

APOLOGIA PER IL CINEMA. DIFESA E ILLUSTRAZIONE DI UN'ARTE INTERNAZIONALE¹

di Jean-Paul Sartre
a cura di Francesco Caddeo

Introduzione del curatore

Il testo che qui proponiamo per la prima volta in lingua italiana, consiste nel lavoro che un giovanissimo Sartre compose nel 1924, probabilmente nell'ultimo trimestre di *khâgne*, o, forse, durante il primo anno di *Ecole Normale Supérieure*, pubblicato postumo grazie ad una versione fornita dalla sua figlia adottiva ed esecutrice testamentaria, Arlette Elkaïm-Sartre. Il testo dimostra l'assenza, nel giovane pensatore, di qualsiasi timore reverenziale nei confronti di filosofi affermati come Alain e Bergson, le cui condanne rivolte al cinema sono qui respinte senza esitazione. In questo lavoro, Sartre propone, infatti, una personale rivalutazione del cinema, che nelle sue parole si rivela come un'autentica arte della durata. Pur dichiarandosi estraneo ad ogni conoscenza specifica della realizzazione cinematografica, nello svolgimento di tale apologia della settima arte Sartre si dimostra buon conoscitore di stili e tecniche cinematografiche: ne risulta una descrizione appassionata da parte di un cinefilo che difende l'espressività artistica insita nel cinematografo.

Sartre ha lasciato qualche nota bibliografica nel testo. Ben più ampio è l'apparato di note che il curatore dell'edizione francese ha aggiunto al testo pubblicato, apparato che riproduciamo interamente. Le note apposte da Sartre saranno segnalate con l'indicazione «Nota di Sartre», mentre quelle aggiunte dal curatore francese con la sigla «NdC». Le note aggiunte nella traduzione italiana, da attribuire quindi al traduttore, saranno indicate con la sigla «NdT».

*

¹ J.-P. Sartre, "Apologie pour le cinéma" (1924), in J.-P. Sartre, *Ecrits de jeunesse*, éd. par M. Contat, M. Rybalka, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404.

APOLOGIA PER IL CINEMA. DIFESA E ILLUSTRAZIONE DI UN'ARTE INTERNAZIONALE

Avvertenza

Ciò che segue — lo si vedrà fin troppo bene — non è scritto da un cineasta. Non so nulla della tecnica del cinema. Tutto è visto da fuori, non dall'interno. In generale ho provato, attraverso un'analisi che parte dalle mie proprie impressioni, a dedurre ciò che poteva percepire il pubblico medio e profano di fronte allo schermo.

Immobilità e cambiamento

Per Alain, in altre pagine filosofo senza dubbio gradevole, nulla è più bello dell'immobilità. A lui piace vedere i corpi fissi delle statue greche o i movimenti composti della coreografia, che sono ancora una forma d'immobilità. Ed è a causa di questa sua preferenza che condanna «l'arte dello schermo», «l'invenzione meccanica»². Vedo qui gli elementi di un problema molto più importante delle sterili discussioni di Winckelmann³: la bellezza consiste nell'immobilità o nel cambiamento? Lo spirito dell'uomo è affezionato all'immobile e non solamente in estetica. È più agevole comprendere l'immutabile. È soprattutto più comodo amare ciò che non cambia ed è a questo punto che ci si sforza di accecarsi «Tu non sei cambiato. Sei sempre lo stesso». Una filosofia nuova ha detronizzato, però, quella delle Idee imperiture: oggi, non vi è più realtà che nel cambiamento. L'estetica non ne beneficerà? Dovremo sempre ammirare i gesti assemblati del Teatro Francese che lo spettatore completa in sé non appena l'attore li comincia? Saremo sempre sottomessi alle unità, alla divisione in atti, alle pesanti strutture, agli artifici scenici? Tutta questa fatica per persuadere lo spettatore che è sempre lo stesso! Non vi è nessun fascino nella fluidità del caleidoscopio? Occorre aggiungere che il movimento ha in se stesso il proprio fascino. Chi non ha gustato, in un'auto, in un treno, il fascino della velocità? Nel movimento, se è ben indirizzato, si sente la forza.

Il cinema comunica la formula di un'arte bergsoniana. Inaugura la motilità in estetica. Ma, da saggio innovatore, prende le misure. L'immobile motilità delle «figure di genere», in cui il protagonista abbozza dei gesti che non completerà mai, si trasforma velocemente

² Sartre si riferisce qui a un testo di Alain: Alain, "L'immobile" (1923), *Propos*, Vol. I, La Pléiade, Paris 1958, p. 467. (NdT)

³ J.J. Winckelmann (1717-1768), teorico dell'arte tedesca. (NdC)

in assillo. Piacque agli Dei solo una volta che il Sabino di Davide lanciasse il giavellotto⁴. Ma la pura motilità della strada sconcerata, perchè il passato sembra non agire abbastanza sul presente. Vi sono troppe differenze tra le due tensioni, la nostra e quella di fuori. La mobilità dello schermo sta nel mezzo. Nello schermo tutto cambia troppo per essere previsto; ma, per affascinare i sensi e assicurare lo spirito, tutto vi cambia seguendo un ritmo percepibile, non impercettibile, un morbido legame, una legge insinuante.

Coscienza e cinema

La trovata fu d'accompagnare con la musica le miserie del popolo a due dimensioni. Alain dice ancora: «La parola manca radicalmente (al cinema); e si capisce che essere muti dalla nascita non significa tacere»⁵. Ma occorre piuttosto rallegrarsi che le parole non arrivino qui a spargere i loro controsensi, a precisare l'impreciso, a dividere l'azione in compartimenti netti. Non siamo più in presenza di attori che non parlano. Ma cantano, e il loro canto (intendo quello dei violini) si esprime molto meglio ciò che potrebbero dirci a parole, limato lo spigolo di esse: fa molto più che insegnarci ciò che pensa Mary Pickford, perchè ci fa pensare come lei. E lo si percepisce talmente bene che non parlo qui di quegli assemblaggi curiosi in cui alla rinfusa ci si rifà a Wagner, a Planquette, a Audran⁶ e a Debussy. Sempre in maggior quantità, oggi, la musica si adatta allo schermo: Salomé, interpretata da Nazimova⁷, era accompagnata dalla partitura di Richard Strauss.

