

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Marco Daniele

Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte

Abstracts

Il contributo esplora le riflessioni di Ricciotto Canudo sul cinema, concepito come “settima arte” e sintesi delle arti tradizionali. Attraverso i suoi numerosi scritti teorici risalenti ai primi anni ‘20 Canudo tratta le principali questioni tecniche ed estetiche legate al nuovo mezzo artistico e utilizza ampiamente esempi tratti dalla cinematografia a lui coeva per sostenere le proprie tesi.

The paper examines the considerations of Ricciotto Canudo on cinema, seen as “seventh art” and synthesis of the traditional arts. By means of his many theoretical writings dating back to the early ‘20s Canudo deals with the major technical and aesthetic issues concerning to the new artistic medium and employs extensively examples taken from his contemporary cinematography in support of its arguments.

Parole chiave

Avanguardia, cinema, estetica

Contatti

marco.daniele@uniba.it

Sul ruolo fondamentale, pioneristico se non addirittura profetico svolto nell’ambito cinematografico da Ricciotto Canudo, «uno dei più inquieti e più interessanti figli del Mezzogiorno¹» come l’ha definito Giovanni Dotoli, singolare figura di letterato e critico italiano nato a Gioia del Colle ma trapiantato a Parigi, già i suoi contemporanei nutrivano pochi dubbi.

Jean Epstein, ad esempio, in una conferenza pronunciata l’11 aprile 1924 presso il Club des Amis du Septième Art afferma:

En 1911, déjà Canudo publiait un essai sur le cinéma qu’on ne peut relire aujourd’hui sans être bouleversé par tant de prescience. En 1911, alors que pendant des années encore, le cinéma ne devait être, en fait comme en théorie, qu’une distraction pour sortie de collégiens, un lieu de rendez-vous assez obscur ou un tour de physique un peu somnambule. Canudo avait compris

¹ G. DOTOLI, *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Schena, Fasano 1986, p. 15.

que le cinématographe pouvait et devait être un merveilleux instrument de lyrisme. Et de ce lyrisme nouveau qui n'existait véritablement, alors, qu'à l'état de prophétie, il prévint immédiatement les limites et les infinis, les déterminations et les indéterminations².

Non diverso è il tenore della testimonianza di Fernand Divoire contenuta nella prefazione de *L'Usine aux images*, la raccolta postuma di una parte degli scritti cinematografici del pugliese:

Quand nous disions “cinéma”, nous pensions vaguement à telle ou telle petite salle puante de quartier. Le jour où Canudo a dit: “SEPTIÈME ART”, le jour où il a fondé le “Club des Amis du Septième Art”, nous avons commencé à penser à l'avenir³.

Di dichiarazioni simili se ne potrebbero citare molte. Certamente *le Barisien* – questo il soprannome datogli dall'amico Guillaume Apollinaire – fu uno dei primi intellettuali, insieme a Václav Tille, Lev Tolstoj, Sebastiano Arturo Luciani, Nicholas Vachel Lindsay e pochi altri, a considerare il cinema qualcosa di più dell'ovvio simbolo della modernità tecnologica ingenuamente esaltato o deprecato da tanti, del semplice strumento dall'utilità documentaria di cui aveva parlato Bolesław Matuszewski nei suoi opuscoli del 1898 o di quel mero passatempo che «non esige troppa cultura, troppa attenzione, troppo sforzo per tenervi dietro⁴» descritto da Giovanni Papini in un articolo del 1907: vi scorse una nuova forma d'arte, certo ancora embrionale ma piena di potenzialità, di cui bisognava indagare i principi estetici, le specificità del linguaggio e le capacità espressive, affrancandola nel contempo dalla fotografia, dal teatro e dalla letteratura.

Da un punto di vista teorico, Canudo vede nel cinema la sintesi delle arti tradizionali, da lui classificate in “plastiche” e “ritmiche” – con evidente richiamo alla distinzione lessinghiana tra arti figurative e poesia⁵ – e disposte in un vero e proprio schema genealogico. Benché la più nota e completa esposizione di questo schema teorico sia offerta dal *Manifeste des Sept Arts*, pubblicato per la prima volta il 23 novembre 1922 sul periodico belga «7 arts», essa compare già nell'articolo *Trionfo del cinematografo*, apparso sul «Nuovo giornale» di Firenze il 25 novembre 1908 e riproposto in lingua

² J. EPSTEIN, *Canudo, le missionnaire de la poésie au cinéma*, in RICCIOTTO CANUDO, *L'Usine aux images. Édition intégrale établie par Jean-Paul Morel*, a cura di JEAN-PAUL MOREL & G. DOTOLI, Séguier, Paris 1995, p. 343.

³ F. DIVOIRE, *Canudo le Clairvoyant*, in R. CANUDO, *L'Usine aux images*, cit., p. 346

⁴ G. PAPINI, *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», Torino, a. XLI, 18 maggio 1907, p. 1.

