

Adelphi eBook

JOSEPH ROTH

*L'avventuriera
di Montecarlo*

SCRITTI SUL CINEMA (1919-1935)



ADELPHI

Ladri di Biblioteche



Joseph Roth

L'avventuriera di Montecarlo

SCRITTI SUL CINEMA
(1919-1935)

*A cura di Leonardo Quaresima
Traduzione di Leonardo Quaresima
e Roberto Cazzola*



Adelphi eBook

Il cinema del Prater è tradotto da Rosella Carpinella Guarneri e Roberto Cazzola nel *Caffè dell'Undicesima Musa*; *Cinema all'arena, Un cinema al porto, Venti minuti prima della guerra, Onore ai tetti di Parigi!* da Gabriella de' Grandi in *Al bistrot dopo mezzanotte*; *Annotazioni sul cinema sonoro* da Linda Russino in *Museo delle cere*, tutti pubblicati da Adelphi; i brani dell'*Anticristo* sono dati nella traduzione inedita di Rosella Carpinella Guarneri.

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2015

© 2015 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-7638-4

L'AVVENTURIERA DI MONTECARLO

I
FEUILLETON

Galateo cinematografico

La cittadina tedesco-morava, nella quale una sorte inesorabile e un trenino lento come una lumaca mi avevano portato alcuni mesi fa, vive un'esistenza trasognata. L'antico municipio con la torre gotica dall'aspetto un po' malandato, una locanda decorosa con un grande letto di quercia dei bei tempi andati, un tranquillo caffè con i vecchi tavoli per i clienti abituali, le pareti tappezzate di massime assai benintenzionate - tutto ciò mi aveva preparato a una vita cittadina placida se non solidamente filistea, che avrei dovuto condurre per alcune settimane, seguendo il dettato imperscrutabile di dèi dalla spietata coerenza. Già l'indomani recò una sorpresa. Sulla piazza rettangolare del municipio, brulicante d'una folla eterogenea, si poteva assistere a un'autentica sfilata mattutina. Giovani signore nei vestiti più moderni, signori e giovanotti in abiti dalla foggia raffinata e di taglio metropolitano, e persino un uomo con un monocolo. Pensate: un monocolo! E la gioventù, per strada e nei locali, non esibiva affatto modi compiti e piccolo borghesi, ma un certo qual brio e un'eleganza addirittura ricercata. A lungo ho riflettuto sulle ragioni di questa raffinatezza dei costumi a S. Fin quando un piovoso pomeriggio domenicale non mi portò al cinema, e al tempo stesso alla soluzione dell'enigma. La sala era piena e nel pubblico regnava l'atmosfera eccitata di una première. Ragazze con sguardi infuocati. Liceali dalla compassata serietà, intenti a seguire con grande partecipazione lo svolgimento del dramma. Ogni gesto, ogni sguardo dell'eroe o dell'eroina veniva addirittura divorato dai giovani spettatori. E allora mi resi conto dell'influenza pedagogica del cinema sui giovani di quella cittadina. Di colpo avevo capito: ecco da che cosa avevano tratto le donne quella mimica civettuola, quei cenni del capo di regale condiscendenza quando le si salutava. La piccola aiuto-commessa si comportava come una gran dama. La bionda cartolaia della bottega all'angolo mimava una principessa. La vita quotidiana era diventata un film. L'accadimento più minuto e ordinario... una scena da film. E anche loro, questi uomini e donne di modesta levatura, erano diventati eroi ed eroine. Asta Nielsen e Henny Porten, Harry Walden e Valdemar Psilander in diecimila copie.

È probabile che in migliaia di simili cittadine fuori mano tocchi al cinema il ruolo di istituzione pedagogica. Agendo da Fata Morgana artificiale, simula la «vita» per la giovane apprendista di provincia assetata del «gran mondo», quella vita che probabilmente le rimarrà per sempre irraggiungibile. Muovendo però da sorti e figure fantasmatiche, da scene e intrecci del mondo dello schermo, il minuscolo individuo si costruisce un secondo «io», più civilizzato, e a volte persino più colto, e in esso cerca di dissolversi e talora vi riesce pure. Quel che nel secolo del libro, come R.M. Meyer ha definito l'Ottocento, è stato realizzato dai libri alla moda e più letti, è il cinema a realizzarlo nel secolo della tecnica. In forma più concentrata e spesso più perspicua. Il cinema come galateo illustrato. O anche un galateo con cine-illustrazioni. Come debbo comportarmi? Vado a vedermi la Porten!...

La diva

È per così dire l'asse attorno a cui ruota un intero piccolo gran mondo, quello dell'arte e del kitsch cinematografici, della drammaturgia e della regia, dei pettegolezzi e degli intrighi, degli amori e dei raggiri. È il punto fermo nel moto vorticoso della nervosità e della stravaganza, origine e fine ultimo di romanzi appassionanti e successi di stagione, stella del cinema e stella fissa in pari tempo. È alta o di media statura, bionda, castana o mora, bellissima o soltanto carina, ma pur sempre attraente con il velo della grazia attorno ai fianchi d'avorio - fianchi che ahimè non mostra mai nei film, ma solo nelle stanze della discrezione, le cui pareti non debbono avere nemmeno orecchi.

Ma non dilunghiamoci oltre sulla sua vita privata. Nella sfera dell'arte ella cerca, naturalmente, non già di che sfamarsi ma cachet principeschi; ovvero: sono i suddetti cachet che a lei si adeguano o le corrono dietro. Non «si fa piacere» proprio nulla, anzi: nulla le piace e men che meno il regista.

Si sceglie i ruoli da sé, ruoli cuciti apposta sul suo corpo; senza che, di quel corpo, il povero sceneggiatore abbia potuto cogliere anche un solo barlume. Tiranneggia i colleghi, le colleghe, gli sceneggiatori, gli operatori e nessuno osa opporle resistenza, dal momento che, per più d'una ragione, è giustappunto irresistibile. È fortunata nelle grandi e nelle piccole cose. Al suo cospetto la concorrenza impallidisce. Le basta fare un passo in avanti, e la collega che le sta recitando accanto finisce nell'ombra. La luce di una stella del cinema ha infatti la particolare proprietà di illuminare soltanto se stessa e di offuscare le altre.

È inaffidabile quanto l'orologio che ha in tasca. A causa dei suoi capricci dieci prove debbono essere annullate, e l'undicesima ha luogo solo quando la diva se ne dimentica e, per puro caso, arriva in orario. Un'automobile è naturalmente a sua disposizione in ogni momento. Lo stesso dicasi per un accompagnatore, anche se a volte deve rinunciare e accontentarsi dello chauffeur. Ma tutto ciò è imprevedibile. È molto facile scadere nel pettegolezzo, quando si parla di una diva del cinema. Ragion per cui mi fermo qui, attenendomi al celebre adagio: bisogna alzarsi da tavola con un po' di appetito...

Il cinema del Prater

Davanti all'ingresso il signor portiere è spumeggiante. Un bel gallone d'oro tutt'attorno al berretto lo proietta nelle sfere dell'autorità. Se solo fosse a capo scoperto, apparirebbe a me e agli altri, e senz'altro a suo detrimento, come la quintessenza dello zelo. Piccola e sottomessa è infatti la sua persona di fronte alle potenze paganti del mondo circostante, ed è altamente infiammabile al lieve fruscio di banconote. Così invece, con l'ampia aureola della carica attorno al capo, provoca avvilenti associazioni di idee del tipo: «Ufficio e onori», «Ordine e disciplina», «Scappatoie e corruzione». Grazie a questo berretto ufficiale egli è anche esteriormente autorizzato a distinguere tra ancora ragazzini e già sedicenni, e a inquadrare con burocratica inflessibilità i sospetti imberbi in questa o in quella categoria secondo la consistenza della mancia. Si può sfuggire alla minorità se, con un occhio di riguardo al suo guadagno extra, gli si chiedono dieci *Sport* dimostrando così col tabagismo la propria maturità cinematografica.

Il suo: «prrrrogrrrrammaa» è un breve, violento rullo di tamburo che lui va rifinando davanti a ogni spettatore, e già promette tensione, emozioni forti, eccitazione, se anche non vi aggiungesse null'altro di suo. Ma al rullo di tamburo seguono colpi di fanfara, un fuoco d'artificio di parole: *Asso di danari*, e la parola «asso» cade come una scintilla sibilante da un tizzone ardente, tanto che uno è poi convinto di ritrovarsi un buco nella giacca. *Asso di danari* è la più incredibile meraviglia cinematografica dei cinque continenti, sparata in America con un dispendio di munizioni pari a quello della Guerra mondiale, e racchiude in forma compressa duecentomila collane di romanzi gialli; un estratto di tutte le atrocità della storia criminale. Dalla fronte del signor portiere l'entusiasmo scorre in fiumi di sudore quando con sonori schiocchi della lingua decanta davanti al pubblico stupito i pregi del film.

L'*Asso di danari* viene inscenato dagli spettatori al cinema del Prater. Operai slovacchi, con cerchietto d'oro al lobo sinistro, fazzoletto a fiori scarlatti attorno al collo, camicia militare, viso pomellato bianco-grigio, globi oculari sporgenti e - per così dire - senza alcun nesso col cervello. Prostitute e ruffiani, trucco chiassoso sugli zigomi, mani fasciate, storpi in condizioni degradanti. Qui tutti vengono dallo schermo, vengono dagli slum più malfamati, dal Far West. L'*Asso di danari* incomincia prima della proiezione.

Scampanello, porte che si aprono, ordini perentori: andare a destra, poltrone a sinistra, densi effluvi di carne umana si appigliano fumanti ai polmoni e alla gola, il buio ti assale di sorpresa con la forza superiore della belva. Alle tue spalle un ronzio inquietante foriero di sventure: un pallido fascio di luce guizza da un occhio quadrangolare; acuminato e veloce come una saetta fende l'oscurità sopra un sistematico groviglio di teste, genera con uno schermo scialbo un'empia genia di ombre diaboliche e deformi. Accade qualcosa d'inspiegabile, la mia vicina di sinistra impugna una pistola fumante, spara all'impazzata, fa la cameriera in un saloon del Far West, il suo capo è il portiere del cinema, sì, il medesimo berretto piatto con il largo

nastro d'oro - non è più là fuori? No, fa l'oste dalle parti delle miniere d'oro, non vende sigarette *Sport* ma se ne sta appoggiato a una botte di birra; ah! adesso l'ho riconosciuto: sì, è lui, i suoi occhi non mi erano piaciuti già all'entrata, avevano nel taglio e nell'espressione una crudeltà così ammiccante. Si capisce, adesso so il perché: ha nascosto nel suo stambugio al piano di sopra un tipo misterioso, un certo dottor Diaz, che vuol conoscere a ogni costo il segreto della formidabile produzione di cartucce e ora intende togliere di mezzo il detective, quell'uomo ben rasato, con la piega da cinico attorno alla bocca e lo sguardo del saccentone, e che si è appena comprato alla cassa il biglietto per un posto in poltrona. Il suo amico però è il «piccolo orso», un tipo estremamente abile che, con modi e giacca invernale di borghese decoro, ha or ora assegnato i posti e che mai avrei creduto capace di saltare dal dorso di un morello al galoppo fin sul ramo più alto di un albero per salvare il detective. Ma l'amica, lo sapevo, adesso nasce una storia, la biondina pallida, dalla testa ricciuta, commovente nella sua femminilità e coraggiosa come un uomo, quella... non siede due file dietro di me? Ah, la poverina se ne sta rintanata in una grotta, ben che le vada potrà uscirne solo nel quarto atto, e intanto le sue munizioni saranno esaurite da un pezzo. E tutto questo per l'oste! Al diavolo il portiere del cinema!

Un indiano assetato di sangue, lucente pelle bruna - ne sento l'odore di cuoio bulgaro -, avanza carponi con agilità, si piega, spia, i suoi occhi, cielo!, dove li ho già visti? È l'operaio slovacco col cerchietto d'oro all'orecchio; mi piacerebbe proprio sapere come ha fatto a rimediare così in fretta il costume da indiano. Una bestia simile, al soldo del miserabile Diaz! Ah! Adesso lei l'ha colpito. Questo slovacco muore proprio come un indiano.

Un colpo violento su una pelle di tamburo seppellisce le ultime note musicali. Dal retroscena ecco un sibilo, un serpente velenoso o qualcosa del genere. Da dieci lampadine la luce si riversa sul mondo, accanto a me la cameriera, davanti a me il detective, il «piccolo orso» grida: «Prossimo spettacolo alle venti!», la sua giacca invernale non reca tracce dell'arrampicata suicida. Dalle porte spalancate la massa esce nel secondo stato di aggregazione, e fuori il perfido oste travestito da portiere del cinema è sempre lì ad annunciare, come un rullo di tamburo, il suo prrrogrrrammaa...

L'operaio slovacco si perde fra i cespugli del Prater con l'intenzione di spiare tutt'intorno. Questa notte stessa morirà da indiano.

A Königsberg in battello

Königsberg, agosto [1920]

Per «diritto dei popoli» si intende l'ingiustizia che i popoli si fanno l'un l'altro secondo regole precise.

Alla fine della Guerra mondiale fu inventato il concetto di «corridoio», corridoio attraverso cui oggidì si porta a spasso il diritto internazionale. Il diritto internazionale satura a tal punto il corridoio che sono stato costretto ad andare da Swinemünde a Königsberg via mare.

Ho preso il salone di prima classe. Sì.

Oltre a me c'erano tre commercianti di Königsberg, e avevano il mal di mare. Vomitavano in valuta estera e ai prezzi dell'alunite. Il che potevo ancora sopportarlo.

Una società cinematografica di Berlino ha insomma organizzato una spedizione di attori nella regione dei Laghi Masuri. C'erano tre divi della capitale. Indossavano la loro fama e i loro abiti sportivi con solennità ed eleganza. Li accompagnava un'attricetta che conosco di vista. Perché frequentiamo lo stesso caffè. E una seconda attrice, dall'aspetto così demoniaco che avrei giurato fosse ungherese.

E infatti era ungherese.

I suoi natali la obbligavano a un tedesco quanto mai sgrammaticato, che lei padroneggiava con autentica maestria. Era particolarmente portata a interpretare le «grandi personalità straniere». Ovvero: con un'ungherese non puoi mai sapere se si tratta di talento o solo di carattere nazionale.

E questo non riuscivo più a sopportarlo. Quando sentii che quel gruppo di attori andava sui Laghi Masuri a «prendere posizione» per le riprese di un film patriottico, mi venne il mal di mare.

I commercianti gridavano: «Stiu-art!». E pensavano che fosse anche un dramma di Schiller. Ma uno, che ne sapeva di più, li corresse: «Ste-ward», come si dice da noi a Königsberg.

Il mare, consapevole di cosa dovesse ai passeggeri, si comportò come dal fotografo. Assunse le pose della calma e dell'agitazione. Passando dall'una all'altra. E infine la terra recitò il tramonto sul mare. Il mondo era una cartolina illustrata.

Un commerciante di Königsberg esclamò: «Ah!».

È già stavamo approdando a Pillau.

La grazia

Stando alle cronache, l'avvocato americano Karl Hau, «presunto» responsabile dell'omicidio di Olga Molitor, otterrà la grazia nel 1925. Immagino cosa provi chi viene a sapere oggi, nel 1921, che fra quattro anni sarà libero: i muri della sua cella, con il loro terribile spessore di venti o trent'anni, si fanno trasparenti. Quest'uomo vede la strada e dice: la mia strada! Una colonna pubblicitaria, il palo di un lampione, un cane all'angolo della via, una réclame delle sigarette *Massary*, un poliziotto, un giornalista, una fiorista: fra quattro anni tutto questo sarà suo, *tutto suo!* L'inferriata del carcere, che fin qui aveva solo l'unico, abietto scopo di disegnare neri riquadri sul minuscolo rettangolo del cielo, suscita perfino un po' di commozione: una simile inferriata se ne sta qui, confitta nel muro, vita natural durante - cento, duecento, trecento anni. Non ci fosse la grazia in arrivo per il 1925, varrebbe la pena segarla con una lima e liberarla così dalla necessità di restarsene confitta nel muro per altri cinquecento anni. Ma nel 1925 arriverà appunto la libertà, e per l'inferriata non resta che un vivo senso di commiserazione.

Sulla parete, da qualche parte, c'è una crepa o un forellino o, chissà, i nomi di due detenuti. Poniamo che si chiamassero Kaspar e Zacharias: con il passare degli anni (nel tempo lentissimo della solitudine) è maturato un amore tutto particolare per Zacharias, perché di certo era il più povero dei due e probabilmente, nell'intimo, estraneo alla brutta storia che gli accadde o di cui fu persino la causa. E nel nome «Zacharias» la predilezione è andata soprattutto alla «z», che sembra tanto goffa, un punto interrogativo mal riuscito alla domanda su cui in eterno ti arrovelli e che resta però senza risposta, per tutta la vita. Dovendo lasciare la prigione di lì ad appena quattro anni - che cosa saranno mai quattro anni, quattro piccoli, minuscoli annetti! - avverti allora un amore profondo per quella zeta, così goffa, e ti separi a fatica dalla crepa, dal foro, dalla lettera sul muro.

Due giorni dopo aver saputo che nel 1925 sarebbe tornato libero, Karl Hau inizia a tracciare una serie di lineette sul muro, quattro volte trecentosessantacinque lineette, e ogni nuovo giorno che si annuncia con il passo strascicato del secondino o con il canto del gallo che si leva dal piccolo pollaio del carceriere, il prigioniero barra una nuova lineetta e conta, conta, conta. Il pomeriggio, dopo l'ora d'aria, conta di nuovo e pensa al cortile del carcere che dall'altrove ha un aspetto affatto nuovo. Sul muro del cortile ha messo radici un salice e mostra alcune piccole gemme verdi. Arbusti di salice come quello sono ben più numerosi, sono tantissimi al mondo - e tutti gli apparterranno, nel 1925. Già nel 1925!

In realtà *solo* nel 1925! Quattro anni rappresentano un tempo incredibilmente lungo, a pensarci bene. Quattro volte trecentosessantacinque giorni, e il carcerato pensa che è una crudeltà e non una grazia. È crudele parlare di grazia quattro anni prima. Se devi finire in galera per quattro anni, è un periodo terribile. Al carcerato sembra quasi di doverci andare solo adesso, in galera per quattro anni. Quattro anni!...

E che giorno sarà poi, quando uscirò di cella? Un martedì, un mercoledì o

un venerdì? (Purché non sia di venerdì! Il venerdì è proprio il mio giorno scalognato). Sarà primavera o autunno? Sentirò un merlo che fischia o un cane che abbaia? È indifferente: cane o merlo? I latrati di un cane sono più belli, mille volte più belli del canto di un usignolo. Un usignolo mi capita a volte di sentirlo in queste sere, mentre sono rinchiuso qui dentro. Ma anche un cane. E quando sarò fuori, un cane mi sarà caro come un usignolo e il suo abbaiare sarà un suono di flauto. E anche se tutti gli usignoli si mettessero improvvisamente ad abbaiare, io me ne infischierei.

Karl Hau, il carcerato, non ha fatto i conti con il grandioso sviluppo del cinematografo. Ha ancora una vaga idea di usignoli e cani, ma che cosa ne sa del cinema? Ha mai pensato, anche solo un momento, che è lui in prima persona un film drammatico?

Oh sì che lo è, e che film!

Un regista cinematografico di nome Carl Heinz Boese e una donna di nome Elisabeth Fries hanno trasformato Karl Hau in un «film a soggetto» (che cosa significa «film a soggetto»? Forse il contrario di «film oggettivo»?). Il film si intitola *La tragedia di Casa Hester*.

E «precedenza»! Sai tu forse, o galeotto, creatura diventata film, che cos'è una «precedenza»? Una «precedenza» è il diritto di chi per primo, prima di ogni altro, si accaparra il soggetto per poterlo spolpare fino all'osso. Per «ragioni di precedenza» - in modo che i mille altri che a Berlino campano di tale attività non sfruttino il soggetto, non lo pretendano per sé o intentino processi - il regista ha comunicato a un quotidiano che *lui*, assieme con la signora Elisabeth, lui e nessun altro ha elaborato il soggetto cinematografico sul caso Hau, e che una delle «migliori» (una delle migliori!) case cinematografiche di Berlino ha acquisito i diritti della *Tragedia di Casa Hester*. Così scrive l'autore al giornale:

«La stampa ha diffuso la notizia che l'avvocato americano Karl Hau, noto alle cronache per l'omicidio di Baden-Baden di cui è stata vittima la moglie del dottor Molitor, a suo tempo condannato all'ergastolo, il primo aprile 1925 verrà rimesso in libertà per buona condotta.

«Questo soggetto drammatico, sensazionalistico, legato al processo che a suo tempo sollevò grande scalpore, già da alcune settimane è stato adattato dal regista Carl Heinz Boese, insieme a Elisabeth Fries, per un film dal titolo *La tragedia di Casa Hester*, e i diritti sono stati acquisiti da una delle migliori case di produzione berlinesi».

In un poscritto il genio del cinema esprime inoltre l'opinione degna di nota secondo cui la drammaturgia cinematografica potrebbe essere messa al riparo da una comica ambiguità delle vicende. E non solo. Ancor meglio sarebbe se a volte fosse messa al riparo dalla pura e semplice superficialità.

Karl Hau, quando uscirai di prigione, non ci saranno usignoli a gorgheggiare né cani ad abbaiare: al cinema non c'è sonoro. Vedrai una colonna pubblicitaria e, su quella, la tua figura tratteggiata da un brillante illustratore, e l'annuncio del film: *La tragedia di Casa Hester*.

Non ti resta altro che andartene al cinema con gli spiccioli messi da parte, quelli che hai portato con te dalla prigione per la tua nuova vita, e far lì esperienza di te stesso. Guarda: ecco le gioie della grazia!

Il mondo nella città

La Cserépy-Film ha invitato ieri ospiti e stampa per mostrar loro il modello di una «cinecittà» dell'avvenire, forse già destinata a sorgere in un prossimo futuro. In questa «cinecittà» c'è tutto quel che al cinema potrebbe occorrere. E poiché, in ragione della sua rapida natura, è un'enorme quantità di cose a occorrergli - più o meno tutto -, viene qui riunito *il mondo intero*. Costantinopoli, le piramidi, il porto di New York e tutte le meraviglie storiche e da Baedeker del globo terrestre.

Questa città dovrebbe sorgere nelle vicinanze di Berlino ed essere a disposizione di ogni casa cinematografica. E ogni casa cinematografica dovrebbe partecipare alla fondazione di questa città, destinata del resto a ospitare gli addetti del cinema al gran completo: attori, maestranze e così via.

Il fatto dà spunto a varie riflessioni. Tanto per cominciare: come si presenterà il litigio domestico di un carpentiere nella moschea in cui quest'artigiano vive con la sua famiglia? In secondo luogo: chi sarà il borgomastro di tale città? E al nostro arrivo dovremo compilare un certificato di residenza, da consegnare in una piramide dove risiede l'Ufficio di polizia? In terzo luogo: a cosa mai serve ancora il mondo? Dal momento che tutto è così ben ricostruito, dell'intero mondo residuo si potrebbe fare allora... Berlino.

Il progetto è ardito, assai fantasioso e offrirebbe di certo possibilità inimmaginabili. Ma servono soldi!

Anabasi

È stata la spedizione dei cinquemila, l'anabasi di Lubitsch.

Al pubblico egli ha offerto lo spettacolo di una battaglia fra Egizi ed Etiopi nei Monti di Gosen.

Questa anabasi di Lubitsch è costata quasi quanto quella del suo predecessore Serse. Dei due registi, Serse è stato certamente il più parsimonioso. Ai suoi tempi, infatti, a parte Senofonte, non ha invitato altri corrispondenti. Mentre Lubitsch ha fatto portare fino al teatro di guerra, e su un grande piroscifo (non già su una modesta triremi), l'intera stampa di Berlino, gente del settore nostrana e forestiera, e dame e signori del bel mondo, con tartine, sidro, e un'orchestrina di bordo che ha eseguito la *Salomè*.

A terra Lubitsch ha dato il benvenuto ai suoi ospiti e ha mostrato loro che tre cose sono essenziali per la regia: soldi, soldi e ancora soldi.

I bulloni e i chiodi costano mezzo milione.

Cinque vagoni di gesso;

alloggi per più di 1000 operai;

camerini per 8000 attori;

6000 costumi;

una dozzina di grandi edifici;

camere oscure, botteghe di parrucchiere, servizi di ristorazione;

mura urbane con vallo e palizzate, larghe 70 metri, alte 20;

una testa di sfinge, alta 29 metri; il «palazzo grande», lungo 64 metri, alto 38 metri; un «palazzo piccolo»; un quartiere urbano dell'antico Egitto con 50 case.

Tutto ciò è stato realizzato nel giro di alcune settimane. Solo i Monti di Gosen c'erano già. E pure il sole, necessario alle riprese, c'era già. Ma se anche non ci fossero stati, li avrebbero prodotti in poche settimane.

Cosa vuoi che sia un sole?

Continuiamo il confronto con Serse: i soldati di Serse non scioperavano. Mentre i cinquemila di Lubitsch, prima di combattere, hanno scioperato.

Lubitsch però ha accolto le loro richieste (Serse non lo avrebbe fatto).

I combattenti non sapevano di essere Egizi ed Etiopi. Credevano di essere Romani e Greci. Quanto accadde nell'antichità, infatti, viene di solito attribuito agli uni o agli altri. Per questo i combattenti portavano elmi e pellicce di leopardo e... pellicce d'orso, perfino. (Senza avere la più pallida idea degli Sciti).

Il campo riposa. I soldati - dobbiamo dedurne - hanno mangiato e bevuto e ora non aspettano il nemico. Sognano la paga, forse.

All'improvviso dai monti irrompono i nemici; un pallone frenato si leva minaccioso; tutti gli operatori girano la manovella del loro «organetto»; chi dà il via alla battaglia spara con una pistola a salve.

La battaglia è in pieno corso, i morti si stendono a terra come prescritto e prendono un bagno di sole.

Sullo sfondo si leva un turbine di polvere realizzato dallo stesso Lubitsch, vedendo il film lo si riterrà autentico e lo si attribuirà agli Egizi. Neppure chi abita vicino ai Monti di Gosen saprà riconoscerne la provenienza.

Gli spettatori si lanciano eccitati giù dall'altura sabbiosa e prorompono in un grido bellicoso. Come fra i corrispondenti di guerra.

Continuo a non avere la minima considerazione per simili feste popolari. I Monti di Gosen, la gita in piroscifo e le tartine erano, per così dire, piaceri di massa. Ogni giorno bisognerebbe portare una schiera di berlinesi in gite come questa.

La mia considerazione ormai va solo ai soldi. A tanti, tanti bei soldi!...

Attori zoologici

Nell'ambito zoologico la *scimmia* è nota e prediletta come diligente attore cinematografico. Di gran lunga dietro di lei, ecco tacchini, maiali, conigli e barboncini.

Solo il pappagallo sa contenderle a volte il primato; in scene in cui, con nonchalance e uno schiocco delle dita, la famosa star del gentil sesso, graziosamente sdraiata sopra il canapè, lascia cadere sul pavimento, ricoperto da una pelle di tigre, il biglietto da visita telato di un conte venuto ad omaggiarla.

Mentre i pappagalli eseguono però la loro parte appollaiati su grandi anelli di ottone, le scimmie possono scorrazzare liberamente, distinguendosi dagli attori umani solo per via d'una graziosa catenina; e sono esentate dal tedioso dondolio.

Dacché gli animali hanno avuto accesso a ruoli cinematografici, in concorrenza con gli attori di teatro, è sbocciato a Berlino un *nuovo ramo professionale*: ci sono istituti di ammaestramento, scuole per animali, in un certo senso, dove questi ultimi ricevono lezioni d'arte drammatica.

Ho visto una di queste scuole nella Klebergasse, a Neukölln, dove un tale di nome Revelant considera una missione, quella di addestrare per il cinema scimmie, pappagalli, conigli, maiali e topi americani.

In tale circostanza ho potuto constatare che per la recitazione gli animali sono molto più diligenti e dotati degli uomini. (È lo stesso Revelant ad attestarli - in precedenza era stato insegnante di arte drammatica e i suoi allievi appartenevano al genere umano). Da tutto ciò, a voler essere malevoli, si potrebbero trarre conclusioni affrettate sull'arte della recitazione in generale.

Le *scimmie* - ce ne sono sei in tutto - trascorrono il tempo libero in piccole gabbie e si divertono a giocare con palline di gomma. Quando non giocano, se ne stanno in alto su una pertica di legno e pensano a nuove trovate da sottoporre all'Ufa. Un maschio già anziano - un signore sussiegoso e con le movenze d'una star cinematografica ben remunerata - ha l'aria di chi è intento a immaginare un nuovo film in cui tocchi a un umano il ruolo principale.

Un terzo, chiamato «civetta», ha occhi furbi e pronti ed è un piccolo, silenzioso osservatore. Credo che aspetti solo un mecenate, e in un baleno avrà messo su un'accademia d'arte cinematografica per scimmiette in età critica che abbiano eletto Henny Porten a loro modello ideale.

Accanto a lui siede proprio una di loro. Sembra giovane, a giudicare da seno e fianchi, e rivela un temperamento biondo. Ha un corpo per cui si possono addirittura scrivere ruoli su misura.

Diversi, molto diversi sono i *conigli*. Non hanno nessuna pretesa di emergere come individualità, si limitano al ruolo di comparse. Sono più a buon mercato delle scimmie e lo sanno bene. Con le loro zampette scavano delicatamente nel fieno e puzzano un pochino.

Cinque *pappagalli* rivendicano a pieno titolo il diritto a un miglior compenso. Se ne stanno in grandi gabbie lucenti e indossano ciuffi

variopinti, con i quali accennano in continuazione saluti compassati. I loro occhi gialloverdi sono come d'ambra e lanciano occhiate maligne in ogni dove.

Penso che i pappagalli debbano essere molto tristi, visto che il miglior pezzo di bravura fatto loro apprendere dalla civiltà, ovverosia la parola, proprio al cinema non possono sfoggiarlo. Era il loro più ardente desiderio, strepitare almeno una volta nella vita davanti a un pubblico più vasto - e non solo nella cerchia familiare - il loro «Buon giorrno!». Ah! Al cinema neppure agli attori è dato cicalare!...

I *maiali*, per contro, grugniscono suoni incomprensibili, quasi leggessero ad alta voce la sceneggiatura di un moderno autore espressionista, il quale non vuol proprio saperne delle didascalie e mira a elevare il cinema nelle alte sfere dell'arte.

Ecco due *porcellini* dalle piccole code soffuse di rosa, arrotolate come la treccia d'una cantante di cabaret che debba interpretare in vernacolo la ragazza dei quartieri settentrionali di Berlino. Cercano invano un po' di fango in cui voltolarsi.

I topi americani sono bianchi, con nasini rossi e occhietti rossi da cui guardano il mondo, pudichi e virginali. Non sono affatto nati in America, a quanto mi si dice: sono sorci immigrati, sorci che, in certo qual modo, operano in marchi. Alcuni mesi fa sono stati utilizzati nel film su Nosferatu e anche in altre riprese, durante le quali hanno dovuto restarsene per giorni e giorni in una tinozza ad aspettare il regista non ancora pronto - esattamente come i colleghi umani. Squittivano per l'impazienza, imitati dalle comparse.

Per il resto, delle lezioni d'arte drammatica non si avvertono granché gli effetti. Gli animali non ne hanno un bisogno così urgente come gli umani: sono stati creati dal buon Dio già bell'e pronti per la macchina da presa e, ben prima dell'invenzione del kinetoscopio di Edison, erano attori superbi.

I cachet di scimmie, pappagalli, maiali e conigli sono notevolmente più bassi rispetto ai compensi degli attori umani - per via di quella spietatezza che noi umani sappiamo sempre dimostrare quando ci mettiamo di mezzo. Le scimmie intascano, quando va bene, cento marchi per l'intero periodo delle riprese. Nella somma sono compresi gli accessi d'ira del regista. Solo dalle imposte sono esentate le bestiole - quelle le paga il signor Revelant.

La situazione non migliorerà finché non sarà fondato un trust scimmiesco, un'«Affa», e un *vero* gorilla non ne diventerà il direttore generale.

