo in questo tipo di *cabaret*. Il teatro borghese ama i dialoghi raffinati e contemplativi, la psicologia fatale, la struttura drammatica tradizionale, gli eroi individualisti ma convenzionali. I piccoli teatri popolari amano i coraggiosi Apache, i marinai, i motivetti, gli effetti di luce, i riflettori scintillanti, la vivacità dei manifesti, gli eventi semplici, sempre innovativi e vari. In spettacoli senza inizio né fine, essi traspongono in rapida successione il dramma inesauribile della vita. Seguendo il modello delle danze popolari, sono anche un intrattenimento rinfrescante del mondo moderno e dello stile moderno delle "gioie del secolo elettrico". Tuttavia, ribadiamo: sarebbe un errore e un peccato guardare alla vita, come spesso si fa oggi, come a un Eden, a un parco divertimenti o a una Magic City: nella vita non si transita di attrazione in attrazione.

TEATRO E FILM. Il cinema errava cercando di imitare il teatro. Il cinema non aveva nulla da apprendere da un teatro logorato, degenerato e invano rinnovato, se non qualche vizio indegno o qualche falsa presunzione di essere *film d'art*, di cui si è presto liberato. Ma il teatro moderno può trarre lezioni preziose dal film, che è pieno di vitalità; come anche

dal circo, dal *variété* o dal *cabaret*. I drammi cinematografici e i seriali superano e rendono impossibili sotto tutti i punti di vista quei drammi teatrali che non sono all'altezza. Lo stesso avviene anche nel caso delle opere narrative che presentano un carattere meno letterario (à la *Excelsior!*), poiché le loro possibilità sono superate dai trucchi più o meno imperfetti del teatro e del palcoscenico di Châtelet. Le produzioni drammatiche moderne, che sono allo stesso tempo una testimonianza dello sviluppo del teatro tradizionale, evitano le vecchie costruzioni drammatiche che, al centro dei dibattiti, della psicologia e chissà cos'altro, hanno perso la loro *raison d'être*. Si espongono all'influenza del cinema, del repertorio dei piccoli palchi popolari, del *cabaret*, del circo e, proprio come il circo e il cinema, sono permeate di esotismo. Le sperimentazioni dei giovani autori si rifanno a nuove tecniche sceniche e registiche, diverse dalle norme teatrali tradizionali. Apollinaire, nella prefazione a *Les mamelles de Tirésias*, parla della necessità di un doppio palcoscenico, uno al centro della platea (come in Giappone) e un altro che circonda l'auditorium come un'ampia cinta. Birrot concepisce le sue commedie piene di stranezze circensi e di esotismo da *variété*, appositamente per clown, giocolieri e acrobati. *Methusalem* di Yvan Goll è un'opera satirica intervallata da scene cinematografiche. Come i pittori futuristi ponevano lo spettatore al centro del quadro, così il teatro moderno vuole porlo al centro della *pièce*, al centro dello spettacolo e dell'azione drammatica. Il *vaudeville*, la pantomima, il balletto e i tentativi (come quello di Pitoëff) di realizzare uno spettacolo puramente ottico sono spettacoli al tempo stesso lirici e drammatici nel senso e nello spirito, come nel caso dei Fantômas, di Buffalo-Bill o di Chaplin, che sono personaggi al tempo stesso drammatici e lirici. Non si tratta certo di un teatro simbolista lirico, ma piuttosto di qualcosa che è stato anticipato da *The Playboy of the Western World* di J. M. Synge o da *Ubu Roi* di Jarry. Questi tentativi moderni possono sembrare a volte altamente burleschi, ma il burlesco ha bisogno di essere permeato dal respiro del lirismo per essere arte. Questo lirismo si manifesta nel canto, nella danza, nella risata, nel gesto e negli elementi di scena: è un

lirismo comune e quotidiano, non prettamente letterario, un lirismo moderno che può combinarsi con una drammaticità più urgente. Per intenderci: gli eventi sportivi, ad esempio, sono incontestabilmente drammatici e non mancano di un forte accento lirico moderno. La combinazione del lirismo con il dramma è possibile solo con l'abolizione della regola tradizionale delle tre unità di azione, tempo e luogo, al posto della quale subentra l'elemento moderno della simultaneità.