⁵ Canudo riprende la distinzione fatta da Lessing nel suo *Laokoon* (1766) fra *bildende Kunst* (pittura e scultura), fondate sulla disposizione degli elementi compositivi uno accanto all'altro nello spazio, e *dichtende Kunst* (poesia), in cui le parole si susseguono una dopo l'altra nel tempo, ma rifiuta il suo principio della separazione delle arti in favore dell'idea di ascendenza wagneriana dell'arte totale.

francese, col titolo *La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe* e lievi modifiche, sulle pagine di «Les Entretiens Idéalistes» il 25 ottobre 1911⁶. In questo scritto – citerò la versione del 1908, poiché le differenze con quella del 1911 sono minime e ininfluenti ai fini del discorso – Canudo dapprima individua, sulla scorta dell'*Estetica* di Hegel, cinque “generi” artistici tradizionali, ricorrenti in tutte le culture umane:

È singolare infatti che tutti i popoli della terra, per fatalità universale o per telepatia spirituale, non abbiano concepito che l'identica maniera d'essere in estetica. Noi possiamo analizzare in ogni paese, dell'antichissimo Oriente come del più recente popolo scoperto dagli eroi geografici, gli stessi «generi» di arte: dalla Musica, con il suo completamento di Poesia, all'Architettura, con i suoi due complementi di Pittura e di Scultura⁷.

Per millenni, continua, l'umanità non è riuscita a dar vita a una sesta espressione artistica: ci ha provato il teatro, inteso come un primo tentativo di «conciliazione tra i Ritmi dello Spazio (Arti Plastiche) ed i Ritmi del Tempo (Musica e Poesia)⁸», ma la sua esecuzione risulta «effimera, perché la plastica del Teatro dipende strettamente da quella degli attori ed è quindi sempre diversissima⁹», le manca la fissità delle arti summenzionate. Soltanto il progresso tecnologico degli ultimi decenni ha permesso di dar vita a un nuovo, prodigioso mezzo, capace di compiere la medesima sintesi tra visività e ritmo, tra plasticità e tempo e di fissarla su un supporto fisico, eternandola e garantendone la riproducibilità virtualmente infinita: si tratta del Cinema, «una Pittura e una Scultura svolgendosi [sic] nel tempo, come la Musica e la Poesia, che hanno vita, ritmano l'aria durante il tempo della loro esecuzione¹⁰». Con queste affermazioni, Canudo anticipa di otto anni quanto affermeranno i futuristi nel loro manifesto *La cinematografia futurista* del 1916, firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla e Chiti¹¹.

⁶ Canudo probabilmente allude al cinema già nella conclusione del saggio *L'Homme*, in cui, dopo aver tracciato una storia dell'umanità attraverso la musica, auspica l'avvento di un “Teatro metafisico”, sintesi di tutte le arti, in termini molto simili a quelli con cui parlerà del cinema: «Puis dans les siècles à venir, l'avènement de la suprême synthèse de tous les Arts et de toute la Philosophie dans le Théâtre Métaphysique; l'Homo Novus que nous ne verrons pas, révélera alors dans l'union parfaite de la Science et du Rêve quelque nouvelle et grande signification du Destin» (*Le livre de l'évolution. L'Homme. Psychologie musical des civilisations*, E. Sansot & Cie, Paris 1907, p. 325). Meno sibillina è l'allusione contenuta in una corrispondenza estera per il periodico senese «Vita d'arte», di poco precedente il *Trionfo del cinematografo*, in cui si legge: «Il sogno delle fate è finito per il teatro, e un nuovo sogno del meraviglioso, imposto dalla scienza, ispirerà i nuovi maestri d'arte di domani» (*I due grandi mercati d'Arte*, «Vita d'arte», Siena, v. II, n. 10, ottobre 1908, p. 158). L'articolo apparso su «Nuovo giornale», tuttavia, resta il primo scritto di Ricciotto Canudo dedicato interamente al cinema.

⁷ R. CANUDO, *Trionfo del cinematografo*, in G. DOTOLI, *Lo scrittore totale*, cit., p. 130.

⁸ Ivi, p. 131.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «Siamo convinti che solo per mezzo di esso [il cinematografo] si potrà raggiungere quella poliespressività verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo*

Questo schema genealogico rimane fundamentalmente invariato negli scritti successivi, risalenti al dopoguerra, e l'unica importante modifica è l'integrazione della Danza nel novero delle arti tradizionali, come complemento della Musica e di conseguenza "sorella" della Poesia. Tale aggiunta è sintomatica del nuovo interesse che Canudo nutre nei confronti dell'arte coreutica fin dall'inizio degli anni '10, in concomitanza con il successo degli spettacoli parigini dei Ballets Russes prima e dei Ballets Suèdois poi, la definizione della teoria della *Métachorie*¹² da parte della storica collaboratrice e amante Valentine de Saint-Point e la frequentazione, nei "lunedì artistici" che si tenevano presso la sua abitazione di rue de la Chaussée d'Antin, di compositori impegnati nella realizzazione di musiche per balletti come Maurice Ravel, Erik Satie e Igor Stravinskij.

Il problema successivo è stabilire se il cinema, in quanto sintesi delle arti tradizionali, ha esso stesso una qualche dignità artistica e la risposta è tutt'altro che scontata. Nello scritto del 1908, infatti, alla domanda se il cinematografo si possa considerare un'arte, Canudo risponde prudentemente: «non è ancora arte, poiché gli mancano gli elementi di scelta tipica, di *interpretazione* plastica e non di *copia* del soggetto, che faranno sempre che la fotografia non sarà mai un'arte¹³», e nella successiva versione francese dello scritto ripropone il medesimo giudizio senza cambiarne una virgola. L'arte dovrebbe essere "evocativa" piuttosto che "imitativa", interpretare e ricomporre l'oggetto della propria visione in una nuova forma estetica e non replicarlo così com'è, mentre il cinema, nel 1908 – e ancora nel 1911 – da questo punto di vista gli appare immaturo, troppo legato a una rappresentazione meccanica e fotografica della realtà; semmai, può essere considerato «la prima cosa dell'Arte nuova, di quella che sarà, e che noi concepiamo appena¹⁴», il primo indizio di una "sesta arte" – siamo ancora nella fase in cui la Danza non è inclusa nell'elenco delle arti –, bisognoso di tempo e di artisti che ne sfruttino tutte le potenzialità artistiche e lo portino a indagare campi che alla fotografia sono preclusi.

