

MOMENTI DELLA TEORIA FILMICA ED ESTETICA IN BÉLA BALÁZS

Il discorso relativo ai problemi di una speculazione estetica del mezzo filmico viene posto, oggi, nei termini di una vasta possibilità di interventi critici attualizzanti il fecondo campo delle teoriche del film. Eisenstein, Pudovkin, Balázs, Arnheim /quali classici della prima età post-pioneristica del cinema e sistematori della nuova arte/ da un lato, e Bazin, Mitry, Metz/ quali iniziatori di un graduale rovesciamento delle estetiche/ dall'altro; il tessuto della riflessione critica si viene a porre in un clima di maturata formazione. Tale iter, attuante uno sviluppo tendenziale ed, in un certo senso, di evoluzione, sembra quasi venga a costituire l'anteriorità referenziale dell'idea di cinema; sistemazioni e rovesciamenti, quindi, contribuiscono alla nascita di una linea codificante intesa come quid artistico-estetico. Non rapporto dicotomico fra l'uno e l'altro tentativo di nuove teorizzazioni, sì edificante presenza di una ricerca, ad entrambi comune, tesa alla necessità di ulteriori costruzioni e più nuovi modelli. Ricerca che, pur variando sul piano strettamente metodologico, tenta di ampliare l'antica querelle sorta sul fatto se sia il cinema autonoma arte, oppure momento non artistico mediato da precedenti arti. I termini di una così centrale equazione "cinema-arte/cinema-non-arte" rimandano al di là della domanda prima; che cos'è il cinema? Nell'esplorare le non possibili risposte che detta questione pone allo studioso, trova ampio e delucidativo spazio il lavoro propositoci dal Balázs.¹ Ai più, almeno in Italia, la sua opera è quasi sconosciuta; forse proprio per questo si è ritenuto qui opportuno cercare di analizzarne il fare speculativo poetico. Fare che,

diciamo subito, si presenta in tutta la sua multiforme operosità; fu egli, infatti, poeta, romanziere, traduttore, drammaturgo, favolista, autore di saggi filosofici ed, in misura maggiore, teorico del cinema, ricercatore ed attento analista delle possibilità del linguaggio filmico. Non fu, il Balázs, certamente valutato e stimato per quel tipo di ricerca che stava attuando nel campo delle teorie filmiche; nè come novelliere o romanziere ebbe quel giusto riconoscimento che avrebbe poi in seguito meritato. Anche in Italia, come nel resto d'Europa, la fortuna critica del Nostro non uscì da una strettissima cerchia di "cinéphiles". Il primo, comunque, a cui va il merito di aver capito l'importanza del Balázs ed i suoi fondamentali sviluppi in seno alla nuova estetica del film è stato, senza ombra di dubbio, Umberto Barbaro. Di Balázs, il Barbaro è stato sincero amico ed anche stretto collaboratore; assieme, in quei difficili anni del secondo dopoguerra, collaborarono ad una rinascita, in senso marxista, del film. Assieme guardarono al film non più secondo i canoni del vecchio estetismo idealista-crociano, sì come ad un'arte autodefinentesi in un processo autonomo mediato, sempre, dal circostanziale. Il film, quindi, come rinascimento marxista dell'arte.² Assieme tennero lezioni e conferenze presso il Centro Sperimentale di Cinematografia,³ a Roma, esprimendo nuove formulazioni critiche ed anche creando nuove possibilità sui vari modi di guardare il film ed ideando il nuovo concetto di cultura cinematografica. Dobbiamo dire che della cultura filmica italiana, il Balázs, è stato padre e maestro forse più che in qualsiasi altro paese, così anche quando era costretto ad un lavoro quasi clandestino per gli assurdi divieti della censura fascista. Dal marxismo, che sempre professò anche negli

anni più difficili con rara coerenza, mediò l'elemento culturale più significativo; l'impiego costante e continuo della dialettica nel risolvere in termini di estrema chiarezza i rapporti tra società e costume, tanto da trasformare l'elaborazione ideologica in efficace strumento di progresso umano.

Tale fare dialettico, risolvendosi nella bipolarità del "sociale" e del "culturale" facilita e rende propri i valori di ogni forma speculativo-teorica: speculazione che, nel Nostro, assume valore nel momento stesso in cui la materia viene sistematicamente studiata ed analizzata nel minimo particolare. È su tale modello che si struttura la Weltanschauung balázssiana. Il cinema assume il ruolo di "arte della visibilità": sarà appunto su codesta tematica del visibile che verranno poste le basi del nostro discorso.

Le analisi condotte dal Balázs sul mezzo cinematografico si evidenziano e si caratterizzano nella formulazione di nuove possibilità tecniche: il linguaggio del film trova la propria linea di sviluppo e la propria formatività all'interno stesso di tale momento tecnicistico. Purtuttavia, anche nel contesto di detto piano tecnico, l'operazione del Balázs si configura sempre come soluzione di continuità fra un atteggiamento costantemente realistico ed un bisogno di spaziare oltre le frontiere del già fatto. Gli scritti del Balázs accordano un posto fondamentale a tre elementi del linguaggio cinematografico: il primo piano, il montaggio e l'inquadratura. Sulla base di questi nuovi fattori si sviluppa, in linea di massima, la teoria filmica dello studioso ungherese. Una nuova estetica prende le mosse da una nuova arte:

"La macchina da presa emigrò in America. Ma perché l'arte cinematografica giunse in Europa dall'America? Per quali regioni le nuove ed autentiche forme espressive furono scoperte prima a Hollywood che a Parigi? È stata, questa, la prima volta che l'Europa ha appreso un'arte dall'America. Il cinema è l'unica arte nata nell'era borghese, capitalistica. Tutte le altre arti affondano le radici nell'area precapitalistica, e recano quindi le tracce di antiche forme, di remote ideologie. Si tenga inoltre presente la tradizione dell'estetica e della storia delle arti borghesi, le quali fondarono, attraverso le proprie eterne leggi, l'assoluta autorità della arti precapitalistiche e soprattutto delle arti antiche." ⁴

Il cinema, quindi, è un'arte nuova, un'arte che non si rifà, come la pittura o l'architettura, a remote ideologie ed ad antichi saperi : è, anzi, "l'unica arte di cui si conosca la data di nascita". ⁵ Balázs, al pari di Eisenstein, considera il cinema come il punto di arrivo di tutti i mezzi espressivi precedenti: la sua dottrina, volta a mettere in luce l'evoluzione e l'essenza della nuova arte, si muove attorno ad un nucleo centrale tipicamente espressivo-visivo: il primo piano.

Il primo piano.

Il primo piano è, secondo il Balázs, quello strumento che dona al cinema il suo carattere specificatamente lirico, quel quid tendente a differenziare l'espressività del teatro /arte, questa, considerata dal Balázs come arte antica e legata ai canoni delle "eterne leggi"/

dalle ampie possibilità del cinema. Il cinema è inteso come categoria estetica e primaria della nostra cultura visiva. La nuova dimensione non nasce dunque con il teatro, sì per mezzo del primo piano. È ancora Balázs che parla:

"La prima, radicale, variazione della distanza tra lo spettatore ed il film è il primo piano. Fu senza dubbio un'audacia geniale quella di David Griffith, che intercalò per la prima volta, nel corso dell'azione cinematografica, la sola testa dei protagonisti, a grandezza maggiore del naturale. Perché in questo modo non solo l'uomo si vede più da vicino, cioè più vicino nello stesso spazio, ma si porta addirittura fuori dallo spazio, in una dimensione del tutto nuova".⁶

E sempre sulla funzione del primo piano abbiamo ancora passi estremamente delucidativi ed interessanti una possibilità trasformazionale dal quantitativo al qualitativo, quali, ad esempio, questo:

"La macchina da presa ha rivelato che la cellula è la base di tutto ciò che vive, ha esplorato i luoghi in cui nascono, partendo da fattori più piccoli ed elementari, i grandi avvenimenti. Anche la frana più colossale nasce dal movimento di minuscoli sassolini e di invisibili molecole. Una serie di primi piani ci permette di cogliere l'istante in cui La quantità si trasforma in qualità /Marx/. Il primo piano non ha soltanto ampliato ma anche approfondito la nostra visione della vita. Non si è limitato a mostrarci oggetti nuovi, ma ce ne ha pure svelato il senso".⁷

Il primo piano, nuovo strumento per una dimensione nuova e per una nuova visibilità, facilita il compito dello spettatore, in quanto gli permette di calarsi in una maggiore drammaticità espressiva con un numero ridotto di segni in quanto:

"... nel primo piano la più piccola ruga del volto si trasforma in lineamento fondamentale del carattere, ogni fuggitiva visione di un muscolo ha il suo pathos che colpisce e che è indice di grandi avvenimenti interiori".⁸

Tale elemento del linguaggio cinematografico assume quindi una esistenza pressoché autonoma, e diventa non più semplice microcosmo dell'esperienza filmica, ma un vero ed intero ed a sé stante mondo. Balázs cita a più riprese la Giovanna d'Arco di Dreyer come la migliore e più esauriente illustrazione della sua teoria. Nelle immagini del film dreyeriano ogni referenza allo spazio o al tempo è scomparsa:

"Nella lunghissima, terribile sequenza del processo, altro non si vede che le facce degli inquisitori, in primo piano ed ad una distanza minima. Ci si muove unicamente nella dimensione spirituale dell'espressione. Dove si svolge questa scena non sappiamo: nè l'occhio, nè l'orecchio ci suggeriscono nulla. Qui non si vedono cavalieri al galoppo ne pugili in combattimento. Le passioni sfrenate, i pensieri, i sentimenti e le convinzioni lottano fra loro fuori dallo spazio. Meglio del teatro, il film è riuscito a creare un vero e proprio dramma di anime."⁹

Naturalmente l'uso del primo piano non deve mai essere gratuito, ma corrispondere ad una necessità psicologica o drammatica. È infatti, grazie al primo piano che il regista rivela la sua sensibilità di artista e la sua concezione della vita.

Il montaggio

Al concetto balázssiano del regista che guida l'occhio dello spettatore, ¹⁰ è connessa l'operazione del montaggio. È il senso del montaggio che determina l'introduzione o la mancata presenza del primo piano nello svolgimento del racconto senza, peraltro, che venga compromessa la continuità stessa del racconto. È il montaggio che crea il ritmo del film, e lo si può, lo si deve anzi, comparare, afferma il Balázs, a quello che è lo stile nella letteratura:

"Il montaggio è lo stile narrativo del film, la sua andatura, il suo ritmo. Può essere ampio e lento, con scene lunghe e risolte in ogni particolare /.../, ma al contrario può anche svolgersi attraverso una rapida successione di pezzi brevi. Il ritmo drammatico del contenuto si trasforma nel ritmo visivo delle immagini: il ritmo esterno e formale accresce e potenzia il ritmo del dramma interiore." ¹¹