Riprendiamo qui qualche passaggio di Bergson: vorrei far capire che un film, con il suo corteo di suoni, è una coscienza come la nostra. Per ciò che riguarda la musica lo si comprende bene. Bergson non ha forse detto:

La durata assolutamente pura è la forma che assume la successione dei nostri stati di coscienza quando il nostro io si lascia vivere, quando si astiene dallo stabilire una separazione tra lo stato presente e gli stati anteriori. Non gli occorre, per questo, di lasciarsi interamente assorbire nella sensazione o nell'idea che passa, perché in tal caso, al contrario, cesserebbe di durare. Non gli occorre neppure di dimenticare gli stati anteriori: basta che ricordandosi di questi stati non li giustapponga allo stato presente come un punto su un altro punto, ma li organizzi con quello, come succede quando ci ricordiamo fuse, per così dire, le note di una melodia. Non si può dire che, se queste note si succedono, noi le scorgiamo

⁴ Riferimento al famoso quadro *L'Enlèvement des Sabines* (Musée du Louvre). (NdC)

⁵ Alain, *Propos*, Vol. I, cit., p. 467. (NdC)

⁶ E. Audran (1840-1901) e R. Planquette (1848-1903) furono compositori di operette tra i più apprezzati del loro tempo. (NdC)

⁷ Nel film di C. Bryant, *Salomé*, che fece scalpore alla sua uscita nelle sale nel 1923. (NdC)

tuttavia le une nelle altre, e che il loro insieme è paragonabile a un essere vivente le cui parti, benché distinte, si compenetrano per l'effetto stesso della loro solidarietà.⁸

E Thibaudet ha detto: «La durata, per come la percepiamo in noi, evoca l'analogia della musica, che evoca l'analogia della vita»⁹.

Ma il film stesso è una coscienza, perché è una corrente indivisibile. Gli si può applicare quello che Bergson dice d'altra parte sulla musica: «Ascoltiamo una melodia e lasciamoci cullare da essa: non abbiamo forse la sensazione chiara di un movimento non vincolato a un mobile, di un mutamento senza niente che muti? Questo mutamento basta a se stesso, è la cosa stessa. E per quanto assorba un certo tempo, è indivisibile: se la melodia si arrestasse più presto, non sarebbe più la stessa massa sonora; sarebbe un'altra ugualmente indivisibile»¹⁰.

L'essenza del film è nella mobilità e nella durata. Potete considerarla come un rullo di scatti istantanei: un insieme di foto immobili sta al film come l'acqua del serbatoio sta all'acqua del torrente o come la coscienza spezzettata dall'associazionismo sta alla coscienza. Il film è un'organizzazione di stati, una fuga, un flusso indivisibile, inafferrabile come il nostro Io. Non più di un qualsiasi essere vivente che sfugga alla classificazione, si pensi al saccheggio di fiori che facciamo morire cogliendoli. Ma il nostro Io incontra degli ostacoli: «L'idea è una sosta del pensiero, e nasce quando il pensiero, invece di continuare il suo cammino, fa una pausa o ritorna su se stesso: allo stesso modo il calore si produce nella palla che cozza contro l'ostacolo»¹¹. Così la fuga delle immagini, al cinema, a volte si ferma: allo stato transitivo segue uno stato sostantivo, la corrente si solidifica in un'idea. Accade, se volete, dopo l'agitazione di un inseguimento, una successione di immagini calme di portata più generale; è un gruppo immobile: amanti in riva al lago, figli al capezzale della loro madre; e questo fermo-immagine brutale, che arriva in un film come un'idea nella coscienza, rapisce grazie alle sue affinità segrete con l'Io. A teatro ci troviamo nel mondo astratto delle Idee Generali. Lontani dagli attori, noi li ricostruiamo a nostra volta, in seguito a dei ricordi che non

⁸ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), tr. it. di G. Bartoli, Boringhieri, Torino 1964, p. 107. (NdT)

⁹ Non è stato possibile rintracciare il riferimento esatto di questa citazione. (NdC)

¹⁰ H. Bergson, "La percezione del mutamento" (1911), *Pensiero e Movimento* (1934), tr. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000, p. 138. (NdT)

¹¹ H. Bergson, *L'Energia spirituale* (1919), tr. it. di Giuseppe Bianco, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 34. (NdT)

hanno alcun rapporto con la trama del film; non dimentichiamo il nostro Io, la nostra ragione quando leggiamo un libro. Al cinema, immersi in questa notte che i poeti tedeschi celebrano come l'Essere, attraversati dalla musica sottile, abbindolatrice, rapiti dai gesti precisi, amplificati dallo schermo, non possiamo più opporci diametralmente, cioè contrapporre il nostro Io alle azioni lì fuori, il regista ci porta mano nella mano dove vuole. Siamo i suoi giocattoli. Ci impone la sua concezione del dramma. Scaccia quel torbido piacere del romanzo di associare al tal personaggio una figura di conoscenza vaga: l'eroe è interpretato da un grande attore. Non quello dei nostri pensieri e barattiamo la nostra coscienza con un'altra più bella, figlia di William Fox e di Carl Laemmle¹².

Filosofia dell'azione

Si tratta di una coscienza netta, senza marcia indietro. L'arte muta non sa esprimere l'indecisione sempre tradotta in parole. Per essenza, il cinema celebra l'encomio dell'energia. I bei film hanno per tema la lotta di un uomo contro il temporale (*Way Down East*¹³), contro l'ostilità provinciale (*Une belle revanche*¹⁴), contro le insidie del deserto (*The Covered Wagon*¹⁵), il duro lavoro di un imbroglione (*Folies de femmes*¹⁶), le belle avventure sportive (*Le Démon de la vitesse*¹⁷) o la storia di un fuorilegge (*Robin des Bois*¹⁸, *Le Signe de Zorro*¹⁹). Tutti cantano un'argonautica, la pena degli uomini, la rude conquista del Vello d'Oro. E quale potenza emotiva quando Giasone l'ha preso! Mi viene in mente quella scena della *Belle Revanche* in cui il petrolio atteso esce alla fine dal pozzo, e nulla è più bello di vedere innalzarsi tra gli impianti lo sgorgamento nero e fangoso, sibilante come un fischietto mentre quattro uomini sporchi e trasandati si abbracciano, con gli occhi fissi sul maestoso getto, gridando pazzamente la loro gioia per aver vinto.

