



Riso e nonsense, *Takt* e *Rhythmus*: *Entr'acte* di René Clair

Laughter and nonsense, *Takt* and *Rhythmus*: *Entr'acte* by René Clair

Maria Ida Bernabei

Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Concepito come intermezzo tra i due atti di *Relâche*, il leggendario balletto istantaneista di Francis Picabia, musicato Erik Satie e coreografato da Jean Börlin, *Entr'acte* è considerato una sorta di manifesto del cinema dadaista, in cui l'immagine «sottratta al dovere di significare è finalmente liberata» (R. Clair). È un divertissement che genera il comico flirtando da un lato con l'alfabeto dadaista – fatto di assurdo, irrazionale, di grottesco e casuale –, e dall'altro con gli stilemi ludici dello *slapstick* d'anteguerra, feticcio dell'avanguardia. Ma è anche un racconto onirico della metropoli che, come le coeve sinfonie urbane, “coglie in flagrante” il più moderno dei soggetti con tutto il ventaglio delle possibilità tecno-linguistiche del cinema solcate in quegli anni dall'avanguardia: qui, al ritmo frenetico dell'esperienza meccanizzata e intermittente della vita moderna (il klagesiano *Takt*) resiste il *Rhythmus*, la deviazione dalla ripetizione macchinica, il flusso primordiale organico e irregolare che irrompe energico nel film come la danza circolare di una ballerina, l'anarchia di un getto d'acqua, o un'ipnotica corsa di gruppo filmata al rallenty, giocando ironicamente con quell'empatia al centro del dibattito teorico dell'epoca. | Conceived as an interlude between the two acts of *Relâche*, Francis Picabia's renowned instantaneist ballet, set to music by Erik Satie and choreographed by Jean Börlin, *Entr'acte* is considered a manifesto of Dadaist cinema, in which the image, “freed from its duty to signify, is finally liberated” (R. Clair). It is a divertissement generating comedy by flirting on the one hand with the Dadaist alphabet – made up of the absurd, the irrational, the grotesque and the random – and on the other with the playful stylistic elements of pre-war slapstick, a fetish of the avant-garde. But it is also a dreamlike tale of the metropolis which, like the urban symphonies of the time, “catches in the act” the most modern of objects (the city) with the whole range of techno-linguistic possibilities of cinema explored in those years by the avant-garde. Here, against the frenetic rhythm of the mechanised and intermittent experience of modern life (Klages' *Takt*), *Rhythmus* resists as the deviation from mechanical repetition, the primordial, organic, and irregular flow. It bursts energetically into the film like the circular dance of a ballerina, the anarchy of a jet of water, or a hypnotic group run filmed in slow motion, ironically playing with the empathy at the centre of the theoretical debate of the time.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

René Clair, Avanguardia, Anni Venti, Modernismo | René Clair, Avant-garde, Twenties, Modernism

L'invito al pubblico era a portarsi "occhiali scuri e di che tapparsi le orecchie", per ripararsi da rumori e frasi moleste, ma soprattutto dall'abbaglio dei 370 fari di automobile che ci si sarebbe ritrovati puntati contro nel corso dello spettacolo. Balletto istantaneista che Picabia scrive, Erik Satie musica e la compagnia dei Ballets Suédois di Jean Börlin e Rolf de Maré mette in scena al Théâtre des Champs Élysées il 4 dicembre 1924, *Relâche* è l'unica incursione dada nella storia della danza, fulminea e graffiante come questo famoso atto teorico di rottura della quarta parete¹.

Entr'acte, come noto, di *Relâche* è l'intervallo, l'intermezzo tra i due atti, che René Clair realizza su spunto dello stesso Picabia, dando forma all'idea wagneriana di Satie a monte della creazione dello spettacolo, ovvero quella di realizzare una "opera d'arte totale" dalla fusione di balletto e cinema. Il film è unanimemente considerato un manifesto dadaista e summa dell'avanguardia parigina ma, come nota Paolo Bertetto (2025: 75), implica una "poetica bifronte", ponendosi da un lato come "affermazione dell'avanguardia e, insieme, come uno slittamento altrove: è una sperimentazione della specificità del cinema mediante un attraversamento del territorio dell'assurdo e del ludico". Cercando di inquadrare quest'ambivalenza ci focalizzeremo, da un lato, sulle ragioni retrospettive dell'interesse modernista per il comico, che a loro volta intercettano temi serpegianti nella cultura visiva già dall'Ottocento e, dall'altro, vedremo come proprio attraverso la chiave del comico René Clair si inserisca con *Entr'acte* nel dibattito sulla specificità del medium degli anni Venti, interpretandone temi, forme e correnti teoriche. È in effetti la stessa presentazione che Clair offre del film all'atto della sua prima uscita a rendere possibile queste due direttive di analisi, da un lato l'indagine sulla radice che la liberazione dell'immagine "dal dovere di significare" ha nel comico e, dall'altro, il profondo radicamento del film nel dibattito estetico degli anni Venti:

Il cinema, in questo momento, non è altro che un "divenire". La gente colta ama poco i cineromanzi; ma è possibile affermare che i cineromanzi hanno un valore artistico inferiore ai film "per l'élite"? [...]. Il cinema può contare su alcune opere degne di lui: *L'arroseur arrosé* (verso il 1900), *Le voyage dans la lune* (verso il 1904) e certe comiche americane. Gli altri film (qualche milione di chilometri) sono stati più o meno rovinati dall'obbligo dell'arte. Ecco *Entr'acte* che pretende di attribuire un nuovo valore all'immagine [...]. In *Entr'acte* l'immagine "distolta dal suo dovere di significare" nasce "ad una esistenza concreta". Nulla mi sembra più rispettoso dell'avvenire del film che questi balbettii visivi di cui egli ha costruito l'armonia (Clair 1924b, ed. Bertetto 1983: 320).