Sinfonia in si minore

Una corrispondenza da Budapest riferisce che il musicista cinematografico István Nagy è stato colpito da un improvviso attacco di follia dopo aver eseguito al pianoforte per cinquanta pomeriggi di seguito la Sinfonia in si minore di Schubert. Alla cinquantunesima volta, nella mente del pianista István è esplosa una legittima follia. Il cervello si è ribellato contro l'abuso compiuto ai danni di inconsapevoli dita, arrendevoli tasti ed eterne melodie. La coscienza, martellata al pianoforte fino alla nausea, è insorta e ha preso a difendersi. Fra le due alternative - la Sinfonia in si minore o la fame - István Nagy ne ha scelto una terza: la follia.

L'articolo non cita il film drammatico per i cui sviluppi narrativi bisognava ingaggiare, a illustrazione musicale, un indifeso Schubert, senza che un altro immortale compositore potesse dargli il cambio. Ma fa lo stesso. In ogni film drammatico arriva sempre il momento della Sinfonia in si minore. In un preciso passaggio, là dove il culmine della tensione drammatica si scioglie in tenero lirismo e il respiro trattenuto dal pubblico trova la sua liberazione in un dolore che colma di gioia, là attacca la Sinfonia in si minore.

Questo preciso momento, il musicista cinematografico lo coglie da un dettaglio esteriore: quando, ad esempio, una delle ombre guizzanti sullo schermo solleva la mano o spinge in avanti un ginocchio, quando una donna porta la destra all'acconciatura, alludendo così a gravi pene, o quando leva lo sguardo verso un dipinto, affinché il pubblico in platea capisca quale nostalgia la colga per l'originale del ritratto appeso al muro. A suscitare una precisa melodia è talora un'onda che si frange sulla spiaggia con un visibile gorgoglio, o un rosso tramonto su ghiacciai d'alta quota.

Ci sono al mondo migliaia di István, che suonano davanti a uno schermo, seduti nell'oscurità, mezzo nascosti dal golfo mistico, e che accompagnano i movimenti delle ombre con una melodia. Qualcuno si è mai seduto in un cinema privo di accompagnamento musicale? Saprà allora come risulti terribilmente vuoto quel che avviene sulla bianca superficie dello schermo, e quanto pesi l'inesorabilità di un eterno silenzio - al punto che un raduno di sordomuti può suscitare un'impressione chiassosa. L'evento a cui assistiamo sembra solo l'abbozzo di quello stesso evento - e la storia, solo lo schema di quella stessa storia. Soltanto la Sinfonia in si minore e la Barcarola, la Marcia funebre e il Valzer della sfinge trasformano gli spunti di un intreccio in un intreccio vero e proprio, le silhouette drammatiche in figure vere e proprie. È il musicista István a fornire - in certo senso - un'imbottitura melodica alle ombre, a trasformare la superficie in spazio, a dare sfondo, profondità e una terza dimensione al film.

E della propria attività creativa ha così poca consapevolezza quanta ne ha lo schermo della sua misteriosa animazione e la cinepresa degli effetti del suo meccanismo. L'occhio del musicista, volto di sgomento al guizzare delle ombre, dà alla mano il segnale per voltar pagina, e l'effetto dello spartito attraversa appena la coscienza: può risparmiarsi questa dimensione della personalità, in un certo senso salta il cervello passando direttamente dal

nervo ottico a quello motorio. Impartendo direttive al dorso della mano, risveglia nella memoria delle dita ricordi sopiti sulla successione dei tasti, finché, cinque minuti dopo, una nuova immagine non richiede nuovi suoni e rimette così in moto il meccanismo del corpo.

Nel frattempo arriva l'intervallo. Senza l'accompagnamento della melodia, abbandonate dalla musica, scorrono adesso alcune immagini pubblicitarie: agenzie per il noleggio di frac e negozi di eleganti calzature femminili. Intanto, nella hall, István estrae il suo pianino dalla carta in cui l'aveva accuratamente avvolto, il pianino che in un certo senso si è comprato con la Sinfonia in si minore. István porta gli occhiali e, prima di pulirle accuratamente con il lembo del fazzoletto, alita su quelle lenti colme di afflizione: tutti gli affanni domestici vi si riflettono, la loro materia trasparente cattura l'intero sconforto universale, le pene della moglie e la miseria domestica.

Alla pubblicità segue implacabile la comica: basta un tango per movimentarla, un'allegria melodia con la cadenza di una marcia; gli eventi si succedono con fragore e a balzelloni, ci sono ritmi capaci di illustrare il disperato rotolar giù dalle scale, polke tutte capitomboli, contrabbassi barcollanti, clownerie musicali.

Uno, mentre suona, intuisce chiaramente quel che accade sullo schermo, anche senza vederlo. Il maestro goffo e innamorato fa cadere all'intorno i quaderni di scuola, dimentica un ombrello, finisce in acqua - è uno strazio. Finché il direttore d'orchestra non batte tre volte sul leggio, tre punti acustici a picchiettare il silenzio.

Ed è qui che inizia il dramma. István sa in anticipo che alla fine del terzo atto, dopo un'assenza durata un atto e mezzo, l'eroe ricomparirà, pomeriggio dopo pomeriggio, ogni giorno allo stesso modo, portando in avanti il piede sinistro, e con il destro posto lateralmente - colto una volta per tutte dall'obiettivo in questo piccolo gesto e a questo piccolo gesto condannato per l'eternità. In István insorge a poco a poco la follia ed egli comincia a sperare che una volta, una volta soltanto in questi trenta giorni, l'eroe si presenti con il piede destro e volga di lato il sinistro - e allora si potrebbe, chissà, suonare Strauss, il Valzer della sfinge.

Vana speranza!

Il Valzer della sfinge attacca solo all'inizio del quarto atto, nel momento in cui un cielo notturno simbolicamente coperto di nubi spezza e segna il corso del destino. Ah! E poi segue la Marcia di Chopin e quindi un frammento di Barcarola, un ampio brano di Wallace, un assaggio della Carmen e il tutto esattamente come ieri, ieri l'altro e tre settimane fa.

Si trattava di un film da grandi incassi, non poteva essere tolto dal programma: per cinquanta volte, una di seguito all'altra, István lo ha imbottito con le stesse melodie. Nefasta ottusità di un marchingegno, che aveva mandato a memoria gesti ed eventi ben precisi (memorizzandoli fotograficamente) ed era in grado di restituirli così e in nessun altro modo, costringendo István, l'uomo, a diventar meccanico sino alla follia.

Al cinema con novecento bambini

Seduto in mezzo a novecento *bambini di Berlino* ho visto in un cinema dell'Ufa *Grandi cacce nell'Africa Equatoriale*. Il «Soccorso materno» (un'istituzione benefica, le cui mense, sovvenzioni alimentari e liberalità sono ben note ai bisognosi) aveva invitato al *cinema* i suoi pupilli. Sono arrivati a frotte, sono sciamati in sala, cambiando posto dieci volte in mezz'ora, hanno riempito la sala con il loro gaio cicalio. E tra le file passava il bigliettaio in livrea, un'autorità fattasi mite e sorridente, apostrofato con il «tu» e tirato da ogni parte per le falde del suo serio frac. Erano i bambini smagriti dalla miseria berlinese, il cui triste aspetto da pesi leggeri è stato reso tanto familiare dalla compassione europea.

Il buio è sceso in sala e abbiamo assistito alla spedizione del principe Guglielmo di Svezia attraverso l'Africa centrale. Abbiamo visto i pigri coccodrilli sbadigliare sulle sponde del fiume, e non capivamo bene se le loro fauci spalancate fossero segno di pigrizia o di voracità. Abbiamo visto gli strambi Wambuba e pure i Wambutti dai superbi tatuaggi, e le loro nonne con i dischi di legno infilati nelle labbra. Del presunto selvaggio abbiamo visto una sontuosa danza di guerra, molto più nobile della nostra danza nella guerra mondiale, che tanto ha smagrito i novecento pargoli. E dopo aver ammirato i pinguini, le grandi orecchie degli elefanti e, nel suo candore, lo splendido pigiama tropicale del principe, abbiamo visto anche una comica, che ci ha fatto ridere fino alle lacrime, e ce ne siamo poi tornati a casa trotterellando. Questa casa si trova nel nord della città e nell'est, là dove il panorama non è così aperto e ricco come nella Tauentzienstrasse, dove il primo sole di questa primavera precoce sembra tramontare più tardi che nella Frankfurter Allee. Tutta la nostra gratitudine al direttore delle sale dell'Ufa!

Sette lama sono arrivati

Sette lama sono arrivati a Berlino. Mi riesce difficile non compatirli. Avevano davvero bisogno di venire in Europa, dormire in hotel, fare la loro apparizione su ribalte dalle luci soffuse e recitare le orazioni davanti a un pubblico che avrebbe comunque preferito sette Himalaya-girls? Come ha riferito il loro Capitano Noel (l'uomo che li ha sulla coscienza europea), vivevano fra le rupi e si mortificavano le carni, dicevano le loro preghiere e non si lavavano. Ora viaggiano in automobile, usano l'«acqua corrente», si fanno fotografare e tengono testa ai reporter nelle interviste. Ogni celebrità che si sia imbattuta nel confort europeo saprà bene quanto più comoda è la vita del lama fra le rupi, quanto più leggera una mortificazione volontaria rispetto a quella inflitta dai reporter. Quanto elevata è una conversazione solenne con i demoni rispetto a un dialogo con i rappresentanti dell'opinione pubblica, che non si accontentano di alcuni ragguagli, ma toccano tutti gli argomenti per riferirne in modo «informato» e non lasciare il lettore nel dubbio: loro si trovavano proprio là dove agli altri è interdetto l'accesso. Se fossi un lama, me ne resterei nel mio luogo natio, dove potrei esorcizzare con successo gli spiriti maligni, anziché andare in terra straniera per doverli incontrare...

Tutto ciò vorrei dirlo direttamente ai lama. Ma loro non mi capiscono. Alloggiano in quell'hotel dove dimora la poetessa Else Lasker-Schüler, dunque nell'hotel che è predestinato a essere ricovero per sette lama. Sono arrivati la mattina e davanti alla stazione li attendeva già la cultura europea, fatta di cineprese e bloc-notes. Si tratta di sette uomini mongoli, di buona complessione; belli, dalla pelle olivastra, maestosi ed esotici; incedono con passo silenzioso e leggero: segno di una nobile quiete che nessun tacco di gomma europeo saprebbe mai produrre. La stampa è convenuta nell'hotel, un reporter ha voluto afferrare un oggetto surriscaldato e un lama ha tolto di mano quell'oggetto al rappresentante della stampa, con un tale disprezzo nello sguardo da far credere che il sacerdote ne avesse già letto una corrispondenza. Di pomeriggio i lama sono dovuti andare in teatro per le prove; si sono accoccolati e hanno officiato il loro culto, mentre i fondali con l'Himalaya venivano illuminati e sfilavano le nubi di cartone e l'addetto alle luci creava quel rosso cupo che la sera, per due marchi e cinquanta, avrebbe dovuto mandare in estasi gli spettatori. Nello stesso tempo giunse un fotografo e «sistemò» i lama, che si lasciarono fare di tutto, anche se - pur ignorando il tedesco - capivano senz'altro ogni scemenza pronunciata dalla gente attorno.

Due volte la sera, alle sette e alle nove, i lama fanno la loro comparsa. Il palcoscenico è buio, le nubi di cartone scorrono, la montagna più alta del mondo alita in platea uno spaventoso soffio gelato, e i riflettori hanno tutti i filtri impegnati. Due lama traggono suoni cupi da tube gigantesche, un tetro ululare di spiriti neri; altri due suonano trombe sonore, squillanti, ricavate da femori umani. Uno percuote un tamburo, su cui è tesa pelle umana; altri due, sul proscenio, eseguono danze sacre. Poi recitano tutti assieme una breve, monotona litania, molto orecchiabile e impossibile da dimenticare.

Riprendono quindi gli strumenti, il sipario cala e ha inizio il film. Si intitola *L'epopea dell'Everest*, e ci presenta le vicende della terza spedizione sul Monte Everest. È un film grandioso. Un film su un mondo fatto di divinità e di ghiaccio. Gli uomini che si vedono qui hanno facce meravigliose, piene di rune e segni, facce istoriate accuratamente come antichi manoscritti. Due membri della spedizione scompaiono per sempre fra le cime dall'aria rarefatta, e a loro viene innalzato un grande, maestoso sepolcro. La montagna rimane inespugnata, ogni uomo che la sfida viene annientato, le nebbie dell'eternità vi aleggiano: è la montagna a generarle, emana ghiaccio e nubi da milioni di bocche e precipizi, vorace e sacra, crudele e imponente, la più alta vetta al mondo.

Alla fine l'irritazione verso la moda europea dei lama è dimenticata, e il rispetto suscitato dalla montagna si fa rispetto per le imprese dell'uomo e per questo secolo in cui è possibile che i lama viaggino in automobile e si esibiscano a Berlino in Nollendorfplatz. Sì, è un secolo meraviglioso, con qualche imperfezione ma con un'immane energia, che unisce ciò che è lontano, fa andare la montagna al profeta ed entrambi al cinema - e a nulla serve opporre resistenza. Dobbiamo accettarlo, e non rinnegare il nostro tempo. Noi, suoi figli, reporter, fotografi, automobilisti, passeggeri d'aeroplano e lama, siamo fratelli. Da Nollendorfplatz all'altipiano del Tibet non devi fare nemmeno due passi: te ne basta uno soltanto.

Cinema all'arena

Nell'arena di Nîmes, dove in certi pomeriggi si svolgono le ben note corride, hanno allestito un cinema per le proiezioni serali, in cui vi è pur sempre più cultura che in una corrida. Danno *I dieci comandamenti*, il grande film americano già uscito in Germania. La sera vado all'arena.

Si fa conto che non piova, e a Nîmes si ha gioco facile. Qui piove assai di rado e solo per poco. Di sera le pietre si raffreddano. Alcune lampade ad arco illuminano una metà dell'arena. L'altra rimane in ombra. Dal buio emergono come bianchi fantasmi i contorni dei grandi blocchi di pietra solcati da fenditure. Quante ne hanno passate, queste pietre. Durante il Medioevo duecento famiglie abitavano nelle murature dell'anfiteatro, e in uno dei grandi archi edificarono una chiesa. In guerra l'arena serviva da fortezza. Ha resistito al mutare dei tempi ed è stata il simbolo costante di ogni periodo storico. Nel 1925 non è più una chiesa ma un cinema, dove danno però *I dieci comandamenti*. In un'epoca che non li osserva, è già tanto.

Lo schermo sorge al centro dell'arena come una lavagna bianca. Nell'arco antistante ronza il proiettore. L'orchestrina siede davanti allo schermo. Per cinquanta centesimi gli spettatori camminano sui sedili di pietra più alti e di poco più profondi. Quelli che cercano il fresco e vogliono sentirsi liberi stanno in piedi sulla sommità del muro, silhouette nere contro il cielo blu. È un cinema splendido, igienico, fresco, senza alcun pericolo d'incendio e fin troppo raffinato per essere quel che è. Se a un americano viene per caso un'idea del genere, l'anno prossimo negli Stati Uniti costruiranno per le serate cinematografiche la più grande arena del mondo in cemento rivestito di felpa, con acqua corrente, gabinetti e cupola di vetro.

Prima che incominci lo spettacolo, i bambini scorrazzano dietro lo schermo e giocano a chiapparello, ai quattro cantoni e a nascondino. Tutti i ragazzini di Nîmes - qui la popolazione è prolifica - vanno al cinema. Le mamme non dimenticano di portarsi appresso i lattanti. I più piccoli non pagano, ma non vedono neanche nulla, stanno sdraiati con la bocca aperta a guardare il cielo notturno, come volessero ingoiare le stelle.

E sarebbe quasi possibile. Da queste parti il cielo spende un patrimonio in stelle cadenti, che non precipitano curvando verso il basso, come al Nord, ma di lato, come se cambiassero posizione. Ci sono molti tipi di stelle cadenti. Mentre sullo schermo scorre una Bibbia sentimentale, annacquata con l'oceano, meglio guardare le stelle. Alcune sono rosse, grandi e tozze. Solcano lentamente il cielo, quasi andassero a passeggio, e lasciano una sottile traccia di sangue. Altre sono argentate, minuscole e veloci. Volano come pallottole. Altre ancora, piccoli soli in movimento, brillano rischiarando a lungo l'orizzonte di una luce intensa.

A volte sembra che il cielo si apra e lasci intravedere un lembo di fodera rosso dorata. Ma lo spiraglio si richiude in fretta, e la magnificenza è di nuovo celata per sempre.

Di tanto in tanto cade una stella grande, vicina. Poi è come una pioggia d'argento. Scompaiono tutte nella stessa direzione. Infine nel blu profondo

torna quella calma apparente, quell'eterna fissità delle stelle di cui si avverte comunque l'andare, anche senza averlo studiato.

Ecco ancora le care, vecchie costellazioni, che a ogni uomo ricordano quando era bambino, perché solo allora le osservava con passione. Sono dovunque. Ci siamo tanto allontanati dall'infanzia, eppure torniamo a incontrarla. È così piccolo il mondo.

Ed è un errore considerare straniero un puntolino sulla faccia della terra. Ogni luogo è patria. L'Orsa Maggiore è solo un po' più vicina - tutto qui.

Proiettare un film nell'antica arena romana è stata una buona idea. In questo cinema si ottengono risultati confortanti, se non si guarda lo schermo ma il cielo.

Un cinema al porto

Il cinema è di fronte alle navi. Chi per lungo tempo si è privato delle gioie continentali, dal mare può vedere col cannocchiale i grandi manifesti multicolori. Il cinema porta il nome modesto di Teatro Cosmo. Danno il film *I Lupi rossi*.

«I Lupi rossi» sono una banda di briganti abruzzesi. Hanno rapito Margot, una bella ragazza, e l'hanno nascosta in una torre alta e irraggiungibile. Ma che sarà mai «alto», che sarà mai «irraggiungibile»? Un giovane ardimentoso di nome Cesare entra nei «Lupi rossi», solo per finta però, e libera Margot.

Credete che sia una bazzecola farsi accogliere in una banda di briganti? Errore! È difficilissimo. Bisogna superare una prova: azzuffarsi, menar coltellate, torcere le braccia.

Questa prova è la parte più importante del film, Cesare la supera e non riscuote solo l'applauso dei «Lupi rossi», ma anche quello degli spettatori, che sognano ardentemente di essere briganti in Abruzzo.

Dalle dieci di mattina a mezzanotte il film sui «Lupi rossi» viene proiettato otto volte. Otto volte al giorno Cesare supera la prova, otto volte esplode l'entusiasmo degli spettatori, un terzo dei quali se ne sta al cinema dal mattino alla sera.

Questo terzo è fatto di donne e bambini. Di giorno nel cinema buio c'è più fresco che nella casa angusta e nel vicolo ancora più angusto. Così le donne vanno al cinematografo a prendere il fresco. I bambini entrano gratis. Ogni spettatrice ha almeno quattro figli. Paga un posto e ne occupa cinque.

La sera tornano a casa i mariti, operai del porto, mangiano, si lavano e vanno al cinema. Ieri e ieri l'altro hanno assistito giubilanti alle imprese di Cesare. Ma eroi di tal fatta non si vedono mai abbastanza, se non si è altro che un portuale con il desiderio nel cuore di essere un brigante in Abruzzo.

Un covo di briganti in Abruzzo è ancora più romantico di un porto. Per il giornaliero, che oggi è pescatore, domani s'imbarca come marinaio e dopodomani, in un porto lontano, va a vedere il film sui «Lupi rossi», la vita non è abbastanza romantica.

Vorrei sapere se i briganti abruzzesi si guardano un film sui lupi di mare di Marsiglia. I briganti delle montagne invidiano gli uomini del porto. Il brigante attende al suo romantico lavoro come a un semplice mestiere e sogna un romanticismo esotico. L'industria del cinema vive di questo.

Eppure gli uomini del porto hanno più o meno le stesse abitudini di quelli delle montagne. Anche i portuali menano fendenti con coltelli còrsi, si entusiasmano nel torcere le braccia dei colleghi e si azzuffano con i migliori amici. Sono contenti che pure in Abruzzo le gioie siano le stesse. Al cinema tirano fuori i coltelli, e tenendo gli occhi incollati allo schermo già allungano le mani verso il vicino per assestargli un colpetto giocoso e leggero. Il vicino, che non manda giù tutto, intima all'amico di seguirlo davanti allo schermo per emulare Cesare, l'eroe.

Così al cinema non si assiste solo alle imprese degli abruzzesi, ma anche a quelle dei marsigliesi.

Frattanto il pianista continua a pestare sul pianoforte *La figlia del reggimento*. Non c'è da meravigliarsi se gli spettatori si annoiano. Vogliono un altro motivo. Il pianista si alza, esce e il film continua senza musica.

Dopo un po' compare un omaccione truce. Questa insolenza del pianista non la manda giù. Si sa cosa c'è da aspettarsi quando un uomo grande e grosso, con una fascia alta e rossa ai fianchi, la fronte di due centimetri e le mani grandi come pale di ferro non riesce a mandar giù l'insolenza di quel pidocchio d'un pianista con tight e ombrello.

Cinque minuti dopo il pianista si dibatte nel pugno di ferro dello spettatore esacerbato, si accendono le luci e il pubblico ride. Il gigante fa un cenno al pubblico con la sinistra, mette a sedere il pianista davanti allo strumento e pretende la musica richiesta a maggioranza.

Poi la proiezione continua.

Io sono seduto fra due bambini che giocano con le biglie di vetro sulle mie ginocchia. Sono due bambini belli e sporchi. Vorrei accarezzarli. I bambini si rubano le biglie e le nascondono nelle tasche della mia giacca. Il padre accende un fiammifero e mi illumina la faccia. Vuole sapere se i suoi figli sono in buone mani.

«Bei bambini!» dico io.

«Stia attento» dice lui «che non se le diano».

Credo di essergli simpatico. Ha capito che sono perfettamente in grado di badare ai bambini, e ora in tutta tranquillità volge la sua attenzione a ciò che accade in parte sullo schermo, in parte in sala.

Conversione di un peccatore all'Ufa-Palast di Berlino

Non soltanto sui giornali, ma anche con centinaia di manifesti colorati e chiassosi era stato annunciato il film americano più divertente, la più sicura garanzia di grandi risate. Davanti a tre alti e ampi ingressi, ecco un portiere con l'uniforme dai galloni dorati, alcuni affissi divertenti e il celebre volto di un comico, tutto in rosso e giallo. Una moltitudine di gente allegra si accalcava davanti alle casse per comprare il biglietto. Nulla tradiva la profonda gravità che mi attendeva all'interno della sala, e io non avevo la minima idea degli shock riservati alla mia anima non proprio devota...

Da tanto avevo perso ormai l'abitudine di vedere in ogni moschea di Berlino un luogo di culto musulmano. Sapevo che qui da noi le moschee sono cinematografi e l'Oriente un film. Un tempo, molti anni fa, quando ancora ero un uomo devoto, decisi di andare alla prima messa del mattino. Entrai in una chiesa... ma era una stazione. In seguito appresi che la foggia architettonica non significa nulla e che nei magazzini, dai muri di rossi mattoni e con tanto di parafulmine, si trovano gli altari e si ascolta la parola del Signore...

Questa volta andò diversamente.

Mi sedetti in terza fila, di fronte al sipario di velluto verde. All'improvviso la sala piombò nel buio, il sipario si aprì lentamente e una luce misteriosa, che non poteva essere di origine divina e che la natura non riuscirà a produrre in mille anni, scivolò in un morbido fluire sulle pareti velate d'argento della sala e sul palcoscenico. Era come se per lunghi anni si fosse lavorato a domare cascate d'acqua, ad assoggettarle a usi domestici, per trasferirle infine sulle pareti di questo «palazzo», sulle quali scorrevano con gran delicatezza, civilizzate, rese disponibili alle necessità degli uomini - forze elementari dotate di belle maniere, potenze della natura beneficiarie di buoni consigli. L'illuminazione era fatta nel contempo di crepuscolo mattutino e rosso del tramonto, di celeste limpidezza e caligini infernali, di atmosfera urbana e verde silvestre, di chiaro di luna e sole di mezzanotte. Quel che la natura realizza con cicli tediosi e su vaste distese, era concentrato adesso in *un* ambiente e in *un* minuto. Era dunque chiaro che qui entrava in gioco - o meglio, in un gioco serio - una divinità ignota e potente. Non c'era spazio a sufficienza per cadere in ginocchio, perché sedevamo pigiati l'uno contro l'altro. Ma, se mi è consentita l'immagine, le ginocchia cadevano quasi su se stesse...

All'intorno sedevano - per quanto da un volto si possa dedurre l'appartenenza religiosa - esponenti d'ogni confessione, eretici e senza Dio. Tutti erano commossi. E quando un giovane nerovestito cominciò a pregare su un organo, e le possenti note dello strumento divino riempirono i cuori dischiusi dei presenti, cadde nella sala un silenzio così profondo che durante le pause si poteva udire solo il respiro degli uomini, come quando il medico ti ordina, visitandoti: «Respiri profondamente!...».

Trillò quindi una campanella argentina e io, per abitudine, abbassai il capo continuando però a guardare di sottocchi come avevo sempre fatto da bambino. Il sipario si schiuse allora a destra e a sinistra, e dalle aperture

lateralmente stillarono a uno a uno, giù dai gradini del palcoscenico, uomini vestiti di nero e provvisti di strumenti musicali. Per ultimo e di gran carriera, come un insegnante che entri in classe, balzò nel golfo mistico un giovane smilzo, occhialuto e con una lunga chioma agitata dalla corrente d'aria che lui stesso aveva sollevato.

Era il direttore d'orchestra...

Spettacolo magnifico a vedersi: con le braccia disegnava grandi ruote di pavone, con la sua rapida bacchetta tirava di schermo contro l'intera orchestra, eccitava i violini suscitando le più fiere proteste nel contrabbasso, scuoteva l'anima ai timpani e strappava ai flauti serpentine d'argento... si trattava di Offenbach.

A seconda della gravità o levità della melodia il riflettore passava dal blu al rosso, al giallo, i musicisti erano fantasmi, e la chioma del direttore bruciava a tratti d'una sacra fiamma fino al soffitto. Le cascate d'acqua continuavano a scorrere. Infine il nostro solenne raccoglimento si sciolse in applausi scroscianti e i più fragorosi furono quelli degli eretici. Tutti noi riconoscemmo l'impronta di un potere ultraterreno, di una Direzione cinematografica metafisica, di un «ramo» celeste...

L'operatore iniziò quindi a officiare la pellicola di Harold Lloyd. Ma chi poteva ridere adesso? Nessuna facezia, ormai, mi solleticava il diaframma. Pensavo alla morte, alla tomba, all'aldilà. E mentre quello se ne usciva con una straordinaria trovata comica, io decisi di consacrare la mia vita a Dio e far di me un eremita.

Alla fine della proiezione mi diressi verso un bosco, grande e folto, e da allora non l'ho più lasciato...

II
RECENSIONI

La tragedia di un genio

viene ora proiettata al Marmorhaus. Si tratta di «sei atti fatali da un soggetto di Paul Gruner». «Sei atti» sarebbe bastato. Non occorre screditarsi fatalmente sin dal principio. Perché tanta foga al Marmorhaus? «La tragedia di un genio» dice già abbastanza. Anche troppo.

Il genio è Rembrandt. Perché proprio Rembrandt, lo spiega il programma: «Mentre nella maggior parte dei film di questo genere la vita privata dell'eroe offre pochi spunti davvero interessanti per il grande pubblico, la profonda tragicità dell'uomo Rembrandt è addirittura un invito a una rappresentazione drammatica».

Non è sufficiente che qualcosa costituisca «addirittura un invito». Soprattutto quando la profondità della tragedia di un genio dev'essere proiettata sulla superficie di uno schermo cinematografico. Troppo stretti sono i nessi fra l'oggetto tecnico della rappresentazione e colui che dev'essere rappresentato. Nessun film al mondo potrà mai rendere sul piano drammatico «la profonda tragicità di Rembrandt». Semmai la tragedia esteriore di un uomo, che per di più era Rembrandt. Ma è necessario che sia Rembrandt?

Nei sei atti Rembrandt è l'uomo diviso fra due donne. Tra la figlia e la nipote del ricco mercante d'arte. Rembrandt sposa la nipote. E dopo cinque fatali atti ritorna da Nisly, la figlia. Sul suo grembo muore.

In questo film Rembrandt è innanzitutto un «artista» - l'uomo dal berretto floscio, per così dire; sventato, ebbro di vita. Mentre alla fine è un uomo distrutto, perduto, ebbro di vino. Così deve apparire Rembrandt al cinema. Non altrimenti.

Dipinge con invidiabile rapidità, come un bravo pittore di insegne. In un baleno ha un'ispirazione, e prende pennello e tavolozza. Come volesse dire: «Un momento, sarete subito servito! Prego, sorrida!». È così che Rembrandt deve dipingere al cinema.

Allora, perché Rembrandt? Perché mettere, nella fantasia di diecimila filistei, il genio accanto ai bohémien da caffè; perché contribuire a profanare l'idea di «genio»? Perché fare di Rembrandt un pittore di insegne? Solo perché ha avuto la sfortuna di trovarsi diviso fra due donne? La «tragedia» era già abbastanza per «sei atti fatali». Non era necessario che fosse la «tragedia di un genio».

Davvero no, se si è appena assistito alla commedia di un genio, presentata prima della «tragedia di un genio»: intendo dire la vita di Slezak, il «cantante di camera», nella sua proprietà terriera. Slezak che mangia, prega, ride, racconta storielle. Parallelismo delle figure. Si potrebbero abbinare i due film. E dar loro un titolo comune. Qualcosa come: «La biancheria intima di due beniamini del pubblico: Rembrandt e Slezak».

Il regista Günsburg alcune cose le ha fatte, avrebbe potuto fare di più. Le case olandesi non hanno aule romane. Nel Seicento le finestre non avevano vetri lisci. Mai la regia sa volgere l'assenza di stile in qualcosa di attraente.

Notti da incubo

Notti da incubo è il titolo (pensato per creare un po' di scalpore) d'un film in cinque atti di Carl Mayer. Ci racconta una storia vagamente eccentrica, che proprio per la sua eccentricità è stata ambientata in Inghilterra. La moglie del console ha avuto un figlio da un avventuriero dedito periodicamente all'alcol, il quale è poi sparito portando con sé il bambino. Il console è all'oscuro di tutto. Il loro è un matrimonio senza prole. Evelyne decide allora di cercare il figlio e di accoglierlo in casa sua. Riesce felicemente a trovare Cunning, l'avventuriero caduto in rovina, e gli compra il figlio. Quest'ultimo, però, è... un lillipuziano diciottenne, che a casa del console commette una serie di malefatte e resta in combutta con Cunning. Una notte il console si sveglia, coglie il piccoletto in flagrante e dal presunto ragazzino viene preso a revolverate - ma fortunatamente non ferito a morte. Il gran subbuglio che ne deriva - la lotta con il nano che, sanguinario, spara su tutto e tutti, la fuga di costui e le investigazioni della polizia - farà sì che il segreto di Evelyne venga alla luce. Ma, dal momento che il console si è rimesso ed è un uomo di singolare nobiltà, Evelyne può ora cercare il vero figlio e - a far tutto è Carl Mayer - riesce pure a trovarlo senza tanti problemi. Le «notte da incubo» sono finite.

Il regista Lupu Pick accetti queste nostre considerazioni: una vicenda così bizzarra deve svilupparsi molto, molto più in fretta, in modo che il cuore degli spettatori abbia come uno shock, tanto è difficile tenervi dietro. Le immagini sono a tratti di una bellezza sbalorditiva, talora ingegnose nella composizione e per il contenuto, il «trucco» si nobilita trasformandosi spesso in trovata artistica e perfino in vera ispirazione - ma il tutto è di una lunghezza estenuante.

Edith Posca, nei panni di Evelyne, avrei potuto immaginarmela anche più dinamica, più appassionata. Arnold Korff (il console) avrebbe dovuto esibire una fisionomia più marcata. Tutti gli altri sono perfetti nella loro calcolata, in certo senso plausibile lentezza: Alfred Abel (l'avventuriero caduto in rovina); Paul Walker, il lillipuziano; Adele Sandrock, la vecchia Worrit.