Ma avremmo avuto meno piacere se questo fosse tutto un artificio: le avventure di Michele Strogoff al Castello non emozionano lor signori. Tutto questo perché, lo sappiamo bene, il ferro rosso che passa davanti agli occhi non è stato posto su una vera griglia e, mentre una finzione lo acceca, il messaggero dello Zar pensa a tutt'altro come

¹² Produttore hollywoodiano. (NdC)

¹³ *Way Down East*, film di D. W. Griffith (1920). (NdC)

¹⁴ *The Ne'er do well*, film di A. Green (1920). (NdC)

¹⁵ *The Covered Wagon*, film di J. Cruze (1923). (NdC)

¹⁶ *Foolish Wives*, film di E. von Stroheim (1921). (NdC)

¹⁷ Pellicola non riscontrata. (NdC)

¹⁸ *Robin des Bois*, film di A. Dwan (1922), con D. Fairbanks. (NdC)

¹⁹ *Le signe de Zorro*, film di F. Niblo (1921) con D. Fairbanks. (NdC)

un borghese nel suo ufficio. Ci piace percepire lo sforzo: è lo sforzo che ci ha fatto preferire l'ingenuità dei primitivi alle grandi tele dipinte dal XVIII al XIX secolo. I Van Eyck ignorano la prospettiva ma che importa, si può affermare di loro ciò che diciamo di Prudhon: hanno lottato. Questa lotta, questo sforzo, lo ritroviamo al cinema: sotto la fittizia Odissea dell'eroe scopriamo il lavoro penoso dell'autore; MacKee²⁰ dovette imparare a gettare l'arpione e doveva affogarsi fino a che non incontrava la sua balena. Anna Nilsson doveva essere bruciata viva interpretando *Train Rouge*²¹. Albertini²², mentre è in cima a un grattacielo, i piedi per aria e la testa verso il basso, corre molti più pericoli che un acrobata al trapezio. Altri che interpretano Ercole non lo interpretano invano: Maciste, nei bei giorni di *Cabiria*²³, sollevava un uomo di peso. — Ausonia²⁴. — E Harold Lloyd, Charlot, Picratt, Lupino, sono più snodati dei saltimbanchi. E quando quest'ultimo fa una spaccata, come se fosse la più naturale del mondo, ci piace fantasticare sui duri e lunghi allenamenti che preparano queste acrobazie da clown.

Infine il cinema è il poema della vita moderna. L'elmo di Ettore che spaventava Astianatte, lo scudo di Enea in cui si intravedeva tutta la storia di Roma, la Durlindana che spaccò la roccia, a rischio di spezzarsi, avevano solamente fino ad adesso il fascino misterioso che è intrinseco ai mezzi delle grandi pellicole. Il cinema, infatti, ha fatto guadagnare i prodotti industriali: inserendoli in un intreccio un po' più distante, quasi irreale, ha tolto loro la rozzezza; il presente, riflettore dalla luce insensibile, non li illumina più; assumono la sembianza dolce del passato. Si parla di «romanticismo moderno». Dove lo troveremmo se non al cinema? Le auto e gli aerei, i grattacieli e le fabbriche, i piroscafi, le linee telegrafiche si allontanano e sfumano come le armi di Achille o la nave di Odisseo cantata da Omero.

La “percezione dell'Insieme”

²⁰ Le Harpon (1924) Aubert-Palace. (Nota di Sartre). Questo film di E. Clifton (1922) si intitola *Down to the Sea in Ships*. (NdC)

²¹ A. Nilsson era un'attrice svedese molto famosa. Non è stato trovato alcun film con il titolo *Train Rouge*. (NdC)

²² L. Albertini, attore italiano nato nel 1891, ha recitato precisamente in una serie americana intitolata *Iron Man* (1924). (NdC)

²³ *Cabiria*, film di P. Fosco (Pastrone) (1914), il ruolo di Maciste era interpretato da un ex-camallo del porto di Genova, B. Pagano. (NdC)

²⁴ *La ceinture des Amazones* (1922). (Nota di Sartre)

Il cinema rimette l'uomo nella natura e riposiziona la natura nei vecchi luoghi poetici da cui si era allontanata molto tempo fa.

L'uomo nella natura: forse il teatro tiene più in considerazione che in altri tempi alcune influenze del gruppo sociale, e l'avvenire è destinato ai drammaturghi seguaci di Durkheim²⁵. Comunque, il teatro trascura e deve trascurare l'influenza dell'ambiente naturale sulle passioni. Vi è sempre *astrazione* nel teatro: come potrebbe essere altrimenti dato che vi sono baobab di cartone dipinto. L'adulterio è lo stesso al polo Nord o ai Tropici. Ci si dice che fa freddo o caldo, ma è retorica, questo fa parte dell'odioso «colore locale». La differenza è che noi vediamo mouversi sotto la luce più o meno cruda delle lampade personaggi vestiti di pelliccia o di flanella. Dietro di essi non vi è che una tela verde o bianca, non importa. Sotto i loro piedi un palco. Tutti i lavori si assomigliano, le produzioni non dispongono che di un numero limitato di sfondi. Manca l'aria. Al cinema soffia il vento dal largo. Le gonne sono sollevate, i corsetti schiacciati contro i petti, gli ombrelli girati, si percepisce il cielo nebbioso. Si è detto di Racine che prendeva fatti differenti e gli attribuiva una grandezza poetica trasportandoli in tempi antichi: «la figlia di Minosse e di Pasifae» non è che una matrigna qualunque. Ma alla lunga, la tensione è troppo pesante: i rifiuti degli dei ci annoiano. Al cinema tutto è naturale e ciò nonostante tutti gli attori, anche a brandelli, sono principi e principesse dato che sono seguiti dal corteo delle stagioni. Come non potrebbe la banale storia di una ragazza-madre acquisire una certa nobiltà quando la folgore cade sotto la pioggia²⁶? Ogni intreccio, per quanto saturo sia stato, riceve una nuova sembianza, un nuovo principio d'individuazione dal luogo in cui esso si svolge. E mi ha fatto pure piacere vedere recitare Léon Mathot, perché non era più l'Imperatore dei poveri o Monte-Cristo²⁷ ma un uomo perso sugli scogli o rimpicciolito in un banco di sabbia a Hyères²⁸.

Ma addentriamoci oltre: il cinema anima e colora il discorso, rinnova i simboli, nobilita le metafore.