1 Dix minutes de cinéma d'avant-guerre

È nota la folgorazione modernista per lo *slapstick* d'anteguerra e per le sue stelle Mack Sennett, Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Laurel & Hardy e i fratelli Marx, che si inserisce nel più ampio interesse dell'avanguardia per la cultura popolare, soprattutto americana, intesa come forza di rottura con il gusto e le tradizioni artistiche ottocenteschi². Sin da Apollinaire e Cendrars, il cinema è amato in quanto medium nuovo, libero dal peso della tradizione, e i generi “bassi” come il comico sono considerati immuni dal fardello del dramma psicologico connaturato a letteratura e teatro borghesi. In particolare, il cinema hollywoodiano degli anni Dieci, prodotto in massa e orientato all’azione, è visto come una potenza rivitalizzante da emulare per infondere nuova vita all’arte europea: è il periodo dell’*americanisme*, ovvero dell’esaltazione avanguardista dell’America, assieme moderna, selvaggia e primitiva, in contrapposizione alla tradizione europea; già i futuristi amavano lo *slapstick* e, per Elie Faure, ad esempio, “gli americani sono primitivi e al tempo stesso barbari, il che spiega la forza e la vitalità ch’essi infondono al cinema” (1922, ed. Tremblay 2003: 12)³. Charlie Chaplin, poi, feticcio per la congiuntura parigina, amato da Balázs, Ėjzenštejn e Benjamin, è omaggiato dallo stesso Satie nel balletto *Parade* (1917) e da René Clair, che inserisce un interprete di Charlot nel suo *Le voyage imaginaire* (1925) con protagonista lo stesso Jean Börlin. Per lui, Chaplin è “il più grande autore drammatico, il più grande creatore di storie del nostro tempo” (Clair 1931) (**FIG. 1**)⁴.

Per questi motivi le stelle dello *slapstick* sono sempre à l’affiche nei ciné-club che nascono negli anni Venti nelle metropoli europee, e che di fatto “costruiscono” le avanguardie cinematografiche doppicamente a livello pratico, con i loro modernissimi esercizi di montaggio, di composizione della programmazione, e a livello teorico, con la costellazione di eventi e di pubblicazioni che attorno ad essi orbitavano nell’ottica di “organizzare il cinema come istituzione e di produrre un vero e proprio discorso” attorno ad esso (Hagener 2007: 36) (**FIG. 2**).

Questo interesse per il comico d’“anteguerra”, come spesso era definito nei programmi, dà conto anche di un’inclinazione retrospettiva dello sguardo dell’avanguardia, attenta alla dimensione “attrazionale” del primo cinema, del cinema delle origini, e addirittura dei dispositivi “pre-cinematografici”: il primo ciné-club, il Vieux-Colombier, proprio dal 1924 riproponeva infatti spettacoli di lanterna magica, a volte con imbonitore, e testate fondative come *La Revue du Cinéma* dedicano



FIG. 1 – René Clair, “Charlie Chaplin auteur”, VU, 159, 1931: 461.



FIG. 2 – Programma del Théâtre du Vieux-Colombier, giugno 1930 (collezione della Cinémathèque française).

negli anni Venti una serie di articoli ai pionieri del cinema, anche scientifico: Jannsen, Marey, i Lumière, Émile Reynaud, Émile Cohl, Georges Méliès⁵. In questo senso non è forse un caso l’omaggio a Méliès inserito nel finale di *Entr’acte*, con Jean Börlin dei balletti svedesi in veste di prestigiatore che, a uno a uno, fa sparire tutti e sé stesso, proprio come faceva il prestigiatore Méliès con i suoi trucchi.

Ma c’è di più. Nella sua presentazione al film, René Clair individua chiaramente nel comico la genealogia di quei “balbettii visivi”, di quei “microeventi caratterizzati dal nonsense, dal divertimento, dall’assurdità, dallo sberleffo, e soprattutto privi di legami strutturali”, come li definisce Bertetto (2025: 74), di cui popola la prima metà del film e che sono la sua via al dibattito sul cinema puro, come vedremo a breve. È proprio nell’assurdità delle gag e nell’assenza di una rigida struttura narrativa della commedia comica – che “consente ogni sorta d’implausibilità, le illogicità più poetiche” (Clair 1972: 83) diversamente da quanto accade

nei film sentimentali e drammatici – che egli individua l'origine di questi “balbettii”. Alcuni studiosi, come Robert F. Storey (1985: 18-23) e Malcom Turvey (2017), ne fanno rimontare la genealogia al fascino modernista per il Romantico e per le trame oniriche e spezzettate delle pantomime-*féeries* degli anni Venti dell'Ottocento, spettacoli animati da apparizioni, sparizioni e trasformazioni di esseri soprannaturali, cui non a caso si ispirò Georges Méliès.

In realtà, più che una figura della pantomima come Pierrot – che pure arriva alle avanguardie attraverso le figure dell'alienato incarnate nel “clown triste”, negli arlecchini e nei saltimbanchi malinconici del Picasso rosa⁶, o nel Chaplin “solitario” della *Chaplinade* di Ivan Goll (1920) –, la versione dell'alienato con cui l'avanguardia predilige identificarsi è quella irriverente e grottesca. Quella che attraversa la seconda metà dell'Ottocento, dai *Bouvard e Pécuchet* di Flaubert, al *fumisme* simbolista dei circoli degli *Hydropathes* e degli *Incohérents*, fino all'*Ubu Roi* di Alfred Jarry, e che, con dadaismo e surrealismo, abbraccia la carica liberatoria dello *slapstick* per attaccare i valori borghesi e liberare la mente dal controllo della ragione. Sono tutte, queste, figure “incongruenti”, fuori posto, laddove questo elemento, l'incongruenza, appunto, da Schopenhauer in avanti è riconosciuto come centrale per l'umorismo, che si sprigionerebbe quando accade qualcosa di insolito o diverso rispetto a quanto ciò aspetteremmo normalmente. Così il modernismo ama le gag fisiche e beffarde delle comiche degli anni Dieci, in grado di liberare condotte istintuali e di rendere manifesta l'identificazione tra il comico e l'artista d'avanguardia, di fatto alienati dalla società per le stesse cause: la borghesia bacchettona, l'iper-razionalismo moderno e l'oppressione esercitata delle istituzioni sociali. Proprio in questa chiave, ad esempio, in “Charlie the Kid” (1937a, ed. Pomati, 2021), Èjzenštejn legge Chaplin come un esempio di infantilismo atto a sfuggire agli eccessi di funzionamento e affarismo proposti dall'America.