futurista crea appunto oggi la **sinfonia poliespressiva** che già un anno fa noi annunciavamo nel nostro manifesto: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*. Nel film futurista entreranno come mezzi espressivi gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata » (*La cinematografia futurista*, «L'Italia Futurista», Firenze, a. I, n. 10, 15 novembre 1916, p. 1).

¹² Anche la *Métachorie* – dal greco 'al di là del coro' – è concepita come un'arte totale, sintesi di coreutica, musica, poesia e arti plastiche. Valentine de Saint-Point la descrive come «la danse qui n'est pas seulement le rythme plastique sensuellement humain de la musique, mais la danse créée, dirigée cérébralement, la danse qui exprime une idée» (*Tribune libre*, «Le Figaro», Paris, s. III, a. LIX, n. 348, 14 dicembre 1913, p. 4), una definizione in linea con quell'estetica "cerebrista" elaborata da Canudo negli stessi anni. Durante la rappresentazione, la Saint-Point si esibiva in abiti esotici o medievali, col volto coperto da un velo, tra luci di diversi colori, eseguendo movimenti geometrici col corpo e con gli arti mentre quadrati, cerchi e triangoli erano proiettati su uno schermo e un attore leggeva alcuni suoi brani poetici.

¹³ R. CANUDO, *Trionfo del cinematografo*, cit., p. 134.

¹⁴ *Ibidem*.

Quegli artisti – Abel Gance, Marcel L’Herbier, Louis Delluc, Charlie Chaplin, David Wark Griffith, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Ernst Lubitsch e Victor Sjöström, per citarne giusto alcuni – compaiono sulla scena cinematografica nel corso degli anni ’10: sono loro i cineasti che «cherchent à répandre, avec leurs trouvailles évocatrices, le sens de la vérité cinématographique, d’un style cinématographique capable d’assurer au Cinématographe une équité artistique¹⁵», sono i loro film quelli che possono fregiarsi del titolo di opera d’arte. A questi pochi geni visionari, il gioiese contrappone, in un contrasto quasi manicheo, un’industria cinematografica dominata dai produttori interessati alla mera ricerca del guadagno, colpevoli di una vera e propria «prostitution du Cinéma¹⁶», e gli scritti del dopoguerra sono infatti percorsi dalla continua polemica contro la loro mediocre produzione che fa leva sulle emozioni umane più banali e immediate: Canudo scaglia con violenza i suoi strali contro il becero sentimentalismo di cui abusano tante produzioni – capace di rovinare persino un film altrimenti perfetto quale *The Birth of a Nation* di Griffith –, contro le trame elementari dei melodrammi, costruite sulla triade amore-ambizione-denaro per suscitare facili emozioni e commuovere le fanciulle, contro l’umorismo grottesco e grossolano delle commedie farsesche, in cui «la *vis comica* est dans le grotesque des gestes, des attitudes brisées par des chutes qui provoquent le rire, dans les courses déréglées et sottises comme un concours de sacs, ou enfin dans la puérile alicie des sous-titres¹⁷», contro la superficiale e vuota rievocazione storica di film come *L’Assassinat du duc de Guise* di André Calmettes e *Teodora* di Leopoldo Carlucci, tutta tesa alla pura esteriotà, contro gli scadenti adattamenti dei grandi romanzi francesi ottocenteschi come *Les Trois Mousquetaires* e *Vingt ans après* di Henri Diamant-Berger e il *Comte de Montecristo* di Henri Pouctal, «raccourci et rogné de la manière la plus cocasse pour les salles vides d’un été¹⁸». Nel contempo, opere come *Le Roue*, *Das Kabinett des Doktor Caligari*, *One Exciting Night*, *Crainquebille*, *Die Gezeichneten*, *Les Opprimés* e i numerosi film documentari che mettono al centro dello schermo il coraggio e l’eroismo umani, da *Nanook* a *La Traversée du Sahara*, confermano e alimentano la sua convinzione che il cinema sarebbe divenuto, una volta uscito dalla propria crisalide, la grande arte del futuro, la “settima arte”, l’«Art du XX^e siècle¹⁹».

Il cinema, afferma Canudo in uno scritto del 1921, «est né pour être la “Représentation totale d’Ame et de Corps”, un *conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière*²⁰». Questa singola affermazione condensa in sé tutti quei caratteri che il gioiese riconosce nella settima arte: la sua dimensione visiva e plastica ma nel contempo temporale; l’importanza della luce; la capacità di rappresentare non solo la realtà nel suo aspetto materiale ed esteriore, quello più superficiale ed empirico che è appannaggio della

¹⁵ R. CANUDO, *L’Usine aux images*, cit., p. 130.

¹⁶ Ivi, p. 61.

¹⁷ Ivi, p. 213.

¹⁸ Ivi, p. 295.

¹⁹ Ivi, p. 62.

