

TESTIMONIANZE

Chaplin:
«Vivrà tre
anni. Non
di più»

«La Warner andrà fallita. Questa del cinema parlato è una stranezza che non durerà». «Dicevano così anche dell'automobile...». Questo dialogo tra il vecchio produttore e il giovane attore, tratto da «Cantando sotto la pioggia» di Stanley Doren e Gene Kelly, riassume molto bene l'atmosfera che doveva esserci a Hollywood in quei giorni del 1927. Quelle che seguono sono alcune testimonianze d'epoca, che trasudano entusiasmo, paura, incoscienza. FRANK CAPRA: «Nella storica notte del 6 ottobre 1927 l'ombra di Al Jolson cantò dallo schermo. Le onde sonore di "Mammy" scatenarono un terremoto, che sconvolse il mondo del cinema dalle fondamenta. Lo schermo, muto sino ad allora, aveva una voce! Hollywood tremò. Fu come se i pazzi avessero occupato il manicomio. Si potrebbero scrivere volumi sulla commedia e sulla tragedia del sonoro, le carriere che distrusse, e quelle che costruì» (dall'autobiografia «Il nome sopra il titolo», Lucarini 1989).

CHARLIE CHAPLIN: Il sommo Charlot aveva ricevuto una lettera da Eugène Augustin Lauste il 9 dicembre 1918. Lauste aveva lavorato con Edison e voleva sottoporre a Chaplin una tecnica per registrare i dialoghi. Chaplin era interessato. Poi lasciò cadere la cosa. Nel '26 suo fratello Sydney lavorò nel secondo film Warner sonorizzato col sistema Vitaphone, «The Better 'Ole». Nel '31 Charlie dichiarò: «Do ai film parlati tre anni, non di più». Nel '36 inserì una canzone registrata in «Tempi moderni». Nel '40 usò finalmente il parlato, per denunciare al mondo il nazismo, nel «Grande dittatore» (vedere «Chaplin. His Life and Art», editore McGraw-Hill, di David Robinson, suo massimo biografo nonché direttore delle Giornate di Pordenone).

GLORIA SWANSON: «Molte serate le passavamo guardando film. Joe (Joseph Kennedy, padre di John e Bob e allora amante della diva, ndr) ci teneva a tenersi al corrente delle nuove produzioni, ora che era entrato nel "grande" cinema. Mi disse che, non avendone lui stesso il tempo, aveva mandato altri a vedere "The Jazz Singer", ed essi gliene avevano parlato come di un'interessante novità che però non avrebbe sfondato nel resto del paese. "Tu l'hai visto?", mi chiese. "No - feci io - e non ho nemmeno una gran fretta di vederlo. Il film parlati non sono una novità. Nel 1925, quando io ed Henri tornammo a New York da Parigi, Lee De Forest ci chiese di farci riprendere col sonoro per una presentazione della nuova tecnica al Lamps Club. Conducesse me, Henri, Allan Dwan e Tommy Meighan in un piccolo teatro di posa e ci fece parlare tra noi, mentre un operatore ci riprendeva e un altro tecnico spostava dall'uno all'altro un microfono applicato all'estremità di un'asta. Il risultato fu orribile: non riuscivamo a credere che fossero le nostre voci... Per "The Jazz Singer" si è usato lo stesso procedimento, il Vitaphone. Credimi, il pubblico del Roxy fu molto sollevato quando l'orchestra attaccò a suonare e si passò al vero cinema» (da «Memorie», Mondadori 1980).

DAVID WARK GRIFFITH: «Non sarà mai possibile sincronizzare la voce umana con i film. La natura stessa del film è contraria alla presenza della voce parlata. La musica - se bella - sarà sempre la vera voce del dramma silenzioso. Non vogliamo, e non vorremo mai, la voce umana nei nostri film» (dalla rivista «Collier», 3 maggio 1924).