Anche *Entr'acte* è infantilista, carico di impulsi socialmente proibiti, a partire dalla gratuità della violenza, come lo sparo improvviso di Picabia al cacciatore Jean Börlin o l'incendio di fiammiferi che divampa in sovrappressione sulla testa di un uomo. Anche lo spettatore non viene risparmiato, poiché nel corso del film varie armi vengono scaricate aggressivamente in direzione della macchina da presa, come già nel cinema delle origini ma con la violenza tipica dell'avanguardia⁷ (FIG. 3). Questo piacere infantile per la violenza lambisce anche l'aspetto dell'erotismo, virando in chiave surrealista un tema raro nello *slapstick*, con le ripetute



FIG. 3 – *Entr'acte*, Dir. René Clair, FR, 1924.

inquadrature della ballerina dal basso, a fare bella mostra di mutande e reggicalze.

Ancora, la satira antiborghese, altro tema che *Entr'acte* assorbe del comico *slapstick*, prende nel film il sapore del carnevalesco. Già Chaplin, parlando del suo *The Adventurer* (*Charlot avventuriero*, 1917) in cui Charlot macchia col gelato il vestito di una ricca borghese, affermava: “Se lo avessi fatto cadere su una serva, invece di suscitare risate avrei suscitato compassione, perché una serva non ha niente da perdere. Farlo cadere invece su una donna ricca è, nella mente del pubblico, dare ai ricchi ciò che si meritano” (Chaplin 1918: 34). Malcom Turvey (2017: 25) collega il funzionamento di questo episodio a un'altra teoria dell'umorismo, quella della “superiorità”, ovvero al “senso di superiorità derivato dalla denigrazione di un altro” che lo farebbe scaturire. Proprio quello che accade nella farsa del funerale borghese di *Entr'acte*, che ribalta alto e basso in un carnevale: nella scena il feretro, trainato da un cammello, si stacca per dare il via al grottesco inseguimento della bara per tutta Parigi. Non è un caso, peraltro, che il protagonista di mezzo film sia un corteo,

una coralità di persone che disinnesca la psicologizzazione individualista tipica del dramma borghese. In effetti, anche i Keystone Cops di Mack Sennett erano un gruppo, e Fernand Léger, che pur amava Chaplin, gli rimprovererà però proprio di aver “sacrificato l’intera troupe alla sua personalità” (Léger 1926, ed. Vallye 2013: 153). Il racconto farsesco sui gruppi come chiave di una spersonalizzazione del personaggio è un elemento che, in effetti, torna a più riprese nella poetica di René Clair, da *Paris qui dort* (*Parigi che dorme*, 1924) a *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*, 1930), fino a *Le million* (*Il milione*, 1931).

Questa tensione a de-psicologizzare il personaggio prende anche la forma dell’attenzione modernista al corpo del comico in quanto “oggetto plastico” – come ben mostra Fernand Léger in *Ballet mécanique* (1924; Léger 1924-25, ed. Contessi 2005: 74), contestualmente alla sua riflessione contro la mimesi. Per Léger, che sostiene che René Clair mostri una “comprensione plastica” simile alla sua (Léger 1925, ed. Abel 1988: 373), il genio di Chaplin stava proprio nel suo essere un “oggetto vivente” (Léger 1926, ed. Vallye 2013: 153), a partire dalla sua identità fluida e multiforme, dalla sua capacità di trasformarsi, di poter essere chiunque: vagabondo, usuraio, infermiere, trovarobe, marinaio... come nella *Chaplinade* di Ivan Goll che Léger stesso illustra, in cui Charlot si stacca dai manifesti in ogni sua versione possibile. Queste identità fluide del comico – fluide anche sul piano del genere – ritornano in Dada con Rose Selavy, l’alter ego donna di Duchamp, e nella ballerina *leitmotiv* di *Entr'acte*, che può essere maschio e femmina intercambiabilmente, sinuosa saltatrice in tutù o goffo danzatore trasognato munito di barba e occhiali.

Come afferma Yuri Tsivian (2014) la capacità di controllo sul corpo che porta futuristi e costruttivisti sovietici a vedere nell’attore comico una figura dell’“uomo macchina” del futuro – Šklovskij ama di Chaplin l’uso del movimento fisico come “materia prima” e i movimenti meccanizzati esemplari a un’organizzazione scientifica del lavoro – passa anche per la sua abilità performativa nell’uso “detournato” degli oggetti. Così i surrealisti ammiravano di Buster Keaton la capacità di suscitare il meraviglioso tramite un uso non consono degli oggetti, come ha dimostrato Robert Knopf (1999: 121-133); e così René Clair ama gli oggetti dello *slapstick* – i film di Mack Sennett sono per lui “poemi dell’immaginazione in cui le ‘bellezze al bagno’, un’automobile, un cagnolino, una brocca di latte, il cielo, il mare e un po’ di esplosivo sono elementi intercambiabili” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 81) per generare il riso. Ecco perché *Entr'acte* è pieno di “oggetti-attore”: palloncini con facce umane, uova che saltano

sull'acqua, il cannone che corre agitato sui tetti di Parigi e il carro funebre che sfugge al controllo, aprendo la via al surrealismo degli oggetti ribelli di *Vormittagsspu* (*Fantasmi del mattino*, 1928) di Richter, all'aratro e alla giraffa gettati dalla finestra de *L'âge d'or* (1930) di Buñuel.