²⁰ Ivi, p. 64.

fotografia, ma soprattutto il mondo onirico e mentale, quella «vie profonde, intérieure, que la parole poétique ou le geste théâtral ne pouvaient qu'*indiquer* et que la musique pouvait seulement *suggérer*²¹».

Il nuovo artista dello schermo, per il quale Canudo rifiuta l'espressione *metteur en scène*, mutuata dal teatro, e forgia dal termine *écran* 'schermo' il neologismo *écraniste*²², deve dunque essere contemporaneamente pittore, musicista e poeta, un artista totale così come è totale l'arte che realizza. In particolare, dev'essere un «*peintre des lumières* qui réalise la magie de fixer l'immatériel²³», poiché la luce è l'essenza dell'arte visiva e, così come avviene già nella pittura, «l'Œuvre cinématique, le Film, n'est en définitive que l'exaltation la plus immédiatement émouvante de l'écriture de la lumière²⁴»; persino i personaggi portati in scena dagli attori non devono essere altro che «la lumière humanisée en symboles dramatiques²⁵», gli oggetti e le figure sullo schermo devono essere concepiti come pure «*formes de lumière*, harmonisées et orchestrées selon l'idée animatrice de l'action²⁶». Canudo vede nell'*écraniste* l'unico vero artefice dell'opera cinematografica: «malgré tout, les éléments asservis à l'écraniste qui conçoit le film: acteurs, masses humaines, décors, paysages, jeux de lumières, opérateurs de prises de vues et opérateurs de projection, un film est toujours l'œuvre d'un seul individu²⁷». Il risultato è una sottostima dell'apporto dato da attori, tecnici e operatori nella realizzazione del film, spia di una concezione dell'arte elitaria e idealistica, ancorata al pensiero romantico e decadente.

Quello del cinema è, per *le Barisien*, un «langage visuel commun à l'univers entier²⁸», fondato sulle immagini, come la Pittura, la Scultura e la stessa scrittura, nata dai pittogrammi che riproducevano, seppur schematicamente, l'oggetto reale ed evolutesi poi, attraverso gli ideogrammi e gli alfabeti, in forma via via più stilizzate e lontane dall'immagine originale: è un linguaggio potente, forse il più efficace mai creato dall'uomo, che «nous apporte une *analyse plastique* d'une telle minutieuse évidence, que l'imagination du poète et du peintre ne peut que s'en enrichir au-delà de toutes les limites²⁹». L'unico elemento che differenzia l'opera cinematografica da quella pittorica è l'incapacità della prima di riprodurre pienamente i colori, se non attraverso tecniche imperfette che andavano dalla colorazione a mano dei singoli fotogrammi a rudimentali sistemi di mescolanza sottrattiva; ma Canudo, se pure da un lato ritiene che l'arte in bianco e nero sia talmente suggestiva che «l'on ne songe guère, lorsqu'on est empoigné

²¹ Ivi, p. 244.

²² Il neologismo canadiano non piacque a Louis Delluc, che sulla rivista «Cinéa», nel n. 2 del 13 maggio 1921, scrisse: «Non, Canudo, tout ce que vous voulez, mais pas écraniste. C'est horrible. Trouvons autre chose» e conio il termine *cinéaste*, rimasto poi nell'uso corrente. Lo stesso Canudo, in uno scritto dell'agosto 1923, si mostrò consapevole del fatto che *écraniste* fosse «fort peu euphonique» (*L'Usine aux images*, cit., p. 297), ma continuò a preferirlo ad altri sinonimi.

²³ Ivi, p. 62.

²⁴ Ivi, p. 79.

²⁵ Ivi, p. 128.

²⁶ Ivi, p. 67.

²⁷ Ivi, p. 277.

²⁸ Ivi, p. 134.

²⁹ Ivi, p. 126.

par l'émotion d'un film, que celui-ci [...] ni vibrer des couleurs devant nos yeux³⁰», dall'altro prevede, con spirito profetico e piena fiducia nei progressi tecnologici, l'avvento di veri film «en couleurs naturelles³¹», in cui il lavoro dell'*écraniste* sarà ancora più simile a quello dell'artista della tela:

Il faudra alors que l'écraniste, devenu essentiellement peintre, ne se contente pas d'enregistrer avec son objectif n'importe quelles agglomérations de couleurs. Comme un peintre, il choisira celles de sa palette idéale, pour les harmoniser dans le mouvement de l'écran³².

La rappresentazione del mondo visibile intesa da Canudo, però, non corrisponde alla riproduzione meccanica e fotografica della realtà. Si è già accennato al rifiuto del *Barisien* di considerare la fotografia un'arte fin dal suo primo scritto cinematografico del 1908: il fotografo, a suo dire, non ha «facoltà di scelta e di composizione [...], se non che per le forme che vuol far riprodurre, ch'egli stesso nemmeno riproduce, affidandole alla meccanica luminosa di una lente e di una composizione chimica³³». Il vero artista realizza nella propria opera una reinterpretazione, una ricomposizione degli elementi che ha colto nella realtà secondo la propria sensibilità interiore; nella sua creazione non è asservito ai mezzi tecnici cui fa ricorso, cosicché «un bon musicien peut “lire” de la musique, avec ses sonorités et son rythme, sur les portées, sans la jouer, de meme un bon écraniste peut “voir” le film sur le rouleau, avec son rythme et ses intensités, sans le projeter³⁴». Di conseguenza, il tipo di *écraniste* contro cui Canudo si scaglia è quello che:

accepte la vision extérieure qu'il photographie, ne la crée pas. Il ne crée pas l'atmosphère psychologique, qui, seule, peut remplacer la page descriptive d'un roman ou l'harmonisation des valeurs d'un tableau. Au lieu de concevoir d'abord chaque *image* comme un peintre conçoit d'abord chaque *détail* de ses personnages, de sorte que le spectateur n'emporterait de tout le film vu qu'*une seule* image faite de tout l'ensemble, l'écraniste est très heureux qu'on se souvienne de ses images, et que l'on dise: il y a là de belles photographies³⁵.