Su tutte le immagini grava una profonda oscurità. Davvero difficile percepire ogni dettaglio. E così, non poche soluzioni sceniche sono annegate nella notte da incubo.

Il romanzo di Cristina Herre

Ludwig Berger, lanciato ormai con profitto anche come regista cinematografico, ha scritto e diretto un nuovo film. Il titolo è *Il romanzo di Cristina Herre* e il suo contenuto non è eccessivamente originale. La giovane contessa von Herre non ne può più del marito e, con l'aiuto del medico di famiglia, si fa seppellire viva. Esce poi dalla bara e, dopo molte peripezie raggiunge il giovane, avvenente, nobile conte Marino Marco di cui è innamorata. Il marito - un briccone che se la intende con la servitù e vuol fare addirittura d'una cameriera la nuova contessa - viene colpito dalla pallottola di un rapinatore che mirava, in realtà, al vecchio conte. Così tutto finisce bene: sposa bene chi sposa ultimo.

Con le vecchie trovate a effetto, qui non si bada al risparmio. Anche la logica lascia a desiderare: non deve precisamente splendere la luce del giorno, quando è necessario che uno dei personaggi accenda una candela. Ma si tratta di difetti tecnici, legati più alla tecnica cinematografica che agli strumenti dell'arte. Per contro ci sono immagini di una trasparenza e un'accuratezza incredibilmente pregevoli. Il castello avvolto nelle tenebre con le finestre illuminate; le ombre dei furfanti colte sulle mura come nella danza d'un minuetto (davvero una delle più brillanti soluzioni fin qui utilizzate dal cinema); chiarezza e perfezione nelle immagini di paesaggi e d'ambiente; felice, solare lirismo là dove si tratta di risolvere problemi di tecnica cinematografica, all'apparenza assai ardui.

La recitazione è all'altezza della regia: Agnes Straub è la contessa: magnifiche spalle in un magnifico abito da sera. Forte, nobile nel dolore, misurata nell'espressività. Werner Krauss ha leggermente caricato il ritratto del vecchio conte. Ballonzola, strascica i piedi: non cammina mai davvero. Una vecchia carogna, questo conte. Oltre a Julius Falkenstein, interprete con abituale precisione del medico di famiglia, di cui fa risaltare sottili sfumature, Adele Sandrock, Ilka Grüning e Paul Hartmann (quest'ultimo nei panni del giovane conte) meritano una particolare menzione per il loro signorile portamento. Marie Ferron avrebbe potuto impersonare con più charme la bibliotecaria. Una bibliotecaria è pur sempre qualcosa di diverso da un bibliotecario!

Il mistero della sfinge

Il mistero della sfinge ha cinque atti e un prologo, due sceneggiatori (Willi Wolff e Arthur Somlay), un regista (Adolf Gärtner), un pittore e uno «scenografo artistico», tredici protagonisti e un'eroina: Juanita di Conchitas, interpretata da Ellen Richter. Dunque un «grande» film. Certo, addirittura un film egizio, esotico, avventuroso, adorno e onusto di favolose rarità; un film moderno.

Il figlio di un professore inglese ha carpito un segreto alla mummia egizia. Magnifica occasione per un viaggio in Egitto. Con la moglie colpita da una malattia mortale, il giovane studioso si reca «laggiù» nella convinzione che «l'aria della terra dei faraoni» possa guarirla. Ma nella terra dei faraoni si trova, al momento, Juanita di Conchitas, la ricca avventuriera; il misterioso sacerdote egizio chiede la sua mano, ma lei chi vuole ora? Il figlio del professore inglese. La sete di vendetta del sacerdote, dotato di poteri magnetici, spinge costui ad avvicinare la moglie malata. La moglie (Daisy) ruba il segreto della mummia, ma poi muore per far posto a Juanita, in ossequio ai principi della logica cinematografica. Dopo terribili peripezie, Juanita e lo studioso possono naturalmente ricongiungersi.

Con incredibile ingenuità ci si affida qui a una recitazione senza briglie. Si potrebbe scrivere, per esempio, un libro dal titolo: «Come Erich Kaiser-Titz si immagina un sacerdote egizio». Oppure: «Come Ellen Richter, tutta presa dal divismo, trascura l'obbligo di interpretare Juanita nel modo più naturale possibile».

Un paio di trovate umoristiche di regia, alla Lubitsch o alla Wegener, sono tuttavia brillanti. Karl Huszar-Puffy, Hermann Picha, Georg Baselt sono irresistibili. E, ogniqualvolta Ellen Richter non pensa che la parte sia scritta su misura per lei, trova momenti di sincerità. Per il resto, un film realizzato con cura, inteso a produrre tensione e davvero avvincente.

Nosferatu

La casa cinematografica Prana ha invitato la stampa ad assistere ad alcune interessanti riprese di *Nosferatu*. Il film (scritto da Henrik Galeen, con musica di Hans Erdmann) si svolge sui monti Tatra e ha per tema una leggenda popolare - avvolta dal mistero, e di presunte origini rumene - sul sinistro personaggio di «*Nosferatu*», uno spettro dalle sembianze umane che si insinua nelle vite altrui. Eccoci di nuovo alle prese con uno di quei film carichi di mistero e molto in voga negli ultimi tempi. Per l'accuratezza della realizzazione, per l'amore dedicato da tutti i collaboratori a ogni dettaglio, *Nosferatu* si distingue però, beneficamente, dai prodotti in serie d'oggi. Per la prima volta sembra qui risolto con facilità un problema tecnico del cinema: l'irruzione del mistero nell'aperta natura - e non solo in luoghi chiusi, fra scenografie stilizzate. Se davvero sia riuscita l'operazione di trarre dal fantastico più arbitrario i massimi risultati a cielo aperto, solo il film ultimato potrà naturalmente dimostrarlo. Le foto, da sole, non convincono a sufficienza, pur essendo molto promettenti.

Cristo al cinema

Alla Filarmonica è stato presentato il film su Cristo prodotto dalla Società cinematografica Cines (di Roma). Per la prima volta possiamo vedere un film (non fedele al testo biblico) sulla vita di Cristo. Purtroppo la qualità delle immagini è molto scadente, lo schermo troppo stretto, lo spazio troppo grande, la luminosità del proiettore troppo scarsa. Come ci fa sapere la Strassburger & Co., distributrice del film in Germania, la responsabilità della cattiva riuscita dello spettacolo non è sua, ma di un'altra ditta, che aveva fornito piena garanzia per una proiezione impeccabile e che è venuta meno ai propri impegni.

Un giudizio su quanto abbiamo visto non potrà dunque essere esaustivo. Le immagini dei paesaggi avevano un che di operistico e fasullo. Piramidi, sfingi, deserti, palme, oasi, il Tempio di Gerusalemme: tutte vedute istruttive e interessanti. Ma si sente che è un interessante voluto. Per amore delle sfingi il film si è allontanato dal testo biblico. Cristo deve trattenersi in Egitto per assecondare la suggestione delle immagini. Le scene di massa sono troppo frequenti e anche troppo monocordi.

La recitazione dei singoli non ha alcun rilievo. All'interprete del Cristo riesce qua e là un gesto toccante, un'espressione mimica suggestiva - questo è tutto.

Le immagini scorrevano accompagnate da un organo e un coro diretti da Walter Scharwenka. Le voci avevano un timbro eccessivamente terreno, e l'atmosfera sacra che il film voleva creare non si è realizzata.

La seconda vita

Alfred Halm è lo sceneggiatore e il regista di questo film che si definisce «uno studio di psicologia criminale in cinque parti». Il film è stato realizzato con la consulenza scientifica del dottor Kurt Ollendorf.

È la vicenda di una cosiddetta «criminale immaginaria». La «criminale» è una giovane trattata con malvagità dalla matrigna. La matrigna si uccide con il revolver dell'amante. Poiché costui ha tolto l'arma dalla mano della morta, tutti pensano a un delitto. La figliastra accusa se stessa del crimine. Racconta storie fantasiose cui nessuno crede. L'enigma viene sciolto: l'amante si consegna alla giustizia con tanto di pistola. Naturalmente la giovane brava ragazza, «criminale immaginaria», viene impalmata da quel virtuoso del violino che proprio a tale scopo è stato appiccicato alla storia.

Qui il kitsch più tradizionale ha trovato una giustificazione scientifica. Ma non solo scientifica. La regia e la recitazione riscattano ampiamente la sceneggiatura. Quasi il regista Halm volesse sconfessare lo sceneggiatore Halm.

Qui le scene oniriche della ragazza, per esempio - scene di taglio espressionista -, sono immagini meravigliose. Piccole trovate registiche risultano incantevoli. Il vecchio espediente cinematografico, il ricorso a uno specchio, acquista nuovo significato. Nella loro cornice dentellata, le visioni oniriche sembrano ritagli. E l'ardua questione di come rendere credibili e perspicui, al cinema, stati psichici patologici qui mi sembra risolta.

Grete Reinwald ha interpretato l'eroina più con tatto e discrezione che con talento. È graziosa, giovane e simpatica. La sua recitazione è gradevole, mai avvincente. Margarete Kupfer ha dato della matrigna un ritratto un po' troppo elementare e stereotipato. Solo in alcuni momenti, come quando, durante la partita a carte, lancia all'amante occhiate minacciose e intimidatorie, riconosciamo in lei la sperimentata caratterista. Tutti gli altri sono in parte irrilevanti, in parte falsi.

Le didascalie avrebbero dovuto essere scritte con maggior buon gusto e in una lingua esistente...

Vendetta di brigante

È con le più grandi aspettative che siamo andati a vedere questo film, scritto da Max Jungk e Julius Urgiss sulla base di una novella di Konrad Telmann, in cui la parte della protagonista è affidata ad Asta Nielsen. La sua recitazione non delude affatto, questo è vero, anzi ci permette di ammirare nuovamente quel corpo femminile che l'arte mantiene giovane e quel volto che ancora fra vent'anni - a quanto pare - potrà essere un volto di ragazza. Il film, però, che si svolge in Dalmazia e potrebbe ambientare destini avvincenti nella cornice di una natura romantica, lascia, per così dire, la natura in Dalmazia e quei destini nella novella di Telmann, o nel petto di entrambi gli sceneggiatori. Sono state fatte alcune belle riprese, questo è vero, ma «fatte», appunto, e anziché lasciar sorgere gli uomini dalle montagne, il film li ha «messi» fra le montagne. La storia d'amore, grandezza e rovina del famoso brigante, il quale si lascia portar via Anica (Asta Nielsen) da uno straniero, per disperazione diventa un famoso brigante, riesce infine ad avere in pugno Anica e il marito, entrati nella sua banda, lascia morire l'uomo, uccide il bambino di Anica e con lei ne genera un altro, perde la donna e il figlio e si consegna alla «giustizia», è una storia che gronda sentimentalismo, priva di spessore drammatico e al tempo stesso di contenuto poetico. Ben sei atti occorrono a questo film, la cui lunghezza solo la Nielsen può giustificare.

Il matrimonio di Jou-Jou

Il matrimonio di Jou-Jou, tratto dalla famosa novella di Selma Lagerlöf *Dunungen* (per la regia di Ivan Hedqvist), mostra tutte le caratteristiche più significative dei film svedesi: come uomini e donne scendano i gradini con nobile naturalezza; come il paesaggio si apra allo sguardo che d'improvviso si ridesta; come un'alcova dia libero corso a destini e segreti con grazia fedele; come una dolce tonalità bionda aleggi, per così dire, su uomini, paesaggi ed eventi; come questo realismo non debba mai ricorrere a giochetti intellettuali; come il dato marginale sia, in modo segreto e tuttavia spontaneo, connettivo chiaro e scontato fra i passaggi principali: ecco ciò che il cinema tedesco dovrebbe imparare una buona volta. Come ogni interprete miri scrupolosamente a conferire personalità alla parte, senza però mai travalicarla con tale personalità; come lo stesso addensarsi delle didascalie non risulti fastidioso: il loro linguaggio è naturale, tratto dal testo letterario, e non, secondo la nostra consuetudine, arbitrariamente volto in kitsch per un pubblico cui si attribuisce meno intelligenza che al lettore; e come infine qui - lungo l'intero corso degli eventi - il film non si rivolga mai allo spettatore con toni ammonitori e didascalici: «guardate che cosa sa fare il cinema», ma, con discreta naturalezza, accetti di venire a compromessi e ciononostante, ciononostante produca piacere estetico. Ai nostri «autorevoli direttori» cinematografici tutto questo dovrebbe entrare finalmente in testa - in quella testa sempre incline al monito. (Un'incantevole storia d'amore fra lo zio e la fidanzata del nipote: misurata sul piano espressivo, intensa nell'azione - una storia di Selma Lagerlöf).

Abbiamo visto anche un film di Chaplin: *L'emigrante*. A quanto ne so io, qui per la prima volta Chaplin è a tratti sentimentale. E padroneggia questa sua inclinazione neutralizzandola con un eccesso di comicità, e con ciò sottolineandola.

Il fiume

Max Jungk e Julius Urgiss hanno portato sullo schermo *Il fiume* di Max Halbe. Il film è stato diretto da Felix Basch. Questa versione cinematografica, nonostante la grande accuratezza tecnica, non può essere accolta senza riserve, dal momento che gli sceneggiatori, o il regista, o tutti e tre assieme, hanno cercato di essere fedeli più alla specificità del testo teatrale che non a quella del cinema. Ne è risultata così una libera illustrazione della pièce. Il film in sé è dunque buono, ma superfluo. La trasposizione di un'opera teatrale già esistente non è però quello che ci occorre: non è compito del cinema offrire teatro a chi a teatro non va.

Prima dell'inizio del dramma vero e proprio si sarebbe dovuto dare, in forma epica, quel che sul piano drammaturgico si chiama l'«antefatto», e che nella pièce genera la tensione, in quanto solo gradualmente, nel corso della storia, viene portato a conoscenza degli spettatori. Non è accettabile che al cinema venga rappresentato per immagini un dialogo retrospettivo. Così, ad esempio, quando Jakob Doorn racconta la morte del padre, ecco apparire puntualmente il moribondo in poltrona. In ossequio alle peculiarità del cinema, la morte del padre, l'inganno del sovrintendente alle dighe, il suo matrimonio, la morte dei figli dovevano essere già noti quando la situazione precipita nel tragico. Così sarebbero venuti a mancare tutti i momenti di tensione: momenti di tensione del dramma *teatrale*, però, dai quali un film che rivendichi la propria autonomia non dovrebbe comunque dipendere. In generale, e sul piano teorico, il cinema ha i suoi peculiari momenti di tensione. Nel caso specifico vanno appunto creati, e non presi comodamente in prestito.

Ciononostante, alla fine ci sentiamo riconciliati con il film. E questo grazie alle meravigliose immagini della natura, all'ineccepibile recitazione di tutti gli interpreti (Rosa Valetti, Ernst Gronau, Felix Basch, Hermann Thimig, Jakob Tiedtke). Tiedtke e Thimig meritano poi una menzione speciale: entrambi misurati nei movimenti, emozionanti anche nel semplice gesto di una mano, in una palpebra che si alza o si abbassa.

L'ospite venuto dal Nord

Nanuk, l'uomo con la pelliccia e il volto esotico da indiano, l'uomo con l'arpione e l'affilato coltello dal manico d'avorio, Nanuk il solitario, Nanuk il grande cacciatore, l'uomo del nostro passato remoto vissuto nel presente, nostro simile e nostro avo, è da alcuni giorni *ospite a Berlino*. Mai Berlino, la metropoli dell'Oggettività e del ritmo funzionale, aveva dato il benvenuto a un ospite simile con una curiosità così travolgente, con una cordialità così toccante; con un'accoglienza così sentita, in cui la meraviglia per ciò che è esotico e incomprensibile si mescola alla partecipazione più appassionata. *Nanuk, l'eschimese* - il film sulla vita e le necessità d'una famiglia delle regioni polari - viene proiettato da due giorni in tre cinema berlinesi che hanno fatto il tutto esaurito. Il dandy del Kurfürstendamm e la piccola impiegata, il direttore di banca e il titolare del negozio di confezioni in Hausvogteiplatz, il letterato scettico e l'ingenuo proletario: tutti stanno in coda davanti al botteghino. Più tardi, in sala, le loro diverse fisionomie assumeranno la stessa espressione di insolito fervore religioso. Costoro non hanno vissuto qui conflitti di particolare drammaticità né traumi ardui da superare. Non hanno visto nient'altro che il mattino, il giorno e la notte di alcuni uomini nell'estremo Nord. Nient'altro che la bianca, immensa distesa dei ghiacci eterni, l'agonia di un animale che, trafitto da un mortale arpione, cerca con forze sovranaturali di sottrarsi al pericolo, e in tal modo finisce solo per accrescerlo. Nient'altro che la gioia crudele, eppure così umana, dell'uccisore, la cui azione mortale è umana perché obbedisce a una legge di natura. Solo grandi opere di poesia sanno generare un simile livellamento e rendere affine il volto dell'industriale, dell'uomo di finanza, a quello del letterato e della piccola impiegata. *Nanuk* è una grande opera di poesia; Dio la compone ogni giorno e Nanuk è uno dei milioni di eroi da lui creati, il mare di ghiaccio è il grande palcoscenico su cui viene rappresentata l'opera, la tempesta e la neve sono magnifici registi, e il silenzio fatto ghiaccio non si lascia interrompere dagli applausi.

Il terreno di caccia di Nanuk si avvicina per grandezza all'intera Germania, ed è abitato soltanto da trecento uomini. Nanuk, la moglie, i figli, i parenti vivono in pelli d'orso sistemate a mo' di capanna, pelli che terminano in una sommità a cappuccio e lasciano spazio a un piccolo lucernario per il volto di chi le abita. D'estate Nanuk si reca dal mercante per vendere le preziose volpi bianche con cui sono fatti i boa e le stole delle nostre signore. In cambio di queste pelli Nanuk ottiene perle da quattro soldi e un paio di coltelli. L'astuto mercante ha portato con sé un grammofono che fa suonare di fronte alla famiglia di Nanuk, e Nanuk cerca di addentare il disco dai riflessi appetitosi. I suoi figli si sono rovinati lo stomaco con il dolce del mercante e debbono ingurgitare l'olio di ricino: nell'arco di una sola ora prendono confidenza con tutte le sfumature dolci e amare, ottiche e acustiche della civiltà europea. E poi irrompe di nuovo l'inverno: arriva come una grande scorza di neve e ghiaccio e si stende sul mondo, che lo attendeva trepido di nostalgia, come un amante crudele, una dolce fatalità. Per un'intera giornata dodici cani ululanti trainano la piccola slitta per meno

di due chilometri. In testa procede Nanuk, padrone e sovrano di quell'universo bianco perché nessuno glielo contende, il coltello nella destra, l'arpione e la lancia nella sinistra, un punto nero che ha l'ardire di sconfiggere i ghiacci eterni, ogni passo una sorta di guerra mondiale contro la tormenta, contro la fame. Ora Nanuk scorge un forellino nel ghiaccio! Che cos'è, lui, un uomo, di fronte a questo sconfinato deserto? Un punto! Che cos'è un forellino in questo ghiaccio sconfinato? Meno di un punto. Ma Nanuk lo scorge, così come l'allodola, da un'altezza inattingibile, scorge il lombrico fra milioni di altri esseri viventi. Nanuk lancia l'arpione nel foro, nonostante l'attesa la sua espressione è paziente, Nanuk è l'esecutore di una forza naturale quando è a caccia di una preda, e sa che spetta a lui tutto quanto la natura abbandona al suo braccio e ai suoi occhi. I suoi occhi si stringono come quelli di una pantera in agguato, la pupilla dilatata e famelica divora ogni movimento dell'animale sott'acqua, ecco tendersi la fune, l'arpione è confitto saldamente, l'animale trascina a terra il corpo di Nanuk, ma questi si rialza e scivola, tre, quattro volte - e ciononostante tiene duro - con la tenacia d'un giustiziere divino. Il corpo senza vita dell'animale è su, la larga lama del coltello scivola raggianti in uno strato di grasso e Nanuk e i suoi familiari mangiano estasiati, con ardore, la carne dell'animale appena ucciso. È come una festa sacra della natura, mani generose gettano le interiora ai cani, il sangue fuma, il sangue dei vivi è il vincitore, è un giorno di festa nel mondo.

Famelica come l'uomo e l'animale, la notte è rimasta in agguato. Ora spalanca le sue fauci, ne prorompe il vento del Nord, con mille fruste la paura incalza i cani, che si precipitano verso il *rifugio di neve*, dove fa caldo, o meglio dove ci sono zero gradi: più caldo non potrebbe esserci, altrimenti il riparo si scioglierebbe. Gli uomini si tolgono le pellicce in cui dimorano e se le allargano addosso, le donne fanno scivolare nei giacigli i bambini, giù dal sacco a spalle, fuori la bianca notte si accampa sopra i cani ricoperti di neve. L'indomani Nanuk si alzerà di nuovo e porgerà alla moglie gli stivali, gli stivali congelati, perché la donna possa ammorbidirli masticandoli con i suoi denti aguzzi, com'è dovere d'una moglie. L'indomani il buon Dio farà di nuovo commettere a un tricheco un'imprudenza, in modo che Nanuk possa scoprirlo, abatterlo e mangiarlo. D'estate tornerà il mercante, con le perle di vetro e il grammofono, il dolce e l'olio di ricino e - chissà - forse perfino una radio. Da noi ogni giorno c'è qualcosa di nuovo, da Nanuk solo una volta all'anno. Per questo è così piccola la nostra varietà, e così grande la sua semplicità. Nanuk non sa quanto egli sia popolare oggi a Berlino. Mentre adesso sto scrivendo su di lui, è forse intento a tagliare con il suo coltello dal manico d'avorio mattoni di neve per l'igloo. Quanto più grande è il suo lavoro rispetto al mio! L'opera d'arte che egli stesso è, nessuno di noi saprà mai realizzarla. In lui la natura ha superato, per così dire, il suo naturalismo. Nanuk ne è la creazione espressionista. La sua realtà è innalzata a una dimensione simbolica, di validità generale. Egli è la più schietta espressione della sacra, crudele, benigna, spietata essenza della natura.

L'arte del manifesto

Ieri ho visitato un'esposizione i cui oggetti non rientrano in nessun genere artistico ufficiale e la cui importanza sintomatica potrebbe dunque essere sottovalutata. Con il patrocinio del Sovrintendente nazionale ai beni artistici Redslob, l'industria cinematografica berlinese ha organizzato nella Friedrichstrasse una mostra dei suoi manifesti. A prima vista può sembrare una faccenda interna ad ambienti professionali specialistici. Ben al di là di questo, invece, è qualcosa che riguarda la vita pubblica. Intendo dire che questa, come ogni altra mostra di manifesti, dovrebbe saper risvegliare la nostra sonnolenta ricettività verso gli stimoli del mondo esterno, e che, grazie ad essa, risulta evidente fin dove siamo giunti nella capacità di produrre stimoli.

L'obiettivo del manifesto è paragonabile a quello del buon titolo di un libro. Al pari di quest'ultimo, deve suscitare curiosità e contenere però tutto in forma concentrata. Deve stimolare e al tempo stesso appagare. Deve colpire e non ferire. Deve essere avvincente, senza risultare molesto. Deve avere effetti prolungati, ma non perseguitare spietatamente chi lo ha visto, come quella pubblicità di lamette da barba che esibisce un bassotto tagliato di netto in due. La grottesca crudeltà di questa operazione chirurgica è suggestiva, ma come un sogno tormentoso contro cui si lotta invano per notti e notti.

Realizzare manifesti efficaci sarà più difficile per il cinema che non per una marca di sigarette, ad esempio. Quest'ultima può lavorare con una metafora fattasi immagine, e dunque in certo senso tornata dal linguaggio alla sua patria naturale. La pubblicità di una marca di sigarette vuol solo far sì che io compri un determinato oggetto. Quella di un film, che io condivida un destino, un evento. La réclame cinematografica non deve sopravanzare in vivacità il film che promuove, perché altrimenti è esagerata, né deve arrancare dietro la sua varietà di effetti e situazioni. Questa varietà va solo accennata. Il contenuto del film può trovare espressione in un simbolo. Ma, al pari d'ogni simbolo, sia anch'esso chiaro e conciso. Ciò che deborda ammazza l'interesse.

Ora, in questa mostra assistiamo solo ai primi passi verso una buona «presa» del manifesto cinematografico. «Di livello artistico», ovvero non già con l'ambizione d'essere accolto nel novero delle creazioni di genio, ma incline a trovare una forma sorvegliata di efficacia - e ciò è riuscito alla produzione tedesca di manifesti più che a quella francese e italiana. Negli ultimi tempi, i cartellonisti tedeschi godono di grande prestigio in America. Il cinema pubblicitario d'animazione è ormai, in Germania, un'arte applicata ricca di brio, e talvolta anche di ingegno. La pubblicità cinematografica, da cui l'industria si attendeva molto, non è all'altezza delle aspettative.

Qual è il senso di una divertente caricatura di Trier, come *Adamo ed Eva*, che appare «in sé» riuscita, ma svincolata dalle sue finalità? Che cosa mi dicono i famosi disegni di Fritz Koch-Gotha, ispirati a questo o quel cetto sociale e in grado di comunicarmi impressioni su persone e circostanze, mai però un'idea stimolante sul film in oggetto e tale da risvegliare la mia

curiosità? Tra i più efficaci sono ancora quei disegni (di Fenzel) che ricordano la semplicità della xilografia, capace di fissare una gran copia di dati narrativi nelle più concise forme espressive; o i disegni fortemente realistici di Otto Arpke, intesi a dare una concreta rappresentazione degli eventi, e che mi piace definire fotografie potenziate. O un ritratto di Paul Wegener, realizzato dal famoso disegnatore pubblicitario Leonard, che, mediante l'espressione fisiognomica di una personalità, intende alludere al ruolo dell'eroe, al suo destino, alla sua tragicità. I manifesti di Matejko, pieni di brio ma privi di genio, indicano la strada verso una pubblicità efficace, ma non la trovano ancora. Matejko disegna manifesti d'appendice. Alla loro efficacia contribuisce, di quando in quando, un pizzico d'erotismo. E l'interesse suscitato da una gamba femminile distoglie dall'interesse per il film. Così questa mostra racchiude disegni e immagini di qualità più o meno buona. Ma nessun'opera, ancora, da ascrivere all'arte del manifesto cinematografico.

Due eventi cinematografici

I due ultimi eventi cinematografici di questo inverno sono: *La canzone dei Nibelunghi* del regista Fritz Lang e *Carlo ed Elisabetta* di Richard Oswald. Per la première dei *Nibelunghi* sono stati invitati i rappresentanti dell'opinione pubblica e della buona società, addirittura con biglietti di carta tirata a mano, su cui non mancava la precisazione per gli ospiti di presentarsi «in abito da sera». Il gusto mondano del regista non ha nulla a che fare con il suo gusto artistico e dunque né questa esplicita allusione alle regole del galateo, né un'altra ridicolaggine venuta a galla solo in seguito dovrebbero far nascere pregiudizi nei confronti del film sui Nibelunghi: il regista, infatti, nel giorno della prima, aveva fatto deporre una corona sulla tomba di Federico il Grande a Potsdam, con un'enorme coccarda recante la scritta: «In occasione della prima del film sui Nibelunghi di Fritz Lang». Sembra una barzelletta - ma solo alle orecchie di chi non conosce l'«ambiente» del cinema berlinese. È un ambiente giovane, e una cultura intimamente radicata è rara, senza la venerabile patina della tradizione. Solo uno spirito assai malevolo potrebbe supporre in un gesto così devoto anche un intento pubblicitario, e la legittimità di tale supposizione verrebbe suffragata da due dati incontrovertibili: in primo luogo dal fatto che molti abitanti di Potsdam e di Berlino e molti forestieri fanno davvero visita alla tomba del gran re, e in secondo luogo dal fatto che nell'anima dell'«ambiente» (così come in quella di altri addetti al settore) un patriottismo esibito e il senso del profitto abitano, per così dire, porta a porta.

Se il regista del film sui Nibelunghi aveva cercato di stabilire una connessione fra la sua attività e quella del defunto rappresentante della Prussia, il regista del film su Don Carlos si è limitato piuttosto all'autorità vigente: ha riunito in uno dei suoi pranzi di gala esponenti del governo repubblicano e rappresentanti del mestiere, ed è riuscito ad annoverare fra gli ospiti perfino il *Presidente del Parlamento*. L'«arte cinematografica nazionale» è stata oggetto di concioni, successivamente pubblicate sui giornali di Berlino. In realtà, il fatto che nell'arte i veri capolavori immortali abbiano visto la luce senza il forcipe della stampa e dei governi potrebbe gettare un'ombra di sospetto su opere cinematografiche nate fra squilli di tromba tanto ufficiali. Ma ascriviamo pure all'imperante spirito del tempo questi fenomeni collaterali.

La sceneggiatura della prima parte del film sui Nibelunghi è stata scritta da Thea von Harbou, la quale si attiene a una delle tante rielaborazioni (forse quella di Gustav Schwab) della saga dei Nibelunghi più che al testo del poema in sé. Il film inizia con il «giovane Sigfrido che forgia la sua spada» e finisce con la morte di quest'ultimo e il giuramento di vendetta da parte di Crimilde. In effetti la venerabile età del poema dei Nibelunghi e la sua importanza nazionale hanno fatto apparire la lunga, faticosa e accurata regia di Lang come un qualcosa di scontato. Dunque un merito di secondaria importanza. Un merito oggettivo sta nel fatto che il film dovrebbe aver risvegliato l'interesse di ampie masse popolari (rese estranee all'antica

storia tedesca dalla forza del tempo e del moderno stile di vita) nei confronti del principale documento letterario del nostro passato – anche se purtroppo si può difficilmente immaginare che un buon numero di spettatori leggerà davvero il poema dei Nibelunghi. Già la sola mediazione visiva di un mondo inabissato sarebbe stata impresa lodevole – se a quel mondo si fosse resa giustizia; se fosse stata resa la sinistra cupezza, il chiaroscuro mitico, l'aspro baratro, l'inesorabile forza del destino del mondo nibelungico. In luogo di tutto ciò si è proposta una blanda rielaborazione dei Nibelunghi per gente fra i dodici e i settant'anni. Sigfrido è un avvenente Apollo biondo; Crimilde una Giunone un po' più giovane; Brunilde una costumata Medea; Hagen di Tronje l'anticipazione di un gesuita di terribile crudeltà. Una delicata mano femminile ha levigato la fosca grandezza dell'universo mitico, la lotta fra due epoche, facendone un evento greco più che una saga germanica. Così le scenografie (il bosco, le sale, le caverne, i ponti, le sorgenti) sono immagini di una fantasia che rielabora il Medioevo cristiano, le già tarde leggende popolari, il retaggio dell'antichità; una fantasia che mai è stata di casa nella terribile spietatezza del mondo nibelungico, del tutto inafferrabile razionalmente. Nel film questo mondo non desta mai inquietudine – al massimo, a tratti, raccapriccio. Solo un'interprete, una delle migliori attrici cinematografiche, peraltro, Frida Richard, è stata capace, nei panni di una delle Norne, di darci intuitivamente – in due, tre brevi momenti – un'idea della comunione metafisica di quel mondo mitico. Solo lei spiccava là dove si fondevano cielo, inferno e terra. Gli altri si aggiravano in un mondo raffinato. È così emerso chiaramente come la devozione verso il passato del proprio popolo, anche quando si esprime attraverso le corone funebri, non sia mai sufficiente a ricreare un'opera che non è afferrabile sul solo piano razionale. Per riuscirci è necessario un profondo legame con quella zona inconscia, fra senso e non-senso, da cui scaturiscono la canzone popolare, il grido dell'animale, la sorgente e lo stesso popolo. Un breve lasso di tempo, ed ecco la regione del conscio, della storia, del *mito simbolico* – mito peculiare dei Greci e dei Romani, dell'uomo della forma creata in eguale misura dalla ragione e dal sentimento, e mai del mondo dei Germani, avvolto dalla penombra delle pulsioni.