Simboli: il simbolismo vi è semplice ed eroico. Un giovane uomo è rovinato e nessuno lo sa. La sua fidanzata lo porta in auto in banca e gli promette teneramente di aspettarlo. Entra, apprende la catastrofe ed esce distrutto. Nel frattempo il rivale ha rivelato il segreto

²⁵ Ibsen, Pirandello, Romain. (Nota di Sartre)

²⁶ *Way Down East* (1923). (Nota di Sartre)

²⁷ L. Mathot (1886-1968) ha recitato nel film *L'Empereur des pauvres* (1921), di R. Leprince e in *Monte Cristo* (1917) di H. Pouctal. (NdC)

²⁸ *Jean d'Agrèves* (1923). (Nota di Sartre). Si tratta di un film di R. Leprince del 1922. (NdC)

alla sua fidanzata: l'auto è partita, trasportando l'indecisa e il rivale ormai più fortunato. E questa sparizione della Rolls-Royce simboleggia chiaramente la morte dell'amore in seguito alla delusione dell'interesse personale. Vi è qui una grande ingenuità; e, non vi fosse che ingenuità, ci farebbe già piacere vedere semplici, ampi e sintetici intrighi, perché ci piace addentrarci in un meccanismo, cogliere la bellezza secca di un motore. Ma noto molto di più: è un simbolismo *naturale*, è insomma, nella sua origine, un simbolismo quotidiano, che noi creiamo per le necessità dell'azione e non per quelle della letteratura. Una pietra cade e noi vi vediamo in modo tenebroso un presagio. Ma prima di essere un simbolo, questa caduta è un effetto: se la pietra cade, una legge naturale ne è causa, saldata a circostanze particolari; noi lo sappiamo bene. L'opera letteraria trapianta il simbolo non conservando altro che l'antropomorfismo: non resta nulla se non un'astrazione di pietra, un'idea generale e delle parole.

“Mignonne allons voir si la rose...”

Non vediamo la rosa: al cinema vedevamo la donna e il fiore, e noi li vedevamo perché necessariamente dovevamo vederli. Il simbolo resta ma la tela vuota si riempie e, come nella natura, sentiamo bene che non si tratta di un semplice segno, perché siamo noi che gli conferiamo il valore dell'espressione che assume, che infatti è una conseguenza necessaria di molte altre circostanze preliminari. Si impone a noi come simbolo ma resta evento, l'azione non si interrompe perché l'autore, demiurgo consapevole, ci espone le sue teorie grazie ad un artificio: siamo noi che proviamo la gioia di svelare il simbolo, forza misteriosa delle cose e del cinema. L'auto è partita perché la fidanzata non ama più, molto semplicemente. Potremmo non vedere oltre questo fatto particolare ed interessarci piuttosto alla marca della macchina, al vestito della donna, ai baffi del traditore. E facciamo infatti tutto questo. Costruendo, però, il simbolo della lotta dell'amore e dell'interesse, siamo a nostra volta artisti, artisti per necessità. Il piacere delizioso di generalizzare.

Metafora: è la stessa cosa. Il cinema rinnova la metafora perché ne fa vivere i termini di paragone. Hutchinson²⁹, romanziere inglese, ci mostra un brav'uomo al capezzale di

²⁹ Riferimento a un romanzo di A. S.M. Hutchinson che ottenne un ampio successo all'epoca : A. S.M. Hutchinson, *If Winter Comes* (1921), Book Jungle, Springfield 2007. La versione cinematografica alla quale Sartre si riferisce più avanti è quella di H. Millarde (1923). Il patetico episodio che Sartre descrive qui si situa nella terza parte del libro e la citazione fatta da Sartre non è assolutamente letterale. Il figlio non è «lontano», ma è morto in guerra ed è il narratore che lo invita a manifestarsi per aiutare la madre nelle sue ultime ore. (NdC)

una vecchia malata che si spegne. Il figlio è lontano nelle trincee. Il vegliatore improvvisato sbotta: «Tua madre sta morendo e tu non sei qui: aveva bisogno di te per fare quattro passi per strada; non l'aiuterai a fare l'ultimo passo?». È un cattivo sublime perché sembra basarsi su un gioco di parole. Ma al cinema tutto si trasforma³⁰. Vediamo all'improvviso apparire una forma discreta, sfumata, questo figlio che è lontano. È un'ombra. E dal letto si distacca un'altra ombra, la povera vecchia in veste nera, zoppicante e ingobbata. Il soldato la circonda e la sostiene teneramente. Ed entrambi, fantasmi sfumati, si allontanano a piccoli passi, come già altre volte, poi sono inghiottiti dell'ombra e spariscono. Colui che tenta di descrivere questa scena sembra limitarsi a sviluppare la mediocre storia di Hutchinson. Come rendere, in effetti, a parole ciò che spetta al cinema, questo riempirsi di piani precedentemente vuoti; come quella vecchia delle leggende greche che gettava pietre dietro la sua schiena e le pietre diventavano uomini³¹.

Idealizzazione della natura: ciò che, a mio avviso, distingue le creazioni degli uomini da quelle della natura è che le prime sono meschine e sempre perfette, le altre grandiose e manchevoli. Le creazioni della natura non hanno l'eleganza della semplicità. Esse non sono, come credeva Malebranche, le più semplici possibili: sono evanescenti e complicate. La vista delle Alpi dava a Perrichon³², che l'esprimeva male, il sentimento molto netto di imperfetto poetico. La vista della sala-macchine di una nave suscita un sentimento molto netto di bellezza classica. Non vi è molta distanza tra l'estetica di Citroën e quella di Boileau. Nonostante ciò il sublime romantico deve essere abbandonato? La bellezza dell'auto e la bellezza del mare sono incompatibili? Il cinema concilia i due: non mancava che un «tocco» alla natura affinché essa fosse perfetta. Il realizzatore glielo dà e in mille modi. Ne esamineremo qualcuno: il ritmo — la disposizione dei personaggi — l'artificio delle sequenze — l'apporto di un certa luce morale, il giusto effetto d'influenza.