Il manifesto originale del «Cantante di jazz» con Al Jolson. A lato, Oliver Hardy con un apparecchio radiofonico «made in Hollywood» (dal volume «Hollywood. L'era del muto», Garzanti 1980)



Sssshh... Parla il cinema

6 ottobre 1927: nasce il sonoro, muore un'utopia

Si parla sempre di «avvento del sonoro», il che dà un carattere addirittura mistico a ciò che avvenne nell'ottobre del 1927, esattamente 70 anni fa, quando finì il silenzio e il film cominciarono a parlare. Pensare che la prima del *Cantante di jazz*, avvenuta il 6 ottobre di quell'anno chiacchierone e fatale, non ebbe davvero nulla di spirituale. Il film era un filmetto, le sequenze parlate erano poche, non era il primo film sonoro e non sarebbe stato nemmeno l'ultimo film muto. Come sempre, la storia - anche quella, con la «s» minuscola, del cinema - si muoveva con ritmi tutti suoi, e obbedendo a leggi che sovrastavano i piccoli uomini coinvolti. Ma la nostra memoria, bisognosa di appigli, tende sempre a rintracciare date simboliche nello scorrere del tempo. Il 28 dicembre 1895 non fu affatto la «nascita del cinema», fu solo la prima proiezione pubblica dei brevi film dei fratelli Lumière: da un lato le immagini su pellicola erano nate da tempo, dall'altro il cinema come lo intendiamo oggi (film narrativi, lunghi all'incirca due ore, che raccontano una storia con un capo e una coda - a volte) sarebbe giunto solo anni dopo.

Ma torniamo a quel fatidico ottobre. Tutta Hollywood era in fibrillazione. Si sapeva che *Il cantante di jazz* stava per uscire. La sua casa di produzione, la Warner, attraversava da tempo una crisi profonda: si può dire che in casa dei «bros», dei famosi fratelli, la depressione era arrivata due o tre anni prima. Già a metà degli anni '20

Warner decisero che, per risalire la china, bisognava inventarsi qualcosa. Gli esperimenti sulla riproduzione della voce risalivano a molti anni prima. Charlie Chaplin ci aveva già pensato nel 1918, molto incuriosito, anche se poi, quasi vent'anni dopo, sarebbe stato fra gli ultimi ad abbandonare il muto. Alla Warner, contro il parere di tutti, pensarono che valesse la pena di provare. Nel 1926 uscì il cosiddetto primo film «sonorizzato», un terrificante *Don Juan* diretto da Alan Crosland. Non era parlato: semplicemente, secondo il sistema Vitaphone, la musica era incisa su dischi, anziché eseguita dal vivo come si usava allora, con orchestre (nei cinema di lusso) o pianisti (nei cinema da pochi centesimi). L'esito commerciale fu buono, e lo stesso Crosland si mise al lavoro su un altro soggetto, nel quale, alla musica, si sarebbero aggiunte alcune sequenze di dialogo.

Il cantante di jazz è uno dei film più famosi della storia, ma l'oblio l'avrebbe sommerso da tempo se non fosse per quella sequenza in cui Al Jolson, nei panni del giovane ebreo Jakie Rabinowitz, si rivolge al pubblico, la sera del 6 ottobre 1927, con parole nemmeno tanto alate. Jolson era un discreto cantante e un modesto attore. La trama, forse per giustificare a priori chi avrebbe parlato di «avvento», era vagamente religiosa: Jakie è figlio di un rabbino, e la sua vocazione canora sembra destinarlo ai canti liturgici in sinagoga, ma lui ama il jazz che risuona potente dal vicino quartiere di Harlem, e per

70 anni fa la proiezione del «Cantante di jazz», primo film parlato della storia. Una «trovata» commerciale che mise sottosopra l'industria delle immagini

seguire la musica, fugge di casa. È un romanzo di formazione, un tipico esempio di contrasto padre/figlio nel nome della creatività e della conquista della maturità. Roba già vista, e impaginata da Crosland con uno stile convenzionale e sostanzialmente ancora «muto»: ma bastarono alcune canzoni, e poche battute di dialogo, perché il pubblico facesse la fila per mesi. La Warner era salva. Molti grandi attori del muto erano condannati.