Le inquadrature di un film non sono soltanto pezzi di celluloidi incollati gli uni dopo gli altri; esse sono, proprio per il loro contenuto narrante, ininterrotto succedersi di rapporti. Così inteso, il montaggio, diventa momento di creatività: forbici poetiche, lo definisce il Balázs, ed il movimento della narrazione sarà, grazie alla poeticità del montaggio, ora impetuoso, ora di largo respiro. La velocità con cui si susseguono le immagini conferisce al montaggio una possibilità metamorfica, in quanto richiama e riproduce la reale velocità del processo di associazione delle idee. Riferendosi a tale poeticità, il Balázs porta come esempio La madre di Pudovkin: questa indagine sul capolavoro del grande regista sovietico ci dimostra quanto lucida sia la indagine critica condotta dal

Balázs ed è una prova delle straordinarie capacità interpretative dello stesso:

"Il montaggio poetico è in grado di mettere in moto le associazioni più profondamente radicate nel nostro subcosciente. A volte basta un paesaggio per evocare entro di lui un vuoto o la espressione di una persona. Autentici effetti letterari. Non c'è parola che possa soltanto accostarsi a questa sfera di immagini e di forme del tutto estranee alla razionalità.

Nel celebre film di Pudovkin La madre /1926/, la prima marcia rivoluzionaria dei lavoratori era accompagnata da una serie di immagini inserite fra le inquadrature della rivolta: neve che si scioglie in primavera, acque che scendono a valle confluiscono da vari rivoli in un solo alveo, si ingrossano, traboccano dagli argini; ed è facile immaginare quali sentimenti e quali stati d'animo suggeriscano queste immagini chiaramente allusive. Le acque primaverili brillano come una luce di speranza negli occhi dei lavoratori che si destano a nuova vita; nei ruscelli illuminati dal sole si rispecchiano i volti fiduciosi dei rivoluzionari. Questa interdipendenza di immagini è un prodotto dei riflessi psichici. Come scoccano le scintille se si accostano oggetti carichi di elettricità, così l'unione delle immagini provoca quel processo associativo per cui le immagini stesse danno vita l'una all'altra, indipendentemente dalle intenzioni del regista. Si tratta di una forza immane a disposizione dell'artista, alla

quale egli deve dare una forma ed imprimere un determinato corso".¹²

Ma esiste un limite oltre il quale la costante poetica lascia il passo ad una concezione tipicamente intellettuale del montaggio. A proposito di questa particolare concezione il Balázs cita un esempio tratto dal film Ottobre di Eisenstein:

"In Ottobre la statua che crolla vuol significare che la potenza dello zar è alla fine. I frammenti che si ricompongono alludono alla restaurazione del regime politico. Eisenstein, che è forse il più geniale maestro degli effetti sovraconcettuali, è spesso caduto nell'errore di voler conquistare all'arte cinematografica anche il mondo del pensiero puramente concettuale"¹³

Occorre, allora, potersi servire del montaggio con coscienza, in quanto, mediante il taglio, non solo si hanno le possibilità di creare contenuti e significati, ma si possono anche alterarli e modificarli. Molto accortamente Balázs ci porta, come esempio di ulteriori modificazioni ed alterazioni, la avventura toccata ad un film di Eisenstein:

"Una casa scandinava di noleggio voleva, tempo fa, acquistare L'incrociatore Potiomkin. Ma la censura considerava quel film troppo rivoluzionario. D'altra parte il film era tanto conosciuto ed aveva ovunque costituito un così buon affare che i noleggiatori non se lo volevano far sfuggire. Allora essi provarono a ripresentarlo alla censura dopo qualche sforbiciatura. Non fu tolto nulla, né fu introdotta alcuna nuova didascalia: fu soltanto modificato l'ordine di alcune sequenze. E guarda un pò! Com'è noto il film comincia con alcune scene di maltrat-

tamenti subiti dai marinai. I riottosi son condannati alla fucilazione. Infine si ha l'ammutinamento di tutta la ciurma. Rivolta sull'incrociatore. Tumulti nella città. Infine compare la flotta, ma lascia passare l'incrociatore ribelle. Tale è il succedersi delle scene nel film originale.

Dopo il nuovo montaggio delle astute forbici scandinave i fatti di quel film rivoluzionario si svolgono così: il film comincia in media res, cioè dopo la scena della condanna alla fucilazione dei malcontenti; e poi si svolgeva regolarmente fino al finale arrivo della flotta. Neanche una scena della rivolta fu soppressa. E la censura? Avevano, semplicemente, fatto seguire alla scena che nell'originale era l'ultima la scena tolta all'inizio. Così dopo la rivolta, dopo l'apparizione della flotta navale zarista, si vedevano i marinai allineati e tremanti; i malcontenti sono arrestati e messi ora dinanzi al plotone d'esecuzione... e FINE. Cioè la rivolta è stata soffocata, i ribelli sono stati puniti, l'ordine è stato ristabilito. Ormai la censura scandinava poteva, senza alcuna preoccupazione, permettere il film." ¹⁴

L'inquadratura

Altro materiale su cui si basa la speculazione teorica del Balázs è l'inquadratura. Le variazioni di posizione della macchina da presa permettono al regista di vagliare la scelta degli oggetti e delle persone da rappresentare nel quadro, ossia da racchiudere entro i margini ben delineati dell'im-

magine fotografica. Nel quadro schermico, come nel quadro pittorico, ciò che è determinante è la sintesi tra la realtà oggettiva e la personalità soggettiva dell'artista. Nel campo filmico, per mezzo dell'inquadratura, l'immagine viene localizzata nello spazio; il mondo oggettivo che appare sullo schermo può essere ripreso soggettivamente dalla macchina da presa da uno qualunque degli infiniti punti dello spazio compresi in una sfera che circonda la persona o l'oggetto da rappresentare. In tal modo ogni angolazione di ripresa implica, secondo il Balázs, una precisa presa di posizione affettiva od intellettuale:

