

I libri

RENATO MAY: *Il linguaggio del film*, Editrice Poligono, Milano, 1947.

A causa dell'industrializzazione e commercializzazione della produzione cinematografica, lo sviluppo del film come linguaggio d'arte non solo s'è fermato, ma ha scioccamente regredito. Eccetto che per il lavoro di pochi studiosi, il nuovo stile dell'espressione attraverso le immagini, creato dai registi del primo quarantennio, è divenuto una curiosità storica. Il colore, l'ultima sfida della tecnica ha prodotto così poco durante il suo primo decennio, che una recente analisi inglese del cinema *Film* di Roger Manvell (1944) non lo cita nemmeno nell'indice. Posti di fronte a tale ristagno, i teorici del film si sono rivolti ultimamente verso l'aspetto psicologico ed ideologico di tale materia. Il *From Caligari to Hitler* di Kracauer costituisce un esempio di tale « analisi di contenuto ». Tuttavia il cinema, questo nuovo mezzo di espressione, ha conservato il suo fascino per un ristretto numero di fedeli appassionati, e particolarmente nel campo del documentario e del cinema sperimentale, si stanno facendo qua e là nel mondo ricerche interessanti. Durante gli ultimi due anni una collezione di libri pubblicati da Poligono in Milano, ha cominciato a presentare il contributo della giovane scuola italiana. Alcuni di questi studi sono retrospettivi, come *Mezzo secolo di cinema* di Francesco Pasinetti e i due volumi di Osvaldo Campassi su *Dieci anni di Cinema Francese*. Una serie di « Sceneggiature » offre descrizioni dettagliate, inquadatura per inquadratura, di alcuni film classici, come *Entr'acte* di Clair, *Zuiderzee* di Ivens, *Il Vampiro* di Dreyer e *L'Angelo azzurro* di Sternberg. Infine valutazioni di Clair, Stroheim, Chaplin ed altri registi, sono pubblicate in una raccolta di saggi critici. Il libro più importante fra quelli che ho avuto occasione di esaminare è *Il linguaggio del film* di Renato May.

Il libro contiene una nuova grammatica del montaggio, cioè esso discute le regole psicologiche ed estetiche per la selezione e combinazione di quei « tratti di realtà che la macchina da presa registra. Esso trova le sue basi nelle ricerche di Balázs, Pudovkin, Arnheim e Spottiswoode (il *Film-Sense* di Eisenstein non vi è considerato), ma allarga ed approfondisce queste più anziane trattazioni, attraverso molte ricerche originali. Il May riassume una perfetta conoscenza tecnica con una capacità d'analisi veramente incisiva. Egli ha provato le sue teorie con esperimenti sistematici. Il suo esame del montaggio è abbastanza dettagliato da rendere il libro un testo prezioso per scuole cinematografiche e cineamatori. Allo stesso tempo i mezzi tecnici sono

posti costantemente in relazione ai principi basilari che interessano i teorici dell'arte e della psicologia. Più radicalmente dei suoi predecessori, il May ha saputo superare ciò che gli psicologi hanno chiamato « l'errore di stimolo », vale a dire « il pericolo di confondere la nostra conoscenza circa le condizioni fisiche dell'esperienza sensoria con l'esperienza stessa ». (Köhler). Egli dimostra in numerosi esempi, che il tempo, lo spazio, la distanza, le dimensioni, la direzione ed il movimento cinematografico non sono determinati dagli aspetti fisici di ciò che avviene in teatro di posa, ma dall'effetto percettuale del film. La registrazione ed elaborazione del tempo-spazio fisico avviene attraverso i mezzi della lunghezza focale, posizione e movimento degli obiettivi, così compiutamente come attraverso i processi di stampa e il raggruppamento delle inquadrature nel montaggio, il che conduce a concludere che tali caratteristiche debbano essere studiate solo in sala di proiezione. Il libro del May dimostra inoltre quanto fruttuosamente la pratica artistica e la teoria del film possano essere rapportate alle ricerche della moderna psicologia, particolarmente nel campo della percezione. Molte delle sue acute osservazioni potrebbero essere sostenute o corrette attraverso gli studi sperimentali sul movimento, base di riferimento, costanza di dimensioni, orientazione spaziale, identità e fusione la maggior parte dei quali è compendiata nei volumi sulla psicologia sperimentale di Willis D. Ellis e K. Koffka. Apprezzabili ricerche sull'effetto che la locomozione ha sulla percezione dello spazio tridimensionale sono state condotte da James J. Gibson per il Programma di psicologia della U. S. Army Air Forces. Infine il recente libro di Michotte: « La Perception de la Causalité » potrà apportare probabilmente un diretto contributo alla soluzione dei problemi del film. Il fenomeno basilare del montaggio è contenuto nello stesso principio della tecnica del film: una serie di fotografie immobili presentate in rapida successione può produrre la percezione di un movimento unificato e continuo. E' ormai acquisito che tale effetto di « montaggio invisibile » non è dovuto semplicemente all'« inerzia » del meccanismo recettivo nell'individuo, ma dipende dalle relazioni strutturali tra i singoli fotogrammi. Appunto come certe successioni tonali formano le melodie, mentre altre no, la visibile fusione ed il movimento si ottengono solamente quando gli elementi statici ci sommano in una sorta di ordine temporale; nel caso più semplice, quando uno stesso oggetto appare coerentemente disposto nella stessa direzione. (Il realizzatore di disegni animati, in particolare, è costantemente alle prese con questi problemi). Il montaggio in senso proprio, cioè l'accoppiamento delle inquadrature, ripete il procedimento sotto più complesse condizioni. I compiti psicologici elementari consistono nel mantenere l'identità di parti del quadro durante un processo di costante trasformazione, e nel prevenire indesiderabili identificazioni. Ad esempio, l'identità di un attore che è fotografato successivamente da differenti punti di vista deve essere stabilita non semplicemente attraverso la conoscenza, ma dalla percezione diretta. Varie inquadrature di un interno devono costruire per integrazione un'unità di spazio. D'altro lato successive in-

quadrature dello stesso oggetto statico debbono differire sufficientemente in forma, grandezza e posizione, per evitare l'impressione che lo stesso oggetto si sia improvvisamente spostato o girato. Questi problemi suggeriscono un interessante confronto con i tentativi dei moderni pittori, di combinare differenti aspetti di uno stesso oggetto. Ancora: la successione di pezzi di vario contenuto ed estensione è conforme alla tecnica del romanziere che anche costruisce l'immagine di un intero evento attraverso un'accurata scelta di primi piani, campi lunghi, carrelli. Presumibilmente a causa della triste interruzione degli scambi culturali, pochissimi film degli ultimi dieci anni sono citati dal May. Ma ciò diminuisce appena il valore teoretico del suo libro. Più increscioso e meno comprensibile è che egli tratti insufficientemente del montaggio sonoro. Si può solamente sperare che un osservatore tanto acuto e meticoloso voglia presto discutere in un volume aggiuntivo argomenti come la relazione tra immagini e suono nella percezione dello spazio tridimensionale e nella localizzazione, il taglio e missaggio delle colonne sonore, l'influenza del dialogo corrente sul montaggio visivo, l'identificazione del suono con oggetti dentro l'inquadratura fuori campo, tanto bene quanto le complesse e teoreticamente interessanti regole che governano l'impiego della musica. Egli potrebbe anche far da pioniere per un più fantasioso impiego del colore. Nel frattempo, il suo presente libro merita d'essere tradotto.

Rudolf Arnheim