Nella seconda parte del film, il regista Lang si cali nel poema dei Nibelunghi. Risparmi a se stesso e al vecchio Fritz le corone, sorvegli la sceneggiatrice incline a levigare la propria materia e corregga le forme morbide disegnate da quella mano femminile. Un film sui Nibelunghi richiede un tratto rude.

Il regista Oswald non sa purtroppo fare di meglio. Il tema del *Don Carlos* è logoro. Il film non è riuscito a sostituire il nobile pathos dei versi con un nobile pathos delle immagini. Ha potuto rendere soltanto l'intreccio, costituito da un assai interessante dramma storico-politico. Una questione avvincente che coinvolge re morti e sepolti in uno scenario leggiadro e raffinato. Il valore poetico di questo soggetto è tutto nella sua dimensione etico-astratta, che Schiller così ben padroneggia. Il film si limita a illustrare una faccenda privata fra personalità storiche. Restituisce l'angusto retroscena di una precisa epoca. Ma non la tragedia umana di una famiglia reale. Uno Shakespeare del cinema ne sarebbe stato capace. Uno come Richard Oswald, in un'epoca ignara del cinema, sarebbe diventato magari un appassionato di quadri, un collezionista, un architetto per gallerie d'arte, uno scenografo teatrale di talento. Sono le sue pupille a catturare gli eventi

del mondo, non la sua anima. Ma con i soli occhi non si creano tragedie cinematografiche.

Entrambi i film sono costati molto lavoro e molto denaro. Un'argomentazione - questa - utilizzata dall'«ambiente» contro la critica, che giudicherebbe con eccessiva «leggerezza» un'opera realizzata grazie ad apparati tanto complessi. Quasi che la durata dei lavori preliminari e le complicazioni tecniche richiedessero una durata analoga per formarsi un giudizio! Se a Dio sono serviti milioni di anni per creare il mondo, è sufficiente la prima occhiata consapevole di un bambino perché questi possa goderne. L'opera riuscita entusiasma subito. L'entusiasmo non ha bisogno di studi particolari.

Il «subconscio» al cinema

Due medici, il dottor Thomalla e il dottor Kronfeld, hanno realizzato, per la sezione documentari della Dafu, un film che affronta in maniera divulgativa, anche se con intenti un po' troppo generici e didattici, i problemi dell'*ipnosi* e del *trattamento psicoanalitico*. Se non altro gli autori sono riusciti nel difficile proposito di rendere visibile e perspicuo un campo astratto della medicina moderna, affrontandolo in modo metaforico e poetico, pur se rudimentale. Questo film, a prescindere dai suoi scopi immediati, potrebbe essere una buona propedeutica a uso degli insegnanti. Servendosi di un confronto per immagini, gli autori si risparmiano spiegazioni inefficaci. Così, ad esempio, il concetto di «conscio» è stato accostato assai felicemente alla superficie del mare, quello di «inconscio» alle profondità invisibili e tuttavia animate e determinanti dello stesso mare. Le interazioni fra «conscio» e «inconscio» vengono paragonate alle relative correnti che circolano fra superficie e profondità marine. Grazie a queste e ad altre plastiche e suggestive similitudini, il film riesce a trasmettere, anche a una mente grezza, un'idea dei nuovi campi della medicina dell'anima. Ma qui pure le menti meno grezze hanno molto da imparare. Vedranno il faro della scienza addentrarsi nelle oscure profondità della vita onirica e illuminarne i misteri. Chi invece è più dotato apprenderà con quali forze si possono regolare le pulsioni dell'inconscio. La cosa più importante è l'intento dichiarato del film: trasmettere al grande pubblico la consapevolezza che non si può credere alle favole, imputandole all'ipnotismo. L'ipnosi a prima vista è altrettanto impossibile quanto un crimine commesso sotto ipnosi. Ciononostante, a me – un profano sul piano scientifico – sembra che qui si sia considerata troppo poco la componente misteriosa, non ancora chiarita dalla scienza, e che tuttavia dimostra ogni giorno d'esistere. Il prodigio dell'ipnosi viene giustificato facendo un ricorso eccessivo alla «suggestione», assai facile da spiegare razionalmente. Per nulla viene considerata, invece, l'influenza della «personalità»: un elemento allo stesso tempo sensibile e soprasensibile, irradiato da determinati individui in cui ci imbattiamo nella vita quotidiana, così come dalle grandi personalità della storia. Anche il medico che si dedica al «trattamento dell'anima» resta vincolato a prassi scientificamente approvate, che debbono trovare una spiegazione sul piano sensibile e razionale. Su tutto il resto tace, pur non negandolo. Per questo il film non lascia pienamente soddisfatti. Si sarebbe dovuto almeno cercar di spiegare che, per ragioni ancora sconosciute, un individuo, solo grazie al suo aspetto, produce effetti più intensi di un altro, anche se non possiede particolari doti, tali da innalzarlo al di sopra della media. Da dove vengono l'«attrazione» e la «repulsione», se nessuna componente fisica, o comunque controllabile sul piano intellettuale, è in grado di spiegarle? (A Berlino, la città con il maggior numero di ciarlatani, il film sta riscuotendo un comprensibile interesse).

Il beniamino

Jackie è il tipo perfetto del «beniamino». Chi lo vede, prova interesse per la sua vita privata. Lo invidia ai genitori, agli amici, alla casa cinematografica. Quanto a me, vorrei essere un monello e giocarmi con Jackie Coogan bottoni di stagno e di corno nelle cunette della strada. Perfino signori compassati pare abbiano provato simili desideri, pur senza manifestarli apertamente.

Jackie è l'unico bambino prodigio immune dalla lieve, ridicola tristezza di questo mestiere. Jackie, infatti, non è un bambino prodigio ammaestrato. Non è neppure un attore - nel senso che reciti una «parte». Se altri bambini fanno esperienze meno interessanti, Jackie Coogan vive invece solo situazioni avvincenti, tristi, fuori del comune. Altri bambini vivono storie simili nella fantasia. Jackie vive una realtà fantastica. E nel frattempo viene fotografato, ripreso. In «film della natura». Tanto poco l'eschimese recita, quando viene ripreso, altrettanto poco recita Jackie Coogan. L'operatore osserva di nascosto il ragazzo, la sua vita quotidiana, i suoi giochi e il suo dolore. Che il piccolo riceva un cachet, non vorrei crederlo. In effetti, dovrei riflettere a fondo su questo mistero: com'è possibile che un bambino tragga profitto dalla sua infanzia e resti lo stesso un vero bambino; come si possono trasformare guance paffute, una fossetta nel mento, occhi pieni di una malinconia maliziosa in strumenti del mestiere, e servirsene poi in privato per le proprie necessità; come può un bambino essere così consapevolmente saggio da fare affari con la sua ingenuità infantile, commovente, goffa e abile al tempo stesso. È inquietante.

Qui infatti finisce la serena innocenza che sembra avvolgere l'ambiente del bambino. Immagino allora di incontrare nella grande metropoli un bel fanciullo «vivace» di otto anni, e di accorgermi che si tratta di un ragazzino dotato. Ma guarda: è geniale. No! È anche sveglio! Anzi: è più intelligente, avveduto, maturo di me. È imberbe. Sul mio mento spuntano i peli. Uso un rasoio Gillette, mentre lui non ne ha bisogno. E qui inizia la metafisica.

Naturalmente uno pensa alla trasmigrazione delle anime. In questo ragazzino si cela suo nonno. Il vecchio Cohn, originario di Kovno o di Łódź, tornato a nuova vita. L'attore geniale che non poté rivelare il suo genio, perché era un ebreo ortodosso dell'Est europeo, e gli toccava dire le orazioni e commerciare in cetrioli sottaceto. Un servo di Yahweh e un servo di Mercurio. È morto senza aver adempiuto il suo destino. E così ha fatto ritorno nel mondo e si è infilato nell'adorabile involucro del nipote. Prima si chiamava «Yankel». Ora si chiama «Jackie». Prima era un povero ebreo bastonato e con il terrore dei pogrom. Ora è il beniamino di tutti e cinque i continenti.

Come andrà a finire? Quando il vecchio ne avrà abbastanza di recitare... lascerà il nipote? E questo fanciullo di genio diventerà un amante mediocre? Un tenore dell'erotismo cinematografico? Resterà davvero in vita? Che cosa avrebbe ancora da sperimentare? Da provare? Da guadagnarci? Rinuncerà al mestiere per ritirarsi a vita privata e dedicarsi a un'altra occupazione? Sarà ancora se stesso quando non avrà più il volto e il corpo di un

ragazzetto?

Non è un bambino prodigio, è un prodigio. Che cosa ne sarà di quei bambini, lo sappiamo. Che cosa ne sarà di un prodigio, a nessuno è dato saperlo.

Tre eventi e due disastri

Nei territori del cinema capita spesso che un evento atteso con ansia si risolva in un disastro artistico. Personalmente, resto sempre sorpreso se le cose vanno diversamente. Anche chi realizza film dalle ambizioni artistiche viene pur sempre dal «settore»: un giro di addetti ai lavori, in cui sono di casa sia gli affaristi che gli idealisti, i semi-istruiti così come i teorici più solidi, i dilettanti senza carattere e gli artisti più responsabili. Il «settore» manca soprattutto di sensibilità e gusto. Un solo film richiede la collaborazione di più teste e più mani. Qui troviamo all'opera il dilettante accanto all'artista, l'uomo privo di gusto accanto al raffinato, l'incolto accanto al competente. E a volte l'artista difetta di sensibilità umana, il raffinato di istruzione. Il «settore» non promuove infatti né lo zelo dell'artista, desideroso di imparare, né la sensibilità generale. Il «settore» è giovane.

Risulta così comprensibile perché Fritz Lang, il regista del film sui *Nibelunghi*, non solo abbia depresso una corona d'alloro sulla tomba di Federico il Grande - fiutando con ben poca modestia un nesso tra la defunta maestà e il suo lavoro -, ma anche perché quel film lo abbia «dedicato al popolo tedesco». Il gesto è più temerario che patriottico. Solo Goethe, forse, avrebbe potuto apporre al *Faust* una simile dedica. Nel «settore» va ormai perdendosi l'idea che anche la coscienza nazionale richiede una certa umiltà, e che la considerazione dell'artista nei confronti del suo popolo deve per lo meno eguagliare quella verso la propria opera; e inoltre che l'artista dedica ovviamente ogni parola al suo popolo, giacché al popolo ha dedicato la propria vita. In ogni enfattizzazione di un dato di fatto così ovvio echeggia il grido patriottico di un imbonitore da fiera. Se nel contempo però l'autrice della sceneggiatura, la signora Thea von Harbou, scrive un testo in cui, con una stilizzazione di rara infelicità, dipinge gli antichi Germani come barbari sanguinari (senza volerlo e solo perché non è all'altezza del compito), si prova allora stupore per tale confusione e si constata che il pathos nazionale non esclude l'oltraggio nazionale. Ora veniamo a sapere che, nella fretta, le bozze non sono state sottoposte all'autrice per le correzioni. A me pare che un'opinione sugli antichi Germani non richieda più correzioni, là dove il rispetto per il passato tedesco ha dato vita a un film addirittura «dedicato al popolo tedesco».

Grandi attese ha suscitato la seconda parte dei *Nibelunghi*. Ma si è rivelata una delusione. Anzi, un disastro. E infatti è quel che un antico poema epico può anche essere, ma non un film, in nessun caso: è *noiosa*.

A dominare, qui, è il ritmo di una cerimonia funebre, una grandiosa lentezza. Le immagini riuscite si ripetono, annullando così la loro efficacia. Crimilde (Margarethe Schön) mantiene per quattro ore l'immobilità di una maschera: un evidente malinteso della regia, impegnata a rendere l'idea ossessiva della vendetta mediante la fissità del volto. Così la mortale freddezza è stata scambiata con una morta freddezza, come risulta da alcune didascalie. Qui, nello stile dei romanzi kitsch, si ripete spesso che

Crimilde non vive più, ma è morta nel medesimo istante in cui morì Sigfrido. È lei a dirlo, parlando di sé. Così si stravolge il senso di questa vendetta, bruciante, vivissima; la vendetta non già di uno spettro, di un'anima morta, ma di una donna appassionata. Gli Unni, senza pavimento sotto i piedi, abitano qui nelle caverne: ecco che cosa li contraddistingue - ma una semplice occhiata a un qualsiasi libro di storia delle civiltà avrebbe insegnato al regista che il re Attila non regnava sui trogloditi. La signora Thea von Harbou si inventa una campagna di Attila contro Roma, perché la regia possa mostrare immagini di accampamenti militari. Questi antichi guerrieri, semplici, senza troppe complicazioni, si esprimono per aforismi «psicologizzanti» da quattro soldi. Così Attila dice a Crimilde che l'odio li unisce, mentre l'amore non li ha uniti. Curiose perle stilistiche affiorano dallo schermo, per esempio: «L'uccisi onde Crimilde non lo *crescesse vindice*». Pathos a buon mercato gronda dalle labbra dell'eroe, che così apostrofa Attila: «Dell'anima tedesca tu non hai contezza». Di fronte all'alto compito di evocare con efficaci immagini lo spirito dell'antica canzone dei Nibelunghi, si sono presi a pretesto gli eventi del poema per realizzare immagini d'effetto. Qui sta l'equivoco. Un racconto popolare della signora von Harbou ha ottenuto le sue illustrazioni. Ecco allora spalancarsi un abisso insormontabile fra promesse e risultato, fra intenti e opera. Il lavoro è stato coscienzioso. Lo sforzo notevole. I costi enormi. La pellicola è lunga quattromila metri. Produrre qualcosa di efficace sul piano «filmico» ha richiesto un tale impegno, che ci si è dimenticati di studiare il poema, o lo si è fatto troppo poco. Una versione cinematografica dei *Nibelunghi* richiede un arduo studio a tutti coloro che sono coinvolti nella sua realizzazione artistica. Ma nel «settore» non c'è tempo per cose del genere. Qui non si correggono neppure le bozze. È duro dover dire a un regista di talento come Fritz Lang che la sua fatica è stata superiore al riguardo dimostrato nei confronti del soggetto.

Intenditori e profani hanno atteso con grande impazienza l'uscita del colossal italiano *Messalina*. A realizzarlo è stato il regista Enrico Guazzoni. È il primo film italiano a uscire in Germania da dieci anni a questa parte. Ma è subito risultato evidente che, da *Quo vadis* in poi, gli standard di regia italiani non hanno fatto alcun progresso. A contraddistinguere questo film su *Messalina* è una noia colossale. Anche la fotografia è carente. Le scenografie sono sfarzose e persino belle. I movimenti degli attori armoniosi, compiuti, plastici. Le singole storie si dipanano con andamento nervoso e snervante, scorrono in parallelo, si avvicendano, si confondono, spezzate da didascalie superflue. In molte scene di cortei si manifesta una sensibilità - ricca, romantica, creativa - per gli effetti di massa. Un'apprezzabile devozione per la grande Roma dell'antichità pervade l'opera del Romano di nuovo conio. Ma per noi *Messalina* è di scarso richiamo. Noi infatti abbiamo il nostro bel daffare a tenerci svegli. Ci sentiamo stanchi come dopo una festa di matrimonio o un banchetto funebre durati giorni e giorni.

Il terzo evento, fortunatamente, non è stato un disastro. Anche se il merito non va all'arte cinematografica, ma al soggetto in questione: il Monte Everest. Se si considera che la pellicola sui *Nibelunghi*, srotolata in verticale, giungerebbe quasi a metà della più alta montagna della terra, si rimpiange che il denaro speso per quell'opera fallita non sia andato a

beneficio della spedizione sull'Everest.

All'ardimentosa spedizione, in cui alcuni trovarono la morte, ha fatto da guida il generale inglese Bruce. Quegli uomini giacciono ora sepolti nell'infinito silenzio della montagna innevata, e il tumulo eretto in loro memoria è di certo già cancellato o distrutto. Ma il film sul Tibet resterà. Non dimenticheremo il mercato di Darjeeling, i visi devoti, sporchi e amichevoli dei tibetani, non dimenticheremo le danze dei sacerdoti né i canti e le danze degli operai che, estatici, racconcano i sacri tetti dei monasteri. Personalmente darei venti costosissimi colossal per il sorriso di un pastore che, nella dura solitudine del suo pascolo, vede per la prima volta degli europei, i loro vestiti, gli zaini e una macchina da presa. Il suo aspetto è quello di un animale e di un dio, e a nessun europeo fresco di saponetta è consentito ridere della sua sporcizia o delle donne tibetane che si acconciano i capelli una volta per tutte, avvolgendo le trecce a un'ampia struttura di legno ad arco, da indossare per un'intera vita. Le più grandi, spettacolari attrazioni del mondo sono le infinite distese di neve a settemila metri d'altezza, le tempeste di neve, la rinfrancante prossimità del sole, e l'aria inesorabilmente rarefatta, che riscalda e nel contempo toglie il fiato, sicché si soffoca eppure ci si bea al sole, assaporando insieme e vita e morte.

Ai registi tedeschi e italiani l'augurio di provare almeno in parte il sacro brivido da cui è colto il semplice spettatore assistendo al film sul Monte Everest.

Storia divulgativa della civiltà

Benjamin Christensen, regista danese della Svenska, è l'artefice del lodevole e originale film storico che da alcuni giorni si proietta - in questo caso potremmo ben dire «si svolge» - a Berlino, nella grande sala dell'Ufa. Il titolo, molto efficace, è *La strega*. La censura ha chiesto e imposto alcune modifiche - a detrimento dell'opera, che aveva un carattere unitario e adesso appare frammentata; e che, nonostante il taglio didattico, era un'opera d'arte e ora è un opuscolo di fotogrammi e parole. Ma resta pur sempre un opuscolo *dilettevole*, e con la censura, in via eccezionale, si può una volta tanto convenire. Rispetto ai danesi e a quanto è possibile proporre loro al cinema, senza rischiare fraintendimenti, noi tedeschi restiamo purtroppo impreparati. Probabilmente siamo maturi come la media dei danesi. La nostra atmosfera, però, è satura di odio, politicizzata, e siamo subito disposti a cogliere disegni tendenziosi là dove non ce ne sono affatto, e a trasformare in arma un dato di pura conoscenza. Perché così fosse non mancavano certo le premesse.

Il regista Christensen si era dato l'obiettivo di tenere una conferenza per immagini sul *fanatismo del Medioevo*. Voleva resuscitare l'epoca di quella mistica fatta di credenza nelle streghe, l'epoca della ferocia e dell'ingenuità. E l'ha guidato un istinto sicuro. Infatti, dacché ebbe fine lo spirito del Medioevo, dagli ultimi echi dell'Illuminismo, da Newton e Voltaire in poi, non abbiamo mai corso tanto quanto oggi il pericolo di ricadere in quel tipo di fanatismo che nel Medioevo ha prodotto i roghi delle streghe - prima e dopo la Riforma. L'odio di razza non è meno «medioevale» dell'odio religioso, e anche la croce uncinata è un contrassegno della superstizione - così come lo erano nel Medioevo il «giudizio di Dio», i simboli del demonio e dell'inferno; e l'oscuro, non sempre ineccepibile pseudo-misticismo di cui sono vittime molti contemporanei, la mancanza di senso critico dei nostri tempi sono malattie medioevali. La riprova del legame fra questo film e la cultura europea sta nel fatto che un regista cinematografico dimostri un simile istinto - un istinto, voglio dire, culturale. E poiché Benjamin Christensen è un artista, dal suo intento didascalico è scaturita un'affascinante successione di immagini artistiche. Grazie alla sua sensibilità, *La strega* si è rivelato non già un irritante lavoro dilettantesco, ma il film di un uomo colto, che ne sa abbastanza per darci in forma piacevole una storia divulgativa della civiltà, e che, fortunatamente, non ha imparato così tanto da realizzare un tedioso «film scientifico». È il piccolo contributo alla divulgazione culturale dato da un uomo di temperamento artistico - il contributo d'un regista consapevole dei propri limiti scientifici, e di quanto in genere resta celato allo specialista: si insegna nella maniera più efficace quando *si mostra* in modo leggero.

Così è nato *La strega*. Il suo effettivo «contenuto»: un processo per stregoneria alla vigilia della Riforma. Un tribunale per l'inquisizione della stregoneria; strumenti di tortura; donne isteriche; sogni visionari e morbosi di gente sovraccitata; cavalcate di streghe verso il Blocksberg; danze di demoni; esorcismi; cure miracolose; monaci benedettini che incrudeliscono

per la paura. Qui si sarebbe potuto cogliere facilmente uno strale all'indirizzo della Chiesa cattolica. Ma il film si corregge in fretta, facendoci sapere che a Roma - il cuore del cattolicesimo - non ha mai avuto luogo un supplizio di streghe; che un gesuita (Spee) è stato il primo a scrivere contro i processi per stregoneria; che anche Martin Lutero ha scagliato il calamaio contro il diavolo e che lo stesso Nordeuropa riformato era crudele e superstizioso - e perfino in notevole misura. Ovvio conclusione: Christensen si chiede, alla fine, se anche la *Guerra mondiale* del ventesimo secolo non sarà guardata con incredulità dai posteri, così come facciamo noi con i processi per stregoneria!...

Siamo di fronte a una *nuova* via del cinema. Esso può diventare un eccellente mezzo di istruzione, il migliore di tutti. Trascende i confini geografici, nazionali, linguistici. Avvince anche coloro che, di fronte a una spiegazione scientifica, preferirebbero darsela a gambe. Fa arrivare la verità a masse distratte come tanti bambini. La via è tracciata. Ci auguriamo che qualcuno ora la segua. Come Christensen ha dimostrato, con il cinema si può lottare contro la stupidità, le aberrazioni e il fanatismo meglio che attraverso una miriade di libelli.

Il regista Christensen, tuttavia, è andato al di là dell'intento puramente pedagogico. Ha raffigurato con maestria volti, scene, ambienti, sogni, malattie, spettri, demoni, sofferenze. Le immagini, in sé, offrono un puro godimento artistico. E dove una didascalia comincia a essere prolissa, ecco giungere in soccorso e affascinarci la finezza di un volto, di una movenza, di un intero gruppo, un'ironia leggera - tutti pregi che abbiamo imparato ad apprezzare nei film nordici.

Cinema americanizzato

In una rivista specializzata è apparso circa un anno fa in Germania uno scritto di Svend Gade su come viene «confezionato» il cinema americano. Di questo articolo ha fatto tesoro l'ambiente cinematografico berlinese. È iniziata così la fioritura degli orpelli, degli interventi a sensazione, degli effetti sonori, dei rutilanti giochi cromatici, è cominciata l'era della cornice ipertrofica. Il film viene adagiato in un involucro musicale, pittorico, ornamentale. Ecco che cosa è avvenuto nella sala in cui si proiettava il primo *film americano* di Lubitsch, *Rosita*: la musica ha suonato un'Ouverture, poi è caduta in estasi, ha prodotto suoni disarmonici e nel contempo alcuni riflettori han preso a vomitare sulla sala fiamme variopinte in un susseguirsi incalzante di colori: rosso, blu, arancione, giallo; gli spettatori erano a bocca aperta e con gli occhi spalancati: su di loro si era abbattuta l'America, come un'improvvisa catastrofe con le uscite di sicurezza bloccate. Questa doccia sorprendente di colori e suoni è durata quasi cinque minuti, ma era come se si fosse fatto il pieno dell'America per un anno intero, e quando il film è iniziato - un film mediocre, peraltro - si era già così stanchi come al quinto atto. Completamente esausti, siamo usciti dal cinema barcollando.

Altre sale cercano di sfruttare sino in fondo la presunta «atmosfera» del film in programmazione, puntando sull'allestimento esterno del cinema. Appendono all'entrata lampioncini di seta gialla, a forma di fiori di loto, se l'azione del film si svolge in un paese esotico, ad esempio in Cina; e a che cosa mai farebbero ricorso, se si trattasse dell'India, resta per me un mistero. Così la pubblicità diviene pomposa, tanto più pomposa quanto più il film si presenta modesto. Il superlativo è già inflazionato prima ancora dell'ingresso in sala. L'estasi della réclame frena l'entusiasmo degli spettatori. E già la molesta, seccante invadenza degli annunci pubblicitari prima dell'inizio del film ha il potere di anestetizzare l'interesse per ciò che seguirà. Si comincia con i «liquori più pregiati» e si finisce con l'invito patriottico, al furor alcolico: «Tedeschi, bevete birra tedesca!», che peraltro suona come una battuta da giornale parigino antigermanico. Quindi cala il sipario, quel sipario che, non avendo nulla da nascondere, risulta eccitante come l'aura di mistero di cui si ammanta un diplomatico ignaro di tutto. A questo punto una mediocre orchestra intona Beethoven e, se proprio hai fortuna, Richard Wagner. Ma bisogna essere davvero molto fortunati. Segue poi il cinegiornale, che - vaga prosecuzione di quel simpatico invito patriottico a bere birra tedesca - mostra alcuni generali del Reich nell'atto di deporre corone d'alloro su un qualche monumento ai caduti. Il tutto risulta stancante, produce malessere, genera rassegnazione e indifferenza. Ecco in quale stato ti ritrovi quando comincia il film.

Fra le proposte dell'ultimo mese, la commedia *Un matrimonio in quattro* resta piacevolmente impressa nella memoria. Ernst Lubitsch l'ha realizzata in America con attori americani. È divertente, ha sfumature satiriche e

leggerissimi, quasi smorzati accenti morali. Ci fa capire che la spensieratezza sta nell'atmosfera: in quella americana o francese, ma non in quella inglese e tedesca. Lubitsch, melodrammatico regista di colossal, in America ha imparato a ridere. In Germania non ci sarebbe mai riuscito. L'apparato della macchina da presa, più di qualunque altro apparato, è sensibile all'aria, al clima, all'atmosfera, alle situazioni psicologiche e geografiche. Gli uomini sono più o meno dappertutto gli stessi. L'ambiente del cinema in Francia, a New York e a Berlino è in gran parte formato da uno stesso gruppo omogeneo di persone. E tuttavia ne escono film tipicamente tedeschi, francesi, americani. «Dipende dall'aria...».

In una commedia viennese, o meglio: girata a Vienna, abbiamo rivisto dopo molto tempo il comico francese Max Linder. Se Chaplin accentua il grottesco fino a un'algida brutalità, Linder attenua la brutalità del grottesco attraverso una buffoneria galante, gesti eleganti, morbidi e dilatori. È un parigino, malgrado il cognome e le probabili origini tedesche. Chaplin si prende gioco della forma, la scredita, ne mostra perfino i risvolti nocivi. Max Linder la salva sempre, anche nelle situazioni più assurde, e ne dimostra così la necessità. Chaplin è sempre originale. Linder non disdegna una situazione comica anche già sfruttata, ma la trasforma, con leggiadra amabilità, in una affatto nuova. Chaplin sostiene la comicità tutto da solo, Linder illumina di comicità anche i personaggi secondari. Nei suoi film la velocità è la stessa dei film americani. Ma non è la velocità della macchina, piuttosto quella - più elegante - della donnola, un'agilità animale.

Mauritz Stiller, il più colto, il più poetico, lo Hamsun dei registi cinematografici, ha portato sullo schermo *Gösta Berling*, il celebre romanzo di Selma Lagerlöf. Il film, soprattutto nella seconda parte, è decisamente inferiore al romanzo. La scrittrice, a quanto pare, ha dato la sua collaborazione e offerto suggerimenti. L'atmosfera che emana dall'ambiente, nel film non manca. Manca piuttosto quella, ben più preziosa, che è insieme risultato e origine della *poesia*. La saga si tramuta così, nel film, in quadro di costume, pittura di genere.

Quello che non è pienamente riuscito a Mauritz Stiller non poteva che tradursi in completo fallimento nel caso del regista Carl Theodor Dreyer, il quale si è misurato con la riduzione cinematografica del *Michael* di Herman Bang, sulla base di una sceneggiatura di Thea von Harbou, che aveva già travisato del tutto *I Nibelunghi*. Ecco un buon esempio di come un'opera d'arte piena di sensibilità si risolva in un film ridicolo: Benjamin Christensen, l'interprete del Maestro, non può surrogare con la mera gestualità l'incanto che Bang produce nel romanzo mediante soluzioni musicali. Michael è interpretato da un insignificante, grazioso giovanotto (il figlio del cantante Slezak). Nel romanzo è un bel giovane, con quella sana spietatezza tipica della gioventù. Nel film è una damigella di compagnia di sesso maschile. Il Maestro si aggira per casa in vestaglia di seta; e le opere eccellenti che il regista Dreyer ci fa imprudentemente vedere sono solo kitsch rimediato in un «negozio d'arte» della Friedrichstrasse. Dalle situazioni è tratta molta «atmosfera», ma intenerita fino al sentimentalismo. È un *Michael* in versione piccolo borghese, così come *I Nibelunghi* era una versione per giovani diventati ormai adulti. Thea von Harbou ha di certo le

sue qualità. Ma dovrebbe consacrarsi ai romanzi pubblicati da Norbert Jacques e Ludwig Wolff sulla «Berliner Illustrierte Zeitung». Herman Bang è a un altro livello.

All'Ufa-Palast am Zoo viene presentata una versione cinematografica americana di *Potassa e Madreperla*, una vecchia commedia ebraica di repertorio che rivela l'intima familiarità del regista americano con gli usi e costumi del mondo ebraico. Come «fuori programma» è offerta una «sfilata di moda». Al centro del palcoscenico si leva una scala a chiocciola. In abiti di seta, modelle e modelli, vestiti dalla luce variopinta dei riflettori più che dalle stoffe, appaiono, scompaiono, si ripresentano in nuovi abiti, volteggiano. Divertenti gli uomini in cilindro, con mantello a ruota e bastone: camminano a passettini come ragazze, lanciano sguardi civettuoli all'intorno, sono «eroi» della mondanità, dal cilindro agli stivali di vernice; ancheggiano, si prodigano in moine - dovrebbero essere presi a esempio? Ecco il catalogo animato, in forma di pantomima, dell'atelier di un «tailleur». Quando questi cicisbei vi salgono sopra, la scala a chiocciola fa pensare a un «marciapiede» battuto in verticale dal genere maschile - un marciapiede un po' contorto, e non senza ragione...

Un paio di «film a sensazione»

Karl Grune, uno dei registi cinematografici di maggior gusto, sottile ed elegante, ha girato il film *Arabella* - da una sceneggiatura di Hans Kyser. Il film racconta il tragico destino di un cavallo. I nomi Grune e Kyser e lo stesso soggetto suscitano grandi aspettative. Sarebbe stato possibile far risaltare la tragedia dell'animale *tout court*, tragedia implicita nel fatto che il quadrupede è posto in mezzo a un mondo di uomini. Verrebbe da credere che nessun altro soggetto renda tanto facile il compito al regista. La «sensazione» è già lì: nei più semplici momenti di una vita animale. Gli opposti più efficaci sul piano cinematografico, sono sempre a portata di mano: l'uomo e l'animale. E sia il rispetto per gli animali, sia considerazioni di natura artistica avrebbero dovuto suggerire un ricorso agli uomini solo per ottenere contrasti. Il regista però, così come lo sceneggiatore, soffre di falsi pregiudizi, quanto al gusto e agli interessi del pubblico più ampio. Quest'ultimo, se qualcuno gli promette un film sugli animali, si appassiona solo a loro e ne condivide le sensazioni e le sofferenze. Al posto di tutto ciò in *Arabella* - nobile storia di un cavallo di razza - viene inserita anche una vicenda noiosa e banale sugli umani. Le varie fasi della vicenda umana intralciano lo sviluppo della storia animale, sono d'impaccio e abbassano il livello complessivo del film.

Ludwig Wolff non si limita a scrivere i suoi romanzi, li porta pure sullo schermo. Non so quale dei due passaggi venga per primo. E questo non implica un rimprovero. In teoria un romanziere può anche essere il regista di se stesso. Solo che non lo si deve notare: né dal romanzo né dal film. Non dobbiamo accorgerci che quest'ultimo è tratto da un romanzo concepito sin dall'inizio come film, né che quell'altro è nato con lo scopo di diventare film in una vita ulteriore. I prodotti di Ludwig Wolff sono condannati fin dalla nascita alla metempsicosi. E si intuisce la forma della loro seconda vita.