"La macchina da presa ci identifica non solo spazialmente, ma anche sensibilmente, coi personaggi del film. Essa dà ad ogni cosa una espressione che corrisponde all'impressione che ne ricevono i protagonisti dell'azione. Ciò che ad essi appare brutto, appare brutto anche a noi, ciò che loro è caro ci sembra bello, ciò che li atterrisce spaventa anche noi. Tutto ciò che il sentimento vede nelle cose, la macchina da presa lo vede mediante l'inquadratura." ¹⁵

È sempre il regista che, tramite le categorie dello specifico filmico, guida l'occhio dello spettatore. Primo piano, montaggio, inquadratura: elementi primari per la risoluzione di una estetica della realtà visibile che possa rispecchiarsi nel momento specifico del film: ma anche strutture copletanti le possibili formulazioni della teoresi filmica.

Il film come momento del visibile

Il rapporto fra le realtà visibili /realtà, queste, giudicate esistenti/ e l'immagine che di esse ci dà il cinema, rimane

il problema fondamentale della riflessione teorico estetica del Balázs. La realtà del cinema, afferma il teorico ungherese, non si pone né si può attuare, nei confronti della realtà empirica, come inaccessibile o dotata di diverse dimensioni. I termini dei contributi balázsi per una storiografia in chiave estetica del film ci sono noti. E neppure ci è di alcun interesse l'antica ed ormai stantia querelle sulla priorità di uno scritto o di un altro. Così giustamente Aristarco nelle sue "Teoriche":

"Stabilire cronologicamente a chi appartenga la priorità della stipulazione teorica sul montaggio, se a Balázs oppure a Pudovkin o ad Eisenstein, basandosi soltanto sulle date in cui escono i loro saggi, è forse impossibile; perché se il libro del primo è anteriore a quello dei due russi, i principi di tutti e tre nascono nello stesso clima di studio e di ricerche. Risulta evidente, d'altra parte, che il libro del Balázs è uno dei precedenti sicuri del Pudovkin, il quale del resto, nei suoi saggi, non dimentica di citarlo. Tale influenza è soprattutto riscontrabile per quanto riguarda il primo piano: mezzo espressivo che il Balázs tiene in maggior considerazione dei teorici russi." ¹⁶

Il contributo del Balázs è rilevante soprattutto in tre direzioni: quella relativa alla definizione di uomo visibile, quella della valutazione dell'idea lukacsiana della Verdinglichung, ed infine l'idea di cinema come coscientizzazione. Il concetto centrale del Der sichtbare Mensch è evidenzializzato dal titolo stesso del testo: al tempo della civiltà delle cattedrali istoriate da pittori che

dipingevano anime e spiriti non esiliati nelle loro idee ma ancora compresi nei corpi, era l'uomo visibile o visibilizzato a contrassegnare la cultura: cultura che era essenzialmente ed esclusivamente ottica. L'uomo, dunque, era la condizione prima di ogni visibilità; era ancora il tempo della visione e dell'occhio! Venne la stampa e franse la cattedrale in migliaia di libri: l'uomo visibile fu sostituito dall'uomo leggibile, la civiltà ottica dalla civiltà contettuale. Non più la potenza dell'occhio, ma un predominio incontrastato del concetto. Il cinema giunge a reintegrare nell'uomo lo spirito visibile; ed in questa reintegrazione del visibile si assiste pure ad un arricchimento dell'uomo stesso. Arricchimento in quanto, abrogata la distanza che fissava lo spettatore al confine della realtà, quest'ultimo viene posto al centro dell'azione, diventa coprotagonista e viene reso più idoneo a ricomporre la verità totale attraverso la partecipazione all'essere. Lo spettatore di oggi, colui che siede in una sala ed assiste ad inquadrature che si susseguono le une alle altre, questo spettatore, si diceva, è l'uomo visibile: la vita umana stessa è, come l'arte, rispecchiamento della realtà. A questo proposito molto penetranti si presentano alcune pagine di Lukács, che di Balázs fu sincero amico ed attento critico, ¹⁷ raccolte poi nella sua "Estetica":

"...nel cinema già la forma primaria non estetica, meramente tecnologica, non è altro che un rispecchiamento visivo della realtà: mediante un moto rapido, una successione avvertita come continua, essa trasforma la riproduzione fotografica in una antropomorfizzazione, l'avvicina alle forme di manifestazione della vita quotidiana. /.../ Noi seguiamo le afferma-

zioni di Balázs nell'indicare in David Griffith il primo iniziatore di questo modo di rappresentare. Altrove abbiamo già descritto diffusamente l'effetto paradossale e sconcertante che questa nuova arte produceva all'inizio sugli spettatori. In questo passo Balázs fa una analisi dettagliata dei mezzi tecnici con il cui ausilio si forma un così peculiare mondo nuovo della visibilità; egli mette in risalto certi elementi come il mutamento incessante della distanza tra lo spettatore e l'immagine, il variare della prospettiva nell'insieme e nel particolare. Per noi qui ha importanza non l'analisi delle singole questioni tecniche, ma il fatto che con questi mezzi sorge un mondo visibile, sensibile e concreto sui generis, di cui dobbiamo esaminare le peculiari leggi estetiche nel rispecchiamento della realtà" 18