Il ritmo, questa successione d'immagini lunghe ed immagini brevi, fa dello scorrimento perpetuo delle cose una sinfonia organizzata, sottomette tutto ad una regola,

³⁰ *Quand vient l'hiver* (1924) di M. Linder. (Nota di Sartre)

³¹ Sartre modifica sensibilmente il mito di Deucalione e di Pirra. Quando Zeus inonda la terra per distruggerla, solo Deucalione e Pirra possono salvarsi sulla cima del Parnaso. Non sapendo come ripopolare il mondo, consultano allora l'oracolo di Temi, che dice loro di velarsi la faccia e di gettare dietro di loro le ossa della loro «Madre». Ecco perché gettarono delle pietre, ossa della Terra, madre di tutti gli uomini. Ogni pietra lanciata da Deucalione divenne un uomo; le pietre lanciate da Pirra divennero donne. (NdC)

³² Sartre si riferisce alla *pièce*: E. Labiche, *Le voyage de Monsieur Perrichon* (1860), Librio, Paris 2003. (NdT)

astrae qualcosa — solo qualcosa — per perfezionare. La presenza dei personaggi trasforma tutto, l'ombra immensa del *Cavalier de pierre*³³ proiettata sui campi al sole di sera trasforma tutta la natura: vi si percepisce la presenza dell'uomo, non (come nella realtà) di un infima creatura, schiacciata dall'altezza di una montagna, ma piuttosto di un onnipotente demiurgo, signore degli animali e delle cose. Accade lo stesso nelle *Mille et une nuits*³⁴: l'inquadratura che ci mostra la giovane ragazza salvata da un naufragio, in ginocchio su un banco di sabbia mentre prega Allah, trasforma l'oceano, semplicemente perché in primo piano c'è una donna, e non una donna qualsiasi, posizionata in qualsiasi modo. Ella diviene il centro, la natura diventa un quadro e diventando un quadro diventa perfetta. La sua essenza non è più l'indeterminazione; la natura diviene a sua volta macchina: tutto in lei si dirige verso un fine; il mare, le nuvole, la sabbia, il sole sembrano forze abilmente disposte affinché si distingua meglio la devota inginocchiata, la bella figura umana. Poi ciò che vediamo al cinema, è spesso la natura vista da un'automobile, la natura vista da un aereo. Dopo Louise Faure Favier, André Huret³⁵ scrive: «Senza essere cubista, sei mesi fa ho dipinto una “vista dall'aereo verso una foresta nei dintorni di Parigi”. Così come non esporrò questa tela prima del mese di ottobre prossimo e *credo di vedere là una strada immensa offerta alla pittura paesaggistica del futuro*, voi non ridereste forse troppo della mia vanità di rivendicare l'onore di aver dipinto la prima vista presa a 200 km all'ora e a 2000 metri dell'altezza». Certamente, Huret è il primo pittore che abbia realizzato questa impresa. Non è il primo ad essersi accorto dell'interesse estetico dell'aeroplano: quanti registi ci hanno dato viste tipiche di un volo d'uccello. Ma si vede che i cubisti, che raggiungono dopo il simbolismo la chiara scuola classica, rivendicano per la loro arte ordinata l'immagine della natura vista da un aereo. Allo stesso modo Carl Laemmle in *Millionnaire malgré lui*³⁶ ci mostra il paesaggio visto da un'automobile che corre a centodieci chilometri orari. Le sterzate ed i sobbalzi dell'auto contorcono la natura in tutte le direzioni, la velocità galoppante degli alberi assottiglia i cigli, tutte queste cose che sfrecciano e si deformano, vengono percepite come asservite

³³ *Cavalier de pierre* (1924). (Nota di Sartre). Film non ritrovato (NdC)

³⁴ Film con protagonista N. Kovanko. (Nota di Sartre). Si tratta di *Les Contes de Mille et une nuits* (1922), film di Tourjanski e Volkov con N. Kovanko, girato e uscito in Francia. (NdC)

³⁵ L. Faure-Favier pubblicò diverse guide di viaggi aerei e un romanzo, *Les chevaliers de l'air* (L. Faure-Favier, *Les Chevaliers de l'air*, La Renaissance du Livre, Paris 1922). A. Huret era un vignettista, conferenziere e critico d'arte. (NdC)

³⁶ C. Laemmle (1867-1939), attore di origine tedesca, diventato produttore a Hollywood. Il film di cui parla Sartre potrebbe essere *The Millionnaire* di J. Conway (1921). (NdC)

a un despota: il macchinismo. D'altra parte la macchina da presa diventa una *persona* perché è illuminata da una luce morale: l'oceano non è più l'oceano, è l'ostacolo tra Héro e Léandre. La montagna non è più una montagna, è il precipizio in cui Tom Mix³⁷ cadrà. «Accade lo stesso a teatro», si dirà. Ma a teatro non vi sono che tele dipinte, zinco e cartone, quando invece al cinema, cosa meravigliosa, è un vero mare quello che separa gli amanti.

Così lo scrittore, il pittore, l'uomo di teatro sono obbligati a dimenticare un lato della realtà, ad astrarre. Il primo non si occupa che della natura, l'altro non immagina che uomini. Il cinema restituisce l'antica e poetica credenza all'antropocentrismo, sola fonte di arte. Ma non si ferma qui: ritrae le reazioni come le azioni, mostra piuttosto che la natura rende all'uomo ciò che l'uomo le ha dato, che, modellata da lui, lo modella a sua volta. Infine, idealista discreto, il film ci dà la *sensazione dell'Insieme*.

Psicologia dell'irrazionale

Il cinema ci rivela le coscienze malate. Leibniz ne sarebbe stato soddisfatto e ci si può fare una passeggiata come «in un mulino». Vi è questa proprietà sorprendente di farci passare dall'obiettività assoluta alla pura soggettività. Ecco Crainquebille al banco degli accusati, ecco i testimoni, i giudizi, i gendarmi³⁸. Vi è qui una rappresentazione obiettiva imparziale. Il libro ci presenta abbastanza bene il povero guardiano circondato dall'apparato di Thémis. Il teatro può farci ridere mostrandoci l'aria distrutta dell'accusato, facendoci ascoltare le sue risposte stupide: ma non abbiamo della sua angoscia che una conoscenza astratta e una vaga pietà. Questa angoscia, il cinema la rende viva: a un tratto i giudici si trasformano, si deformano smisuratamente, i contorni delle cose si dissolvono, qua e là si formano macchie di luce, è una sequenza di allucinazioni. Non è solamente una sequenza; qui interviene questo strano equilibrio del film e della coscienza: siamo noi che abbiamo questa allucinazione e, all'improvviso, come Crainquebille, eccoci degli stupidi smarriti. Ma resta al fondo della coscienza la nozione solida e piacevole di essere uno spettatore.