CINEMA E SPORT. Se il cinema non deve nulla al teatro, deve invece moltissimo allo sport, all'atletica e all'acrobazia. È forse necessario spiegare questa ovvietà? Essendo un'azione collettiva tanto quanto il calcio, il cinema raramente ha trovato i suoi attori tra le tragedie teatrali. Ciò non accade mai nel cinema americano¹². Nel maggior parte dei casi, tuttavia, il film ha trovato interpreti unici tra gli sportivi, gli atleti, gli acrobati e i comici del circo. Il famoso pugile Carpentier, amico di Chaplin, è ora protagonista di un film. Solo lo sport di alto livello poteva fornire al film automobilisti, cavalieri e cowboy così *smart* come Rawlinson, Fairbanks, Mary Walcamp, Helen Holmes, Pearl White, Maciste, Harry Carey, W. Hart, Ruth Roland, ecc. Il cinema, in quanto arte, è l'opera suprema della cultura spirituale moderna e una celebrazione della cultura fisica moderna: tra le due trova un equilibrio, in cui risiede il suo fondamentale valore morale.

CINEMA E MUSICA. Sono legati l'uno all'altra da un rapporto che non è così semplice e lineare come appare, bensì molto complesso. In breve, il film necessita di un accompagnamento musicale. Gli spettacoli teatrali oggi sono inconcepibili senza un'orchestra e, allo stesso modo, le immagini sullo schermo cinematografico divengono particolarmente complesse e bizzarre quando non sono accompagnate da un intermezzo musicale. Psicologicamente è del tutto naturale, ma c'è da chiedersi se ci sarà ancora bisogno della musica quando verranno pro-

iettati alla luce del giorno incredibili film a colori. Per il momento, l'accompagnamento musicale è necessario e occorre che sia appropriato. Della selezione musicale di un film dovrebbero occuparsi i musicisti moderni. Nei film orientali vengono proposti *Il rapimento di Serail* o *Il flauto magico* di Mozart. Si suonano Offenbach, Beethoven, Dvořák, Smetana, Bizet e Schubert; in Francia persino Debussy. Chopin compare in *The Vagabond* di Chaplin. Tuttavia, si osservi come la musica moderna combaci perfettamente con il carattere del cinema: Stravinskij con la sua piano-rag e la sua pianola, e la musica da ballo e da marcia secolare di oggi: *Salomé-foxtrot*, *Indianola*... Il ritmo delle danze moderne è autenticamente moderno, ha qualcosa del ritmo dei treni e della vita di città. Una jazz band è un perfetto accompagnamento cinematografico! Essendo il film un teatro meccanico, sarebbe sicuramente più adatta una musica meccanica: un grammofono, un orchestron, una pianola. La musica, essendo un accompagnamento, un'illustrazione e uno sfondo per un dramma cinematografico, non dovrebbe trascurare gli strumenti della tecnica moderna. Lasciamo che le opere cinematografiche ruggiscano con il rumore delle dinamo, delle macchine Morse, dei clacson delle automobili, con il rombo dell'Express e dell'aereo, con il battito della macchina da scrivere invece che con il tradizionale usignolo in una poetica notte d'estate! Questi "accenni di realtà" tentati dai futuristi con le loro "macchine del rumore" e da Erik Satie in *La Parade* possono probabilmente assumere in musica un significato simile a quello svolto dai ritagli di giornale, dalle carte da gioco, dai tessuti, ecc. nelle nature morte cubiste, con cui Picasso, Braque e Juan Gris illuminano la composizione geometrica astratta dell'opera, apportando qualcosa di esteticamente non sperimentato dalla vita, la realtà del materiale grezzo. Il genere musicale più appropriato in questo caso è il jazz, che supera in espressività le macchine del rumore di Russolo e che potrebbe sostituire quei dischi fonografici che catturano accuratamente il fragore e lo schianto delle grandi città, delle stazioni ferroviarie, delle passeggiate, dei porti, dei grandi raduni di folla e della tempesta delle proteste proletarie.