Il cinema è modello di vita ed alto momento comunicativo. Giudizio tecnico /valutazione globale di tutte le caratteristiche tecniche del film, dalla regia all'interpretazione, dalla fotografia al montaggio/ e giudizio estetico si fondono in un unico intervento critico: il film è opera d'arte quando le leggi dell'unità e dell'armonia stilistica risultano essere operanti all'interno di una ben definita linea poetica. Balázs, nel suo costante impegno, vuole approfondire ed ampliare l'apporto delle possibilità estetiche del film, come entità organica, tenendo presente /senza alcuna chiusura programmatica/ ogni tipo di strumento; nello stesso tempo vuole immettere il film nel problema che il cinema da sempre pone, come linguaggio, come mezzo di comunicazione di idee,

come arte. Riteniamo utile per l'intera economia del lavoro riportare alcuni brani dall'ultimo capitolo della baláziana Estetica del film: il capitolo porta il significativo titolo "Nonostante tutto". L'impegno dell'uomo di cultura è qui evidente come in rare altre volte; impegno che si riflette nelle osservazioni acute di tutto ciò che rappresenta socialità: l'uomo visibile si identifica nell'uomo sociale.

Così il Balázs:

"Il film è l'arte di vedere, perciò è anche l'arte del concreto. Quindi il film, per sua destinazione interna, si ribella contro l'estraneità omicida che, nello spirito del capitalismo, ha trasformato le cose in merci, i valori in prezzi, gli uomini in forze di lavoro impersonali. La tecnica fotografica del primo piano costringe il film, nonostante tutto, ad un realismo della vicinanza, che diviene attualità inesplorabile. Forse a colazione, si può leggere della morte eroica di migliaia di soldati senza perdere l'appetito. Le cifre non hanno volto, le parole non hanno schiuma alla bocca. Ma la visione di occhi morenti, in primo piano, o la ripresa sonora di un rantolo tolgono certo l'appetito. Il primo piano determina confronti. Ed è notoriamente più difficile mentire sulla faccia.

Nonostante tutto! Il film è l'arte di vedere, la sua più intima natura lo porta a mascherare. Il film è per sua natura, l'arte degli occhi aperti. Anche se il suo realismo è a volte una fuga dalla realtà, in ultima analisi il realismo è sempre rivoluzionario. Nella lotta

in difesa dell'uomo, la migliore propaganda resta sempre quella di mostrare l'uomo. L'arte di vedere non può restare l'arte di coloro che troppo spesso non vogliono vedere. /.../ Lo spirito del film, che io ho cercato di descrivere in questo libro, è lo spirito del progresso. Nonostante tutto! Questo spirito destina il film a diventare l'arte del popolo, l'arte del popolo di tutto il mondo, e quando ciò avverrà, il film troverà una tecnica di espressione adeguata al suo spirito. " 19

Il cinema a cui guarda il Balázs è il cinema della vasta possibilità creatrice, ma soprattutto il cinema inteso come mezzo di miglioramento, ad esclusivo vantaggio della cultura e degli uomini. Per la sua esemplare condizione di uomo moderno, di uomo che, pur nelle circostanze più difficili e drammatiche, non cessa mai di apprendere e di insegnare, per queste sue qualità il Balázs sceglie, fra tutti i tipi di linguaggi con cui l'uomo comunica con il sociale, quello più moderno e più efficace: il cinema. Per la sua posizione di rivolta contro tutti gli schemi e le ideologie decadenti della cultura solitaria, egli opera una scelta in favore del linguaggio più giovane: il film. È, Balázs, colui che della nostra epoca ha capito l'esigenza più profonda; l'esigenza di creare tra gli uomini uno scambio continuo delle proprie scoperte e delle proprie ricchezze. Certamente l'idea di cinema propostaci dal teorico ungherese, pur se prodotta in quel decennio così splendidamente fecondo di nuove teorie estetiche che va dal 1920 al 1930, ci mostra oggi tutta la sua validità. Quasi tutti i suoi scritti cinematografici sono stati tradotti in più lingue ed adottati come testi di studio presso le Università e le scuole di cinema. Invero dovrebbe ancora essere studiato l'apporto che il Balázs ha dato, anche se non come protagonista, alla discussione filosofica.

Ezio BERNARDELLI

FILMOGRAFIA

Vengono citati in questo apparato filmografico tutti i films ai quali ha collaborato Balázs. Egli fu per lo più sceneggiatore e dialoghista, ma lo vediamo come collaboratore alla regia in un film tedesco del 1932 e consigliere artistico in un importante film ungherese del 1947. Il primo film a cui collabora direttamente è del 1926, l'ultimo è del 1947.

In questi 21 anni 9 films: certamente non molti! Ma mai dobbiamo dimenticarci del lungo periodo trascorso all'estero /ben 26 anni di continue emigrazioni da un paese all'altro!/, e dei suoi multiformi impegni di scrittore e saggista.

Riportiamo in questa filmografia il titolo del film, il nome del regista, dello sceneggiatore, il paese d'origine e l'anno di produzione.