L'errore della maggior parte degli *écranistes* è di confondere la “verità cinematografica” che dovrebbero rappresentare – ossia il «choc des sentiments et des sensations individuelles capables d'engendrer l'effet pathétique, l'émotion³⁶» – con la rappresentazione

³⁰ Ivi, p. 274.

³¹ Ivi, p. 275.

³² *Ibidem*.

³³ R. CANUDO, *Trionfo del cinematografo*, cit., p. 134.

³⁴ R. CANUDO, *L'Usine aux images*, cit., p. 63.

³⁵ Ivi, p. 129.

³⁶ Ivi, p. 128.

pura e semplice del reale: quest'ultima è «réalité grosse et superficielle³⁷», laddove la prima «doit correspondre à la vérité littéraire, à la vérité picturale, à la vérité nuptiale même, qui est la plus indéfinie³⁸»; così, invece di realizzare opere che possano rivendicare una dignità artistica, creano «“albums de photographies” [...], ou, ce qui est pire, des séries de cartes postales³⁹», che stanno al vero cinema così come, per usare una similitudine musicale, «l'opéra mélodique, composé de mélodies séparées et que l'on retenait séparément [...] par rapport au drame musical vraiment symphonique⁴⁰». Il cinema, come ogni arte, dev'essere evocativo e suggestivo, non denotativo e oggettivo, e Canudo lo sottolinea con un esempio pratico:

On vous dit dans un sous-titre: “Il pensait à son arrivée dans la forêt”, et on vous donne un tableau du personnage qui s'approche de la forêt. Mais ce n'est pas cela qui émeut son souvenir, et qui peut nous émouvoir; celui qui se souvient, *ne se voit pas*; et l'évocation du fait de son arrivée à la forêt, ne peut être donnée que par la suggestion des idées et les sentiments qui accompagneraient cette arrivée⁴¹.

Il cinema può e anzi deve esplorare il campo dell'immateriale, il mondo psichico e onirico popolato da ricordi, pensieri, visioni, sogni ed incubi, sfruttando tutti gli strumenti a propria disposizione, dai giochi di luci alle inquadrature fino al montaggio, per evitare di ridursi a una semplice sovrapposizione di immagini: così, loda «la puissance de certains tableaux de ce film, réalisés avec le réel et l'immatériel, les vivants et les morts⁴²» di *Earthbound* di Thomas Hayer Hunter; definisce *Von Morgen bis Mitternacht* di Karl Heinz Martin un capolavoro in cui «les paysages et les ambiances sont si étroitement corps avec les personnages, que toutes les déformations et tout l'irréel de la vision se fondent dans la plus simple, la plus large et la plus poignante vérité⁴³»; individua il maggior pregio di *Le Double* di Alexandre Ryder e Georges Vally nel «vigueur des tableaux de la nature, l'analyse plastique des personnages, la beauté lumineuse des évocations, et surtout le rythme fin et poignant de la vision⁴⁴»; parlando di *Don Juan et Faust* di Marcel L'Herbier afferma che «l'affabulation de ce film appartient au lyrisme le plus absolu⁴⁵» e ne individua i motivi:

Ses flous partiels, évocateurs de troubles intérieurs, de coins obscurs d'où surgissent et où disparaissent les personnages animateurs du drame; les deux

³⁷ Ivi, p. 130.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 59.

⁴⁰ Ivi, p. 129.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 102.

⁴³ Ivi, p. 123.

⁴⁴ Ivi, p. 187.

⁴⁵ *Ibidem*.

styles plastiques de la vision, le gothique déformé de l'atmosphère faustienne, et celui, ensoleillé et somptueux de lumière chevaleresque, féodale et espagnole, de toute la passion donjuanesque; l'étrangeté suggestive des costumes de Faust, et l'élégance expressive de ceux de Don Juan et de Doña Anna ou d'Elvire; la composition, inspirée des grandes écoles picturales, des tableaux d'ensemble, la fête chez le Commandeur ou la prise de voile de Don Juan⁴⁶.

Meno generosi sono i giudizi che esprime a proposito di una certa produzione orrorifica proveniente dalla Germania, che etichetta come *films hoffmanesques*, dall'artista romantico E.T.A. Hoffmann noto per i suoi racconti fantastici e dell'orrore, e *films grand-guignolesques*, dal teatro parigino noto per i suoi spettacoli macabri. Il critico pugliese ammira il lato tecnico di queste produzioni, grazie ai quali è possibile avere «plus d'un film où l'individu dégageait *visiblement* son double, et plus d'un autre où la pensée se *matérialisait*, dense et lugubre comme un cauchemar de fièvre, devant le spectateur⁴⁷», ma non può che criticarne la ricerca del terrore fine a se stesso, dell'orrore che vuole solo spaventare ma non colpire lo spettatore nel profondo: il conte Orlok di *Nosferatu* ne è l'esempio emblematico, un vampiro che «nous surprend, nous crisper, mais ne nous émeut pas, ni intellectuellement, ni sentimentalement, ni sensuellement⁴⁸». La condanna del critico, è bene sottolinearlo, non riguarda l'elemento orrorifico in sé, di cui egli ammette la dignità artistica e la potenza espressiva, soprattutto quando «dégagée par les éléments dramatiques mêmes d'un idée⁴⁹», ma solo la sua superficiale utilizzazione.