Li per li, nonostante il successo, il sistema Vitaphone non sembrava infatti destinato a spopolare. I problemi tecnici erano ancora notevoli. I microfoni erano ingombranti, le macchine da presa ancora rumorose, e dovettero essere «ingabbiate» in cabine insonorizzate. Occorreva una nuova «cultura del set», non facile da imporre da un giorno all'altro. Prima, un set cinematografico era il regno della «mobilità»: un regista poteva

gridare ordini agli attori anche durante la sequenza, le macchine da presa avevano acquistato una facilità di movimento che rendeva il linguaggio ormai ricchissimo di gru, carrelli, panoramiche. I registi e, soprattutto, gli attori, dovevano cambiare modo di lavorare. Molti attori scoprirono, con raccapriccio, di avere una voce orribile, o che «non arrivava» in sala; e che era comunque necessario impararle, quelle battute maledette. Hollywood scoprì Broadway: gli attori di teatro erano abituati a usare la voce, e la memoria, più dei loro colleghi di cinema, che spesso non venivano dalla gavetta dei palcoscenici ma da quella più ruspante del vaudeville, della pantomima o, addirittura, della strada. Carriere furono stroncate, e macchine sbocciarono dal nulla.

Il sonoro - o sarebbe meglio dire il parlato, perché i film erano sonori anche prima, grazie alla musica - invase il mondo lentamente, ma inesorabilmente. In Italia arrivò nel 1930 (con *La canzone dell'amore* di Righelli), in Urss nel 1931, in Cina - tanto per fare un esempio - alla fine degli anni '30. L'orgoglio di Chaplin fece sentire la sua voce solo in *Tempi moderni*, nel 1936, e cantando: come sempre aveva capito tutto, e il sonoro entrò nel suo cinema proprio in un film che raccontava con feroce ironia i drammi della depressione. Sì, perché l'irruzione della parola in un mondo che ne aveva, fino ad allora, fatto a meno fu fondamentale: un fatto industriale. D'altronde il cinema era stato un'industria fin dall'inizio, la prima arte tecnologica del nuovo secolo, e gli artisti che lo resero grande sarebbero stati impensabili senza gli inventori che lo resero possibile.

Allora, a cavallo fra gli anni '20 e gli anni '30, sembrò un disastro o un colossale affare: dipendeva dal punto di vista. Oggi, 70 anni dopo, dobbiamo dire che fu un'evoluzione inevitabile. L'idea che il cinema prima del '27 fosse un'arte pura, e quello dopo il '27 sia un'arte bastarda, è idealista e fasulla. In molti casi anche il cinema muto «chiamava», per così dire, il parlato: ci sono centinaia e centinaia di brutti film muti, per lo più piatte messinscène di drammi o commedie, girati in una stanza, con attori che recitano seduti, e autentici deliri di didascalie che riassumono i

testi teatrali o letterari a cui sono ispirati. E ci sono stati splendidi film sonori, che hanno saputo rimettere in circolo le invenzioni stilistiche dei grandi del muto. Come sempre capita, i balzi della tecnica non coincidono in modo univoco con le evoluzioni del gusto e dell'arte. E comunque anche la tecnica evolve in modo graduale. Come nel caso del colore: che sembra legato a un'immagine di cinema moderno, ed era invece diffusissimo già nel muto.

Molti teorici, a cominciare da Rudolf Arnheim nel 1932, negarono dignità artistica al sonoro. Altri, come Bela Balazs, tentarono di propugnarne un uso antinaturalistico (già nel '28, tre anni prima dello sbarco del sonoro in Urss, Pudovkin e Eisenstein firmarono il «manifesto dell'asincronismo»). Il tutto era interno alle battaglie ideologiche e culturali del tempo. Intellettuali e artisti tentavano di tenere il passo della tecnologia: non era facile, né indolore. La cosa certa, che si può dire con lucido dolore al di là di ogni riflessione sull'inevitabilità del «progresso», è che finì un linguaggio universale. Molti film muti (non tutti: l'eccesso di didascalie poteva creare lo stesso problema dei dialoghi) erano comprensibili da chiunque, senza bisogno di traduzioni. La pantomima di Chaplin o il vigore drammatico di Griffith erano universali. Questo, sì, sarebbe scomparso: o avrebbe richiesto altri artifici, come i sottotitoli o il doppiaggio. Senza esasperare i parallelismi, possiamo dire che all'inizio degli anni '30 il cinema si adeguò, inconsciamente, a una frammentazione di discorsi, di ideologie e di pratiche politiche che avrebbero presto riportato il mondo nella tragedia della guerra. Il mondo non era unito prima, non lo fu dopo, non lo è nemmeno oggi. Le culture continuano a essere locali, e questo dona loro vitalità, ma provoca eterne incomprensioni. Il cinema non avrebbe salvato il pianeta dalla guerra. Ma, a distanza di quasi un secolo, possiamo dire che fu l'unica arte a perseguire - ancora una volta, forse, inconsciamente - un'utopia di universalità che le leggi della tecnica (e, quindi, del mercato) si incaricarono di stroncare.