Die Abenteuer eines Zehnmark

Regia: Berthold Viertel ²⁰
Scen: Béla Balázs
Orig: Germania
Anno: 1926

Madame Wunscht Keine Kinder

Regia: Alexander Korda
Scen: Béla Balázs
Orig: Germania
Anno: 1926

1+1 = 3

Regia: Felix Basch
Scen : Béla Balázs e Alfred Abel
Orig : Germania
Anno : 1927

Narkose

Regia: Alfred Abel
Scen e dialoghi :Béla Balázs
Orig: Germania
Anno: 1929

Die Dreigroschenoper

Regia: George W. Pabst
Adattamento, sceneggiatura e dialoghi: Béla
Balázs, L. Lania e Ladislaus Vajda
Orig : Germania
Anno : 1931

Das Blaue Licht

Regia: Leni Reifensthal
Collaboratore alla regia : Béla Balázs
Orig : Germania
Anno : 1932

Valahol Európában

Regia : Géza Radvány
Scen : Béla Balázs e G. Radvány
Orig : Ungheria
Anno : 1947

Ének a buzamezőkről

Regia : István Szóts
Consigliere artistico : Béla Balázs
Orig : Ungheria
Anno: 1947

BIBLIOGRAFIA

Anche tenendo conto delle caratteristiche di questo nostro lavoro e dell'ampio spettro di argomenti e discipline presenti nelle opere di Balázs, questo apparato bibliografico viene diviso secondo soggetti, onde facilitarne la consultazione. Si è quindi ritenuto opportuno distinguere in tre parti la esposizione degli scritti balázsiiani /completa in ogni sua parte/ adottando il seguente schema:

- 1/ Opere di carattere narrativo;
- 2/ Opere di teorica e critica cinematografica;
- 3/ Opere tradotte e pubblicate in italiano.

Abbiamo riportato, a fianco del titolo originale, la personale e letterale traduzione in lingua italiana, racchiusa tra parentesi.

- Opere di carattere narrativo -

Halálesztétika, /Estetica della morte/, Budapest, 1908

Hebbel Frigyes pantragizmusa, /Il pantragismo di Frigyes gyes Hebbel/, opera pubblicata con il nome di Herbert Bauer, Budapest, 1909

Doctor Szélpál Margit, /La dottoressa Margherita Szélpál/, dramma in tre atti rappresentato per la prima volta al Nemzeti Színház di Budapest il 30/6/1909, Gyoma, 1909

Művészetfilozófiai töredékei, /Frammenti di filosofia dell'arte/, Budapest, 1909

A vándor énekel, /Canta il viandante/, Gyoma, 1911

A csend, /Il silenzio/, Budapest, 1911

A kékszakállu herceg vára, /tr. it. Il castello del principe
Barbablu, Vienna-Milano, 1954/, Opera in
un atto su musica di Béla Bartók, rappresentata
per la prima volta al M.K. Operaház di Budapest
il 24/5/1918.

A tündér, /La fata/, Budapest, 1912, dramma.

A Szent Szűz vére /Il sangue della Santa Vergine/,
Budapest, 1912, dramma.

Történet a Lógody utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről,
/Storielle sulla Via lógody, sulla primavera,
sulla morte e sulla lontananza/, Budapest 1912

Dialogus a dialogusról, /Dialogo sul dialogo/, Budapest,
1913. Dramma apparso la prima volta
sulla rivista "Nyugat" /Occidente/.

Az utolsó nap, / L'ultimo giorno/, Budapest, 1913
Dramma in 4 atti, rappresentato per
la prima volta al Nemzeti Színház di
Budapest il 3 ottobre 1913.

Lélek a háboruban. Napló, /L'anima nella guerra.
Diario/, Gyoma, 1916

Tristan hajóján, /Sul battello di Tristano/, poesie,
Gyoma, 1916

Halálos fiatalság, /Gioventù morente/, dramma in tre
atti, Gyoma, 1916

Játékok, /Giocchi/, Gyoma, 1917

Hét mese, /Sette favole/, novelle, Gyoma, 1918

Kalandok és figurák, /Avventure e figure/, racconti
e novelle, Gyoma, 1918

Kisértethistóriák, /Storielle di spettri/, Gyoma,
1918

Testvérország, /Paese fraterno/, favola per bambini
buoni, Gyoma, 1918

Dramaturgia, /Drammaturgia/, Budapest, 1918

A fekete korsó, /Il boccale nero/, giochi teatrali,
Gyoma, 1919, Pubblicato con il nome di
battesimo Herbert Bauer

Isten tenyerén, /Sul palmo di Dio/, romanzo, Cluj-
Kolozsvár, 1921

Tul a testen. Egy férfi és egy nő naplója, /Oltre il
corpo. Il diario di un uomo e di una
donna/, Wien, Bécsi Kiadó, 1921. Roman-
zo scritto in collaborazione con Micha-
elis Karin.

Sieben Märchen, Wien-Berlin, 1921

Sörensen Frida, romazo, Cluj-Kolosvár, 1923

Der Mantel der Träume, Wien, 1923

Férfiének, /Il canto dell'uomo/, poesie, Wien, 1924

Grenzen, in "Osterreichische Rundschau", a. XIX, n. 4,
Wien, aprile 1923. E'un articolo dedi-
cato allo scrittore austriaco Robert Mu-
sil.