Suave mari magno...

³⁷ Famoso eroe cow-boy del cinema muto. (NdC)

³⁸ Crainquebille (1923). Il romanzo è stato pubblicato nel giornale *Le Temps*. (Nota di Sartre) Film di J. Feyder in seguito al romanzo di Anatole France. (NdC)

Un film tedesco è andato più lontano³⁹: un onesto borghese sogna di divertirsi, non sa troppo com'è la vita, la strada lo attira. Non si trattava solamente di mostrare la realtà deformata dalla suggestione della coscienza. Si trattava di proiettare sullo schermo tutta l'agitazione di quest'anima perturbata. Occorreva presentare un coacervo di ricordi, immaginazioni, speranze. E abbiamo visto su uno sfondo mobile, vortice d'esseri e di cose, passare la smorfia di un clown, il sorriso di una donna, le luci di un circo, lo schiamazzo di un dancing, apparizioni come scaturite dal fondo del subconscio e velocemente svanite: solamente il cinema può rendere conto precisamente della psicoanalisi.

L'arte al cinema

A proposito del Vero il cinema costruisce l'artificiale: ciò che noi vedremo ha il fascino dell'irreale. Come queste belle donne molto truccate che per vanità hanno aggiunto alla loro bellezza l'aiuto della matita: sono così due volte seducenti. Entriamo nel dominio dell'astratto.

*La luce*⁴⁰: vi sono due famiglie di sensazioni visuali: le sensazioni di colore, le sensazioni di chiarezza. Il cinema non riproduce le prime. Glielo si è rimproverato spesso. Esaminiamo qui se non le rende forse meglio. Souriau scrive:

Per l'esposizione dei quadri la luce intensa di un bel giorno è largamente sufficiente. Dà ai colori tutta la lucentezza voluta, costituisce un fattore ottimale da questo punto di vista. É anche da questa intensità d'illuminazione che si deve cercare di approssicare l'illuminazione artificiale dei quadri o le proiezioni luminose. Vi sarebbe un qualche interesse a superare la lucentezza, e sarebbe possibile, concentrando sulla tela potenti fasci luminosi? Si potrebbero ottenere effetti di grande luce avvicinandoci ancora di più a ciò che ci offre la natura. Forse un giorno lo faremo correntemente. Non sappiamo ciò che l'arte dell'avvenire riserva alle future generazioni. É probabile che si dirigerà, grazie allo sviluppo della tecnica, verso strade totalmente nuove. *Possiamo concepire un'arte che andrà molto più lontano della nostra nel campo dell'illusione, che userà molto di più e in maniera più artistica di quanto noi già non facciamo attualmente le risorse della proiezione luminosa e darà così a coloro che verranno dopo di noi visioni meravigliose.*⁴¹

Quest'arte sarà il cinema. La luminosità dello schermo è senza pari. Mi ricordo di aver visto scale di pietra bianca staccarsi dal mare, scale la cui bianchezza era abbagliante

³⁹ *La Rue* (1923), film di K. Grune. (NdC)

⁴⁰ Traiamo ispirazione qui dal libro di Souriau sull'estetica della luce, che non ha toccato d'altra parte la questione del cinema. (Nota di Sartre). Il saggio di Paul Souriau intitolato *Esthétique de la lumière* è citato anche nella successiva tesi di laurea sull'immagine. (NdC)

⁴¹ P. Souriau, *L'Esthétique de la lumière*, Hachette, Paris 1913. (NdT)

(*Folies de femmes*). Certamente la potenza del sole di mezzogiorno è ancora lungi dall'essere riprodotta dal cinema. Ma i crepuscoli, le aurore, le lune piene sono talmente luminosi che li crederemmo autentici. Ciò che amiamo innanzitutto non sono i colori, ma la luce. Le stoffe rosse o verdi non attirano lo sguardo del neofita, ma egli fissa tutto ciò che brilla, le lampade, i ghiacci al sole⁴². E lo si vede nelle Tragedie antiche, in cui l'uomo in punto di morte non rimpiange le sfumature dell'arcobaleno, ma la bella luce del giorno. «L'occhio è come tutti i nostri organi, vuole vivere la sua vita, compiere la sua funzione fisiologica. Trova il suo benessere nella sua attività normale. Vi è qui quasi tutta l'estetica delle sensazioni luminose. Gli occhi provano una sorta di appetito per la luce»⁴³. Il cinema ci restituisce questa luce. Vi è un'infinità di sfumature luminose. Questa varietà è comparabile a quella che fa passare le sensazioni uditive dal grave all'acuto. È un cambiamento progressivo di qualità che, da una tonalità primitiva, finisce per trasportare la sensazione verso una tonalità totalmente differente. Se occorresse tagliare questa continuità in parti nette, si distinguerebbero solamente: il nero — il grigio — il chiaro — il brillante. Il cinema rende tutte queste sfumature. Le sa armonizzare ed eccelle nel chiaroscuro. In questo, si dirà, non ha nulla di più di delle acquaforti. Ma le acquaforti non sono un tutto perfetto? Non si può preferirle alle gazzarre di Delacroix? Il cinema, per essenza, si adagia nelle tinte plumbee. È un difetto qualche volta, ma è anche una qualità: i cieli di bronzo, il mare metallico di *Nosferatu le vampire*⁴⁴ più di ogni altro artificio ci gettano nel terrore. Ma il cinema non si limita a questo: la sua immensa superiorità sulla pittura consiste nel fatto che restituisce il passaggio da una sfumatura di luminosità ad un'altra.

Non ci dispiace che la luminosità varii. Un oggetto che si muove, anche di colore tetro, prende un colorito particolare. Un'ombra appena percettibile, se è immobile, diviene visibile quando si sposta. Una scintilla ha più vigore. Quando il fogliame agitato dal vento produce sul suolo un movimento di ombre e di macchie luminose, amiamo questo effetto. Ci piacciono anche le lente variazioni che fanno passare per diversi gradi di luce ai quali abbiamo il tempo di abituarci, ma che ci danno in ogni caso un ordine nuovo di sensazioni. L'alternanza più gradevole di questo tipo è il passaggio dalla notte al giorno e il calare della notte sul giorno⁴⁵.