L'immateriale rappresenta per Canudo uno dei “domini propri del cinema”, ma non è l'unico: un altro campo solo parzialmente esplorato dal cinematografo della sua epoca è quello della “natura-personaggio”, ossia il paesaggio e l'ambiente che si fanno essi stessi personaggi o elementi dominanti della trama se non addirittura *deus ex machina*, influenzandone lo svolgimento e l'azione delle figure umane sullo schermo. In questo caso sono gli scandinavi a poter rivendicare il primato della scoperta e i migliori risultati artistici: lo svedese Victor Sjöström – verso il quale Canudo nutre una tale ammirazione da definirlo «un des plus grands écrivains actuels⁵⁰» – riesce in *Berg-Ejvind och hans hustru* a rendere il paesaggio talmente vivo e dominante da far sembrare i personaggi umani semplicemente i suoi giocattoli, mentre in *Vem Dömer* fa del fuoco il tema drammatico attorno a cui si sviluppa, più che un intreccio narrativo, una catena di immagini suggestive; il finlandese Mauritz Stiller, invece, conferisce all'ambiente in cui si muovono i suoi personaggi una tale importanza nel determinarne i caratteri e le azioni che i suoi film, come *Gunnar Hedes Saga*, non sarebbero concepibili in altri paesaggi. Dietro di loro vengono gli Americani, coi loro film western ambientati nelle immense

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 244.

⁴⁸ *Ivi*, p. 155.

⁴⁹ *Ivi*, p. 244.

⁵⁰ *Ivi*, p. 169.

praterie del Far West, e poi un paio di *écranistes* francesi: Jacques Feyder, che nella terza parte dell'*Atlantide* rende protagonista della storia il deserto «avec son âme béante et son insondable férocité⁵¹», e Louis Delluc, che in *Fièvre* fa dell'ambientazione, questa volta artificiale, essendo un bar, la vera essenza del film, al punto che «le drame ne semble plus avoir qu'une valeur d'élément de précision⁵²».

Le potenzialità del linguaggio cinematografico non si esauriscono qui. Parlando di *One Exciting Night* di David Wark Griffith, ad esempio, Canudo individua nell'utilizzo dei primi piani un potente mezzo per mettere in risalto elementi altrimenti ignorati:

Les “gros plans” jouent ici un rôle superbe. Le Cinéma, seul, peut mettre en valeur dramatique les détails plastiques infinis, qui gardaient jusqu'ici une place humble et effacée dans les valeurs d'un tableau comme dans la vie réelle. Un verre, des chaussures, une sacoche bourrée de papiers ont, à l'écran, la même intensité expressive que le “gros plan” d'un visage. Et le visage aussi, ou un élément isolé d'une physionomie, acquièrent, par le cinéma, le droit à un rôle essentiel dans le développement de l'action⁵³.

Il cinema, però, non è soltanto una rappresentazione visiva, un gioco di luci o una serie di inquadrature: le scene si susseguono una dopo l'altra, i corpi e le figure sullo schermo si muovono nello spazio e nel tempo. La grande novità del cinema rispetto alle arti figurative sta non tanto nella capacità di coniugare la dimensione spaziale con quella temporale, già realizzata in vari gradi dal teatro, dall'opera, dalla pantomima⁵⁴ e dalla danza, quanto nella possibilità di registrare il movimento e lo svolgimento dell'azione nel tempo su quel supporto fisico che è la pellicola cinematografica, di «obtenir l'“arrêt du fugitif”, la conquête sur l'éphémère⁵⁵». Inoltre, rispetto alle forme di spettacolo menzionate, il movimento è molto più rapido, come Canudo argomenta già in *Trionfo del cinema*, con toni che ricordano almeno in parte la retorica futurista – anche se il pugliese non condivide la furia iconoclasta di Marinetti e dei suoi seguaci:

Tutto, è offerto alla velocità che lo realizza. Lo spettacolo si ottiene solo con un eccesso di movimento del *film* dinnanzi e dietro alla luce e dura poco, la rappresentazione è rapida. Nessun teatro mai potrebbe dare una così strabiliante rapidità di cambiamento di scenari, per quanto meraviglia di macchina avesse. Ma più del movimento delle immagini e di questa rapidità della rappresentazione, ciò che è veramente simbolico della velocità

⁵¹ Ivi, p. 104.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 252.

⁵⁴ Accosta acutamente le posizioni di Canudo al linguaggio scenico di D'Annunzio il fine saggio di C. SANTOLI, *Un nuovo linguaggio figurativo: la rappresentazione de «La Pisanelle»*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia. «Le martyre de Saint Sébastien» e «La Pisanelle»*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 153-169.

⁵⁵ Ivi, p. 126.

moderna è il Gesto dei personaggi. Le scene più tumultuose, le più inverosimilmente movimentate, si svolgono precipitosamente con una rapidità impossibile nella realtà, e con una precisione matematica di orologio, che soddisfa l'ansia organica del più esasperato corridore di distanze. Tutto il nostro tempo, per mille demeriti di complessività, ha distrutto l'amore della lentezza che fu simboleggiato dai nostri padri patriarcali col segno familiare della pipa accanto al fuoco⁵⁶.