Arbeitertheater, in "Deutsches Arbeitertheater",
Berlin, 1923

Az Alpesekben és a Rajna völgyén, /Nelle Alpi e nel-
la valle del Reno/, Budapest, 1916

A fából faragott királyfi, /La favola del principe
di legno/, libretto su musica di Béla
Bartók. Rappresentato per la prima vol-
ta al Teatro dell'Opera di Budapest il
10 ottobre 1917. Gyoma, 1917

A színjáték elmélete, /L'ideologia del dramma /,
Wien, 1922

Der Phantasie-Reisenführer, Berlin-Wien-Leipzig, 1925

Das richtige Himmelblau, favole, München, 1925

Menschen auf der Barrikade, dramma, Berlin, 1928

Hans Urian geht nach Brot, favola-commedia per bambi-
ni, Freiburg, 1928

Die Mauer von Père La Chaise, Berlin, 1928

Achtung Aufnahme-Katastrophe, ? , 1930

Unmögliche Menschen, romanzo, Frankfurt a/M., 1930

Intellektuel aggályoskodás, /L'ansia intellettuale/,
Praha, 1932

Levelék a távolból, /Lettere dalla lontananza/, in
"Uj Hang" /Voce nuova/, nn. 102-103,
Moskwa, aprile 1938

Mozart, dramma, Moskwa, 1938

Repülj szavam!, /Vola, parola mia!/, versi, Moszkva,
1944

Nyissátok ki a jövő kapuját, /Aprite la porta del
futuro/, versi, Moszkva, 1944

Két dráma, /Due drammi/, Moszkva, 1940

Tábortűz mellett, /Accanto al fuoco da campo/, Moszkva,
1940

Karcsi kalandjai. Egy német gyerek története, /Le
avventure di Carletto. La storia di un
giovine tedesco/, Budapest, 1945

Mikor Karcsiból Károly lett, /Quando Carletto diven-
ta Carlo/, Budapest, 1945

Álmodó ifjúság, /Gioventù sognante/, romanzo, Budapest, 1946

Cinka Panna balladája, /La ballada di Cinka Panna/, dramma, Budapest, 1948

Csodálatosságok könyve, /Il libro delle curiosità/, favole e racconti, Budapest, 1948

Emberek a határon, /Uomini sul confine/, romanzo, Budapest, 1949

30 év vörös őrségen, /Trenta anni nella Guardia Rossa/, versi scelti, Budapest, 1957

Das goldene Zelt. Kazakhische Volksepen und Märchen, Dusseldorf, 1957

Az én utam, /Sulla mia strada/, versi scelti, Budapest, 1958

Mesék a szerelemről, /Favole sull'amore/, Budapest, 1958

Hazatérés, /Ritorno a casa/, dramma, Budapest, 1967

Válogatott cikke és tanulmányok, /Articoli scelti e studi/, a cura di Magda K. Nagy, Budapest, 1968

A hét királyfi, /I sette principi/, Budapest, 1970

Antifaszizmus sztil, /Il nostro antifascismo/, Moskwa, 1971.

- Opere di teorica e di estetica cinematografica -

Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films, Wien,
1924

Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie, Halle,
1924, seconda edizione accresciuta

Der Film sucht seinen Staff, Deutsche Vereins A.G.,
Berlin, 1926

Der Geist der Film, Halle, 1930

Movies for the Middle Class, in "Living age", Boston,
1930

The future of the Film, in "Living age", Boston,
1930

The Film of the Bourgeoisie, in "New Theatre", ?,
2 agosto 1934

Film into Fascism, in "New Theatre", ?, ottobre
1934

Rozdenie natsionalnovo Kinostila, /Nascita di uno stile cinematografico nazionale/, in russo, in "Zarja Vostoka" /Alba d'Oriente/, Moskwa, 28 novembre 1934

Duch Filma, /Lo spirito del film/, Moskwa, 1935

Iskusstvo Kino, /L'esperienza del film/, Moskwa, 1945

A szoviet film utja és céljai, /La via ed il fine del cinema sovietico/, in "A harmincéves Szovietunio" /I trent'anni dell'Unione Sovietica/, Budapest, 1947

Hogyan született meg a filmművészet, /Com'è nata la arte del cinema/, in "Munkásműveltség" /Educazione operaia/, Budapest, Munkás Kulturszövetség, 1947

Filmska Umetnost, /L'arte del cinema/, Beograd, Filmska Biblioteka, 1947

Filmesztétikai Gondolatok, /Pensieri sull'estetica del cinema/, Budapest, Az országos Magyar Színművészeti Főiskola Könyvtár, 1948

Film Kultura. A Film művészetfilozófiája, /Cultura cinematografica. La filosofia artistica del film/, Budapest, Szikra, 1948

Filmkultur, in "Filmkunst", a. I, n. 2, Wien, 1949

Wyhor Pisa, /Cultura cinematografica/, Warszawa,
Filmowa Agencja Wjdawnicza, 1949

A film esztétikája, /L'estetica del film/, in "A
Világ Kultura" /La cultura del mon-
do/, Budapest, 1959

A film, /Il film/, introduzione e note a cura di
István Nemeskürty, Budapest, Gondo-
lat Kiadó, 1961

Scenario, /Sceneggiatura/, in "Film", a. III, n.
Beograd, 1948

Opere tradotte e pubblicate in lingua italiana.

Lo spirito del film, in "L'Italiano", Roma-Bologna,
a. VIII, nn. 17-18, gennaio-febbraio
1933

Le forbici poetiche, in "Occidente", Roma, n. 9,
1934

Il film a colori, in "L'Italia letteraria", Roma,
29 settembre 1935

La camera creativa, in "Bianco e Nero", Roma, a. II,
nn. 2-3, febbraio-marzo 1938

Il film a colori, in "Bianco e Nero", Roma, a. III,
n. 2, febbraio 1939

Lo spirito del film, in "Bianco e Nero", Roma, a. IV,
n. 2, febbraio 1940; è la parziale tra-
duzione dal tedesco del "Der Geist der
Film", Halle 1930

Film a colori, in "Pagine scelte sul cinema", edi-
to da "I quaderni dell'Illustrazione
del Medico", Milano, n. 42, 1940

L'uomo visibile, in "Bianco e Nero", Roma, a. V, n. I, gennaio 1941, è la traduzione dal tedesco di Vincenzo Bertocconi del "Der sichtbare Mensch; Eine Film-Dramaturgie", Halle, 1924. Di tale opera alcuni brani sono stati pubblicati sulla rivista, oramai introvabile, "Pattuglia" di Forlì.