Garragan è un prodotto di questo genere. La storia di un barone che finisce in galera per ragioni umane, comprensibili e perdonabili. Col suo ritorno alla libertà iniziano il film e il romanzo. Entrano in scena due donne. Un miliardario americano. Un barone austriaco. Si tratta di puri cliché. Siccome nel romanzo i personaggi parlano molto, il film necessita di molte fastidiose didascalie. E siccome quei personaggi sono ricchi, e possono soggiornare in città e contrade interessanti, ecco allora comparire varie città e contrade. Peraltro di notevole bellezza. Merito della fotografia e dei soggetti stessi. La grande schiera di lettori di Ludwig Wolff avrà probabilmente visto film di miglior qualità. Un romanziere più abile, non l'ho incontrato fin qui neppure io...

Il regista ungherese Kertész, al momento residente a Vienna, ha girato *Schiava regina*, un film che mescola in modo maldestro e goffo libera fantasia, preistoria e Bibbia. Gli ebrei di Goscen sono oppressi in Egitto. Un principe egizio ama una giovinetta ebrea. Deve cedere al fratello la successione al trono. Si tratta proprio di quel Faraone di cui narra la Bibbia.

La sua ben nota fine nel Mar Rosso procura al nobile principe la dignità regale. Ma nel frattempo l'ebrea da lui amata muore, uccisa dal partito che gli è avverso. C'è da rabbrivire di fronte al caos primigenio che ribolle nell'universo del signor Kertész. Gli ebrei di Goscen sembrano ebrei di uno shtetl galiziano. I loro tratti distintivi: parlano molto e ad alta voce e gesticolando. Se uno si chiama Kertész e viene dall'Ungheria, dovrebbe conoscere meglio gli ebrei della Bibbia. Il signor Kertész però conosce bene solo il colossal americano *I dieci comandamenti*. Per la prima volta nella storia - così ricca! - del cinema si ha l'impressione che intere parti, e fra queste le più importanti, siano state trasferite bellamente da un film all'altro. La schiera di ebrei attraverso il Mar Rosso, le acque che si dividono hanno lo stesso aspetto che nei *Dieci comandamenti*. Al critico berlinese Kurt Pinthus va il merito di aver chiarito il nesso fra le due pellicole: a buon diritto Pinthus ne conclude che Kertész ha girato questo film durante l'inflazione, quando la Germania non poteva certo procurarsi film costosi da onorare in dollari. Kertész credette all'epoca d'essere il primo, con le sue immagini. Si è ingannato. Ralleghiamoci per una vittoria della giustizia, cosa rara nel mondo del cinema...

A Kertész preferisco *Il richiamo dell'amore*, un «vero film americano» della Fox, anche se «richiamo» non significa qui nient'altro che «agitazione». È una sinfonia di situazioni inverosimili che si susseguono a raffica: la maggior parte delle leggi fisiche è sospesa per far posto ad altre leggi, americane. Si sfreccia in auto fra due treni, si sorvolano i precipizi, si arriva sempre all'ultimo istante, si superano milioni di pericoli in due secondi, e la logica degli eventi è così estenuata da perdere ogni parvenza logica. Di fronte all'audacia da cui scaturiscono simili favole, si presta fede a tutto. Ecco un'ingenua spregiudicatezza ignara di qualsiasi limite. Il pulsare del sangue manda all'aria gli ultimi residui della ragione. Questo film potrebbe rappresentare un culmine del genere americano. È senza pretese. E la grande arte consiste nell'essere umile, quando nei confronti dello spettatore si avanzano simili pretese. C'è un limite, oltre il quale anche per noi inizia il miracolo...

Recensioni da Berlino

Tra i film più importanti visti durante le ultime settimane nei cinema berlinesi, solo tre mi sembrano meritare una recensione dettagliata: *Il gabinetto delle figure di cera*, *Nju*, e *Oliver Twist*, il film con Jackie Coogan.

Il gabinetto delle figure di cera è stato scritto da Henrik Galeen. La sceneggiatura connette in modo alquanto lasco una serie di motivi cinematografici, mettendo a repentaglio fin dall'inizio l'unitarietà dell'opera. Il regista (Paul Leni) sarebbe dovuto intervenire: in un film è certamente possibile introdurre collegamenti naturali, «adeguati», anche quando il copione presenta lacune. Proprio quel che non è avvenuto in questo film. Benché il programma menzioni, oltre al regista Leni, anche uno *Spielleiter* (Birinski). (Che cos'è uno «*Spielleiter*»? Che cos'è un «regista»?).

Dal proprietario del gabinetto delle figure di cera, un giovane poeta riceve l'incarico di scrivere alcune storie per il programma del piccolo museo. Le storie di Harun al-Rashid, Ivan il Terribile, Jack lo Squartatore. Il giovane poeta si innamora della figlia del suo committente. E dopo aver scritto due storie divertenti e averne sognata una angosciosa, fa sua la ragazza.

Si vede che la cornice è del tutto casuale, priva di plausibilità. Ciononostante, in questo film riesce qualcosa che in film di solido impianto e ben coesi riesce di rado: l'unitarietà dell'atmosfera. Che rende ingannevole la frammentazione dell'intreccio. In un universo fantastico possono inserirsi eventi d'ogni tipo. Il film ci scorre davanti agli occhi come un sogno in più parti; come una serie di sogni. Ma a tenerlo unito è proprio la *notte* in cui i sogni si manifestano. E questo è un connettivo sufficiente. Che la fiabesca, quasi solare levità degli eventi più inverosimili riesca a risplendere attraverso la cupezza dell'atmosfera va ascritto a merito speciale della regia. Non sono molti i film giocosi, allegri, senza pretese particolari eppure artistici, realizzati qui da noi. Le premesse fantastiche - bisogna ammetterlo - vengono imposte allo spettatore. Ma, una volta accettate tali premesse, si apprezza tutto il resto, senza farsi guastare da riserve logiche la leggerezza del piacere...

Nju, con Elisabeth Bergner nel ruolo della protagonista, è stato realizzato da Paul Czinner, un uomo che viene dal teatro, e che forse proprio per questo ha rivolto la sua attenzione alla commedia sentimentale e senza nerbo di Osip Dymov. Al cinema, però, i dialoghi sono fortunatamente omessi - e da questo, così come da parecchi altri esempi, si può vedere che, rispetto al teatro, il cinema è di molti anni più giovane e, per certi aspetti di maggior sostanza, più «primitivo». Sul palcoscenico, infatti, Dymov è insopportabile. Al cinema, persino la sua falsa psicologia si corregge quasi da sé.

Nju è la piccolo borghese che lascia quel filisteo del marito per amore d'un «poeta», ma ne sarà a sua volta abbandonata, annientata. La Bergner riesce qui a commuovere, ma non a convincere. Al cinema l'attrice è privata della più importante fra le sue risorse artistiche: la voce, quella povera voce femminile, fragile, cinguettante, triste. Al cinema la Bergner rimane

circostritta alle poche movenze disponibili, a quel suo gingillarsi, anche nelle situazioni tragiche, a quell'eterna leggiadria nella stessa rovina. E dal momento che la sola leggiadria di rado può diventare tragica, anche qui rimane una scoria, una lieve insoddisfazione. In compenso, però, risplende l'eterna vittoria della grazia sulla morte. Questa non è tanto la tragedia appassionata di una donna, quanto piuttosto la trionfale vittoria sulla gabbia e sulla morte di un allegro, cinguettante uccellino nella sua fredda e falsa libertà.

Molto più energico e tragico, ridicolo e solenne, è il marito borghese impersonato da Emil Jannings. Qui si rivela una capacità di osservazione - intuitiva e intellettuale - del borghese, che non ha eguali nell'arte cinematografica tedesca.

Di Jackie Coogan, ecco un vecchio film - nuovo per la Germania: *Oliver Twist*. Conosciamo tutti l'immortale personaggio dickensiano. Naturalmente non bisogna confrontare il film con il romanzo. I film escono sempre sconfitti dal confronto con l'originale letterario - quando quest'ultimo non sia, eventualmente, di Osip Dymov. Il film ha le sue lungaggini, si perde in dettagli, necessari nel romanzo e superflui sullo schermo. Ma vincente, come sempre, è il piccolo bambino prodigio, l'unico bambino a non scivolare mai nel kitsch, pur essendo circondato ovunque dal cattivo gusto...

Film per bambini

Questo è il periodo dell'anno in cui ogni settore economico rivela un cuore generoso verso l'infanzia, anche il cinema, che una legge spiacevole vieta ai minori di sedici anni. Adesso però i *bambini di Berlino* possono entrare nella sala dell'Ufa, vicino allo zoo, dove per loro si proietta un film americano: *Penrod e Sam*. La sceneggiatura è di Hope Loring e Louis D. Lighton, la regia è di William Beaudine e il piccolo attore protagonista si chiama Ben Alexander: avrà al massimo dodici anni, e il suo nome è già scritto a caratteri cubitali. La trama del film è presto raccontata: il piccolo Bobby gioca con i suoi compagni alla rivoluzione. C'è tutto quello che serve per una «rivoluzione»: elmi di cartapesta, cavallucci e spade di legno; un cagnolino, che presto viene investito e sepolto; un piccolo appezzamento di terreno che il padre di Bobby vende al ricco genitore di un ragazzino antipatico. Assai presto, dunque, il bambino scopre il dolore dello sradicamento, lo scherno del ricco, le umiliazioni inflitte al profugo. Naturalmente il film finisce con il riscatto del terreno e la messa in scena di una nuova «rivoluzione».

Gli *americani* sanno ricostruire in modo perfettamente credibile giochi e mondi infantili. I pochi adulti che compaiono in questo film sono dei bambinoni. C'è una serietà commovente nella loro recitazione. I film americani fanno pensare alle ultime storie per l'infanzia scaturite dalla letteratura universale. Ma qui ci sono venti piccoli attori, o anche di più: venti bambini che dovrebbero vivere *quanto* simulano con piena consapevolezza, e che di certo non possono più essere quel che recitano così mirabilmente. Gettano la loro infanzia nella luce famelica dei riflettori. Si danno in pasto al Moloch degli studi cinematografici, e noi ci rallegriamo che appaiano così amabili sullo schermo e portiamo i nostri figli al cinema dimenticando come quei bambini che recitano abbiano forzato se stessi a essere bambini. Si divertono davvero con gli elmi di cartapesta che lo studio fornisce loro? Non sono forse troppo cresciuti, ben oltre il gioco? Nella vita privata portano i calzoni lunghi e sbadigliano annoiati, quando si ritrovano insieme a coetanei che *non* fanno cinema. E recitano invece di giocare. Cento e forse mille bambini crescono nelle città del cinema americane, in città di cartapesta, dentro culle dipinte con effetti prospettici, generati dietro le quinte, nati in una scena da film, allevati da registi - cento, mille, diecimila bambini...

L'ultima risata

Il grande film artistico dell'anno è, in Germania, *L'ultima risata*. Ne è autore Carl Mayer, l'unico *poeta* del cinema tedesco. Sottolineo «poeta», perché di gente che scriva e confezioni sceneggiature ce n'è a iosa. Ma Carl Mayer scrive film così come si compongono poesie, racconti, drammi. Vale a dire: trasferisce un soggetto dal piano materiale, terreno e casuale dell'«esistenza» e del «fattuale», in un'atmosfera metafisica, unica, autentica e necessaria.

Al poeta Carl Mayer non interessa se il film in generale è un'«opera d'arte» o meno. I *suoi* film sono comunque poesie. Non è un poeta della parola, lui, ma dell'immagine. Il poeta dipinge, canta e parla con le parole. Il poeta del cinema - e Carl Mayer ne è l'unico rappresentante - dipinge, canta e parla direttamente con le immagini. Il fatto che i suoi siano «manoscritti», a cui egli lavora con carta, penna o macchina da scrivere come un vero autore, ha un ruolo del tutto secondario. Il suo «manoscritto» è una lettera al regista, corredata di istruzioni. Per poeti del cinema come lui bisognerebbe inventare uno strumento, qualcosa di simile a un pianoforte per immagini, con innumerevoli scale di situazioni e immagini, con tasti che, appena sfiorati, suscitino la proiezione dell'immagine voluta dall'autore.

In effetti le sceneggiature di Carl Mayer si presentano come brevi istruzioni di regia. A situazione segue situazione. Ovvero, dal punto di vista del poeta, a visione segue visione. E fra l'una e l'altra, ecco le spiegazioni e indicazioni tecniche: «primo piano», «dissolvenza», eccetera. Queste note di regia rivelano la struttura del processo creativo: la visione poetica si tramuta (consapevolmente o meno) nel modo di vedere proprio della tecnica cinematografica. L'intuizione ha stretto un patto con la tecnica. È qualcosa di analogo al processo creativo in un autore drammatico: anche quest'ultimo, se è un vero drammaturgo, non dimentica un solo istante il palcoscenico e le sue risorse. Ma la tecnica cinematografica è tanto più complicata quanto più ricco di situazioni è il film, quante più «azioni» lo saturano. Per ridurre a una formula questo processo creativo bisognerebbe dire semmai: Carl Mayer ha delle visioni come ogni «veggente», ovvero: come ogni artista. Ma lui le comunica al regista con gli strumenti tecnico-espressivi della cinematografia.

Al *regista* rimane relativamente poco da fare. Non potrà «comporre» in forma nuova l'immagine che lo sceneggiatore ha visto con tale chiarezza e descritto in modo così esplicito. Il regista deve limitarsi a comunicare agli interpreti e ai collaboratori tecnici, con la massima chiarezza e precisione, gli intenti dell'autore. Nelle immagini può inscrivere solo dati secondari. Non gli restano che le figure di contorno e le scenografie. Se questo è poco o molto, dipende dal talento artistico del regista. Un grande artista creerà un'«atmosfera». Il regista di modeste capacità copierà fedelmente l'«atmosfera» già creata dallo sceneggiatore.

Il regista dell'*Ultima risata* è Murnau. Era tempo che incontrasse il poeta Carl Mayer. Ne è nato un film in cui il regista e lo sceneggiatore si completano in modo perfetto. Murnau è uno dei pochi registi in cui la

capacità di immedesimazione non è di pregiudizio alla volontà creativa. Se poi viene ad aggiungersi, come in questo caso, anche un operatore con le capacità visive di Karl Freund, pari a quelle di un poeta, ne nasce allora un eccellente film «artistico»!

Nell'*Ultima risata* l'«ultimo uomo» è il portiere di un grand hotel. Primo portiere, con una magnifica livrea dagli alamari dorati, come un generale. Nel tranquillo rione popolare in cui abita, tutti hanno rispetto per questa uniforme. Donne, uomini e bambini salutano il portiere con la massima deferenza. È il più illustre abitante del quartiere. All'improvviso il direttore dell'hotel scopre che il suo dipendente è troppo vecchio. Il portiere viene «trasferito» nella *toilette maschile* e privato della meravigliosa livrea. Così gli è stato tolto tutto: il senso stesso della vita. L'uomo ruba allora la divisa e torna a casa come sempre, come un generale, salutato da tutti e pronto a restituire il saluto. Il furto però non è servito a nulla. Il giorno dopo il rione popolare scopre quali sono le vere mansioni del vecchio, che resterà nella toilette maschile.

La «trama» è tutta qui. Si tratta di un film? È un bozzetto *sociale* reso con mezzi cinematografici. Potrebbe essere una novella di Gogol'; o anche di Cechov. Il suo autore l'avrebbe scritta certamente in forma di bozzetto, e non come sceneggiatura, se fosse stato un poeta uso ad esprimersi con il linguaggio, con le parole. Visto che *per combinazione* il suo strumento non è la lingua, ma l'immagine e l'apparato fotografico, ne è nato un film. Un film *per combinazione*, dunque. È lo stesso sceneggiatore ad ammetterlo, dal momento che vi aggiunge un «epilogo». «È così» dice all'incirca «che il film dovrebbe concludersi. Ma io mi prendo cura del pover'uomo abbandonato da tutti e gli regalo un lieto fine». Si viene allora a sapere (da un trafiletto) che uno stravagante milionario messicano ha deciso di lasciare in eredità la sua immensa fortuna alla persona «fra le cui braccia dovesse morire». Ebbene, costui muore proprio fra le braccia del nostro eroe, nella toilette maschile del grand hotel. L'ex portiere diventa un vecchio milionario e festeggia i trionfi della ricchezza e del buon cuore nello stesso hotel in cui era stato portiere e addetto alla toilette. Invita al suo tavolo gli amici poveri, rivolge un saluto di condiscendenza al direttore dell'hotel e fa salire un mendicante sulla sua sontuosa carrozza. Questo il finale sommamente lieto.

Come si vede, è un finale privo di coerenza, che *di proposito* rinuncia a qualsiasi coerenza. È come se lo sceneggiatore lo avesse aggiunto sorridendo, in omaggio alla predilezione infantile del pubblico per l'«happy end». Vi è una cosiddetta «ironia romantica» in questo finale. Lo sceneggiatore si prende gioco della moda dei film a lieto fine. Sarebbe stato più «cinematografico», secondo i criteri tradizionali, omettere quel testo ironico che introduce il finale e la svolta del destino, e far scorrere invece le immagini sulla morte del milionario messicano e sulla storia sorprendente del suo testamento. Ma così il «livello» dell'opera ne avrebbe sofferto. Ed ecco ripresentarsi il dilemma che deve tormentare un artista come Carl Mayer: il cinema è «arte» oppure no? Se ne mette forse a repentaglio il livello artistico, mantenendo un'impostazione tradizionalmente «cinematografica», vale a dire dozzinale? Carl Mayer si salva da questo dilemma grazie a una sottile *ironia* poetica. La quale, tuttavia, non può farci dimenticare che non appartiene al film. Vi è stata introdotta *arbitrariamente*. E quand'anche si confessi un arbitrio, quest'ultimo non smette di essere tale.

Il film presenta dunque una discontinuità; la discontinuità si fonda sull'errata convinzione che un bozzetto poetico possa essere tradotto in film. In realtà lo si può *solo* scrivere. Carl Mayer è un poeta di prima grandezza. Ma su di lui grava la maledizione del mestiere: l'apparato cinematografico. Dovrebbe scrivere. E sarebbe forse un Gogol'. Ma non si può essere un Gogol' dello schermo. Il pubblico non vuole assistere a componimenti delicati e fini. A meno che non si facciano concessioni, al pari di Mayer nell'*Ultima risata*. Uno scrittore, invece, può, anzi *deve* esimersi dal fare concessioni. Nemmeno in forma indiretta e con il ripiego dell'«ironia romantica» gli sono consentite.

Jannings veste i panni del protagonista. I suoi movimenti sono variegati, forti, sicuri. Mai che vi sia un gesto, un'espressione, un battito delle palpebre a vuoto. Nella più serrata concentrazione, una ricchezza inesauribile. E in più, una via d'accesso - misurata, serena, comprensiva - agli ultimi segreti di quel povero diavolo. Jannings sa essere un vecchio distrutto nella toilette e un rispettabile milionario nel tiro a quattro... continuando a rimaner sempre se stesso: siamo di fronte a una delle più grandi interpretazioni cinematografiche degli ultimi anni.

Il film è stato presentato contemporaneamente in America, e a quanto pare con il medesimo successo. Anche il pubblico di Berlino è entusiasta. Ma sarebbe arduo stabilire se alla base del successo vi sia la dimensione *poetica* o la perfezione filmica. Non fosse stato aggiunto il finale ironico di compromesso, ora forse sapremmo se il pubblico vuole davvero vedere al cinema opere di pura poesia. Il giudizio, così, è rinviato. In ogni caso il pubblico vuole vedere bei *film*. E *L'ultima risata* - a prescindere dalla questione: poesia pura o vilipesa - è uno dei migliori film, non solo della Germania ma del mondo intero.

Il film sul Vaticano

Una società cinematografica di Friburgo - la Caritas, questo il suo nome - ha presentato alla stampa berlinese un film che ha per oggetto il Vaticano e per titolo *Arte e storia del Vaticano*. Il film «è stato realizzato con l'autorizzazione di Sua Santità»; e l'autorizzazione era necessaria, dal momento che il Papa stesso appare in alcune scene del film, ne è l'«eroe», se si può considerare adeguata a una personalità così sacra un'espressione tanto profana. Dal punto di vista della tecnica cinematografica va definito un azzardo filmare il Vaticano. Qui, infatti, il materiale oppone resistenza al primo e più importante principio del cinema: il *movimento*. A contraddistinguere il Vaticano è una *quiete* museale e, se si potesse parlare di un suo «principio», bisognerebbe dire che esso consiste in una nobile, veneranda silenziosità e immobilità. Un soggetto per «panorami». Rapide immagini in sequenza di quadri, statue, biblioteche, edifici danno un'impressione fugace, che sa risvegliare, in chi non conosce Roma, il desiderio di andarvi; a coloro che l'hanno già visitata, le immagini non offrono niente più di un fuggevole ricordo. La Caritas ha affidato le riprese romane a operatori italiani. La tecnica cinematografica in Italia non è ancora abbastanza sviluppata per risolvere problemi complessi come quelli legati alla resa di una rigorosa monumentalità. Nelle arti plastiche e pittoriche il movimento si sprigiona dalla situazione. Il film trasforma la situazione carica di vita e movimento in un'incalzante successione di situazioni che perdono la loro vita interiore per acquisirne una esteriore. Si può filmare un placido *paesaggio* senza troppi danni. Ma non un paesaggio *dipinto*. Si può filmare la natura; non la natura potenziata, concentrata.

Sarebbe stato più saggio filmare, anziché una pletora di materiali, solo singoli elementi di particolare importanza, senza mostrarli poi con rapidità cinematografica. Biblioteche, fregi di pareti e soffitti, oggetti preziosi richiedono un'osservazione più lunga per poter essere apprezzati. Non si dovrà certo giudicare questo film solo con criteri specialistici. Anch'esso, però, vuole *fare presa* sul pubblico, e di conseguenza è soggetto ai tradizionali criteri di efficacia.

Diverso il caso di quelle parti in cui è lo stesso Papa a essere mostrato: nell'atto di ricevere una delegazione, di benedire la folla, o di inaugurare un consesso. Queste parti *non* sono inserite organicamente nell'insieme del film. Ma ne costituiscono l'aspetto più interessante. Il Santo Padre gode di particolare interesse nell'Anno Santo. Il suo volto saggio e vivace - colto dalla cinepresa nei momenti in cui il Papa non sa di essere sotto lo sguardo del pubblico - rivela interessanti risorse espressive. C'è molta naturale umanità in quel volto, una dignità sincera, un pathos senza teatralità. È lo scalatore *Ratti*, l'amante della natura, l'uomo libero, semplice - e il capo della Chiesa più potente del mondo.

Vediamo il Papa che fa visita ai boy scout, dà la mano ad alcuni giovani, osserva le bandiere, passa in rivista una «schiera», e deve sorbirsi «trenta discorsi in trenta lingue diverse». Il Papa percorre i giardini del Vaticano, giardini silenziosi, incantati, con le fontane e gli alberi che, per un orgoglio

naturale, sembrano non voler mai mormorare e stormire ma rimanere sempre silenziosi, consapevoli di quella dignità che ha doveri di rappresentanza. Vediamo infine il vecchio vetturino che ha portato quotidianamente *cinque papi* nella sua carrozza, per un'intera vita: ogni giorno la stessa strada. Questo vetturino se ne sta rigido davanti all'obiettivo, così come siede a cassetta: tutto compreso della responsabilità affidatagli da una libera scelta - e da nient'altro.

Nonostante i suoi difetti il film è di grande attualità. Con qualche taglio e più condensato, troverà di certo molti spettatori. La società cinematografica Caritas non mira a risultati economici - un'eccezione nell'ambiente del cinema. La Caritas, come ci rivela il suo nome, devolve tutti gli incassi in beneficenza.

Due film tedeschi e uno americano

Inizio con il resoconto del film tedesco più importante degli ultimi giorni: *La parrucca* di Berthold Viertel. Del film, Viertel è sceneggiatore e regista. A lui va dunque ogni elogio, ma anche ogni biasimo. L'eroe di Viertel è un povero scrivano calvo che un giorno si compra una parrucca. A portarla, un tempo, era stato un principe. Nel momento in cui la indossa, lo scrivano diventa il principe e ne continua la magnifica esistenza. Lotta con il giovane e spietato rivale per la mano della bella e giovane principessa; patisce sconfitte, oltraggi, umiliazioni, ma alla fine trionfa, vuole darsi la morte... e si risveglia. È stato un sogno. Lo scrivano si desta nella sua realtà: è di nuovo uno scrivano.

È nella natura del sogno non seguire la logica terrena, avere una logica che fa acqua da tutte le parti, spesso inibita, arbitraria, e nel contempo intermittente e priva di un esito organico - se valutata col metro degli eventi terreni. La trama di un sogno è soggetta a leggi diverse, inesplorate, incomprensibili, a mala pena intuibili. Lo scrittore che elabora una trama onirica con intenti artistici si muove più liberamente, con maggiore arbitrio, meno soggetto a vincoli. Dovunque collochi il punto finale... la fine sarà sempre giustificata. E nel contempo ingiustificata. La storia potrebbe andare avanti per mille anni. Oppure durare un secondo. E nessuno ne ha la responsabilità. Ogni obiezione è liquidata dal fatto che si tratta di un sogno.

Ma il *fatto stesso* è un'obiezione che non può essere risparmiata a Viertel. Il tema del sogno è vecchio, abusato, logoro. A tal punto il cinema induce alla tematica del sogno che quest'ultimo, ormai, non è più filmabile. Se aveva proprio da essere sogno, però, non sarebbe dovuto durare otto atti e migliaia di metri - per quanto, in ogni metro di pellicola, si applichi la massima accuratezza artistica. Se vedessimo questo film in spezzoni fra loro sconnessi, ne resteremmo di certo affascinati, catturati, entusiasti. Ma il film nel suo insieme è faticoso, è un vero tormento e lascia insoddisfatti. Lascia insoddisfatti come ogni sogno; come i sogni che noi stessi sogniamo. Al cinema però siamo svegli, anche se è buio. E chi è sveglio è appagato solo dalla logica *terrena*, dalla coerenza della vita vigile. La logica del sogno può addirittura sconvolgerci. Ma purtroppo ci annoia se insiste, si ripete e non conosce accelerazioni.

Peccato per questo sperpero di forza visionaria. Peccato per questa fotografia pregevole, intesa a cogliere sfumature, stati d'animo indefiniti, aspetti psicologici, presentimenti, atmosfere e dimensioni incorporee. Peccato per l'amorevole regia. Viertel avrebbe dovuto pretendere da se stesso una sceneggiatura più rigorosa, più unitaria, più stringente. Mai al regista la strada si offre così spianata come quando lo sceneggiatore gli è talmente vicino da coincidere con lui. Quanto alla recitazione di Otto Gebühr - monotona, invadente, superficiale, circoscritta a un paio di situazioni classiche -, Viertel non ne ha alcuna responsabilità.

Il film tuttavia presenta, sul piano tecnico, un risultato magnifico. La dimensione onirica è resa infatti talmente bene da non permetterci di sopportarla oltre: così pregi e difetti di quest'opera sono intimamente fusi

ed è impossibile separarli.

La Divisione Cultura dell'Ufa ha voluto realizzare un altro dei suoi benemeriti *Kulturfilme*. Un *Kulturfilm* è un «film didattico». Entrambe le denominazioni sono sbagliate, ridicole, di cattivo gusto. Ma tutti i «*Kulturfilme*» sono incantevoli, appassionanti, di buon gusto - fino alle stesse didascalie. Quando si avvolge un documentario in una trama, così come si danno ai bambini pillole amare in dolci capsule, allora... be', allora verrebbe proprio da arrampicarsi sulle pareti, se non fosse severamente proibito. La Divisione Cultura dell'Ufa ha deciso di familiarizzare noi profani con il mondo agreste. Avrebbe dovuto, dunque, riprendere letamai, mucche, serve addette alla mungitura, stalle, maiali, boschi, proprietari terrieri. La Divisione Cultura, invece, filma il romanzo di Fritz Reuter *Quand'ero agricoltore*, lo ribattezza - con gusto dozzinale e patriottico, e un certo «fiuto» per la provincia - *Lotta per la terra*, degradando l'autore a distributore cinematografico, il romanzo a pretesto, e facendo di un'opera epica una storia banale, guarnita di maiali, letamai, e altri oggetti rustici... e si ritiene soddisfatta. Per fortuna è possibile chiudere gli occhi quando arriva il «film», e riaprirli all'inizio del «documentario». Si prova così irritazione nei confronti della regia e compiacimento per il buon obiettivo, capace di riprendere con tale fedeltà i maiali.

Da me - Niagara è l'insulso titolo - vorrebbe essere spiritoso - di un capolavoro americano con Buster Keaton (il titolo originale è un altro). Il film è ambientato ai «bei tempi andati», che in America sono così poco rimpianti da essere perfino oggetto di satira. Chi vede questo film non prova certo nostalgia per un'epoca in cui l'intimità domestica è grottesca, e i pregiudizi sociali sono barbarici. Grande capolavoro è non già farsi beffe di un'epoca, bensì liquidarne il sentimentalismo. Ecco il senso e l'obiettivo del film. Mai sono stato tanto sicuro della verità che il ridicolo ammazza. In questo film l'uomo nuovo rompe definitivamente con il romanticismo dei precursori. Perciò il film rappresenta quasi una tappa storica. Fosse una satira affidata alla stampa, esso (o meglio, essa) entrerebbe nella storia della letteratura. Ma una storia del cinema ancora non l'abbiamo.

Film

Nell'ultimo mese i cinema di Berlino hanno presentato *Il grande silenzio bianco*, un film che non è un film e sul quale, dal punto di vista della critica competente, ci sarebbe poco da dire. *Il grande silenzio bianco* è realizzato sulla base delle riprese effettuate durante la spedizione di Scott al Polo Sud, il cui tragico epilogo ben conosciamo. Il film è stato dunque parzialmente girato da quegli esploratori inglesi che sono morti fra i ghiacci dell'Antartide. Accanto ai corpi di quanti perirono con Scott furono rinvenuti i diari con le ultime annotazioni, e alcuni rulli di pellicola. Quegli uomini coraggiosi hanno ripreso, in un certo senso, anche la propria morte - nell'interesse della scienza, e non con il proposito di divenire immortali. Non è una tragedia *cinematografica*. È una tragedia *umana e storica*.

Contiene immagini della bianca, silenziosa eternità del Mar Glaciale antartico. Neve, ghiaccio e cielo. Muraglie, fortezze, città, universi di neve. Slitte, cani e qualche uomo. Pinguini, una tenda, una balena. E noi sediamo in un cinema moderno. Nulla manca, delle cosiddette benedizioni della civiltà: ragazze carine con i programmi di sala e i grembiuli bianchi; luce elettrica; riscaldamento centrale; uno schermo. E osserviamo da ogni lato, al riparo da qualsiasi pericolo della natura, un mondo affatto incredibile in cui si compie l'affatto incredibile destino di incredibili combattenti.

Alcuni uomini camminano verso il Polo Sud. Che cos'è il Polo Sud? È un concetto geografico. Sul mappamondo c'era ancora una macchia bianca. Adesso le aziende che producono mappamondi hanno la soddisfazione di poter segnare un punto nero in mezzo al Mar Glaciale antartico. Al Polo Sud tutto si presenta esattamente come a qualche centinaio di chilometri dal Polo Sud. Ma per raggiungere quel punto si affrontano il gelo, la fame, la morte. Tutto ciò è più prodigioso ancora del prodigioso mondo di neve e ghiacci nel suo complesso. Ancor più bizzarri degli enigmatici uccelli dai volti umani - i pinguini -, sono gli uomini. E più tragica ancora della loro rovina è la *causa* della loro rovina.

Infatti l'audace esploratore del Polo Sud, Scott, non è morto subito di sfinimenti, fame e gelo... ma è morto perché, prima di lui, era già arrivato lì il collega Amundsen. Anche questa dolorosa, esiziale delusione è stata filmata da quegli uomini pronti alla morte. Quando, dopo indicibili privazioni, ebbero raggiunto il Polo Sud videro la bandiera di Amundsen. Il Polo Sud era già stato scoperto. Le loro fatiche, i loro sacrifici, la loro determinazione anche a morire... tutto era stato «inutile». Così, sgomenti, senza più speranze, ripresero la via del ritorno. Ad appena una giornata di cammino dalla base d'appoggio li raggiunse la morte, che già a lungo e invano li aveva attesi al varco. Ma difficilmente la morte può avere ragione di chi la sfida per un concetto geografico. Ha invece gioco facile con chi è deluso per una scoperta fittizia.