⁴² Sartre riprende, parafrasandoli passi di H. Hoffding, *Saggio di psicologia una basata sull'esperienza* (1882), tr. it. di F. Galasso, Società Editrice Librai, Milano, 1913, p. 117. (NdT)

⁴³ Questa citazione non ha riscontri, forse si riferisce in maniera imprecisa a qualche passo di P. Souriau. (NdC.)

⁴⁴ *Nosferatu* (1922), film di F.W. Murnau. (NdC)

⁴⁵ Riferimento a questa citazione non pervenuto. (NdC)

Questa lenta evoluzione la ritroviamo al cinema e, quando il gruppo è ben formato, quando il sito è scelto, si indovina quale tenera poesia si riveli nell'arrivo del giorno. Souriau mostra con buone ragioni come non possiamo sopportare brusche variazioni di luce. Ma ciò precisamente dà loro un valore espressivo. Il passaggio brusco dal chiaro al tetro esprime la disperazione, il dolore. Il passaggio brusco dall'oscuro al brillante è come un grido di trionfo. Si vede anche l'effetto che il cinema può produrre rischiarando un personaggio mentre gli altri sembrano eclissarsi in una penombra più fitta. Souriau stabilisce inoltre un paragone tra le sfumature di luce e la musica. Il nero è il triste e il grave, il grigio il malinconico, il passaggio dal grigio al bianco è il passaggio da un modo minore ad un modo maggiore. Il bianco celebra la gioia alla fine. Se ciò è valido, dovremmo considerare come la più bella tra le sinfonie il gioco ravvicinato di ombre e di luci sulla tela bianca dello schermo. I più moderni registi (Carl Laemmle, per esempio) conoscono le risorse inesauribili che se ne possono trarre. Sapevano da tempo «astrarre la luce» come Rembrandt. A volte un po' di luminosità è attribuita ad ogni personaggio, individualmente, in modo che ci è dato sapere da dove possano venire questi riflessi asimmetrici. William Fox, nel dare una lettera da leggere agli spettatori, le aggiunge luci e ombre senza che nulla lo richieda. È che a volte la luce sta al cinema come un mazzo di fiori sulla tavola: senza nessuna altra ragione che di apparire.

Effetti ottenuti dal sincronismo: Vi è uno spostamento brutale dell'attenzione: la si sposta da un oggetto all'altro, tutti e due si impongono. Il vecchio artificio dello schermo conserva tutta la sua potenza di emozione: vediamo la donna minacciata, poi all'improvviso l'uomo che corre a salvarla, dopo di nuovo la donna, poi l'uomo ancora e, nella misura in cui il salvatore si avvicina, il pericolo aumenta. Il fiato è sospeso.

Allo stesso ordine appartiene l'inquadratura ricorrente dello schermo: a teatro si evoca un tema ricorrente, durante un concerto il tema scompare, al cinema il tema si impone. Si tratta di un sistema completo che ritorna ogni volta. Non vi è nulla di più stupefacente delle mani che bussano, mani che vediamo in *Bavu terreur rouge*⁴⁶, senza sosta su una porta murata mentre dietro alla porta si svolge l'episodio violento.

Artificio psicologico: quello che esibisce contemporaneamente una decina di figure orribili in un film drammatico, sghignazzando sullo sfondo della tragedia come i personaggi grotteschi di Albert Dürer che digrignano i denti e sibilano mentre si flagella

⁴⁶ *Bavu terreur rouge* (1923), film di S. Paton. (NdC)

il Cristo. Sono anche loro un leitmotiv: simbolizzano l'ambiente ostile in cui si affrontano gli eroi. Ricordano le brutture e le mediocrità del mondo in cui devono lottare.

Vantaggi e svantaggi dei film cubisti

Essi sono di importazione tedesca. Dopo ciò che ho detto si può ben vedere che sono in fondo l'essenza stessa del cinema, ma un'essenza troppo forte, una compressa che dà il mal di testa se non è diluita con un po' d'acqua. Hanno il loro fascino. Rappresentano tutti un sogno o un incubo. La tecnica naturalista del cinema ci mostra il sogno come lo troviamo nella nostra coscienza: una rappresentazione fluida. I film cubisti si tingono di fascino grazie a ciò che concedono ai sogni dai duri spigoli, che applicano loro divisioni, categorizzazioni, che mettono la chiarezza al servizio dell'impreciso. Da lì viene esattamente lo strano. L'allucinazione, il sogno del film naturalista non sono strani, sono veri: sono la riproduzione fedele di uno stato della coscienza. Il sogno nel film cubista, in questo sfondo dalle linee accentuate, dai piani luminosi che si ritagliano ad angolo retto, ottiene la sua inverosimiglianza dal conciliare due contrari: la precisione geometrica con una irrazionale fluidità. Ma vi è in questi film una certa imprecisione: hanno sicuramente un'aria gradevolmente artificiale, ma, mentre un pittore cubista mette nei suoi quadri esseri umani deformati che non spariscono, il cinema vi deve collocare veri uomini. La dissonanza rivela subito la cartapesta degli allestimenti. Ritorniamo subito al teatro, un cattivo teatro di provincia. Il capolavoro del genere, il meraviglioso *Caligari*, eludeva forse questo difetto: ma le ultime produzioni tedesche, per esempio *Raskolnikov*⁴⁷ sono interamente viziate da ciò.

Charlot

È lui il re del cinema. Gli altri sono attori, ce li si rappresenta abbastanza nella loro vita privata. Recitano bene ma si sforzano di recitare bene. Non si può assolutamente rappresentare Charlot se non in un film. È lì il suo elemento. Lo vive. Si addormenta con ottimi presagi, si sveglia ai piedi di un poliziotto, si batte con un teppista, adotta un bambino senza madre, non nel mondo illusorio di Harry Volland o di Monty Banks⁴⁸, ma

⁴⁷ *Raskolnikov* (1923), film tedesco di R. Wiene. (NdC)