Il cinema ed il capitalismo, in "Essenza del film", a cura di F. di Giammatteo, Torino, Edizioni de "Il dramma", 1947

Realtà o verità, in "Bianco e Nero", Roma, a. IX, n. I, gennaio 1948

La cultura ed il cinema, in "La Rassegna d'Italia", Milano, a. IV, n. I, gennaio 1949

Questa è la storia di "Un pezzo di terra", in "L'Unità", Milano, 17 maggio 1949

Un pezzo di terra, in "Cinema" nuova serie, Milano, a. II, n. 16, 15 giugno 1949

Tipo e fisionomia, in "L'arte dell'attore", Roma, Bianco e Nero editore, 1950

Verso il realismo socialista: "Un palmo di terra", in "Cinema Ungherese", edito da "Quaderni della Federazione Italiana Circoli del Cinema", Roma, 1950

Cinema ed espressione, in "Bianco e Nero", Roma,
a. XI, n. 3, marzo 1950

Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Torino, 1955, edizione in lingua italiana del "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst", Wien, 1949, traduzione dal tedesco di F. di Giammatteo

Il castello del principe Barbablu, Vienna-Milano, 1954, edizione in lingua italiana del "A Kékszakállu herceg vára", Budapest, 1918; trad. di C.R.

Estetica del film, pref. di U. Barbaro, Roma, 1954, edizione in lingua italiana del "Der Geist der Film", Halle, 1930, trad. di U. Barbaro

Il dialogue, in "Cinema e teatro", Roma, 1957

Storia delle origini, in "Cinema e teatro", Roma, 1957

Pietà, in "Poesia ungherese del Novecento", a cura di M. de Micheli ed E. Rossi

Note

1. Béla Balázs /pseudonimo di Herbert Bauer/ nasce il 4 agosto del 1894 a Szeged. Nel 1906, terminati gli studi secondari, si iscrive alla Facoltà di Filosofia di Budapest. Nello stesso anno trascorre alcune mesi a Berlino con una borsa di studio dell'Università; assieme a G. Lukács, compie studi di filosofia sotto la guida del Professor Simmel. È di quegli anni, precisamente il 1908, la pubblicazione di un importante testo di filosofia Halálesztétika, frutto delle lezioni e degli insegnamenti simmeliani. Dopo la caduta della Repubblica dei Consigli, esperienza alla quale lo vediamo partecipare direttamente ed assumere importanti cariche all'interno del direttorio degli scrittori, emigra prima a Vienna, poi a Berlino ed infine a Mosca, dove rimane fino al 1945. Nel 1946 ritorna in Ungheria, dove muore, a Budapest, il 17 maggio 1949.
2. "Il film come rinascimento marxista dell'arte", Roma 1960, è il titolo di un fondamentale testo di Umberto Barbaro, finissimo studioso di cinema, legato da profonda amicizia con Balázs
3. Ente di Stato, con sede a Roma.
4. B. Balázs, Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova, Torino, 1955, edizione in lingua italiana del "Der Film. Erden und Wesereiner neuen Kunst", Wien, 1949
5. B. Balázs, Il film, cit., p. 25
6. B. Balázs, Estetica del film, Roma 1954, p. 14
7. B. Balázs, Il film, cit, p. 64
8. B. Balázs, Il film, cit, p. 66
9. B. Balázs, Il film, cit., p. 84
10. Un capitolo del primo lavoro di carattere cinematografico del Balázs, il Der sichtbare Mensch: oder Kultur des Film, stampato a Vienna nel 1924, porta appunto il significativo titolo "Der Régisseur führt dein Auge"

11. Béla Balázs, Il film, cit., p. 146
12. Béla Balázs, Il film, cit., p. 143
13. Béla Balázs, Il film, cit., pp. 145-146
14. Béla Balázs, Estetica del film, cit., p. 50
15. Béla Balázs, Estetica del film, cit., p. 35
16. G. Aristarco, Storia delle teorie del film, Torino 1963, pp. 136-137
17. Lo studio del rapporto Lukács-Balázs potrebbe egualmente occupare non poco spazio, se non addirittura una produzione autonoma. Subito, fin dal loro primo incontro nella Berlino del 1906, si delinea in entrambi una comunità d'interessi che, pur se resa difficile dal succedersi degli avvenimenti, dovrà durare nel tempo. L'esperienza della Repubblica consigliare del 1919 li vede ancora assieme quali componenti del Consiglio della Rivoluzione. L'anno precedente, nel 1918, Lukács scrive il suo Balázs Béla és akiknek nem kell, Gyoma 1918; ci sembra di non secondaria importanza la datazione di questo scritto lukácsiano, in quanto è il primo atto di difesa, scritto da un ungherese, nei confronti della già ricca produzione baláziana
18. G. Lukács, Estetica, Torino 1970, vol. II, p. 1261
19. Béla Balázs, Estetica del film, cit., pp. 207-208
20. Secondo Sadoul il regista non è Viertel ma Carl Freund. Cfr. G. Sadoul, Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni, Milano 1964 p. 278