È indicibilmente triste che uno scopritore del Polo Sud, un pioniere della scienza, leghi al folle intento di essere «il primo» il suo slancio ad allargare la conoscenza. Lui vuole issare la bandiera inglese. Ma c'è già quella norvegese. In realtà il Polo Sud non appartiene né all'Inghilterra né alla

Norvegia. La tempesta strappa e distrugge entrambi i vessilli. Anche se si piantassero lì mille bandiere, dopo un anno sarebbero quel che sempre sono state: brandelli di stoffa. La vanità di issare per primo il vessillo della propria patria unisce l'uomo di scienza al folle cadetto che assalta una trincea e muore con un'ultima frase retorica sulle labbra. È davvero sconsolante vedere che un uomo, capace di scoprire il Polo Sud, non dimentica di portare con sé una bandiera. Ancora più sconsolante del fatto che poi si affligga perché un'altra già sventolava prima della sua...

Sì, l'universo di neve e ghiaccio è proprio meraviglioso - ma esplorabile, come si vede. Meraviglioso e inesplorabile è solo l'universo che trova compimento *negli* uomini, in ogni uomo, nel piccolo cadetto e nel grande scienziato...

Un secondo colossal: *I pionieri*, prodotto dalla Paramount. Racconta le peripezie degli emigrati tedeschi che si spingono nel far west alla metà del XIX secolo. È un capitolo della storia tedesca in terre lontane. Peregrinazioni infinite nella sconfinata prateria, carri, tende, cavalli, buoi, bambini, donne, acqua, cielo, bufali, indiani, combattimenti, privazioni, feste, idilli. Bagliori di fuoco, il rosso incendio della prateria, miniere d'oro in California. C'è pure una sentimentale storia d'amore. E sull'intreccio sentimentale, che è un puro pretesto, non ho nulla da ridire.

Una teoria di carri attraversa un grande fiume. I cavalli, i buoi, le mucche guadagnano il corso d'acqua. La naturale agitazione degli animali nella naturale agitazione delle onde; gravi, pesanti movimenti di corpi nell'acqua argentea, vivacemente mossa. Trepidiamo per ogni cavallo, ogni toro, ogni manzo. E come sospiriamo di sollievo nel vederli inerpicarsi sull'altra sponda, pesanti, lenti, poderosi... scampati alla morte, senza sapere quanto le sono stati vicini.

In questo film non c'è mai *un attimo* di vuoto imbarazzato, di intreccio senza eventi, ogni situazione ha mille aspetti dinamici e ogni avvenimento un senso appropriato. Ogni episodio scaturisce dal tema generale, non ce n'è uno che si allontani da esso. Il film è come una grande casa con molti edifici annessi, tutti al servizio della casa e uniformati ai suoi principi architettonici.

Ecco i due «eventi» cinematografici delle ultime settimane. In entrambi i film l'aspetto centrale non è dato dall'«intreccio», ma dagli *avvenimenti*. In entrambi i film non sono gli uomini a conseguire la migliore efficacia cinematografica, ma gli *animali*. Quanti magnifici film potremmo avere se non utilizzassimo nessuna sceneggiatura, ma semplicemente il mondo, i fatti, gli animali, gli alberi, i fiumi e i boschi. A ciascuno di noi riuscirebbe facile comporre in quel materiale grezzo il proprio dramma e, per un unico film, avremmo tanti «intrecci» drammatici quanti sono gli spettatori.

Comici internazionali

... I danesi Pat e Patachon recitano solo al cinema e fanno leva quasi esclusivamente sul loro contrasto fisico. Uno è lungo e secco, l'altro basso e ciccione. Al basso e grasso le cose vanno sempre bene. All'alto e magro vanno sempre a finire in tragedia. Il piccoletto è al riparo dai duri colpi del destino grazie a uno strato di adipe e sentimento. Lo smilzo è sempre alla mercé dei rovesci di grandine mandati dal Signore. Il piccoletto ha uno sguardo ammiccante, sciocco e scaltro al tempo stesso, lo spilungone lo sguardo duro, torvo, pieno di rimprovero di un animale bastonato.

L'efficacia del ben più celebre comico americano Harold Lloyd non dipende affatto dalle sue caratteristiche fisiche. È solo il risultato di originali trovate tecniche. La sua fantasia ha come riferimento e limite da una parte la fiaba, dall'altra la macchina. E riesce a combinarle insieme. Ricorre a tutte le possibilità dell'apparato cinematografico e di tutti gli altri apparati. Solo di rado agisce con cattiveria. Inclina piuttosto al pedagogico. Il suo atteggiamento è positivo. E poiché è il candore in persona, anche in America - il paese dei naïf - sta diventando più popolare del sommo fra i comici: Charlie Chaplin.

Chaplin è un poeta, un romanziere e un temperamento satirico. Chaplin è un anarchico. Odis il consorzio umano e tutte le sue istituzioni, dalla spianatoia per la pasta e dal servizio di porcellana fino alla polizia. Ha sempre qualcosa o qualcuno contro cui ribellarsi: la Chiesa pietista, il matrimonio con una erinni, i ricchi, l'ordine costituito. Restaura l'ordine divino e lo mette di fronte a quello umano. La sua è una rivoluzione. Quando cerca vanamente di salire su una scala mobile, lo spettatore deve odiare quella scala. Quando inciampa sul bordo di un marciapiede, dobbiamo maledire il bordo del marciapiede. È sempre sconfitto, umiliato, passa da una disfatta all'altra. A malapena si salva dai suoi inseguitori. Ma che si prenda gioco di loro, che lui, un debole, alla fine abbia la meglio su tipi grandi e grossi, è la vittoria del cervello sui muscoli. La vittoria dello spirito nobile su quello rozzo. La vittoria della rivoluzione sulla brutalità.

Fra Chaplin e Harold Lloyd vi è il comico più triste: Buster Keaton. Alla fine è lui a riportare la vittoria, ma quanto gli pesa... Non si abbandona mai al giubilo. Non conosce trionfi. Nelle sconfitte si sente quasi a suo agio. Quando vince, non dimentica la relatività della vittoria...

Stazione di Saarbrücken

Di pomeriggio sono partito per Saarbrücken ... La stazione di Saarbrücken è la più triste di tutte le stazioni in cui sia mai capitato ... È giovedì. Ottobre. Sono le sei del pomeriggio. Dalla stazione vado in città ...

Chiudono i negozi. Comincia a imbrunire. D'un tratto ti rendi conto che i lampioni sono troppo alti. Gli uomini si sono persi. Inizia a piovere, quasi le nuvole avessero aspettato l'ora di chiusura. Piove solitudine, amarezza, acqua sporca, nostalgia del cinema. E naturalmente danno il *Faust*. Lo conosco già. È un castigo divino, imbattemi sempre nelle grandi opere della cinematografia nazionale, in marcia vittoriosa per il mondo. *La febbre dell'oro* di Chaplin l'ho visto una volta soltanto. Ma a Leningrado mi è toccata *La canzone dei Nibelunghi*, a Parigi *Metropolis*, a Saarbrücken il *Faust*. E per di più continua a piovere. Tutto è ancora fresco nella mia memoria, è la sfida più crudele imposta alla mente: l'angelo di cartone e piume di cigno, la nebbia misteriosa - che è la metafisica del mondo cinematografico -, la barba di Faust fatta di trucioli grigi e le trecce di Margherita ricavate dal lino che lei stessa ha filato; quell'ingannevole miscela di ingenuità da leggenda e tecnica avanzata del primo piano, fra loro incongrue; quei continui, faticosi cimenti con le nebbie primordiali del misticismo tedesco, condotti negli studi cinematografici; quell'ambizione di non misurarsi con altro che non sia cielo, terra, peste, gotico, inferno: elementi che dovrebbero essere affrontati in modo ingenuo, ma che nel cinema tedesco diventano naturalmente patetici; e insomma, per esprimersi nel linguaggio del settore: scaturiti tutti quanti dalla tavola pitagorica delle streghe! È questo *Faust* che debbo vedermi adesso un'altra volta, a Saarbrücken, perché piove. Non mi viene risparmiato proprio nulla. Me ne andrò in un caffè...

Onore ai tetti di Parigi!

Da alcune settimane si proietta a Francoforte il film sonoro francese *Sotto i tetti di Parigi*, e anche se in occasione della prima a Berlino il nostro corrispondente aveva già espresso su queste pagine il suo apprezzamento per un'opera così straordinaria con particolare dovizia di dettagli, ci sembra tuttavia necessario un ulteriore richiamo. Sentiamo il dovere di elogiare ancora una volta la signorile discrezione del film per farlo amare a tutti coloro che, dalla comparsa delle ombre sonore nei cinema delle città europee e americane, sono costretti a dimenticare quanto possa essere nobile ancor oggi e quanto oro valga il silenzio. Ma non ci sarebbe bisogno anche di questo secondo fine promozionale per levare la nostra voce in lode del silenzio; dovremmo parlare già solo per rendergli grazie.

La trama si sviluppa dall'atmosfera urbana di Parigi, nello stesso modo in cui una canzone popolare nasce dall'anima di un certo paesaggio. È come se la nebbia tremula che sempre trascorre sui tetti di Parigi generasse gli eventi che accadono sotto di essi. La leggera caligine grigia sospesa sull'intrico danzante dei comignoli nella prima scena del film somiglia a un sipario che si dissolve per trasformarsi nello spettacolo che celava dietro di sé. E la fine dello spettacolo non ne segna l'interruzione, ma il ritorno nella nebbia feconda, sua origine e sua dimora. Allo stesso modo nel cosmo si formano e si perdono le onde. Allo stesso modo le canzoni emergono e si inabissano nelle profondità eterne delle melodie del mondo. L'esemplarità di questo film sonoro si fonda anche sul parallelismo e sulla naturale omonimia tra il film e la canzonetta che pervade, accompagna e incornicia la vicenda. Le immagini emergono dal flusso melodico, e questo accarezza delicatamente e senza interruzione i loro contorni. Tutta l'antica, decaduta e sempre decadente dolcezza della vita popolare parigina si sprigiona da tali immagini: l'allegria fatiscenza degli appartamenti piccolo borghesi dalle alte finestre di slanciata, principesca eleganza; l'odore di caffè e di acquavite degli angusti bistrot, i luoghi di perdizione più ameni del mondo, queste mescite che non sono sentine del vizio, ma grotte fiabesche. La grazia sorridente delle giovanette offusca la pericolosità dei loro piccoli apache; i muri pericolanti, che stanno in piedi solo per miracolo, riverberano la vampa della vecchia vita nuova, e sull'ira passionale dei rivali brilla già il sole della riconciliazione. Nelle piazzette rotonde e appartate di Montmartre canta la fisarmonica, lo strumento dei poveri. La suona un mendicante accoccolato in un cantuccio. Non è lui a trarne lunghi sospiri di abbandono, essi paiono uscire spontaneamente dal corpo a soffiato della fisarmonica, e il suonatore più che evocarli cerca di contenerli. Ma loro, le voci melodiose della povertà, non sanno, per così dire, resistere agli ascoltatori che attorniano il cantante e venditore della canzonetta; per tutti i cuori che lo circondano, e celano i sospiri autentici eppure muti, risuonano come un'eco. E le voci stonate che cantano e l'armonia stridula dello strumento che le accompagna, mentre sembra dirigere la danza movimentata dei comignoli sui tetti di Parigi, intonano insieme il sacro corale della piccola, allegra povertà. Tutti sono purificati dal canto, dalla fisarmonica, dall'ascolto devoto, e raccolti nel

cerchio della piazzetta che li stringe in un tenero abbraccio insieme alle strofe del motivetto. Anche il borsaiolo, che in modo ignobile ma scaltro approfitta della situazione e vuota la borsa della grassa portiera in estasi, anche lui la musica unisce alla sua vittima. A offendere la nostra coscienza è più il tradimento della solidarietà fra gli ascoltatori che non il furto. Non tanto di un crimine si rende colpevole l'uomo, quanto piuttosto di un sacrilegio: turba il raccoglimento, infrange la sacralità del luogo e dell'evento; profana la religiosità di questo «ambiente».

Guarda come si dividono l'ultima sigaretta, per poi mettersi a litigare e cadere subito dopo di nuovo l'uno nelle braccia dell'altro! Quanto amorevole sfarzo nelle babbucce che l'innamorato compra per la sua ragazza! Quanti anni di disgusto e indifferenza nel talamo dei vecchi portieri, e quanta sensuale dolcezza in quella prima notte d'amore dei due giovani, che per pudore disdegnano il letto e dormono sul pavimento! Quanta commovente infedeltà nel cuoricino della giovanetta che, disperata per l'arresto del suo ragazzo, cade all'istante in una luna di miele con l'amico di lui; sì, cade! Perché nella sua vita questa è una caduta dolce e bella, fatta in ossequio a leggi di gravità dal sorriso imperioso, è un'incantevole creatura della follia, lei, la personificazione perfetta della debolezza femminile. Par di sentire la vocina sottile e peccaminosa del suo sangue rosso. Lei cade, cade! Ama, balla, se lo giocano ai dadi, l'oggetto d'amore! Oggi si lascia conquistare, e domani si lascerà soltanto vincere. Nel seno piccolo e bello sono racchiuse le stelle del suo destino.

Nel film c'è tutta la grazia dello smarrimento. Nessuno dei personaggi lascerà questo mondo. Precipiteranno sempre più in basso, si caleranno nella montagna degli anni che rotolano senza sosta, sorridendo, nel canto della fisarmonica. La malinconia sarà per sempre sorella delle loro gioie. Continueranno a bere, ad amare, a giocare ai dadi, a rubare. Il loro destino è inesorabile. Tutto ciò rende triste il film. Ma l'inesorabilità è immersa nella tenerezza, è perfino pietosa. Per questo il film è così allegro.

III
CRITICA MILITANTE

Il cinema nella repubblica

In un libro sul cinema, un noto sceneggiatore regala autentiche perle in fatto di censura e dà questo buon consiglio ai suoi colleghi: «I riferimenti politici siano sempre evitati. Nel caso di un principe, è interdetto l'appellativo "Fürst", al suo posto si usi "Prinz"...».

A suo tempo, l'onnipotente matita rossa imperversava non solo su giornali, libri e opuscoli. Anche sul rutilante mondo del cinema incombeva lo spettro della censura, eredità degli anni precedenti la rivoluzione del Quarantotto. La presa del cinema sul popolo, ben più diretta e forte di quella dei giornali, fu colta pienamente e valutata con esattezza dai rappresentanti del vecchio regime. Anche dietro le quinte del cinematografo vi erano personaggi alla Tartufo, con l'indice minacciosamente levato. Un bacio, in determinate circostanze, poteva far imbestialire il pudico censore. Alla sua matita rossa, un adulterio risultava talvolta un pericolo inaudito per la pubblica morale. Rappresentare i destini d'una qualche Maestà, significava scuotere le fondamenta dello Stato. «È interdetto l'appellativo "Fürst"...». In cambio, però, potevi scrivere «Prinz», per salvaguardare l'illusione della favola – quasi gli eventi si svolgessero in un paese chimerico. L'effetto era lo stesso, e talvolta persino più forte. Al pari del drammaturgo, infatti, anche lo sceneggiatore veniva pungolato dall'intervento censorio (che voleva sempre il male, ma quasi sempre produceva il bene) all'uso di sottigliezze tali da far intendere al pubblico ogni cosa beffando il censore.

Oggi, naturalmente, anche il drammaturgo cinematografico ha le mani libere. Di principi può scrivere quanto gli pare, senza ricorrere a sinonimi. Può inscenare i più illustri adulteri, senza che lo Stato vada in frantumi. Tutta quell'ipocrita cultura cinematografica è finita. Hanno fatto il loro tempo atteggiamenti come il «combattere spalla a spalla», il «restiamo saldamente uniti e fedeli». Un arciduca in trincea lascia oggi indifferente lo spettatore. Una donna d'alti natali, che si aggiri annoiata per un ospedale da campo, non è moderna. E così, con l'imperatore e la sua corte, anche un buon numero di film risulta ormai inutilizzabile. Il cinema deve tenere il passo con la storia universale al galoppo. Più nessuno, dunque, troverebbe oggi «commovente» il drammone in cui un principe chiedesse la mano d'una ragazza del popolo. Commovente risulterà, semmai, il fatto che la ragazza accetti la proposta. Un'epoca in cui i Consigli dei soldati perquisiscono la residenza imperiale ha perso ogni interesse per gli abitanti di un castello. Quanto al futuro, bolscevichi e spartachisti si sono accaparrati il ruolo degli immancabili «conti» e «baroni». D'ora in avanti sarà la rivoluzione a dominare l'universo cinematografico. Come dai giornali è bandita la vuota retorica, così è bandita dal cinema l'affettazione ipocrita. C'è da augurarsi che la naturalezza si affermi pure sullo schermo. Bizantinismi e tartuferie sono roba d'altri tempi. Al loro posto subentrano ragione e moralità.

E così anche il cinema conoscerà, nello Stato repubblicano, una fase ascendente. Anch'esso «illustrerà» la nuova era, nel senso più autentico della parola. La storia contemporanea offre soggetti a sufficienza. Rivoluzioni e tentati colpi di Stato si moltiplicano come gli incidenti dei tram

viennesi. I re escono di scena come un tempo i ministri. (Una fortuna, che non abbiano la possibilità di rientrare in gioco, al pari di questi ultimi). Gli eventi si incalzano con tale velocità da far credere che la storia contemporanea sia uno spettacolo cinematografico. E proprio come al cinema, la tragedia più profonda si alterna alla comicità più travolgente. La vita inventa intrecci, climax, peripezie e catastrofi che la più ardita fantasia di un drammaturgo cinematografico non saprebbe escogitare... Il cinema nella repubblica? O magari: la repubblica - un film?!...

Il cinedramma di Mayerling

Non così ce l'eravamo immaginata!

Soppressione della censura, abolizione della pruderie, scomparsa dell'ipocrisia: tutto molto bello. Ma a una libertà che gorgoglia nelle cloache dei palazzi abbandonati e produce fognaioli, i quali rimestano ancora fra le rovine imperialregie in cerca di qualcosa che, in regime repubblicano, potrebbe essere ammannito a un popolo libero come appetitoso salsicciotto kitsch per i diletti del palato e del sensazionalismo, a questa libertà possiamo rinunciare con animo grato. Il «poeta» dello schermo, che qui si getta con artigli d'avvoltoio su un'aquila ormai ridotta a carogna, e gira una «storia» di tremilacinquecento metri per riempire le serate repubblicane di miasmi da sottoscala mescolati a vapori di disinfettante, è un sintomo di quella libertà da quattro soldi che ha abbattuto la monarchia al solo scopo di rovistare a fondo e indisturbata nei suoi materassi zeppi di cimici. Questa libertà non si accontenta di smerciare nella Kärntnerstrasse pettegolezzi da venti centesimi sulla «prima amante dell'imperatore Carlo», ma trova anche società cinematografiche - una sorta di profittatori della rivoluzione, pure loro - che, dal grande repulisti, raccattano i parassiti e li elevano al rango di eroi cinematografici.

Dopo le abbondanti piogge della rivoluzione - soprattutto sul suolo di Berlino -, sono spuntate copiose, e nelle più fosche gradazioni, le muffe delle nuove società cinematografiche. Il dramma del principe ereditario Rodolfo, che a quanto pare va trasformandosi in un dramma da aule giudiziarie, è anch'esso il prodotto di una di queste società. Figure e fatti dell'ex famiglia imperiale vengono portati sullo schermo nel più rozzo e triviale dei modi. Deplorevole non è, per esempio, che all'imperatore Francesco Giuseppe spetti il dubbio onore d'essere presentato al pubblico come un vecchio derelitto. Triste e deplorable è semmai che vi sia gente disposta a speculare sul fatto che un principe ereditario in mutande e camicia da notte, un'amante in cimbali e un losco portiere possano indurre anche un pubblico repubblicano ad affollare il botteghino. La tragedia di Mayerling, realizzata da una delle maggiori case cinematografiche di Vienna, si mantiene pur sempre all'altezza - o piatezza - della consueta drammaturgia filmica. È obiettiva, ancorata ai fatti, addolcita soltanto dall'abituale sentimentalismo, e si conclude con un accordo kitsch. Ma *Il principe ereditario Rodolfo*, un prodotto del peggior far west berlinese, dovrebbe essere vietato in ogni caso. Dai giorni della rivoluzione in poi, la censura lascia però a desiderare e, senza dar credito a quelle voci, di certo non vere, secondo cui anche qui è possibile «arrangiarsi», va sottolineato nel modo più categorico che ci troviamo di fronte a una grave negligenza.

Come apprendiamo da fonti competenti, la signora Windisch-Grätz e il suo patrocinatore, il dottor Bell, hanno *ogni probabilità* di vincere la causa già in *prima* istanza. Il dramma sul principe Rodolfo sarà molto verosimilmente vietato. Se le riviste cinematografiche continuano però ad annunciare imperterrite l'uscita del film, ciò dipende dal fatto che la casa berlinese, con molte risorse finanziarie a disposizione, fa di tutto per convincere gli

esercenti a prendere intanto la pellicola - e per incassare così quanti più anticipi possibili, prima che il processo venga a conoscenza del vasto pubblico. C'è da augurarsi, nell'interesse del buon gusto e del suddetto pubblico, che il divieto entri in vigore, e con esso la censura, cui spetterebbe in futuro di impedire al pessimo gusto e alla più brutale speculazione eccessi di tal fatta.

Che uno ami il cinema o lo avversi: di kitsch cinematografico e d'«avvincente» romanticismo poliziesco ce n'è già abbastanza. Che anche la rivoluzione debba diventare adesso un pretesto per dare sfogo ai più bassi istinti di massa, questo non dobbiamo assolutamente permetterlo. Giova davvero al cinema che un dramma, anziché sul telone dello schermo, venga proiettato sulle lenzuola sporche della Casa d'Asburgo?!...

U35.
Errori, confusioni di un film

U35 è il titolo di un film apologetico sulle imprese dei sottomarini, commissionato dal governo tedesco. Al momento dell'armistizio il film, anziché in acqua, è finito in mano agli inglesi.

Gli inglesi si sono detti: un sottomarino è pur sempre un sottomarino, non sarà certo il berretto da marinaio tedesco a far qui la differenza. Diremo: le imprese eroiche non sono tedesche, ma inglesi. Diremo: Kitchener anziché Tirpitz. Giacché una mina inglese non ha effetti meno devastanti di una mina tedesca. E un corpo dilaniato è un corpo dilaniato. Un brandello di carne tedesco somiglia maledettamente a uno inglese. E così il film tedesco è diventato inglese.

Or non è molto, il film è arrivato in Spagna, a Madrid. Ma a Madrid l'ambasciatore tedesco *ha protestato* contro la proiezione del film. Ha protestato, perché il film... era tedesco. Onore all'uomo che difende in tal modo gli interessi della Germania! Si è vergognato del film in cui si lascia che i brandelli di carne siano brandelli di carne, e Tirpitz... Kitchener.

L'ambasciatore inglese *non* ha protestato. Ma l'esercente è riuscito a sistemare la faccenda. Ha convinto chi protestava che il film poteva conquistare le simpatie del pubblico spagnolo solo *a favore* dei tedeschi, e non orientarlo *contro* di loro.

Se ne può evincere che il mondo è lo stesso dappertutto. Ripeto: brandelli di carne sono brandelli di carne. Tirpitz... Kitchener, e un esercente spagnolo... un esercente. E sì, perfino il pubblico spagnolo, che non ha ancora avuto l'opportunità di accomodarsi nei migliori palchi trincerati d'un teatro di guerra mondiale... è un pubblico, ed è conquistato dai sottomarini.

E i sottomarini, in fin dei conti, sono sottomarini. La criminalistica è internazionale.

*L'ombelico della moralità.
Come vengono censurati i manifesti*

La «sovreccitazione degli adulti» viene in genere causata dalle autorità. È da una di queste autorità che ho appreso il termine «sovreccitazione». Non posso farci nulla. Ecco come sono andati i fatti:

Sulla moralità della Berlino adolescente vigila, accanto alla *censura dello Stato*, la *polizia locale*. La censura dello Stato è l'ombelico della moralità. E collegata a essa - mediante cordone ombelicale, appunto - è la censura delle varie polizie locali. Nessuna delle due censure può impedire che, sui minori di sedici anni, si eserciti la seduzione di quei corpi femminili in carne e ossa, i quali - ben visibili, e di certo non proprio ignoti alla polizia locale - passeggiano per strada. Impedire una cosa del genere non rientra fra i compiti della censura: né dello Stato né locale. Tali istituzioni, anzi, non hanno nulla contro l'oscenità fatta di corpi vivi. Compito della censura, semmai, è di preservare i giovani dai danni prodotti da quelle donne la cui consistenza si limita alla *carta e ai colori*.

Ecco perché i manifesti vengono sottoposti alla censura - locale o dello Stato -, e finiscono così davanti all'occhio della legge. A dire il vero, si tratta di numerosi occhi per un'unica legge. Nella censura statale, gli occhi sono quelli di pubblici funzionari - di una certa età, di buona formazione giuridica, la cui pruderie si può ben comprendere, poiché la ragionevolezza e il decoro vengono con gli anni e facilitano la carriera. Nella censura della polizia locale, invece, l'occhio della legge viene esercitato da un tale di nome Langner, il quale - anni orsono, ma evidentemente con una certa convinzione - pare abbia fatto il sagrestano.

Le società cinematografiche si servono di manifesti per fare la réclame ai loro nuovi film. E poiché non si può evitare che nei suddetti film tocchi a una donna il ruolo di protagonista - e non sempre tali ruoli richiedono abiti precisamente monacali - su quei cartelloni ci finiscono allora anche le donne. E proprio sul grado di immoralità di queste signore, e sull'eventuale nocumento che ne verrebbe alla gioventù più immatura, il giudizio spetta al censore, di Stato o della polizia locale. Uno degli ultimi manifesti raffigurava una donna dall'abbigliamento vagamente erotico che scopriva l'addome ed esibiva un lembo di ventre. L'ombelico della moralità è insorto contro l'altro ombelico, quello raffigurato sul cartellone, e ha disposto che fosse gettato almeno un tenue *velo* su tale nudità. E il velo è stato subito prodotto. Di più: il manifesto per il film *Lo scheletro del Sig. Markutius* mostrava da qualche parte, in un angolo, un *teschio*. Il signor Langner ha ritenuto suo dovere proteggere la minor età non solo dall'ingannevole riproduzione di gambe femminili, ma anche dai teschi. Non è roba «da bambini», ha detto. E in tale occasione ha saputo dar forma a quell'eccellente espressione di cui mi sono avvalso all'inizio di questa esposizione: *i bambini*, ha detto il signor Langner, *non debbono essere sovreccitati*.

Ai censori di questo paese non sono estranei, se del caso, anche scrupoli di ordine politico. Il manifesto di Matejko per *Sumurum* mostra una donna che sorride mentre si lascia rapire - a metà consenziente - da un uomo di

un'altra razza. La censura statale ha decretato che in Germania dev'essere motivo di indignazione se nei territori occupati le donne bianche hanno rapporti con i neri. Se ciò è inammissibile sul piano sociale, allora l'immagine di una donna bianca che si fa rapire senza alcuna resistenza da un uomo di un'altra razza non può essere assolutamente tollerata. Il disegnatore ha così dovuto ritoccare l'immagine, e *la donna, diventata ora di carnagione olivastra, non dà più adito a scrupoli di ordine politico.*

Non c'è dubbio: molte oscenità, molte indecenze in grado di corrompere davvero i costumi vengono oggi dipinte, stampate, prodotte e diffuse. Una censura è senz'altro necessaria. Ma una censura che *ammette di non lasciarsi guidare* da criteri estetici, e si affanna dietro motivazioni come quelle su esposte, si rende sospetta di inutilità.

Riabilitazione dei neri

L'infamia nera, una pellicola che mostrava le presunte atrocità delle truppe di colore nelle zone occupate della Germania, ha smesso di «girare» (come si dice dei film). In questo paese alcune persone perbene hanno fatto notare che il film era «costruito». A Berlino il caso è chiuso.

Aperto resta invece il problema dell'«infamia nera». Che cos'è l'«infamia nera»?

È il termine con cui si definisce l'impiego di truppe di colore in combattimenti contro europei, e nell'occupazione di territori europei. Ma ad essere un'infamia è l'occupazione in sé. A nessuno verrebbe in mente di chiamarla un'«infamia bianca». L'occupazione a opera delle truppe di colore viene sentita come *particolarmente grave*, e la si definisce «nera» per sottolineare due volte il concetto di infamia.

Finché il territorio è occupato soltanto da francesi, inglesi, belgi e bianchi d'altro genere, noi siamo semplicemente tedeschi. Nel momento in cui è un nero a «occupare» il suolo europeo, noi non siamo più solo tedeschi, ma parte integrante della civiltà europea; siamo dei bianchi. Bianchi, come gli inglesi, i belgi e i francesi.

Ecco il riconoscimento di un'affinità con i nostri nemici. Contro i neri noi (tedeschi, francesi, belgi, inglesi) costituiamo il fronte *bianco*.

Del tutto trascurato è il fatto che, in questo caso, i neri sono stati strumentalizzati dalla componente non tedesca del fronte bianco. E che l'infamia nera è in realtà un'infamia perpetrata a danno dei neri.

Noi avvertiamo come una particolare offesa l'occupazione di territori tedeschi da parte di soldati neri, e odiamo ancora di più coloro che così ci offendono: francesi, belgi, inglesi, gente *bianca*. Ma non per questo parliamo di una doppia o tripla infamia bianca, ma solo di un'infamia «nera», e nel momento della nostra più profonda umiliazione a opera dei *bianchi* formiamo insieme a chi ci umilia il fronte bianco unito.

Contro i neri.

È una contraddizione, una cosa illogica.

Immaginiamoci la situazione capovolta: che i neri fossero i padroni dell'Europa, gli inventori della polvere da sparo e della politica, dell'antisemitismo e della croce uncinata. Che dalle loro fila fossero usciti Ludendorff e la Marlitt, Poincaré e l'inventore del tacco di gomma, Lloyd George e la mitragliatrice.

E che i bianchi fossero nativi sfortunati di colonie conquistate e incivilite con l'arbitrio, ovvero tenute in condizioni di servaggio e di infelicità. E che i neri avessero dato avvio a una Grande Era e occupato, in parte, gli uni i territori degli altri. Si sarebbero serviti, i neri, dei nativi *bianchi* per occupare parti di territori neri?

Probabilmente sì. Perché la spudoratezza e la viltà che si manifestano nel degradare a mitragliatrici e a macchine devastanti degli stranieri inoffensivi, ancora pervasi da Dio, non dipendono dal colore della pelle ma dalla capacità di creare dei Ludendorff, delle Marlitt, dei Poincaré, dei Lloyd

Georges, e tacchi di gomma, paltò con cintura, mitragliatrici e monocoli.

Vi è dunque *una sola* specie di infamia: quella delle mitragliatrici e dei monocoli. Ma quest'infamia è solo casualmente un'infamia *bianca*.

Coniando però il concetto di «infamia nera», abbiamo espresso non tanto il nostro odio nei confronti dei dominatori bianchi, quanto piuttosto la nostra affinità con tutti coloro cui appartengono mitragliatrici e monocoli. Il termine «infamia nera» è un giuramento di fedeltà alla civiltà bianca. In tal modo noi ci riconosciamo in Goethe, Shakespeare e Rousseau. Ma anche nella Marlitt, in Lloyd George e Poincaré.

I neri, certo, non hanno dato i natali né a un Goethe, né a uno Shakespeare, né a un Rousseau. Ma neppure agli altri tre.

A discolpa dei neri adduco quanto segue: non portano il monocolo, non inventano mitragliatrici, non scrivono articoli che istigano all'odio, non compiono attentati con la dinamite, non tengono concioni, non dipingono svastiche sui muri, non fanno loschi traffici, non prestano denaro a interesse e non scrivono memorie. Potrei allungare a piacere la lista delle ragioni a loro discolpa.