¹² Il cinema francese è relativamente più vicino al teatro o alla pratica registica di Abel Gance (*Mater dolorosa*, *La dixième symphonie*, *J'accuse*), Louis Feuillade (*Judex*, *Tih-Minh*), Charles Bourguet, Pouctal (*Travail*), Antoine (*Les Travailleurs de la mer*, *La Terre*), e i suoi attori che provengono dal teatro: Gabrielle Robinne, Ève Francis, Marcel Lévesque, Sarah Bernhardt, Séverin Mars.

La musica moderna non è utile al teatro morto. Non ci sono e non ci saranno opere teatrali davvero nuove, così come non ci saranno nuovi drammi. Forse assisteremo piuttosto a operette che si avvicinano di più al gusto e alla mentalità popolare. Che la musica cominci a lavorare per il cinema: vi troverà un vasto campo di incarichi incredibili, anche se complessi e pieni di responsabilità. Alcuni autori del Modernismo romanzo, soprattutto i membri parigini del *Gruppo dei Sei*, ci hanno già provato. Darius Milhaud, per esempio, ha composto la *Cinéma-symphonie* e delle partiture per alcune opere di Chaplin.

Come abbiamo tentato di evidenziare, il valore artistico del film è smisurato. Se oggi si esita ad attribuire al film il titolo di arte (il Salon d'Automne di Parigi del 1921 gli assegnò il grado di decima musa), è solo perché la sua bellezza, la sua vivacità e il suo valore superano le qualità dell'arte di oggi. Al cinema sono associati alcuni nomi che la storia e la critica del futuro accosteranno alle celebri personalità dell'arte.

Charles Spencer Chaplin, Charlot, Charlie, è l'artista più onnipresente del cinema. Appartiene al proletariato di tutte le nazioni e razze, e le sue opere fanno il giro del mondo. È il più grande volto dell'arte cinematografica, la più grande manifestazione dell'arte contemporanea. È il Molière e l'Aristofane di oggi. Giovani poeti di tutte le nazioni gli hanno reso omaggio. La sua nuova tristezza provoca un'allegria indefinibile nella massa. È più di un attore. È un clown. È un poeta. È l'inventore di nuove e modernissime espressioni di umorismo e ironia, infuse di un fragile e paradossale sentimentalismo. È uno di quei grandi umoristi che "si mettono in un angolo e piangono" (Neruda)¹³. Vive una 'vita da cani', è un vagabondo, un migrante, un cameriere, un capo-reparto, uno che sposta pianoforti, un finto conte, un vetraio, un avventuriero, un pompiere, un soldato, un venditore al banco dei pegni, un poliziotto, un ubriaccone: esperto di tutto, maestro in niente.

Douglas Fairbanks, che insieme a Whitman pote-

va vantare di raccontare tutto l'eroismo attraverso il punto di vista americano, ha incarnato nelle sue opere la vera poesia atletica e sportiva della modernità. È un eroe dell'Arizona, uno Zorro che vendica i torti, una gallina dalle uova d'oro e un santo, un bandito e un pazzo, un proprietario di un sanatorio, un Robin Hood e il d'Artagnan dei *Tre moschettieri* che, inconsapevolmente, modernizza con semplice naturalezza.

Sessue Hayakawa, il più grande tragediografo contemporaneo, William Hart (*Rio Jim*), Mary Pickford, Jack Pickford, Pearl White, Vernon Castle, Fatty (*Roscoe Arbuckle*), Dustin Farnum, Mary Walcamp, Mae Murray, Mae Marsh (*Intolerance*), Ruth Roland, Norma Talmadge, Lincoln, Fanny Ward, Alice Brady, M. MacLaren; Coogan, Edna Purviance ed Eric Campbell (collaboratori di Chaplin), Dorothy Phillips, Cl. Kimball Young, Harry Carey, Ol. Thomas, Marie Doro, P. Dean, S. Milovanoff (*L'Orpheline*), Mathot (*Travail*), Biscot, Musidora, Peggy, Ève Francis, Nazim, Gémier (*Mater dolorosa*), Sjöstrom, O' Brien, ecc. ecc.