2 IL RITMO! L'elemento estetico primordiale

Quella dell'ironia burlesca non è infatti che la chiave scelta da René Clair per prendere parte al dibattito sulla specificità del cinema di quegli anni. Come tanti altri cineasti e teorici degli anni Venti – Germaine Dulac, Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann – anche lui si fa infatti promotore di un cinema puro, ovvero di un cinema che trae la sua forza e la sua legittimità artistica dal primato della visione e dalla libertà di significazione dell'immagine, piuttosto che dal riferimento a quella che lui e Picabia, nella presentazione a *Entr'acte* con cui abbiamo aperto, definiscono “l'obbligo dell'arte”, ovvero la tradizione delle arti figurative e narrative, la letteratura, il teatro e la pittura, privilegiando invece la “sensazione prodotta sullo spettatore con l'aiuto di mezzi puramente visivi” (Clair 1927, ed. Bertetto 1983: 322). L’“esistenza concreta” dell'immagine, finalmente “distolta dal suo dovere di significare”, che caratterizza la riflessione sul cinema puro, si dà nel film attraverso un montaggio di quelli che Clair definisce appunto, in quel testo, “balbettii visivi”, altrove definiti “un torrente di immagini”, libere dal “pretesto della loro apparizione”, da cui lo spettatore dovrebbe farsi trascinare via smettendo di preoccuparsi di inutili trame e abbandonandosi invece al sapore di un “nuovo piacere” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 18). E infatti tutta la prima metà del film, dopo il prologo, consiste proprio in questo torrente di immagini, un montaggio incalzante di brevi sequenze, praticamente la trasposizione letterale della sceneggiatura vergata da Picabia su carta intestata del ristorante *Chez Maxim's*, che era un collage di istantanee sciolte e surreali⁸. Un cinema “istantaneista” come il balletto *Relâche*, appunto, che “dovrebbe dare la vertigine, essere una sorta di paradiso artificiale, promuovere sensazioni intense” (Picabia 1924, ed. Bertetto 1983: 315), proprio come le sinfonie visuali e le cineografie integrali di Germaine Dulac.

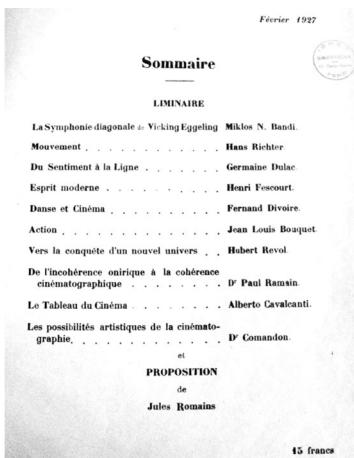
Il tema del movimento, cardine per le teorie del cinema dell'epoca – la fotogenia come qualità del cinema in quanto arte della mobilità per Delluc ed Epstein, l'alternarsi di movimenti che danno luogo a un’“emozione puramente visuale” nella cinegrafia integrale di Dulac

(1927: 28)⁹ – è centrale anche nella poetica di René Clair: “se esiste un’ estetica del cinema [...] essa si riassume in una parola: ‘movimento’”. È un movimento inteso come flusso – il bergsoniano “divenire”, che abbiamo visto nella presentazione al film – di “temi visivi” (Clair 1924a: 4) in piena poetica istantaneista. Ed è anche un doppio movimento: quello “esterno [*extérieur*] degli oggetti percepiti dall’occhio” e registrati dall’inquadratura, e quello “interno [*intérieur*] dell’azione”, di un’immagine a un’altra attraverso il montaggio: “dalla fusione di questi due movimenti può nascere ciò di cui tanto si parla e così poco si vede: il ritmo” (Clair 1924a: 4). Questa concezione doppia del movimento ne introduce una terza, quella del movimento mentale, chiave di quello che Clair chiama “lirismo cinematografico” (1970, ed. Dale 1972: 69): “Il pensiero emula la velocità nel flusso delle immagini” sosteneva nel 1925 (ed. Abel 1988: 368), da un lato rifacendosi a Bergson e alla sua concezione di funzionamento del pensiero come “meccanismo cinematografico” e dall’altro facendo eco alle coeve tesi istantaneiste di Picabia sulla giustapposizione rapida di immagini prive di connessione logica in un film in grado di aprire nello spettatore la via a un pensiero lirico, non vincolato dalla ragione. Tale lirismo è foriero di una “libertà musicale” (Clair 1925, ed. Abel 1988: 370) paragonabile a quella provocata dalla poesia e dalla musica, afferma Clair prendendo parte al dibattito sull’analogia visivo-musicale già al centro, in quegli anni, delle riflessioni di Abel Gance, Germaine Dulac, Émile Vuillermoz¹⁰, che Satie rende in *Entr'acte* tramite un’architettura musicale frammentata di temi ostinati a quattro e otto battute, sconnessi l’uno dall’altro¹¹. Un tripudio di movimento, e di variazioni del movimento, è infatti celebrato nella scena del corteo funebre, improntata agli inseguimenti dei film *slapstick*, in cui Clair individuava la piena specificità artistica del cinema, il suo “lirismo”, appunto:

Non conosco nulla che evochi l’idea di lirismo eroicomico, o anche del semplice lirismo, quanto le folli corse di Douglas Fairbanks, i voli inverosimili delle “bellezze al bagno” di Mack Sennett o le volate senza meta di Charlie Chaplin quando è inseguito da un poliziotto o dal destino, che continuano semplicemente perché sono iniziata (Clair 1970, ed. Dale 1972: 101).

La scena occupa esattamente metà film, omaggiando sì la tradizione *slapstick*, ma aprendo contemporaneamente, coi suoi “effetti di ralenti, accelerato e reverse” (Anon. 1924), all’indagine tecnica sulla temporalità che all’epoca era al centro dell’incursione avanguardista nell’invisibile.