I bianchi fanno tutto questo. E possono discolparsi solo con Goethe, Shakespeare e Rousseau (che a volte, peraltro, hanno pure deplorato d'essere bianchi).

Se dunque parliamo di un'«infamia nera», facciamo un torto ai neri.

Si dice (e nel film *L'infamia nera* si è potuto vedere) che i neri violentano donne e bambini. Ma, in primo luogo, il film è «costruito» e mendace. In secondo luogo, pure i bianchi stuprano. In terzo luogo: quand'anche i neri agissero in tal modo, lo farebbero su ordine indiretto dei bianchi. E così sarebbero, in certo senso, macchine da stupro dei francesi. Dunque essi stessi sono, migliaia di volte, oggetto di maggior violenza.

Dovremmo indignarci molto di più se a occupare il nostro territorio fossero dei *bianchi*. Contro i neri non abbiamo davvero argomenti. Dovremmo vergognarci della nostra affinità con quel genere di bestie che il caso ha pigmentato di bianco. Dovremmo fare pace, una pace interiore e culturale, con quegli uomini strappati all'esistenza innocente e inoffensiva della loro terra lontana, all'infanzia divina del mondo, dalle zampe dei bianchi che li trascinarono poi nei massacri della civiltà.

La pace sia con voi, o neri!

Ancor più che l'odio e le reciproche vendette, a saturare noi bianchi è l'arroganza della civiltà. Poiché siamo in grado di produrre al posto del sole una lampada ad arco, al posto del cielo le quinte di scena, al posto della fede la teologia e in luogo di Dio un professore ordinario, crediamo di valere più di coloro che, nel torpore dell'innocenza, vivono i sogni elementari della natura, che all'ombra fresca e umida di venerande foreste vergini, figli di Pan, a Pan rendono omaggio, innocenti anche quando uccidono. Divini quando amano. Autentiche immagini di Dio, non ancora deturpate da barba, occhiali e monocolo, calati nelle ombre dei primi giorni della creazione. I loro figli penzolano in compagnia delle scimmie da strani alberi della gomma di primordiale bellezza, si stiracchiano sulla rena, non giocano a tennis e non collezionano francobolli. I loro giovani non duellano su una pedana per infliggersi cicatrici e non si ubriacano di birra. Tremano per il fulmine e nel tuono sentono la voce di Dio.

E noi abbiamo solo un parafulmine.

Noi abbiamo fatto loro violenza milioni di volte. Gli abbiamo mandato missionari e artiglieria, antologie scolastiche, il crimine e il varietà. Noi bianchi abbiamo inviato loro governatori e solleciti per le imposte, certificati di residenza e borseggiatori internazionali.

Oh, triplice infamia bianca!

Qui però la mia difesa dei neri comincia ad arenarsi; perché mi torna in mente il film: si vedevano uomini di colore oltraggiare e perseguitare a morte ragazze bianche. Chi erano quei neri? Europei truccati, forse? No. Erano dei *neri*.

Ci sono dunque anche attori neri che si prestano a recitare le immaginarie infamie della loro razza. I lift neri li conoscevo già da tempo. Dei *bianchi* «di colore», invece, faccio solo ora la conoscenza.

E vedo con rammarico che l'ignominia bianca ha trionfato. Vedo la lenta ma inarrestabile assimilazione dei neri ai bianchi. Pugili neri, attori neri, dive nere. L'inventore del prossimo, perfetto gas asfissiante sarà un nero.

C'è solo un'unica, grande infamia *umana*.

Due colossal

Sono andato in un cinema per vedere *L'avventuriera di Montecarlo*.

«Questa sì che è una donna!» mi son detto. Ci piacciono donne del genere, che - sul piano metaforico e su quello fisico - si innalzano in aeroplano oltre il livello della morale dominante. Quando soccombono, nella lotta con la polizia e la società che non le comprende, ne condividiamo il dolore. Quando trionfano, va a loro la nostra ammirazione.

Realizzare simili film richiede moltissimo denaro. Noi spettatori lo sappiamo bene, e tale consapevolezza rende il nostro interesse così intenso quanto «colossale» è il film.

A me, però, è capitato che *L'avventuriera di Montecarlo* mi lasciasse freddo. Sono arrivato infatti nel bel mezzo del cinegiornale, la Messter-Woche, e mi sono visto una «fiera» dei disoccupati in America.

Su una specie di pedana di legno, cento e più persone senza lavoro salivano una dopo l'altra. Si offrivano sul mercato. Per dimostrare il proprio valore si toglievano la giacca e lasciavano che mani estranee tastassero loro muscoli, petto, ventre e cosce.

Era un «colossal». E gli attori, autentici disoccupati. Recitavano «La fiera del bestiame». Sui loro volti smunti balenava la brama d'essere comprati. Era del tutto naturale che mani professionali palpassero ben bene i loro corpi, che occhi indagatori ne esplorassero le spalle. Non erano più singoli individui, quelli, ma ossuti preparati anatomici.

I fotogrammi del cinegiornale guizzavano via, veloci come sempre. Ma l'impressione che in America vengano prodotti dalla vita colossal inimmaginabili era così forte che, dell'*Avventuriera di Montecarlo*, non vidi più nulla.

Sì, forse si trattava del «Gabinetto di Madame Bovary», o del suo «Sepolcro indiano». O magari della «Sumurum di Roswolsky», o del «Golem del Dottor Caligari». *L'avventuriera di Montecarlo* l'ho dimenticata completamente. Non mi interessa per nulla. Le scene avvincenti erano artifici ridicoli. In ogni suo movimento avvertivo le imposizioni del regista. Ma in quelle immagini del cinegiornale, inserite senza pretese fra uno sport invernale e un torneo di tennis, vi era tutto ciò che è alla base di un colossal: un'incredibile verità; una dimensione tragica che non riesci più a concepire; una tensione che ti paralizza il cuore.

Nessuna regia al mondo può competere con l'apparecchiatura fotografica della Messter, quando il buon Dio pone davanti all'obiettivo un piccolo frammento delle sue colossali tragedie.

Funerale nella Ruhr con musica shimmy

Muro a muro con il cinematografo dell'Union-Theater, sul Kurfürstendamm, sorge la grande sala da ballo del Tanzpalast, in cui tre volte la settimana il fronte unito della borghesia depone al guardaroba le sue pene patriottiche e fa volteggiare le agili gambe al ritmo dello shimmy, libero dalle tristi preoccupazioni per la Ruhr.

Solo un'esile parete separa la sala da ballo da quella delle proiezioni cinematografiche, e quando in quest'ultima non c'è l'orchestrina a suonare (nell'intervallo e durante il cinegiornale), agli spettatori arrivano, attutite, le spensierate note dello shimmy.

In questi giorni capita che il cinegiornale della Messter-Woche - capace di ricavare affari patriottici anche dagli eventi più tristi, e la cui sensibilità nazionale abbraccia tutto ciò che accade in Germania: dalla morte di un proletario tedesco, giù giù fino a una parata di Hindenburg -, capita dunque che il cinegiornale presenti nella sala dell'Union-Theater i funerali delle vittime della Ruhr.

E poiché tali immagini non hanno un sottofondo musicale, e questo è proprio uno di quei tre giorni della settimana in cui il nazionalismo, optando per lo svago, celebra una tregua politica - o meglio una tregua da dancing -, come musica d'accompagnamento al funerale delle vittime della Ruhr sentiamo, trallallero trallallà, lo *shimmy della sala accanto*; attutito, ma sufficientemente distinguibile per risultare simbolico: di questo Kurfürstendamm, di questo cinegiornale, di questa borghesia nazionale, che con una gamba giuliva e un occhio umido assiste alla tragica morte proletaria.

Chiunque abbia occhi per vedere e orecchi per udire riconosce in questo incontro casuale fra lo shimmy e la morte il senso della nostra epoca, che quasi si è evoluta a «grand'epoca»...

Joseph il rosso

I funerali di Lenin al cinema

La sede berlinese dell'Associazione panrusa della stampa ci ha permesso, con il suo invito, di assistere a queste imponenti esequie: a caratterizzarle è una spettacolarità ben orchestrata, ma autenticamente sentita. Della descrizione scritta, fatta dal reporter, era lecito diffidare. Alla sincerità incorruttibile dell'apparato fotografico si può prestar fede. Il cerimoniale non risulta «messo in scena». Un *cordoglio* spontaneo sembra aver trovato, in maniera più istintiva che calcolata, la forma congrua della grande solennità. L'operatore, poi, non è neppure così abile da sfruttare le diverse occasioni per trarne buoni effetti visivi. A salvare la sua imperizia sono piuttosto la bellezza lirica dell'inverno russo e la bellezza drammatica dei volti russi. Un effetto di assoluta irrealtà, onirico, si produce quando lo sterminato corteo di gente imbacuccata di nero si snoda fra pareti di neve ad altezza d'uomo; quando il lento convoglio ferroviario avanza nella bianca immensità del territorio russo, e lungo il percorso i contadini rimangono immobili per salutare uno dei loro più grandi zar defunti; quando la salma arriva nella grande città eterna e spezza il silenzio imperturbabile di quel giorno glaciale. Il termometro segna trenta gradi sotto zero, e hai la sensazione di sentirlo, tutto quel freddo. Una nebbiolina bianca si leva dalla bocca degli uomini. Assiderate, le bandiere sono ferme nell'aria, non possono muoversi nella grande, mortale quiete di questo gelo che uccide anche il vento. Davanti alla salma, composta nella bara, passano i russi: uomini, donne e bambini. Contadini che si tolgono con mano timorosa il berretto di pelliccia, con la timidezza commovente di incerti postulanti in un palazzo reale. La brina pende loro da ciglia, sopraccigli e barba. Negli occhi sgranati, il grande candore e l'ancor più grande, pura follia dell'anima russa. Ed ecco trotterellare dei bambini, che non sanno nulla sul recente passato del loro enigmatico paese, ignari del legame storico che al passato e al futuro unisce il defunto.

Il volto di Lenin non è stato alterato dalla morte. È il viso di un uomo nel sonno, incapace di distendersi anche nella quiete: un uomo il cui sogno è il prolungamento del giorno. Non è la trasfigurazione metafisica mostrata, per esempio, dalla maschera funeraria di Goethe. La grande volontà terrena era più forte della grande metamorfosi. In questo possente cranio senza vita sembra esserci ancora un cervello indagatore, che sorveglia criticamente il grandioso effetto propagandistico della propria morte. Rivolto più a questo mondo che all'aldilà, il viso di Lenin è quello di un morto che non intende congedarsi definitivamente, in ossequio a leggi eterne - e mostra, per così dire, la supremazia di una fierezza rivoluzionaria sull'inesorabilità della natura...

L'ambiente del cinema si mobilita

L'«ambiente» (quello del cinema, voglio dire) è in fondo una mite alleanza di concorrenti, del cui naturale, innato pacifismo non ho ragione di dubitare. Eppure, questi pacifici soggetti, che combattono l'uno contro l'altro le loro battaglie commerciali a suon di manifesti, contumelie e annunci pubblicitari, possono anche diventare molto feroci e bellicosi, non appena lo richieda quella situazione chiamata nel mondo del cinema «congiuntura». Davvero si stenta a credere con quale violenza possano divampare la sete di guerra e l'amore per l'esercito nel portafoglio di un azionista dell'Ifa, della Refa e della Cefa... e anche vedendo costui o la sua effigie accanto al suo manifesto bellico, nessuno vi presterebbe fede. Non so quanti uomini dell'«ambiente», durante la guerra, abbiano evitato il fronte. So soltanto che nei miei due anni di servizio militare non ho incontrato un solo imprenditore cinematografico, e nemmeno un regista. E pure diversi commilitoni hanno constatato, nelle loro fila, l'assenza di gente dello spettacolo. Tanto più dunque mi meravigliai allorché, circa due anni or sono, un tale dal germanico cognome di Cserépy, si sentì chiamato a gratificare il popolo tedesco del primo film reazionario e bellicista, *Fridericus Rex*, a trasformare un grand'uomo e un grande sovrano in un Otto Gebühr, e a concludere affari a passo di parata - passo in cui nessuno, a quanto mi consta, si è mai esercitato in Ungheria.

Nulla di più sacro della congiuntura. Il buon Cserépy ha trovato seguaci. Ecco allora imperversare in tutti i cinema tedeschi l'epidemia marziale, questa malattia della nazione grazie a cui il settore recupera la salute. Hans Behrendt e Conrad Wiene, due uomini dall'aspetto pacifico, hanno portato sullo schermo, per conto della Contag-Film, il dramma di Beyerlein *La ritirata*, una tragedia militare nel corso della quale la figlia del maresciallo finisce vittima del proprio amore per un sottotenente, e tutti gli altri finiscono vittime della disciplina. In realtà si tratta di un dramma contro il mondo della caserma. Negli anni in cui, raggiunta la maggior età, il prezzo della nostra «subordinazione» era ancora la morte, questo dramma costituiva un atto di protesta. Oggi tutto ciò è roba da museo delle cere. I signori Behrendt e Wiene, però, sanno rendere irriconoscibile l'orientamento del dramma - mettendo in scena esercitazioni, parate e manovre - e sanno pure suscitare l'entusiasmo di quanti vorrebbero vestire l'uniforme. E altrettanto riesce a Ruth Goetz e a Gerd Brieske con il film *La sveglia militare* (per la regia di Fritz Kaufmann). Questo è un caso perfino più grave. Perché qui si è riusciti a infilare nell'uniforme d'un capitano di cavalleria un attore di rango come Werner Krauss. Il grande interprete si sente più a suo agio di noi, costretti a vederlo in quei panni. E poi le stesse scene, parate, esercitazioni, entusiastiche ovazioni della belva militare in abiti civili.

Di tutto ciò, l'Ufa non può rimanere passiva spettatrice. Il suo *Forza e bellezza* sostiene esplicitamente che «un tempo» il servizio militare portava alla forza e alla bellezza, come oggi fa lo sport. È invece l'esatto contrario! È una verità scientificamente appurata che la maggior parte degli esercizi

militari *entra in conflitto* con la struttura fisica dell'uomo. Che cosa non si fa, tuttavia, per la congiuntura! Si condanna il corsetto, ma si loda il passo dell'oca. Eppure sappiamo bene che il passo dell'oca dei soldati prussiani non è migliore, più sano, più ragionevole di quel corsetto che risultò tanto nocivo alla bellezza e alla salute delle nostre donne.

Una volta preso da libidini bellicose, il «settore» è poi difficile da ammansire. Perché ne ha il suo *tornaconto*. Nulla lo tratterrà da esibizioni militari sullo schermo paziente. E la forza degli annunci pubblicitari, come ben si può vedere, dissuaderà i giornali di diverso avviso da ogni protesta.

Grandi sono gli annunci, scarso il coraggio...

Il sepolcro scoperto

In un cinegiornale si possono vedere lo zar russo e la famiglia imperiale durante una delle loro ultime uscite a Pietroburgo: la zarina, il piccolo erede al trono, l'intera servitù di corte, i soldati dei plotoni d'onore ritti sull'attenti. A questa scena segue la ripresa della parata militare delle truppe rosse, organizzata a Mosca da Trockij. Dai due spezzoni di storia universale il pubblico impara a conoscere il mutamento dei tempi.

Si sarebbe dovuto fare il contrario: mostrare prima l'immagine della moltitudine rossa, agli ordini di qualcuno che non viene da un'accademia militare e che ha assunto il comando con la formazione del letterato, e successivamente, solo successivamente, l'ultimo zar russo con la sua famiglia. Dopo questa immagine dello zar, lo schermo sarebbe dovuto rimanere bianco, bianco e immacolato come un sudario, e su di esso avrebbe dovuto regnare un silenzio impietrito, tale da far sembrare rumorosa e assordante la quiete d'un deserto di neve siberiano. Neppure uno schermo cinematografico, infatti, per quanto ignaro e insensibile, può reggere senza reazioni l'immagine di queste decine e decine di morti, e per di più due volte morti; quest'improvvisa resurrezione di fantasmi, che erano morti quando li riprendevano ancora freschi e gioiosi, e che nessuno ha ucciso uccidendoli; nessuna vita è stata spenta in loro - solo un'irrealtà, il cui alito è ingannevolmente simile a una vita. L'ultimo zar ha regnato, ha mandato in esilio e al capestro, ha fatto incendiare, mettere a sacco e uccidere. E sì, è stato persino filmato. Ma non ha vissuto, come la pellicola appunto dimostra. Anche dai sepolcri si leva un respiro - aleggiando in modo così ingannevole nei corpi della famiglia imperiale, da indurci a credere che fossero tutti vivi: il principe, la principessa, la guardia ritta sull'attenti e il piccolo erede al trono.

In testa avanza lo zar. Indossa una giacca riccamente adorna di ricami e alamari, una sorta di uniforme degli ussari, il suo volto si regge su un pizzetto, quasi avesse una vite infilata nel mento. Le palpebre pesanti sono come gelosie mezzo abbassate, di legnosa pelle. Lo sguardo vitreo è diretto verosimilmente all'obiettivo. È quasi un fissare la bocca di un fucile, destinato a far fuoco solo qualche anno dopo. Lo zar cammina con una certa rapidità e con i movimenti di un essere fatto d'una materia burattinesca e spettrale. E subito scompare sulla destra, là dove lo schermo bianco s'immerge nell'abisso nero. Non un solo momento in cui affiori la consapevolezza che alle nostre spalle, nel proiettore, una pellicola è giunta alla fine. Sembra piuttosto l'evocazione di uno spirito maligno in una seduta medianica.

La zarina e tutte le dame di corte sono abbigliate secondo la moda d'anteguerra, con grandi cappelli a larghe tese, piegate sul davanti all'ingiù e dietro all'insù, e fissati con spilloni sulle alte acconciature perché non ondegghino. Indossati di traverso, i cappelli lasciano in ombra un profilo per esibirne, senza alcuno schermo, l'altro: hanno un'aria audace e la falsa temerità del cappello da brigante a un ballo in maschera - e una vana civetteria, come un odore stantio che vorrebbe sedurre. Gli abiti sono lunghi

e ben accollati: simili a un angusto recinto da giardino, le stecche di balena cingono il collo; e i seni, pudichi ma ben marcati, si arrotondano sotto un'abbondanza di stoffe impenetrabili. I capelli sono tirati dolorosamente in alto, sopra gli orecchi.

Queste signore sono ancora più vecchie, ancora più defunte delle uniformi da ussaro. Nel rapido snodarsi del corteo rappresentano l'elemento fluttuante, e pur essendo tutte biancovestite, sembrano veli da lutto in forme femminili.

La durata, nel complesso, è sì e no di tre minuti. È solo uno di quei numerosi, orribili momenti della storia universale dedicati alle solennità delle teste coronate. La cinepresa l'ha immortalato e lo tramanda ai posteri. La pellicola è un po' usurata, le immagini sfarfallano, ma non sappiamo se si tratta di fori dovuti al dente del tempo o di molecole della polvere naturale che ha avvolto, come una nuvola, oggetti all'apparenza vivi. È la più spaventosa irrealità che il cinema abbia mai inventato; un girotondo funebre della storia, un sepolcro scoperchiato, che un tempo somigliava a un trono...

Venti minuti prima della guerra

In un cinema parigino danno le attualità di settimane morte e sepolte - perché fra noi e loro si spalanca l'abisso della guerra - le riprese di novità ormai obsolete, delle mode, delle danze, dei tè-delle-cinque di un'epoca uscita dalla sua ridicolaggine puerile per entrare ballettando in un orrore di sangue - un'epoca tanto ipocrita da non aver più vissuto nemmeno la verità della propria fine. Defunta già prima di morire. I suoi figli erano già fantasmi quand'erano in vita, concepiti sotto pergole di cartapesta.

I vecchi filmati che regolarmente si ripropongono a ogni nuovo programma si intitolano sempre *Venti minuti prima della guerra*. Per questo ogni giorno il cinema è tutto esaurito, e a volte strapieno. I figli, senza esclusioni, ci vanno per ridere dei padri. Davanti ai loro occhi si sfoglia il grande album di famiglia del passato. È fatto di tombe che non destano orrore, ma una comicità irresistibile. La reazione prodotta dalle immagini è più o meno quella che venti cappelli a cilindro suscitano durante una cerimonia funebre: la ridicolaggine dei copricapo cancella il brivido al cospetto della bara. Nasce un genere molto strano di orrore che non tocca l'anima, ma il diaframma.

Seduti davanti allo schermo, vediamo una di quelle vecchie parate militari prussiane, il passo dell'oca dei reggimenti che rendono omaggio all'imperatore, le code dei cavalli che si agitano nel loro sito naturale e sopra gli elmi, le facce grasse e solerti, strozzate nei colletti rigidi, arricchite di pappagorge finte, lacchè in redingote, barbe di refe biondo. Sudano d'orgoglio e di concitazione, e le gocce cadono sugli sparati che cricchiano; lucenti polsini di metallo filato come tela scivolano su mani impacciate e operose, che sollevano cappelli e sventolano bandierine. Vediamo la *folla parigina del 1910* ansiosa di scorgere il presidente francese, uomini con salami di seta nera arrotolata, ovvero ombrelli a riposo, con pince-nez appesi ad ampie catenine che dondolano al vento - amache per mosche estive -, con cravatte sistemate sul petto alla stregua di materassi. Vediamo donne con lunghi strascichi, come tappeti che involontariamente si son tirate appresso, con soprabiti che sui fianchi si gonfiano subito a campana, con piccole cappotte dalle varie fogge, in equilibrio su chiome turrette, e fissate con schidioni. Tutte le donne hanno forma di torri arrotondate, larghe in basso, strette in alto; quando stanno in piedi l'abito copre le scarpe, è piantato nel lastrico, sorretto all'interno da un'intelaiatura di ferro. In cima alla torre piagnucolano tre ciliegie di vetro...

Si vede l'ultimo ballo parigino del 1908, eseguito a saltelli dal più famoso maestro di danza dell'epoca. Il maestro porta un tight con panciotto giallo chiaro, un solino rigido che cinge il collo come un liscio muro fortificato e un paio di baffetti neri arricciati. Ha piedini minuscoli, balla sulle punte, con pollice e medio tiene pollice e medio della sua dama. Fa due saltelli in avanti, uno indietro, gira su se stesso, piega il capino sulla spalla con aria civettuola, si osserva i piedini e con palpebre pudiche accompagna il ritmo dei propri movimenti.

Si vedono le creazioni di moda di un vecchio, grande atelier: dal collo ai

fianchi le indossatrici sono corazze di raso, dai fianchi al tappeto similpersiano sono sipari di teatri di provincia. A volte, nei momenti di allegria sfrenata e impudica, scoprono un gomito con aria lasciva, le scellerate! E quando si siedono, sollevano il vestito con due dita e seducono con caviglie moralmente corrotte. Che ruffiane le mode! Sulle teste traballano grandi piatti intrecciati con fil di ferro e rivestiti di tulle e velluto, sui piatti oscillano piume di struzzo che ricadono sul viso come scacciamosche. Sopra il vestito portano uno scendiletto triangolare che finisce in una nappa. Quando sorridono, tutte reclinano la testa sulla spalla. E quando mai non sorridono, le birichine? Aprono e chiudono gli occhi come scrigni preziosi, colmi di promesse...

Si vedono film girati prima della guerra, per esempio quello dei falsari. Il giovanotto spaccia banconote fasulle per soddisfare le pretese dell'amante depravata, dall'impudica abbottonatura che sale fino al collo. Viene scoperto, arriva la madre, lui si nascondeva dietro un paravento. Adesso si precipita fuori, il paravento cinese cade sotto l'impeto morale della sua metamorfosi e lui lo segue finendo in ginocchio, col busto rigido a formare un angolo di novanta gradi, si rialza, sollevato da un filo divino, invisibile, e butta le braccia tese a mo' di leva verso quel boa di piume di struzzo che è il collo di sua madre.

Noi ce ne stiamo qui seduti di fronte a fatti tanto sconvolgenti, noi, i figli del presente, noi che abbiamo superato Darwin e Ibsen, la donna incompresa con la pleureuse, perfino la suffragetta, l'uniforme da parata, l'ombrello, il vero maschio e la barba alla Sudermann, lo strascico e l'acconciatura turrita con trecce e schidioni; noi spettatori delle riviste di varietà negre e delle ragazze nude; noi, generati e temprati nel fuoco di martellamento, spregiatori della bella menzogna e seguaci della cosiddetta brutta verità. Davanti a tutta l'ipocrita desolazione dei nostri padri, che sembrano avere inventato il cinema per lasciarci in eredità la loro ridicolaggine, noi ridiamo, ridiamo. Noi abbiamo pugili e idioti sportivi, l'America e la corsa di fondo, girl tirate su da reverendi, un'Internazionale di giacche a vento che svolazzano festose. Ma non abbiamo guêpière invece dei seni, né boa di piume di struzzo invece dei colli, né sipari invece delle gambe, né cappelli a cilindro invece della tragicità! Là dove risuona ancora, il passo dell'oca è estinto *di proposito*, le parate di quest'epoca inaugurano nel peggiore dei casi *tableaux vivants* (e non dei monumenti morti). Noi non siamo ottimisti, ma ci aspettiamo ciò che è ovvio. Sappiamo che le pleureuse dovevano portare all'Elmetto d'acciaio, che una strada diritta conduce dal velo verecondo alla maschera antigas e dalla pergola alla trincea. E di quella milizia territoriale senz'armi, che ha arato i campi dell'onore per seminarci noialtri con una querula benedizione - di quest'ipocrita vigilia della guerra noi ridiamo ogni sera per venti minuti, non di più, a crepelle.

La linea generale

Il russo S.M. Ejzenštejn - un meccanismo atavico mi induce talvolta a scambiare le iniziali dei suoi due nomi per la consueta abbreviazione d'un appellativo ormai passato alla storia - è ritenuto, fra gli esperti di cinema, uno dei più geniali registi contemporanei. Se nelle righe che seguono mi ripropongo di scrivere del suo ultimo film, *La linea generale*, ciò non significa assolutamente che io osi giudicare il suo lavoro, come si suol dire, «da un punto di vista oggettivo», né che intenda usurpare i diritti di quegli esperti i quali, in virtù di un'inclinazione o di una necessità, scrivono regolarmente critiche cinematografiche per i giornali. Faccio credito agli specialisti, i quali mi assicurano che *La linea generale* è un film eccellente sul piano «cinematografico», e quand'anche avessi il coraggio di esprimere un giudizio, non avrei poi quello di darlo alle stampe, immagino. Ricordo bene, comunque, con quale commozione assistei la prima volta al *Potëmkin* di Ejzenštejn e la viva indignazione che alcune sue immagini - veniva quasi da chiamarle «immagini corazzate» - seppero risvegliare in me. Altri passaggi, particolarmente lodati dalla critica, i cosiddetti «capolavori fotografici», ero invece portato a considerarli capolavori artigianali. Meriti tanto della cinepresa, quanto di colui che la dirigeva. Frutti di una trovata e di un istinto ludico, i cui esiti vengono spesso sopravvalutati - al cinema come altrove. La cosiddetta «efficacia artistica» della canna di un cannone, fotografata da una prospettiva insolita, si basa in parte sul momento psicologicamente rilevante della sorpresa, sorpresa che lo spettatore solo di rado vive come sensazione a sé, e che scambia piuttosto per commozione. I passaggi più caricaturali, pensati per un effetto immediato, come quello del medico militare dalla ridicola corporatura o quello dei vermi nella razione di carne dei marinai, mi è parso di doverli interpretare come mediocri espedienti artistici e, sul piano estetico - ammesso che al non specialista ciò sia consentito -, come sbagliati e mendaci. Infatti, nel mondo assolutamente e terribilmente realistico degli ammutinati nella nave da guerra, i vermi nelle razioni di carne non dovevano sembrare più grandi che nella realtà, ed era inoltre una soluzione da quattro soldi mostrare rimpicciolito il medico di bordo e ingrandire nel contempo i vermi. Già solo per l'aspetto fisico, un dottore di proporzioni così ridicole era irritante, soprattutto quando negava l'esistenza di vermi tanto grandi. E quanto più il film nell'insieme mi piaceva, tanto più ardentemente avrei desiderato che l'ottimo regista fosse riuscito a risvegliare in me la stessa indignazione ricorrendo a un medico di media statura e a vermi di minuscole dimensioni. I cosiddetti artifici raramente sono anche risorse artistiche. E così mi vidi il *Potëmkin* una seconda volta, con sensi più vigili e passione svigorita.

E comunque: il *Potëmkin* ha riscosso un enorme successo, mentre *La linea generale* ha dovuto sospendere le proiezioni dopo alcuni giorni e trasferirsi da un grande cinema in una sala più piccola. Ora per me, scrittore non proprio baciato dal successo, il successo non è assolutamente un metro di giudizio, e il dato quantitativo mi colpisce così poco da rendermi persino diffidente. Sui sovietici, invece, i numeri fanno colpo, e fa colpo anche il

successo. Chi punta a un effetto di massa, chi è disposto a fare concessioni, chi spiega tali concessioni, il proprio talento e l'arte in generale con una concezione del mondo, chi insomma trova l'arte, il talento e l'opera giustificabili solo se si pongono al servizio della sua cosiddetta concezione del mondo, costui è tenuto allora a trarre le debite conseguenze dall'insuccesso della propria opera. Voglia concedermi per un attimo di farlo in sua vece - e cercherò di spiegare il successo del *Potëmkin* e il fallimento della *Linea generale* muovendo dalla loro tematica: il primo film di Ejzenštejn era un atto d'accusa contro la Russia zarista. Si trattava - almeno secondo i criteri occidentali - di un'esecrabile faccenda. Dell'Europa occidentale si può avere così poco rispetto quanto ne provo io nei suoi confronti: stivali e staffili dei cosacchi, però, le sono sempre risultati altrettanto sgradevoli quanto la rivoluzione mondiale al giorno d'oggi. Quel sistema tirannico così diretto, quella tradizione orientale dello staffile avrebbe potuto in ogni caso far insorgere contro la Russia la «coscienza europea occidentale» (prima della guerra sembra esserci stata in Occidente una sorta di responsabilità verso la cultura europea). Il film sulla corazzata Potëmkin riscontrò dunque universale apprezzamento perché metteva sotto accusa le (presunte o reali) atrocità della Russia zarista. *La linea generale* non riscuote alcun consenso perché celebra i meriti della Russia sovietica.

Di che cosa tratta *La linea generale*? Delle benedizioni largite dalla civiltà. Le macchine arrivano in un villaggio. Il villaggio è diffidente nei confronti delle macchine. Ma a poco a poco le macchine ne fugano ogni diffidenza e lo convincono. Le macchine conquistano il villaggio. E là dove mieteva la falce, lavora adesso il trattore. E là dove lavora il trattore, si riversa l'abbondanza. Ecco il senso della *Linea generale*: la civiltà è una cosa magnifica. I contadini, zucconi, vanno dietro il loro stupido aratro. Coltivano i campi nel modo più inadeguato. E ne ricavano, dunque, poco grano. Tutto il villaggio ha poco da mangiare. Ma poiché il villaggio è parte dell'Unione Sovietica, è l'Unione Sovietica che ha meno da mangiare. E se l'Unione Sovietica ha meno da mangiare, è il proletariato universale a patire l'indigenza. Ma il proletariato non deve patire l'indigenza, perché dovrà riportare la vittoria. Abbia dunque il villaggio le sue macchine. Naturalmente non è questo il contenuto del film, ma di certo ne è l'orientamento, e soprattutto è il senso del suo titolo. E il titolo vuol dire: ecco la linea generale, lungo la quale deve marciare la Russia sovietica, la linea che Stalin ha tracciato per noi. Abbasso gli aratri! Evviva i trattori! Si incrementi la produzione! Gli ingranaggi girano tutti di volata: è la Russia che vien qui edificata! Il film è, per sua stessa ammissione, un manifesto di propaganda. Perché le distese russe vengano industrializzate.