⁴⁸ H. Volland e M. Banks sono dei comici del cinema muto americano, il secondo ha girato dei film con M. Sennett. (NdC)

verosimilmente. Nasce con il film e muore con lui. Ha creato un personaggio, il suo personaggio, il vagabondo Charlot, leggendario come il Macco o il Dosseno di Attelanes⁴⁹, ha realizzato un film: il film della vera povertà. Lo metto in confronto ai romanzi picareschi. In questi romanzi, in questi film gli eroi conoscono la vera fame, la vera povertà, povertà che è buona consigliera che suggerisce loro astuti consigli. Sono esili, simpatici e smaliziati. Hanno nei confronti delle donne una naturale malizia, un po' brusca, più affascinante della solita gentilezza. Di fronte agli uomini, sono arroganti o codardi, codardi soprattutto. Non rubano assolutamente, perché si comportano con eleganza: sgraffignano con così tanta astuzia e sagacia che si passa dalla loro parte. Temono la polizia come la peste. Conoscono alti e bassi: una sera giocheranno mille franchi alla roulette e l'indomani dormiranno al dormitorio pubblico. Molto più spesso muoiono di fame. Sono molto energici quando sono spavaldi sotto il loro aspetto fifone, e anche se temono un po' le botte, sono capaci qualche volta di compiere un grande gesto. Ma, eroi modesti, non se ne vantano perché sono del resto i migliori ragazzi che ci siano. Il personaggio, Lazarillo di Tormes⁵⁰ o Charlot, si distingue da uno sfondo di realismo nero. Le miserie, le cattiverie, le bassezze del mondo — e di quale mondo: il peggiore che vi sia — non sono risparmiate. I personaggi che circondano Chaplin non sono assolutamente dei fantocci, hanno una vita intensa, sono aspramente messi in rilievo: in *Charlot poliziotto*⁵¹ ho visto sfilare la più bella collezione di bruti che vi sia al mondo. Charlot si muove in questo mondo laido. È l'ottimismo fatto persona. Fa ridere ma tranquillizza allo stesso tempo, infatti non si cura di nulla. Nel film *Charlot poliziotto* accade una battaglia improvvisata tra poliziotti e teppisti. Questi ultimi hanno la meglio grazie all'aiuto di un Ercole orribile. È un carnaio. Alla postazione si trasportano senza sosta agenti feriti. Alla fine questo macello impressiona. Ma ecco che appare ad un angolo della strada, Charlot, distratto e sorridente, il suo casco da poliziotto tenuto all'indietro, mentre tiene lo sfollagente come una torcia, e i pantaloni abbassati. E ci sentiamo rassicurati perché è lì.

⁴⁹ Macco, il pazzo, e Dosseno, il gobbo, sono personaggi delle *pièces* buffonesche chiamate *Attelane* di Pomponio e di Novio (II e I secolo a.C.). (NdC)

⁵⁰ *Le avventure di Lazarillo de Tormès* è un romanzo spagnolo di autore ignoto, è generalmente considerato come il prototipo del romanzo "picaresco". (NdC)

⁵¹ Il titolo originale di questa pellicola di Chaplin è *Easy Street* (1917). (NdT)

Cinema e sociologia

Il cinema è il segno di un'epoca: anche coloro che avevano vent'anni nel 1895 lo considerano responsabile dello scarto inevitabile che trovano tra la loro condizione e la nostra. Gli si rimprovera, come a Socrate, di corrompere la gioventù: lo si associa alle balere. Non è il caso di riabilitare qui queste ultime, che ne hanno molto bisogno. Ma come sopportare che si bolli con il marchio dell'infamia, che si tacci d'immoralità la sola arte che ai giorni nostri elevi ancora il nostro spirito? Tolstoï diceva che l'unica Grande Arte è quella che si rivolge a tutti. Da questo punto di vista preferiva a Wagner le ninnananne che le nutrici cantano ai neonati. Definizione lapidaria: da grandi opere vengono fuori piccole cappelle. Ma il cinema si rivolge a tutti. Che cosa chiede la sociologia all'arte, se non di creare vite univoche? Allora il cinema è una forma di oppressione sociale. Quel ministro che diceva, guardando l'orologio: «A questo ora tutti gli alunni di Francia fanno lo stesso compito di francese», sarebbe soddisfatto. Alle dieci di sera, a Saint-Denis, a Barbès, sui viali, a Marivaux, a Gaumont, uomini diversi, di classi differenti, seduti nella sala oscura come nella navata di una cattedrale, rivolti verso lo schermo, sono uniti dalla stessa tensione o dalla stessa gioia: perché, nello stesso momento, hanno visto sulla tela bianca il viso pazzo di André Nox⁵² o il sorriso di Charlot. Il popolo vi si dedica senza freni. Le «persone istruite» hanno fatto troppi complimenti. Ma sono anche stati sconfitti: perché mentre essi si ingannano da soli, fingendo di interessarsi alla «tecnica dello schermo», lentamente ma solidamente la potenza del film risveglia in loro l'amore per il romanzato, per le belle avventure. Li lusinga grazie al loro amore per l'esotismo, il cinema, con un biglietto per famiglie a prezzo ridotto per le regioni distanti. È grazie a questo che sono catturati, qualsiasi cosa pensino. Ciò che li unisce non è l'odio ma l'amore. Cinema e morale sono connessi; se occorrono traditori a quest'arte virile, gli occorrono innanzitutto eroi e eroine; come in Fichte, l'eroe pone la propria negazione, il traditore, ma è solo per vincerlo. Non può nemmeno fare dell'arte per l'arte, perché si rivolge al grande pubblico; è per questo che i film tedeschi non ci soddisfano mai del tutto ed è per questo che i film americani conoscono tutto questo successo. Il cinema formerebbe forse giovani banditi? Forse nel mostrare la bontà profonda di Thomas Meighan⁵³, l'eroismo cavalleresco (un po' troppo cavalleresco) di

⁵² A. Nox (1872-1946), attore di cinema francese. (NdC)

⁵³ T. Meighan, attore americano (1879-1936). (NdC)

William Hart⁵⁴? Vale lo stesso per i melodrammi di Pixérécourt⁵⁵, non producono altro che traditori che alla fine vengono castigati. Impegnarsi a imitarli? Le sceneggiature sono come alcune favole di La Fontaine: la morale vi è sottintesa. Ma anche l'animo più chiuso le fa emergere senza difficoltà.

⁵⁴ W.S. Hart (1870-1946), attore scoperto da T. Ince, recita spesso la parte del cowboy. (NdC)

⁵⁵ R.-C. Gilbert de Pixérécourt (1773-1844), autore precisamente di *Cælina, ou l'Enfant du mystère* (1800) di cui C. Nodier ha scritto che la sua rappresentazione segnava la data effettiva della nascita del melodramma. (NdC)