La capacità del cinema di rappresentare il movimento rende possibile inserire nei film l'elemento atletico e acrobatico, mostrando al pubblico salti, piroette, capriole, evoluzioni e tante altre manifestazioni dell'umano vigore: nascono così quelli che Canudo chiama *films énergétiques*, simbolo prorompente di modernismo e vitalità. Nella descrizione delle prodezze dell'eroe protagonista del film tedesco *Die Heimkehr der Odysseus*, il critico cerca di restituire l'andamento dinamico e concitato delle sue acrobazie, i movimenti dell'attore Luciano Albertini:

Ses bonds d'un toit sur une benne, d'une benne à l'autre, dans l'air, au bout des deux immenses grues qui les balacent, et l'oscillation terrible de l'antenne à laquelle est accroché le courage de l'homme qui la fait osciller, et la brise pour se sauver en se précipitant dans un jardin, puis la course, moins rare, sur le toit du rapide en marche, le saut dans l'auto qui démarre à une allure de folie, et mille autres détails de puissance physique, agile et se-reine, de confiance en soi, de justesse, du coup d'œil athlétique⁵⁷.

Infatti, parlando di Charlie Chaplin, Canudo non può che vedere le ragioni del fascino del suo personaggio, il vagabondo Charlot, «dans son agilité acrobatique, dans sa manière élégante d'échapper, par une pirouette adorable, à toutes les persécutions⁵⁸». Il comico britannico è un altro di quegli artisti dello schermo particolarmente lodati da Canudo, ma in questo caso non per le sue qualità di regista quanto piuttosto per il fatto di essere «le plus grand talent représentatif, le seul génie véritable qui soit apparu à l'écran lorsqu'ici, l'unique artiste véritablement et totalement nouveau, par ses conceptions et ses expressions⁵⁹», il prototipo dell'attore perfetto per il cinema muto, in quanto capace di esprimersi, di “parlare” tramite i soli gesti, di «“exprimer” sans rien “dire”⁶⁰», in contrapposizione all'attore di teatro “prestato” al cinema, abituato a una recitazione fondata sulla parola più che sul gesto e sull'espressione. Solo la gestualità può, in un'arte muta, dominata dal silenzio, far trapelare con successo sullo schermo i sentimenti, i pensieri, gli stati d'animo del personaggio.

⁵⁶ Ivi, pp. 131-132.

⁵⁷ Ivi, p. 250.

⁵⁸ Ivi, p. 249.

⁵⁹ Ivi, p. 66.

⁶⁰ Ivi, p. 67.

Connessa alla questione del gesto è quella della didascalia, mezzo fondamentale nel cinema muto per far conoscere agli spettatori i dialoghi tra i personaggi o dare informazioni narrative, descrittive e informative. Canudo sembra riconoscere alle didascalie un ruolo deleterio, quando afferma che il loro uso eccessivo «maintient à l'écran ce caractère bâtard de texte illustré par la photographie⁶¹», ma nel contempo critica la loro soppressione totale compiuta nel film tedesco *Scherben* di Lupu Pick perché le parole sullo schermo «sont comme un repos pour les yeux et comme un changement de travail pour le cerveau, qu'ils transportent de la vision définie *plastique* à la vision suggérée *écrite*⁶²»; dichiara che i caratteri sullo schermo dovrebbero essere usati «comme un élément, non de définition ou de dialogue, mais de suggestion⁶³» per poi auspicare un'era in cui «*l'Usine aux Images* né reclamera alors aucun secours d'écriture explicative⁶⁴». In realtà, quello in cui crede l'intellettuale gioiese è il futuro avvento di un'arte cinematografica che non abbia alcun bisogno di parole e di didascalie, concepito come affrancato da ogni dimensione testuale perché capace di esprimere i propri contenuti attraverso la pura visività.

La scoperta dell'inadeguatezza dell'attore di teatro al codice performativo del cinema rientra nel più ampio discorso delle differenze sostanziali tra i due tipi di spettacolo. La posizione di Canudo al riguardo non rimane rigida, ma tende a evolversi nel corso del tempo, come si rileva da un confronto tra gli scritti anteguerra e quelli dei primi anni '20.

Nel *Trionfo del cinematografo*, infatti, il cinema è descritto come «*l'ultimo prodotto del Teatro contemporaneo: non l'esagerazione di un concetto, ma il suo più logico ed estremo sviluppo*⁶⁵» e si parla addirittura di «Teatro Cinematografico⁶⁶»; non vi è netta contrapposizione tra teatro e cinema, sia perché *le Barisien* vede entrambi come tentativi di sintesi delle cinque arti tradizionali distinti unicamente dalle tecnologie utilizzate e dalla volatilità del primo contrapposto alla persistenza fisica del secondo, sia perché i film in quegli anni sono ancora così fortemente legati a modelli teatrali da non offrire al critico esempi concreti di rappresentazione cinematografica autonoma dall'arte del palcoscenico⁶⁷.

Ma nel dopoguerra, quando ormai cineasti come Gance, L'Herbier, Griffith, Wiene, Sjöström hanno dimostrato che la settima arte possiede un linguaggio e delle capacità espressive impossibili da replicare sul palcoscenico, il gioiese cambia atteggiamento e non esita ad affermare: «Il n'y a aucune analogie profonde, ni d'esprit, ni de formes, ni de modes suggestifs, ni de moyens de réalisation, entre l'*irréel fixe* de l'Ecran et le *réel*

⁶¹ Ivi, p. 254.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 255.