Proprio come il Giano bifronte costituito da ralenti e accelerato folgora in quegli anni l'avanguardia in virtù della sua capacità di modificare la temporalità lavorando sulla diversa cadenza di registrazione e proiezione dei fotogrammi, così non possiamo non vedere in questi onirici corridori al rallentatore un omaggio alla cronofotografia e al dibattito generato dai film scientifici sull'*ultracinéma* di Lucien Bull, che il Vieux-Colombier di Jean Tedesco inizia a inserire in programmazione proprio dal 1924¹². O, negli accelerati, un riferimento alla pratica dell'*undercranking* dello *slapstick*, ovvero di filmare a velocità inferiore rispetto ai 16 fotogrammi al secondo, standard per l'epoca, per poi proiettare il girato alla velocità normale, col risultato di mostrare un'azione "velocizzata". Come se già quei primi film comici (e scientifici) avessero *in nuce* elementi che saranno di interesse teorico per l'avanguardia di un decennio dopo, intenta a sondare "Les possibilités artistiques de la cinématographie" (1927) – come le definisce il cineasta scientifico Jean Comandon sull'unico numero di *Schémas*, la rivista curata da Germaine Dulac – che si darebbero nella capacità che il cinema ha di ricreare il movimento a partire da una serie di immagini fisse e dalla possibilità di variare il rapporto tra cattura dei fotogrammi e loro riproduzione. La tematica bergsoniana del rapporto tra continuo e discontinuo nell'istante cinematografico espressa in questo saggio dal dottor Comandon è, del resto, un luogo comune della teoria del cinema di quegli anni, basti pensare alla riflessione di Jean Epstein o all'*Urphänomen* cinematografico di Éjzenštejn (1937b, ed. Montani), ovvero la forma più embrionale di montaggio: la creazione del movimento a partire da una serie di immagini fisse (**Fig. 4**).

Fig. 4 – Sommario di *Schémas*, 1, 1927.

L'esasperazione ironica del gioco di accelerati e ralenti – questi ultimi a stretto giro identificati su *Close Up* come “un'altra rivelazione delle possibilità comiche del film” (Richardson 1928: 55) – è la chiave scelta da Clair per trattare un tema dunque centrale del dibattito di quegli anni. Egli dispiega inoltre, in questa scena, tutto l'alfabeto visivo delle avanguardie (sovraposizioni, split screen, inquadrature capovolte, analogie visive e montaggio incalzante), garantendo che sia proprio la massima artificialità dell'immagine, costantemente dichiarata al pubblico, a rivelare la natura costruita di ogni atto di rappresentazione: la Parigi teatro del funerale-farsa diventa di colpo una delle metropoli protagoniste delle coeve “sinfonie urbane” – Manhattan, Mosca, Odessa, Parigi, Berlino, Oporto. Egli stesso affronterà poco dopo il tema urbano in *La tour* (1928), sulla torre Eiffel, e i “tetti di Parigi” diventano una costante nel suo cinema, da *Sous les toits de Paris* a *Le million*, dalla visione aerea da Notre Dame di *Le voyage imaginaire* alle panoramiche dalla Torre Eiffel in *Paris qui dort*.

Nella veloce e beffarda micro-sinfonia urbana che è la scena del funerale non mancano nemmeno pezzi di cultura di massa – insegne e pubblicità di una città che si fa essa stessa schermo, display – che entra a buon diritto nella costruzione del racconto: “è morto perché non usava il Serum Nader o il Boding-Didi”, ironizza Picabia (1925, ed. Bertetto 1983: 319). E, proprio come in una sinfonia urbana, vi si affastellano montagne russe di visioni della città (**FIG. 5**) improntate al ritmo frenetico dell'esperienza



FIG. 5 – M. Reichmann, *Das Blumenwunder* [*Il miracolo dei fiori*],
Dir. Max Reichmann, DE, 1926.

meccanizzata e intermittente della vita moderna che Ludwig Klages chiama *Takt*, cui resiste il *Rhythmus*¹³, ovvero la deviazione dalla ripetizione macchinica, il bergsoniano divenire, flusso primordiale organico e irregolare che irrompe irriverente ed energico nel film come una barchetta di carta che svolazza sognante sui tetti di Parigi, come la giocosa anarchia di getti d'acqua ingovernabili che spazzano via la scacchiera di Duchamp o fanno sobbalzare grandi uova senza un senso apparente. Ma che soprattutto riappare regolare come i processi biologici, le maree e i cicli celesti nella danza circolare di una ballerina, *leitmotiv* della sinfonia di Clair. Non possiamo non pensare al saggio sul riso di Bergson, che proprio alla dialettica tra *Takt* e *Rhythmus* collega l'effetto comico, che si sprigionerebbe da una sorta di meccanicità applicata al flusso vitale: ridiamo quando qualcuno si comporta in modo rigido o meccanico, perdendo l'elasticità e la vitalità della vita, perché “le attitudini, i gesti e i movimenti del corpo umano sono ridicoli nella misura esatta in cui questo corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo” (Bergson 1900, ed. Stella 1961: 53). Siamo in un orizzonte estetico in cui l’indagine sul ritmo è al centro del dibattito teorico: “colpisce la riconvenzione ossessiva del termine nella Francia degli anni Dieci-Venti”, nota Laurent Guido (2007: 9). Paul Ramain, animatore del ciné-club di Montpellier, lo spiega così:

IL RITMO! È l’elemento estetico primordiale di tutta la vita, di tutte le arti e di tutte le emozioni. Il ritmo è universale, emerge nel movimento degli astri, nel ciclo delle stagioni, nella luce, nell’alternanza regolare di giorno e notte, nel suono e negli odori. Lo ritroviamo nella vita delle piante, nel grido degli animali, nella parola e nelle attitudini umane, finanche nell’infinitamente piccolo: atomi, molecole, ioni, cariocinèsi delle cellule (Ramain 1929: 10).