Registi: prima di tutto D. W. Griffith (*Intolerance*, *Dream Street*, *Broken Blossoms*, *Way Down East*), T. H. Ince, Mack Sennett, Loos, Emerson, DeMille, Antoine, Abel Gance, Capellani, ecc.

La NUOVA ARTE PROLETARIA – l'arte che secondo la profezia di Èrenburg cesserà di essere arte – è INTERNAZIONALE, POPOLARE E COLLETTIVA, è la missione e lo stile del futuro. Tra tutte le arti contemporanee, è il cinema ad avvicinarvisi di più, in particolare con Chaplin (*The Kid*, *The Vagabond*, *Shoulder Arms*, *The Immigrant*, *Easy Street*) e Fairbanks. Vi si percepisce il tratto epico della vita moderna e la vastità del mondo: non è solo un mondo in immagini, ma il poema del mondo moderno. Il film è tempestoso e severo, ma anche lapidario. È copioso e le sue potenzialità non conoscono limiti. È l'unica arte del proletariato, ma non è ancora un'arte proletaria pura. Il suo significato sociale è incommensurabile. Se chiudessimo i teatri, le mostre, le sale di lettura e le chiese, solo una piccola parte dell'umanità si lamenterebbe. Il nostro pianeta continuerebbe a girare. Tuttavia, forse si fermerebbe se i proiettori cinematografici nei cinema di tutti i

¹³ J. Neruda, *Pisně kosmické*, Praha 2011, p. 35. I versi originali sono al singolare: "humorist / jde do koutku a pláče!" ("l'umorista / si mette in un angolo e piange!") [N.d.T.].

Paesi smettersero di girare. Una manciata di chilometri di film rivoluzionario conquisterà il mondo, così come oggi una sfilza di film ha già conquistato il cuore del pubblico proletario.

www.esamizdat.it ◇ K. Teige, *FOTO CINEMA FILM*. Traduzione dal ceco di Martina Mecco (ed. or.: Idem, *FOTO KINO FILM*, in "Život. Sbornik nové krásy", 1922, ora in *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*, a cura di P. Szczepanik – J. Anděl, Praha 2008, pp. 133-152)
◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 135-149.

◇ K. Teige, *PHOTO CINEMA FILM* ◇
Translated by Martina Mecco

Abstract

Italian translation of the article *FOTO KINO FILM* by Karel Teige.

Keywords

Karel Teige, Czech Avant-Garde, Interwar Czechoslovakia, Cinema, Arts.

Author

Karel Teige (1900–1951) is one of the most prominent figures of the Czech avant-garde, renowned for his groundbreaking contributions as an art theorist, critic, and designer. Teige's writings spanned literature, architecture, graphic design, and cinema, leaving a significant mark on modernism. In 1920, Teige co-founded Devětsil, a collective of avant-gardist artists, writers, and intellectuals. His work was also remarkably influential in the editorial field, since he contributed to numerous periodicals and even worked as the editor of some journals, such as "ReD" ("Revue Devětsilu", 1927–1930). Teige's interest in film theory is testified by the fact that he saw cinema as the true expression of modernity. Conceiving artistic expressions as forms of 'poesis', 'Gesamtkunstwerk', his analysis spans different fields, from literature to architecture. His main influences were French, American, and Soviet cinema. Through his essays and collaborations with filmmakers, he explored cinema's capacity to challenge narrative conventions, embrace abstraction, and convey surrealist visions.

Translator

Martina Mecco is a PhD candidate in Czech and Russian Studies in the international PhD programme in German and Slavic Studies offered jointly by Sapienza University of Rome and Charles University in Prague. Her thesis, *Roman Jakobson's Collaboration with the Interwar Czechoslovakian Press*, focuses on reconstructing Roman Jakobson's activity in interwar Czechoslovakia. Her research interests include literary and linguistic history, Czech and Russian literature of the 1920s and 1930s, Russian Formalism and Czech Structuralism, and the relationships between Czech, Russian, and German cultures. She also translates from Russian, Czech, and Slovak.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Martina Mecco