⁶⁵ R. CANUDO, *Trionfo del cinematografo*, cit., p. 135.

⁶⁶ Ivi, p. 138.

⁶⁷ G. BARTORELLI, *La "pittura in movimento" negli scritti sul cinema di Ricciotto Canudo: alle origini del grande sconfinamento*, in *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, a cura di S. GRANDI, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2012, p. 14.

*changeant de la Scène*⁶⁸». È una posizione molto simile a quella già assunta dai futuristi nel citato manifesto *La cinematografia futurista*⁶⁹ ed elaborata negli anni '20 da un altro pugliese, l'acquavivese Sebastiano Arturo Luciani, il quale conia addirittura il termine "antiteatro" in riferimento al cinema. Tornando a Canudo, per lui il teatro è caratterizzato da una *grossièreté* e una *primitivité* nettamente contrapposte alla nobiltà, all'eleganza e alla ricchezza espressiva del cinema, è limitato nei mezzi, non può esplorare – o esplora solo parzialmente, tramite la parola – campi come quello del subcosciente e del mondo psichico, deve rimanere legato a una rappresentazione rudimentale della realtà, ricorre a una comunicazione prevalentemente verbale, fa uso di smorfie, travestimenti e intrecci assurdi per mantenere vivo l'interesse del pubblico, ma soprattutto si fonda su un'opera di dissimulazione continua, perché l'attore si immedesima in un ruolo ogni volta che deve andare in scena, mentre nel cinema la *performance* recitativa è data una volta sola e fissata per l'eternità sulla pellicola senza che l'attore debba tornare a ripeterla: così, il lavoro dell'attore cinematografico è paragonato a quello dello scrittore che «prend la personnalité de ses héros pendant son travail, mais ne l'a certes plus lorsque son livre s'en va émouvoir les foules à travers le monde⁷⁰», mentre gli artisti del palcoscenico «se doublant d'une personnalité étrangère, à la manière des "possédés" et des "incarnés"⁷¹». È bene far notare che il pugliese attua un'esplicita e netta distinzione fra *Théâtre représenté*, a cui sono riservate tutte le critiche appena citate, e *Théâtre écrit*, che è un vero e proprio prodotto letterario, poetico, svalutando in tal modo la dimensione performativa del teatro in favore del semplice testo scritto.

Riconosciute le differenze tra cinematografo e teatro, Canudo non può che opporsi con tutto se stesso alle influenze del secondo sul primo. Il cinema europeo – quello francese in primis – gli appare ancora «esclave absurde du Théâtre⁷²», frenato nella propria evoluzione come arte autonoma dalla dipendenza a schemi e procedimenti teatrali, incapace di esplorare tutte le proprie potenzialità espressive e narrative; solo gli Americani, fino a quel momento, gli sembrano capaci di dar vita a una messa in scena realmente indipendente da quella teatrale valorizzando le specificità del linguaggio cinematografico – basti pensare al lavoro di David Wark Griffith sul montaggio. Tuttavia, gli Americani sono riusciti in tale impresa perché «n'ont pas de traditions intellectuelles, ne s'embarrassent d'aucune entrave culturelle⁷³», sono un popolo giovane e la loro arte dello schermo non è condizionata da un passato plurisecolare e opprimente; il rovescio della medaglia è che il loro cinema, per quanto sia fresco e innovativo nella tecnica, per quanto sia un autentico dramma visivo concepito in funzione della luce e recitato da attori

⁶⁸ R. CANUDO, *L'Usine aux images*, cit., p. 64.

⁶⁹ «Il cinematografo è un'arte a sè. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. [...] **Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione** per farne lo strumento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti» (*La cinematografia futurista*, cit., p. 1).

⁷⁰ R. CANUDO, *L'Usine aux images*, cit., p. 65.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 66.

⁷³ *Ibidem*.

che con il mondo del palcoscenico non hanno nulla a che fare, a livello di contenuti si rivela «demeure, pauvre d'intentions, misérable d'invention, indigent et puéiril⁷⁴», popolato da personaggi stereotipati che portano avanti trame banali, spesso romantiche o di pura azione.

Il cinema del Vecchio Mondo, invece, trova nella lunga e consolidata tradizione culturale e artistica sia un limite da superare, un vincolo da cui liberarsi sia una fonte di creatività e di inventiva che ne decreterà – e su questo *le Barisien* non ha dubbi – la superiorità rispetto a quello americano:

Notre tâche est bien plus rude. Redevenir enfant, lorsqu'on a été une si grande personne, est particulièrement difficile. Nous ne pouvions pas nous jeter dans les nouvelles voies représentatives de notre sensibilité, comme les Américains. Eux, ils n'avaient qu'à apprendre et à chercher. Nous, nous devons *désapprendre*, après avoir tant trouvé. C'est bien plus complexe et long. Ais aussi, notre vigueur créatrice sera bien plus rayonnante et significative, le jour venu. [...] Car il est tout de même évident que, lorsqu'on marche avec un très lourd fardeau sur les épaules, tout le fardeau d'un superbe passé, on avance plus lentement que celui qui court très léger de ne rien trainer avec lui, mais aussi, arrive-t-on plus riche⁷⁵.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.