Come mostra ancora Guido (2007: 301-40), in questo contesto il riferimento alla danza è una costante, a partire dalla *Ausdruckstanz*, la danza espressionista celebrata per esempio in *Das Blumenwunder* ([*Il miracolo dei fiori*], Reichmann 1926), un *Kulturfilm* mostrato anche al Bauhaus che esplicitamente crea un dialogo di sovraimpressioni tra *time-lapse* di fiori in crescita e immagini di questa danza, percepita all’epoca proprio in quanto espressione spontanea del fluire della forza vitale, del *Rhythmus* che sfugge al *Takt* della moderna esperienza metropolitana¹⁴. Il film rende così visibili i differenti ritmi del vivente, sottolineando le “facoltà mimetiche” di fiori e ballerini e le loro comuni attitudini in movimento (Benjamin 1933, ed. Solmi 2014) (**Fig. 6**) sprigionando empatia nello spettatore



FIG. 6 – *Entr'acte*, Dir. René Clair, FR, 1924.

tramite le variazioni di movimenti rese visibili dalla tecnica del *time-lapse*, esso agisce direttamente sulla sua anima senza ricorrere a rappresentazioni, come sottolineato dal *Montag Morgen*: “questo film si vive; si sente il cuore battere con il ritmo delle fioriture, si ha la sensazione che queste piante appartengano con animali e uomini al grande regno degli esseri senzienti, capaci di sofferenza e vita”¹⁵. Il tema culturale dell’empatia (*Einfühlung*) sprigionata dalle variazioni visive dei movimenti è al centro anche dell’indagine di Germaine Dulac che, nella sua sinfonia visiva che chiama proprio *Thèmes et variations* (1928) (FIG. 7) monta ripetutamente le immagini di una ballerina come *leitmotiv* della scansione degli stessi, inserendo anche qui analogie visive tra i movimenti di questa e quelli di un germoglio, proprio come in *Das Blumenwunder*. Di questo orizzonte ritmico ed empatico René Clair si fa assieme portatore e se ne fa beffe: anche la sua ballerina è un *leitmotiv*, che torna nella prima metà del film a scandire le microsequenze ludiche al ritmo di una marea, anche il suo tutù sembra la corolla di un fiore che si apre e si chiude... e poi – pace! – ha la barba.



FIG. 7 – *Entr'acte*, Dir. René Clair, FR, 1924.

La via personale di René Clair –ironica, beffarda, grottesca – alla “sinfonia visiva” e al cinema puro, mantiene allora quell’ambivalenza citata in apertura: da un lato anche per lui “il compito principale del regista odiero è quello di introdurre, con una sorta di expediente, il maggior numero di temi puramente visivi in una sceneggiatura, il cui valore letterario è del tutto irrilevante” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 101) rivendicando, dall’altro, nella chiave del *non sense* il suo motore. Questa duplicità, che radica nei percorsi destrutturanti dell’avanguardia storica e nei suoi dispositivi di rottura della rappresentazione, colloca il lavoro di Clair in posizione eterodossa rispetto alle correnti summenzionate: per Paolo Bertetto (2025: 74-75), esso sarebbe addirittura in contraddizione con il funzionamento canonico della sinfonia visiva, non implicando “alcuna cura particolare del linguaggio cinematografico, ma solo la capacità di realizzare processi segnati dall’insensatezza ludica” e dalla “metodica e allegra disintegrazione del mondo”.

In conclusione, è ancora attraverso la chiave del comico che René Clair sposa l’attitudine retrospettiva dell’avanguardia, che mantiene lo sguardo

rivolto al cinema passato cercando in esso le chiavi del cinema del futuro – *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, “nemici del cinema oggi, amici del cinema domani”, intitolerà non a caso Hans Richter il suo catalogo-pamphlet introduttivo alla sezione cinematografica della celebre mostra *Film und Foto*¹⁶. Come nei ciné-club si lavorava all’indagine sulla specificità del medium concentrandosi sul potenziale irrealizzato del cinema, che veniva intravisto solo occasionalmente nei film tradizionali prodotti fino a quel momento, prontamente selezionati e mostrati in programmazione, così anche Clair dichiara di trovare nel comico questo potenziale: “Il cinema ci piace non tanto per quello che è, quanto per quello che sarà” (Clair 1970, ed. Dale 1972: 104). Proprio come l’immagine dialettica di Walter Benjamin che, come una “lastra fotografica già impressa”, “solo il futuro ha a disposizione acidi abbastanza forti per sviluppare”¹⁷.

NOTE

- 1 Su *Relâche* si veda Boulbès 2017.
- 2 Cfr. Pells 2011: 24 e segg., Solomon 2016 e Turvey 2017.
- 3 Sul ruolo del futurismo come cerniera tra sperimentalismo europeo e comicità *slapstick* si veda Catanese 2024. Cfr. anche Wollen 1998.
- 4 Su Chaplin e le avanguardie parigina e tedesca cfr. Wild 2010 e Simmons 2001.
- 5 Ad esempio Gilson 1929, Auriol 1930 ed Escoube 1931. Sullo sguardo “retrospettivo” dell’avanguardia cfr. Hagener 2006 e 2007.
- 6 Sulla figura dell’artista alienato si veda il classico Starobinski 1970.
- 7 Su *Entr'acte* e la “cultura della guerra” cfr. Townsend 2021.
- 8 La sceneggiatura è riportata in Bertetto 1983: 169.
- 9 Si vedano, a titolo di esempio, Delluc 1921, Epstein 1921, ed. 1975 e Dulac 1927.
- 10 Cfr., a titolo di esempio, *Le cinéma, c'est la musique de la lumière* (Gance 1923); *Musique du silence* (Dulac 1928) e *La musique des images* (Vuillermoz 1927).
- 11 Sulla partitura di Satie per *Entr'acte* si veda Gallez 1976.
- 12 Sulla tecnica di Bull si veda Bull 1904. Sulla eco nella stampa cinematografica, ad es., Bull 1922 e 1923 e Tedesco 1926. Sull’influenza del cinema scientifico sulle teorie d'avanguardia rimando a Bernabei 2021.
- 13 Il riferimento è ai concetti elaborati da Ludwig Klages in *Vom Wesen des Rhythmus* (1923/33, ed. Di Maio 2019: 25-91). Una simile dualità è ripresa da Henri Lefebvre e Catherine Réguier (1985), che distinguono un “tempo ciclico”, di ritmi naturali, biologici e cosmici, da un “tempo lineare”, di ritmi artificiali, tecnologici e sociali, che coesistono e si combinano nella vita quoti-

diana – impianto teorico poi ampliato in Lefebvre 2004. Sul ritmo in rapporto al vitalismo si veda Lubkoll 2002. Cfr. anche Cowan 2007.