Alberto Crespi

A Pordenone «Lost World», dinosauri muti pre-Spielberg

Da sempre le Giornate del cinema muto di Pordenone, studiando e riproponendo il cinema delle origini, sono attente anche a quella fase di passaggio che portò, dal '27 in poi, alla nascita del sonoro. E così nell'edizione di quest'anno (la XVI, in scena dall'11 al 18 ottobre) non poteva mancare «Il cantante di jazz», che chiuderà la rassegna. Per l'apertura, invece, il classico dei classici: «La nascita di una nazione» di David Wark Griffith, riproposta in una copia il più possibile completa (3 ore e 10 minuti di proiezione) e con la colonna sonora, ricostruita con un paziente lavoro filologico, composta all'epoca ed eseguita dal vivo dall'orchestra di Lubiana: sarà lo spettacolo di sabato sera, in pericolosa concomitanza con la partita Italia-Inghilterra in tv (ma i biglietti disponibili per il teatro Verdi sono già quasi esauriti). Il film sarà anche il punto di partenza di un «progetto Griffith» che, nel corso di 5-6 anni, dovrebbe riproporre, in copie nuove, tutti i film conservati del grandissimo regista americano. Ma quest'anno ci sarà anche una curiosità: poiché «La nascita di una nazione» rimane un film controverso, politicamente «non corretto» a causa dell'esaltazione del Ku-Klux-Klan (in Italia, tanto per capirci, non ebbe mai una regolare distribuzione), Pordenone ha riscoperto anche la «risposta nera» al film di Griffith. Si tratta di «Within Our Gates», diretto pochi anni dopo dal regista nero Oscar Micheaux, che verrà proiettato domenica. Sempre domenica, l'altra chicca di Pordenone '97: il nonno di Spielberg, ovvero un film con dinosauri del 1925 che s'intitola... «Lost World», proprio come il kolossal spielberghiano, ma è ovviamente ispirato non a Orichon ma a Conan Doyle. I dinosauri, creati da Willis O'Brien e ripresi con la vecchia tecnica del «pazzo uno», pare siano straordinari. Inoltre il film è a colori e verrà visto in una copia quasi completa di 100 minuti (ne durava 120, in epoca moderna nessuno ne ha mai viste copie più lunghe di un'ora). Naturalmente non finisce qui: Pordenone '97 (presentato a Roma dagli organizzatori Livo Jacob, Piero Colussi e Lorenzo Codelli) presenterà circa 650 film, con lunghezze che vanno dai tre-quattro minuti ai 190 del citato Griffith. Da ricordare, oltre ai suddetti: una «Lucia di Lammermoor» del 1908 che è anche la prima registrazione sonora della voce di Caruso; il tedesco «Uomini di domenica» di Siodmak, Wilder, Ulmer e Zinnemann; un seguito del programma sul muto cinese andato in scena negli anni scorsi; un omaggio ad Alberto Cavalcanti. E tante, tante altre cose. Compresa la fiera del libro, che si terrà durante le Giornate nell'ex convento di San Francesco, e che come sempre attirerà (grazie anche all'asta di rarità, manifesti, libri e altre piacevolezze) studiosi e collezionisti di tutto il mondo. Per la cronaca, Pordenone continua ad essere il festival più internazionale d'Italia: le presenze straniere sono circa l'80% del totale.

A.I.C.