- 14 Analogamente Tom Gunning (2003) legge la danza serpentina di Loïe Fuller in termini bergsoniani di flusso di movimento ininterrotto.
- 15 Su *Das Blumenwunder* al Bauhaus, cfr. Anon. 1927. Si veda anche Blankenship 2010, che cita anche l'articolo del *Montag Morgen*.
- 16 Cfr. Richter 1929 ed. 1991. Il catalogo è stato ristampato a cura di Klaus Steiner (1979). Sulla mostra si veda Eskildsen, Horak 1979.
- 17 Si tratta di un passo di André Monglon citato da Benjamin in *I passages di Parigi* [N 15a, 1], ed. Ganni 2010: 542.

BIBLIOGRAFIA

- Anon. (1924), “Les premières. Théâtre des Champs-Élysées: *Relâche*”, *Le Figaro*, 9 dicembre.
- Anon. (1927), “Film im Bauhaus”, *Film-Kurier*, 66, 18 marzo.
- Auriol, Jean Georges (1930), “Les dessins animés avant le cinéma. Émile Reynaud” e “Les premiers dessins animés cinématographiés. Émile Cohl”, *La Revue du Cinéma*, 6: 3-12 e 12-21.
- Benjamin, Walter (1933), “Sulla facoltà mimetica”, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, ed. R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014: 71-74.
- *I passages di Parigi* (1927-1940), ed. E. Ganni, Torino, Einaudi, 2010.
- Bergson, Henri (1900), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, ed. F. Stella, Milano, Rizzoli, 1961.
- Bernabei, Maria Ida (2021), *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*, Siracusa, LetteraVentidue.
- Bertetto, Paolo, ed. (1983), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio.
- Bertetto, Paolo (2025), *Dal cinema d'avanguardia all'underground*, Torino, UTET.
- Blankenship, Janelle (2010), “Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen’: Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in *Das Blumenwunder*”, *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 16, 2010: 83-103.
- Boulbès, Carole (2017), *Relâche. Le dernier coup d'éclat des Ballets suédois*, Dijon, Presses du réel.

- Bull, Lucien (1904), "Application de l'étincelle électrique à la chronophotographie des mouvements rapides", *Comptes rendus des séances à l'Académie des Sciences*, 21 marzo: 755-57.
- (1922), "Les merveilles du ralenti", *Cinéa*, 80, 1 dicembre: 6.
- (1923), "Comment on filme les mouvements ultra-rapides", *Cinéa*, 84, 26 gennaio: 3.
- (1926), "Études de ralenti", *Cinéa-Ciné pour tous*, 57, 15 marzo: 11-12.
- Catanese, Rossella (2024), "Avanguardia comica: dal Futurismo ad *Entr'acte*", *Fata Morgana*, 53: 35-50.
- Chaplin, Charlie (1918), "What People Laugh At", *American Magazine*, 86: 34, 134-137.
- Clair, René (1924a), "Depuis *L'Arroseur arrose*", *Comoedia*, 17 ottobre: 4.
- (1924b), "Entr'acte", estratto del "Programme de Relâche", *La Danse*, novembre 1924, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983: 320.
- (1925), "Rhythm", *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, 1907-1929, ed. R. Abel, Princeton, Princeton University Press, 1988: 368-370.
- (1931), "Charlie Chaplin auteur", *VU*, 159: 461.
- (1970), *Cinema Yesterday and Today*, ed. R.C. Dale, New York, Dover, 1972.
- Comandon, Jean (1927), "Les possibilités artistiques de la cinématographie", *Schémas*, 1: 73-80.
- Cowan, Michael (2007), "The Heart Machine: 'Rhythm' and Body in Weimar Film and Fritz Lang's *Metropolis*", *Modernism/modernity*, 14/2: 225-248.
- Delluc, Louis (1921), "Le cinéma, art populaire", *Écrits cinématographiques*, vol. 2, *Le Cinéma au quotidien*, ed. P. Lherminier, Paris, Cinémathèque française – Cahiers du Cinéma, 1990: 272-288.
- Dulac, Germaine (1927), "Du sentiment à la ligne", *Schémas*, 1: 26-32.
- (1928), "Musique du silence", *Cinégraphie*, 5: 77-78.
- Éjzenštejn, Sergei (1937a), "Charlie the Kid", *Charlie Chaplin. Il cinema come arte*, ed. S. Pomati, Milano, SE, 2021.
- (1937b), "L'Urphänomen cinematografico: dai fotogrammi all'immagine del movimento", *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985: 129-149.
- Epstein, Jean (1921), "Bonjour cinema", *Écrits sur le cinéma*, 1921-1953. *Édition chronologique en deux volumes*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974: 81-104.

- Escoube, Lucienne (1931), “Le cinéma scientifique. Naissance du cinéma. De Jannsen à Marey Georges Méliès. Inventeur”, *La Revue du Cinéma*, 25: 67-73.
- Eskildsen, Ute; Horak, Jan-Christopher, eds. (1979), *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung “Film und Foto” 1929*, Württembergische Kunstverein, Stuttgart.
- Faure, Élie (1922), “De la cinéplastique”, *La Grande Revue*, 11: 57-72, ed. Jean-Marie Tremblay, *Les classiques des sciences sociales*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2003: 3-16. https://classiques.uqam.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemoplastique/cinemoplastique.html [07/10/2025].
- Hagener, Malte (2006), “Programming Attractions. Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s”, *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam, Amsterdam University Press: 265-80.
- (2007), *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Gallez, Douglas W. (1976), “Satie’s *Entr’acte*: A Model of Film Music”, *Cinema Journal*, 16/1: 36-50.
- Gance, Abel (1923), “Le cinéma, c’est la musique de la lumière!”, *Cinéa-Ciné pour tous*, 3: 11.
- Gilson, Paul (1929), “Georges Méliès. Inventeur”, *La Revue du Cinéma*, 4: 4-20.
- Goll, Ivan (1920), *Die Chaplinade. Eine Kinodichtung*, Dresden, Rudolf Kaemmerer Verlag.
- Guido, Laurent (2007), *L’âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot.
- Gunning, Tom (2003), “Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema”, *Camera Obscura. Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, eds. R. Allen, M. Turvey, Amsterdam, Amsterdam University Press: 75-90.
- Klages, Ludwig (1923/33), “Vom Wesen des Rhythmus”, Niels Kampmann Verlag, Kampfen auf Sylt, 1934, trad. it. “L’essenza del ritmo”, *L’anima e lo spirito*, Milano, Meltemi, 2019: 25-91.
- Knopf, Robert (1999), *The Theater and Cinema of Buster Keaton*, Princeton, Princeton University Press.
- Lefebvre, Henri (2004), *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London-New York, Continuum.

- Lefebvre, Henri; Régulier, Catherine (1985), “Le projet rythmanalytique”, *Communications*, 41: 191-99.
- Léger, Fernand (1924-25), “Sul Ballet mécanique”, *Funzioni della pittura*, ed. G. Contessi, Milano, Abscondita, 2005: 74-78.
- (1925), “Painting and Cinema”, *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, 1907-1929, ed. R. Abel, Princeton, Princeton University Press, 1988: 107-08.
- (1926), “On Charlie Chaplin”, *Léger: Modern Art and the Metropolis*, ed. A. Vallye, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2013: 153.
- Lubkoll, Christine (2002), “Rhythmus. Zum Komplex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne”, *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg, Rombach: 83-110.
- Pells, Richard (2011), *Modernist America: Art, Music, Movies, & the Globalization of American Culture*, New Haven, Yale University Press.
- Picabia, Francis (1924), “Instantaneismo”, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983: 315-16.
- (1927), “Entr'acte”, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ed. Paolo Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983: 319.
- Ramain, Paul (1929), “Un précurseur. Louis Delluc”, *Cinéa-Ciné pour Tous*, 127, 15 febbraio: 6-11.
- Richardson, Dorothy M. (1928), “Continous performance. Slow motion”, *Close Up*, 2/6: 54-58.
- Richter, Hans (1929), *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani*, Udine, Edizioni Centro Espressioni Cinematografiche, 1991.
- Simmons, Scherwin (2001), “Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture”, *New German Critique*, 84: 3-34.
- Solomon, William (2016), *Slapstick Modernism. Chaplin to Kerouac to Iggy Pop*, Urbana, Chicago, and Springfield, University of Illinois Press.
- Starobinski, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard.
- Steinorth, Klaus, ed. (1979), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart*, 1929, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Storey, Robert F. (1985), *Pierrots on the Stage of Desire: Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press.
- Townsend, Christopher (2012), “Intermediality, Artillery, and the Politics of the Postwar Settlement in Picabia and Clair's *Entr'acte* (1924)”, *Modernism/modernity*, 28/4: 687-705.

- Tsivian, Yuri (2014), “Charlie Chaplin and His Shadows: On Laws of Fortuity in Art”, *Critical Inquiry* 40/3: 71-84.
- Turvey, Malcom (2017), “Comedic Modernism”, *October*, 160: 5-29.
- Vuillermoz, Émile (1927), “La musique des images”, *L'Art cinématographique*, 3: 39-66.
- Wild, Jennifer (2010), “The Automatic Chance of the Modern Tramp: Chaplin and the Parisian Avant-garde”, *Early Popular Visual Culture*, 8/3: 263-283.
- Wollen, Peter (1998), “Le cinéma, l'américanisme et le robot”, *Communications*, 48: 7-37.

Maria Ida Bernabei è ricercatrice presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino, dove insegna Cinema e cultura visuale e Storia e teoria della fotografia. Precedentemente è stata assegnista di ricerca presso l’Università degli Studi di Udine dove ha insegnato Semiotica dei media audiovisivi. Ha lavorato sulla ricezione avanguardista del cinema scientifico (*Un'emozione puramente visuale*, 2021) e sui documentari italiani del regime (*La linea sperimentale*, 2013). Co-drigé le collane «Ex-Series» (Mimesis) e «spie» (Quarup), fa parte della redazione delle riviste *L'avventura* e *La valle dell'Eden* ed è caporedattrice per le collane Vertigo e Clockwork di ETS, dirette da Augusto Sainati. È stata membro dello staff organizzativo di “Film Forum. International Film and Media Studies Conference” e formatrice nell’ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola. Si occupa principalmente di cinema documentario, cinematografie specializzate e *non-theatrical*, cultura visuale e avanguardie cinematografiche e fotografiche degli anni Venti. | Maria Ida Bernabei is a researcher at the Department of Humanities at the University of Turin, where she teaches Cinema and Visual Culture and History and Theory of Photography. Previously, she was a research fellow at the University of Udine, where she taught Audiovisual Media Semiotics. She has worked on the avant-garde reception of scientific cinema (*Un'emozione puramente visuale*, 2021) and on Italian documentaries during the regime (*La linea sperimentale*, 2013). She co-edits the «Ex-Series» (Mimesis) and «spie» (Quarup) book series, is on the editorial board of the journals *L'avventura* and *La valle dell'Eden*, and is editor-in-chief of the Vertigo and Clockwork series published by Ets, directed by Augusto Sainati. She was a member of the organising staff of ‘Film Forum. International Film and Media Studies Conference’. Her research mainly focuses on documentary cinema, specialised and non-theatrical filmmaking, visual culture and avant-garde cinema and photography of the 1920s.