Ora, quanto all'industrializzazione, noi in Occidente ne siamo gli specialisti per eccellenza. Siamo noi che abbiamo inventato le macchine; e le benedizioni della civiltà sono una di quelle frottole di cui il nostro vocabolario occidentale è tanto ricco e che nella Russia sovietica stanno ormai diventando un «programma». Quasi non sappiamo più com'è fatto un aratro, a furia di trattori, mungitrici meccaniche e macchine per l'agricoltura. Il nostro latte sa di elettricità, il nostro burro di cartone, sono decenni che non mangiamo un pollo arrosto covato da un'autentica gallina, i nostri villaggi non puzzano più di stabbio ma d'asfalto, i nostri contadini hanno telefono e orologio e raggiungono i campi in automobile, con le loro cartelle, come bancari che vadano in ufficio. Quando da noi, in campagna,

da qualche parte canta un gallo ci chiediamo se non si tratti di un imitatore radiofonico, e fra non molto le turgide mammelle delle nostre mucche non ci daranno più latte liquido, ma in conserva e ben inscatolato. Con le macchine, dunque, su di noi non si fa colpo. Industrializzati e edificati lo siamo già a sufficienza. E a poco a poco la nostra avversione per lo scatolame comincia a eguagliare la nostra ripugnanza per gli staffili dei cosacchi.

Mi si consenta, a questo punto, una piccola confessione privata, onde evitare i fraintendimenti: la mia mancanza di entusiasmo per macchine agricole, pane prodotto con l'elettricità, e uova strapazzate in provetta non dipende da un'inclinazione per la poesia strapaesana o da una particolare passione per l'agricoltura. Mai ho lasciato trasparire, neppure in una decina di righe, una qualche vena bucolica o romantica, mai ho pubblicamente evocato una delle stagioni predilette, anzi, anche da una breve villeggiatura estiva mi tengo ben alla larga: avere in camera l'acqua corrente, calda e fredda, mi sembra una delle principali esigenze dell'esistenza. E comunque il canto di un gallo risulta al mio orecchio più gradevole del suono di un clacson, il campanaccio di una mucca più cordiale dello squillo di un telefono e il canto delle falci più simpatico dell'incessante rimbombo di un trattore. Capisco, naturalmente, che clacson, squilli di telefono e trattori finiranno a poco a poco per far tacere galli, mucche e falci e non mi agito per questo evidente, pur se increscioso, sviluppo del mondo. Ma altrettanto ridicolo quanto la personalità bucolica mi sembra chi è affetto dal romanticismo della tecnica e ritiene impressionante il trattore e più gustoso il latte condensato, e chi assapora con diletto i composti chimici e va orgoglioso d'un motore. E la «linea generale», che Stalin traccia per il popolo russo e per il proletariato del mondo intero, filmata da Ejzenštejn a nostro beneficio, fa propaganda non solo al trattore ma anche all'orgoglio ingenuo per il trattore. Esalta non solo i risultati del progresso, ma anche il progresso. E della civiltà meccanica, il film è non solo un fautore, ma anche un adoratore - trasforma, di fatto, la civiltà nella nuova religione: non più oppio del popolo, non più un sonnifero, ma uno stimolante; e forse anche un mezzo per fare pulizia e ricavare profitti. Se dovessi però scegliere e riconoscere un'istanza superiore fra l'incubatrice e una gallina che cova, opterei per la gallina, e benché io ricordi benissimo il rimbombo delle campane russe come qualcosa che disturbava la mia quiete personale, mi risulta difficile percepire nell'utile prodigio di una suoneria telefonica una sorta di garanzia d'un benefico presente o una buona novella per l'avvenire. E poiché, secondo l'estetica ufficiale dei sovietici, sono il contenuto e la tendenza di un'opera d'arte a determinarne *da soli* il valore, e lo stesso Ejzenštejn dovrebbe convenirne, io - un non conoscitore dei principi cinematografici - mi trovo per una volta nella condizione di dire francamente: *La linea generale* è un brutto film. E Ejzenštejn deve ammetterlo. L'insuccesso del film testimonia a suo sfavore (quasi come i miei insuccessi materiali, ad esempio, testimoniano a mio favore).

La corazzata Potëmkin incontrò una buona disponibilità all'ascolto: quella della coscienza umana europea, da sempre avversa allo zarismo. *La linea generale* non trova nessuna disponibilità: in primo luogo, perché siamo ormai stanchi delle macchine; in secondo luogo, perché il programma di Stalin (e dello stesso Lenin) ci risulta troppo banale. Noi abbiamo ben altre e più complesse preoccupazioni. Ma in noi rimane un po' di quella simpatia

romantica per l'«enigmatico Oriente», che in maniera tanto ridicola e spasmodica cerca di spiegare ogni suo mistero secondo il metodo adottato nell'angolino prediletto dei giornali: La soluzione, al prossimo numero...

Chaplin e Gandhi

In resoconti e immagini la stampa riporta l'incontro del Mahatma Gandhi con il comico Charlie Chaplin. È il solito incontro a beneficio dei «cinegiornali», con il solito sorriso da cineattualità che non impegna proprio a nulla, e che i ciclisti, i profeti, le vittime della giustizia e i suoi ministri, i carnefici, i pluriomicidi e in genere tutte le personalità interessanti d'oggi si sentono in certo qual modo in dovere di esibire. Sembra davvero che una certa energia, di cui gli ignari oggetti della popolarità non sono ancora minimamente consapevoli, emani dall'istituzione «cinegiornale» e attiri tutti gli eventi e le personalità sotto i riflettori, e che quella che noi oggi chiamiamo «storia universale» venga non solo girata, ma perfino messa in moto dagli «operatori». È come se le personalità storiche volassero a guisa di falene verso il cono luminoso degli apparecchi da ripresa, davanti ai quali (in una sorta di pubblica vertigine) si trasformano, si mascherano e si dissimulano. E come le voci sembrano oggi precorrere gli eventi, e i reportage sostituirsi a essi, così forse l'incontro di due famose personalità viene semplicemente assorbito dal cinegiornale e, anziché avverarsi, è solo ripreso. Vedendo assieme il santone moderno e l'attore comico si sarebbe davvero indotti a questa ipotesi fantasiosa. Risulterebbe forse più bizzarro ammettere che il sant'uomo si lascia profanare e il comico perde il suo umorismo? Che cosa può mai costringerli a incontrarsi davanti a occhi e orecchi universalmente spalancati, anziché in perfetta quiete - come sarebbe invece opportuno, quando si ritrovano due personalità così antitetiche? Sembrava quasi che i due uomini (con scarsa dignità e tanta più presunzione) civettassero con il loro essere agli antipodi, e che apparendo insieme volessero offrire un'immagine, in certo senso, «effervescente». Può ancora essere accettabile che il Mahatma - forse perché è nell'interesse della sua causa, della causa indiana - venga ripreso decine di volte: mentre sale a bordo di una nave e ne discende; in visita a Marsiglia e nel gesto di sollevare la tunica di lino che lui stesso ha filato; seduto a tavola a Londra o mentre sorride dal finestrino di un treno. Il più elementare buon gusto avrebbe però dovuto impedirgli di lasciar trasformare l'incontro con Chaplin in un evento pubblico... e per di più in un evento per *questo tipo* di pubblico, di fronte al cui sguardo frettoloso il profeta, il giustiziere e il corridore - tutti e tre appiattiti e rarefatti nella medesima ombra bidimensionale -, devono guizzar via dieci minuti prima della tanto attesa comparsa di Lya de Putti e Mia de Nutti. E se a questo incontro Chaplin avesse rivolto anche soltanto la centesima parte di quell'attenzione ironica che utilizza nelle sue comiche, si sarebbe accorto che lui, capace di far ridere il mondo intero, non può prendersi così solennemente sul serio, come altri - forse a ragione - fanno nei suoi confronti. E quand'anche fosse Molière redivivo - e non lo è affatto - avrebbe dovuto sapere che l'ilarità è legata alla sua apparizione così come all'apparizione di Gandhi è legata la gran pena. Già in un'occasione Chaplin ha volto in scherzo l'orrore: nel suo barbarico film di guerra *Charlot soldato*, che purtroppo continua a circolare in tutti i cinematografi del mondo - esclusa la Germania - e in cui i soldati tedeschi vengono derisi in modo

incomparabilmente meschino e sciocco. Anche volendo concedere a un genio comico il triste diritto di soccombere a una psicosi di massa, più che giusta per i fautori del patetico, sarà pur lecito prendersela con un milionario che non ritira dalla circolazione un film bestiale. E ciononostante, Chaplin è stato accolto con alti osanna in Germania. (Non ci sarebbe stato nulla da eccepire, se prima gli avessero imposto di cancellare il suo film di guerra). E se già è increscioso vedere un Pallenberg che diventa tremendamente serio quando ne va dei soldi, e un Chaplin tirchio - e dunque che una buona percentuale della comicità contemporanea viene di fatto sostenuta da tragici conti bancari -, lo spettacolo di una personalità tragica dell'India, che chiacchierando amabilmente con la clownerie dimostra solo di essere a sua volta una «celebrità», è davvero un segno del nostro tempo, la cui tristezza va compianta quanto la sua comicità! Oh sant'uomo, avvolto nel lino da te stesso filato! Sempre più ti avvicini a Bernard Shaw, ironico scrittore in arcione sui cannoni sovietici, e stai spalla a spalla con l'astuto giullare dal diavolo in corpo, smanioso di divenire una personalità ufficiale! Ecco la grand'epoca dei cinegiornali in cui ci tocca vivere! Fagocita la serietà del santo e l'umorismo del comico. Fa dello spirito, quest'epoca, senza saperlo. Chi ride ancora? Chi riesce ancora a ridere?!...

Un «Anschluss» cinematografico?

In questi giorni è stato concluso un «accordo cinematografico» fra il Terzo Reich e l'Austria. Un «accordo» del genere può essere soltanto definito un *perfetto «Anschluss» della produzione austriaca a quella tedesca.*

C'è da supporre che l'Associazione degli industriali austriaci del cinema abbia realizzato il suo *Anschluss* alla Camera tedesca del cinema senza informare il proprio governo sui singoli punti del patto. Altrimenti quest'ultimo, con ogni probabilità, non avrebbe potuto essere concluso.

È difficile immaginare che, appena due settimane fa, il governo di Vienna abbia inaugurato un Istituto culturale austriaco a Roma, sotto l'egida di Mussolini, e nello stesso tempo approvi un accordo cinematografico con la Germania, accordo che non solo significa una sorta di «*Anschluss* culturale», ma infligge anche notevoli danni alla «coscienza austriaca», costruita al prezzo di tanto sangue e tanta fatica.

Le trattative sono state condotte a *Berlino* - non a Vienna. La delegazione austriaca era presieduta dal signor Reich; la Camera tedesca del cinema era rappresentata dai signori Scheuermann e Corell - e ciò sia detto per inciso, giacché la fonetica di questi nomi rimanda al buon vecchio «ambiente» del cinema, più che alle saghe germaniche.

Di maggior importanza sono le condizioni dell'accordo cinematografico, in base alle quali l'Austria può esportare ogni anno in Germania almeno dodici film di grande impegno produttivo, senza vincoli e imposte. Assicurata è anche l'importazione dall'Austria di documentari, film industriali e altri cortometraggi. Gli attori austriaci possono lavorare liberamente in Germania - *ma devono avere origini ariane (ovvio)*, i produttori austriaci otterranno «pieno appoggio» se gireranno nel territorio del Reich. Questi ultimi infine - ed ecco la clausola più importante - *si impegnano a non finanziare nessuna produzione i cui contenuti, interpreti e collaboratori possano risultare in Germania tendenziosi o in qualche modo offensivi.*

Le ragioni economiche di questo accordo sono facilmente riconoscibili: il maggiore acquirente di film austriaci è la Germania. La produzione cinematografica austriaca ha bisogno del mercato tedesco. Tremila sono gli addetti, i tecnici e gli attori occupati nell'industria cinematografica austriaca, e il paese non può permettersi altra disoccupazione.

Tuttavia, la paura di tremila nuovi disoccupati nell'industria cinematografica rischia di avere conseguenze politiche disastrose in una nazione costretta a combattere con ogni mezzo la lotta per la propria indipendenza - anche con gli strumenti del cinema, se necessario.

L'accordo - lo potremmo chiamare un'«alleanza» - che i produttori austriaci hanno concluso con quelli tedeschi prevede tuttavia che in Austria non si possano più girare film ispirati al patriottismo austriaco e che attacchino, per esempio, la Prussia o il neopaganesimo nazista. Che cos'altro significa, infatti, l'accordo in base al quale i produttori austriaci si impegnano a non finanziare nessun lavoro *i cui contenuti, interpreti e collaboratori possano risultare in Germania tendenziosi o in qualche modo offensivi?*

In Austria, dove si onora come un martire Dollfuss - cancelliere assassinato - non si potrà dunque realizzare nessun film che ne rappresenti la tragica morte e i retroscena politici, ovvero la prova, *fornita dallo stesso governo austriaco*, che Dollfuss è una vittima del Terzo Reich.

In Austria non si potrà più realizzare un film su Maria Teresa, in cui Federico di Prussia venga presentato, secondo l'ottica austriaca, come il predatore della Slesia.

Dunque l'«Associazione degli industriali austriaci del cinema» agisce esattamente *contro* gli orientamenti del governo austriaco - adeguandosi al «mercato» -, ma con l'assenso del governo austriaco.

In base a questo accordo, l'Austria verrà inondata annualmente da decine di film propagandistici tedeschi, che nella forma non infrangeranno di certo le vigenti disposizioni sulla censura, ma dipingeranno il Terzo Reich come un paradiso cui sarebbe proprio ora che i poveri austriaci si unissero mediante plebiscito.

A presiedere l'Istituto austriaco per la cultura cinematografica è il cardinale Innitzer, un fiero avversario del nazionalsocialismo. È a suo nome che ha trattato il signor Reich? Il governo austriaco ignora forse quale importante mezzo di propaganda si lascia sfilare di mano accettando che la Camera tedesca del cinema detti le regole per la produzione austriaca?

È possibile che in questa faccenda ci sia lo zampino del signor von Papen. Non per nulla egli è un «plenipotenziario».

IV
TEORIA DEL CINEMA

Un esperimento

Gli altri, dopo un esborso di due o cinque marchi, avevano tutto il diritto di arrabbiarsi. Io invece, che ero lì su invito, mi sono solo annoiato.

Carl Mayer - conoscete Carl Mayer? (è coautore del *Gabinetto del dottor Caligari*, il che denota pur sempre talento. Ma... si fosse fermato a quello!...). Carl Mayer, dunque, ha adattato per il cinema *Lo sciocco* di Fulda, una commedia in salsa kitsch alquanto stantia. Ridurre per lo schermo la letteratura tedesca è in sé opera meritoria. Ma mettersi in testa che il risultato di tale riduzione sia giustappunto letteratura è un'assurdità. Ludwig Fulda è già abbastanza. Carl Ludwig Mayer-Fulda puoi tutt'al più sopportarlo in un film. Questo centauro, con fisionomia cinematografica e basso ventre letterario, è stato oggetto di una pubblica lettura presso il Meistersaal della Köthenerstrasse. Il dottor Pauli, per nulla avaro nelle sue «parole introduttive», ha spiegato che qui, per la prima volta, ci si è cimentati con un «interessante esperimento»: leggere una sceneggiatura ad alta voce.

In questa sede, dove la mancanza di spazio impone di lasciarne a cose più importanti, avrei potuto evitare di scrivere su tale esperimento - se non fosse l'irritante, classico esempio del modo ridicolo in cui si prodiga per il cinema chi vuole innalzarlo, proprio adesso e in maniera instancabile, su un piolo superiore nella scala di valori della letteratura. Mi sembra che la tecnica cinematografica berlinese, con i suoi annessi e connessi, sia ormai abbastanza matura per liberarsi una buona volta di queste piccole ambizioni da liceali. Questo spasmodico cercare attestati al «valore artistico» del cinema si è risolto in una pubblica lettura, in cui Lupu Pick - condannato a cavare, madido di sudore, una «serata interessante» da quell'oggetto sperimentale - ha letto, con uno spirito di sacrificio degno di compassione, sei capitoli della sceneggiatura ed è pur sempre riuscito, grazie a una certa abilità, a far sì che gli altri si irritassero, io mi annoiassi, ma solo pochi fossero sinceri a sufficienza per darsela a gambe. Ecco il risultato...

Un dramma teatrale può essere letto ad alta voce, una sceneggiatura no: il primo, se messo in scena, è anche sonoro, la seconda è gesticolazione. Nella recita e nella pubblica lettura l'espressione artistica del dramma è affidata alla parola. Una sceneggiatura non può essere letta ad alta voce - volendo, la si può affidare ai gesti. Non la parola, ma il gesto costituisce infatti la risorsa espressiva e artistica dell'opera cinematografica. Questa semplice verità è sfuggita alla comprensione. E così è nato l'«esperimento». Dio ci scampi da una replica!

Film della Fox all'Alhambra

Per tre giorni si sono potuti vedere all'Alhambra, in proiezioni «private», alcuni film di punta della Fox, a beneficio della stampa e degli addetti ai lavori. *La Regina di Saba, Il conte di Montecristo, Mamma, Vergogna*: ecco solo qualche titolo. E sono stati presentati, inoltre, anche film d'animazione e brevi comiche. Di fronte a questi saggi del mercato americano gli addetti ai lavori si sono dimostrati, in larghissima parte, entusiasti. Entusiasti non solo in qualità di «esperti», ma pure come conoscitori dei gusti del pubblico. Non vi è alcun dubbio: i film saranno apprezzati anche da una cerchia più vasta. Rivelano infatti una sorta di squisita popolarità. Con sicurezza raffinata vengono incontro alle tendenze dominanti. Mantengono un certo livello: qualcosa di acrobatico, per così dire, sul piano tecnico-artistico.

Da noi, gente dottrinarica, la disputa sulla questione se il film sia arte o meno non è mai giunta a termine. Le pellicole della Fox dimostrano quanto sia vana tale disputa. I film tedeschi si dividono, da sé e a priori, in film artistici e in normali film d'intrattenimento. Ma così come da noi e laggiù è stato possibile scrivere romanzi d'intrattenimento di valore artistico, altrettanto possibili sono stati in America i film d'intrattenimento di valore artistico. A volte la vicenda su cui sono costruiti è banale - ma vengono allora approfonditi, sul piano della recitazione, particolari e sfumature. Talvolta il soggetto è costituito da inverosimili esagerazioni - ma allora i dettagli sono di un'avvincente veridicità. Nel momento in cui chimerici castelli poggiano, per così dire, su fondamenta reali, si conquista anche l'interesse dello spettatore più esigente. È questo, in sostanza, a determinare il successo dei film americani. E se possiamo permetterci il paragone, senza dar adito in tal modo a confusioni fra i livelli artistici, anche Omero racconta vicende inverosimili... ma gli uomini e le cose sono quanto mai vivi. Dalla vita vera ci aspettiamo le cose più incredibili.

Mamma racconta ad esempio una vicenda in parte banale, in parte esagerata. Ma la banalità si dissolve qui in molecole di grande interesse. Ecco allora in scena la mattina di una famiglia piccolo borghese: i figli si svegliano, il cane tira via la coperta, il padre non vuol saperne della luce del sole e si gira dall'altra parte, ignorando l'inesorabile avvicinarsi delle ore. La voglia di fare chiasso, che il sole stimola nei ragazzini, la pigrizia del padre resa ancor più intensa dalla mattina: tutto ciò si trasforma da realtà osservata meticolosamente in un episodio dotato di compattezza artistica. Lo scodinzolio del cane, una tazzina da caffè, il crescere dei bambini, il naturalismo d'una scena di famiglia, l'infelicità della madre che invecchia abbandonata a se stessa, resi perspicui da immagini e fatti che non potrebbero essere colti anche con l'udito o con il tatto, per esempio, ma che *debbono* essere visti: tutto ciò viene messo in risalto traendolo dal contesto, che sembra dissolversi, ed è efficacemente presentato nella sua individualità. Così si evita quel naturalismo che non tralascia *nulla*, così la realtà acquista valore simbolico. La quotidianità nel suo significato simbolico - questo mi sembra l'aspetto essenziale nei film della Fox.

Più debole è invece *Il conte di Montecristo*. Fin dall'inizio il soggetto vuole

fare colpo in quanto tale, e ammazza così lo stile artistico. Anche qui, però, non si perde occasione per far risaltare l'eternamente umano dal dato casuale. La vicenda diverte: è appassionante. La rappresentazione ci eleva: va in profondità.

Una determinata tendenza, ovvero una volontà di progresso morale, è riscontrabile ovunque. In America si conta sulle potenzialità pedagogiche del cinema. Da noi lo spettatore è più complicato che in America, in fatto di morale. Ben si farebbe, allora, a rimuovere da immagini e didascalie tutte le prediche annesse. Non si deve notare l'intento del regista, e trarne motivo di irritazione. Quanto al resto, però, il cinema tedesco potrà imparare molto da William Fox.

Dietro le quinte del cinema

Questo titolo d'una rassegna di film mostrati a Berlino, nella sala di Nollendorfplatz, va inteso in senso metaforico e non tecnico. Il cinema non ha ovviamente quinte, ma «segreti». Il cui disvelamento, per la maggior parte degli spettatori, sarà stato di certo un'enorme sorpresa e - in misura non minore - una delusione.

Negli eventi che lo coinvolgono, lo spettatore medio apprezza - al pari del lettore medio di un romanzo - l'apparente autenticità e verosimiglianza. È ben contento se in pieno dramma gli pare di riconoscere sullo schermo la stazione di Anhalt, da cui talvolta è partito anche «il suo treno». Il ponte di Hallesches Tor, su cui passa ogni giorno, e gli oggetti resi familiari dalla quotidianità lo colpiscono talmente che già solo per questo potrebbe sentirsi legato a una vicenda a lui estranea. Qui però egli fa alcune scoperte: la stazione che gli è parso di riconoscere è solo un edificio di cartapesta colorata, il treno, «il suo metrò», non corre per davvero sulle rotaie - un tale, di nascosto, simula con il fumo di una torcia il treno in viaggio. È indubbio poi che il piacere, provato in date circostanze dall'uomo comune per l'illusione riuscita, è minore rispetto a quello prodotto da una realtà riconosciuta, familiare e amata. Si consideri da quale commozione è preso chi sta ammirando un tramonto dipinto con realismo, e si ascolti in che termini loda il capolavoro. «Sembra proprio vero!», così suonerà in genere l'elogio. L'incolto, infatti, apprezza l'abilità più che la creazione artistica, e l'imitazione riuscita più che il genio innovatore.

Se tale rassegna ha di certo deluso molte persone, ne ha però arricchite alcune altre - e questo è più importante. Abbiamo appreso infatti che al cinema vediamo *sedici fotogrammi al secondo* - e chi già ne era consapevole è stato costretto dall'evidenza di quanto vedeva a cogliere il senso ingenuo-ironico nell'arido dato tecnico, e a riconoscere la gaia filosofia insita nel cinema. È davvero un'ironia della natura se, dopo aver parlato del cinema come «principio del movimento» fattosi percepibile, veniamo ora a sapere che il movimento è *apparente*, e che tale risulta solo al nostro occhio dal funzionamento difettoso. Infatti, se la nostra vista fosse più precisa - più sensibile al secondo, per così dire - ci accorgeremmo che in un secondo vengono mostrate solo sedici immagini fisse, mentre noi le percepiamo tutte e sedici come *un insieme* mobile e messo in movimento.

Se ciò dimostra la relatività di ogni apparenza, tanto più lo farà la scoperta che il nostro celebrato e adorato sole trova i suoi maggiori concorrenti in quelle lampade al magnesio che si accendono nelle riprese cinematografiche. Confrontata con la luce che esse irraggiano, anche la più intensa luce solare di un terso giorno d'estate è, come abbiamo visto, nebulosa e grigia. Se ne deduca che è in parte la natura stessa a giustificare l'arroganza della nostra tecnica. Soprattutto quando a quest'ultima riesce ciò che quell'altra ci preclude: *vedere, letteralmente, crescere l'erba*, o condensare in cinque minuti lo sviluppo di una rosa dal bocciolo al fiore, oppure - grazie al cosiddetto *ralenti*, che decelera i movimenti rapidi e scompone i sistemi dinamici nelle loro singole fasi - vedere, per esempio, la

corsa di un uomo come un lento librarsi in aria. Secondo queste immagini al rallentatore, camminando noi ci troviamo davvero - per alcune frazioni di secondo - a fluttuare sulla superficie terrestre, sottratti a qualsiasi gravitazione e alle sue moleste leggi (anche questa, dunque, una «relatività»). L'esperienza che noi *non* possiamo librarci in aria è legata infatti all'incapacità dell'occhio di cogliere le singole fasi del nostro avanzare. Se potessimo vedere con l'occhio così come ci è dato di fotografare con il *ralenti*, ci accorgeremmo allora di essere davvero, di tanto in tanto, sospesi in aria.

Questo sguardo dietro le «quinte» del cinema valeva la pena gettarlo, e ci ha perfino riconciliati con la banalità della metafora insita nel titolo. Ci ha permesso di cogliere la sconfinata ampiezza delle nostre possibilità tecniche e quella delle nostre continue, incessanti illusioni, alla cui mercé siamo abbandonati dall'imperfezione dei nostri sensi.

Annotazioni sul cinema sonoro

Il film parlato non rafforza l'illusione che le ombre in movimento siano persone vive, bensì avvalorata la convinzione che siano ombre. La voce arriva per così dire da un'altra dimensione, più vicina a noi, agli spettatori in carne e ossa. La voce umana sembra essere una manifestazione molto corporea, più corporea del corpo da cui scaturisce. La voce del cantante, nella sala da concerto, sovrasta la sua figura, la avvolge in un velo, talora la rimuove addirittura. Già l'essere umano *parlante* è una *doppia* esistenza corporea. Spesso chi tace si trasforma completamente non appena si mette a parlare. Ciò che sentiamo da questa persona *cambia* l'impressione che ne avevamo al solo guardarla. La voce «ci tocca di più». Sembra essere più immediata del volto, della mano immobile. Sì, la voce è un *contatto corporeo* diretto. A poco serve che nel film sonoro i movimenti delle labbra, dei muscoli facciali, delle mani concordino perfettamente con i suoni uditi. Sì, qualcuno potrebbe dire: quanto più precisa è l'articolazione visibile, tanto più diventa netta l'impressione che un'ombra articoli parole e tanto più ampia si fa la distanza fra l'immediatezza dei suoni uditi e il gioco di ombre costituito dai movimenti che li accompagnano.

È vero che anche la voce è solo «ripresa», come l'attore in carne e ossa. Siccome, però, già la voce originale era più diretta del corpo originale, anche l'effetto della voce «ripresa» è più diretto. Si pensi alla prontezza con cui siamo abituati a «immaginare» il parlante (il cantante) quando ne udiamo solo la voce (al telefono o attraverso il grammofono); e quasi a vedere il lampo allorché udiamo solo il tuono: si pensi a quella facoltà naturale, dunque, grazie alla quale il senso dell'udito mette in funzione la «forza immaginativa» visiva con maggiore intensità e rapidità di qualsiasi altro senso.

Nel film sonoro la voce sembra dunque più vicina della fotografia, del fotogramma in movimento. Essa riempie tutto lo spazio, tocca fisicamente ogni spettatore, raggiunge pressappoco con la stessa forza ogni posto in sala. L'immagine resta incatenata allo schermo, prigioniera della sua bidimensionalità. Quando ancora le mancava la voce e solo la musica ne accompagnava i movimenti, la *mobilità* fecondava la nostra «forza d'immaginazione» a tal punto che noi stessi prestavamo all'ombra la terza dimensione mancante: era un «dono della fantasia». Ora, però, non sembra che la voce accompagni il movimento, ma, al contrario, che l'azione delle ombre accompagni le modulazioni delle voci. E solo ora che abbiamo il film sonoro sappiamo quanto il film debba alla musica di accompagnamento. Questa non solo rende superflua la voce, ma quasi sostituisce la terza dimensione (unendosi alla nostra fantasia) - perché è venuta da un «altro mondo» per sostenerne uno vicino. Un mondo vicino eppure lontano. Dunque la musica di accompagnamento proviene per così dire da una tale lontananza che può, di fatto, «solo» accompagnare, e la funzione principale della mobilità e della capacità di suggestione dell'ombra permane. *La voce, però, è la rivale vittoriosa dell'immagine.*

Solo occasionalmente l'impressione dell'immagine parlante può essere

così immediata come quella della sua voce; forse nel «primo piano». Quindi l'immagine della bocca che parla deve riempire una parte notevole della superficie dello schermo per fare concorrenza ai suoi stessi suoni. Si noti nel film sonoro, ad esempio, la normale ripresa di un'automobile in corsa e si confronti la vista delle ruote con il rumore prodotto dalla corsa. Questo sembra svincolato dalle ruote, perché non assistiamo a movimenti di articolazione. Le ruote girano sullo schermo senza far rumore, come nel film normale. Il rumore risuona *sopra* l'immagine delle ruote, non *dall'*immagine stessa. L'orecchio dello spettatore diventa più sensibile del suo occhio. Rispetto al rumore suggestivo, assordante, la forza di suggestione del movimento rotatorio percepito dalla vista perde d'importanza. Il rumore si dimostra corporeo, il movimento rotatorio risulta inadeguato a trasmettere l'illusione.

Dunque appare attuale il quesito: che cosa deve fare il cinema per rendere l'immagine suggestiva quanto la sua espressione acustica?

Come abbiamo visto, il «film», l'immagine in movimento, non riceve un aiuto dal «suono» contemporaneamente ripreso e riprodotto, bensì, al contrario, un indebolimento. La realizzazione dell'immagine in movimento non ha quindi niente da aspettarsi dalla nuova invenzione. L'immagine dovrà cercare di raggiungere da sé, autonomamente, una perfezione che le permetta di entrare in concorrenza, quindi in concordanza, con la sua espressione acustica. Forse è giunto il tempo in cui il pittore comincia a soppiantare il fotografo. Ovvero, in cui la fotografia deve prendere in prestito dall'«arte» l'efficacia corporea.

Riprese filmate di un processo per omicidio

Una società cinematografica berlinese voleva filmare un processo per omicidio, celebrato in questi giorni davanti alla Corte d'assise di Potsdam. Il presidente non era d'accordo. A suo giudizio, i rumori delle apparecchiature di ripresa avrebbero potuto disturbare il dibattimento. Si rinunciò così a filmare il processo.

Si rinunciò, come si vede, per ragioni puramente acustiche. Né possiamo escludere il timore che un altro presidente, con un udito meno sensibile, presti orecchio alle rinnovate richieste di quella società, affinché nel cinegiornale della Messter, fra una gara di canottaggio e una seigiorni, vengano proiettate alcune sequenze dell'interessante processo per omicidio. E poiché possediamo ormai l'ultima benedizione della civiltà - il cinema sonoro -, potrà accadere che i processi più sensazionali vengano proiettati d'ora in poi, con le loro immagini e parole, nei cinema tedeschi accanto a una di quelle commedie americane il cui umorismo sembra essere una conseguenza di questa serissima civiltà, e la cui sostanza si risolve nella risposta di quel tale che, alla domanda su come fosse lo spettacolo a teatro, dice: «Beh, si ride!».

Non è facile spiegare a questo mondo, dove il tatto e la mancanza di tatto non sono buoni argomenti, perché mai riprendere un processo per omicidio sia meno ammissibile che celebrarlo in pubblico. La cosa è tanto più difficile da comprendere in quanto da oltre un decennio questo mondo trae dal cinema la misura di ciò che è serio o tragico nella vita, e rabbocca di continuo l'intero serbatoio dei propri sentimenti con le passioni gestite e amministrare dalla regia cinematografica. Occorre qui pronunciarsi in modo inequivocabile contro la crescente invadenza della fotografia giornalistica, a rischio d'essere sospettati di atteggiamenti obsoleti e perfino reazionari, e difendere l'inviolabilità di determinate contrade da questi piccoli, biechi apparecchi, che non arretrano davanti a nulla. La disposizione in base alla quale in certi luoghi, come il Reichstag, le diete e i tribunali, non è consentito fotografare sembra rispondere non tanto a necessità pratiche quanto piuttosto agli imperativi del buon gusto - senza che ciò rappresenti un esplicito e consapevole orientamento. Nel rifiuto del tribunale di farsi fotografare si manifesta una ben giustificata diffidenza verso la falsa autenticità della fotografia, quella che a ragione viene chiamata «istantanea» (registrazione di un istante comunque ambiguo), verso la degradazione di una circostanza solenne a cronaca «interessante» o a spettacolo sensazionale - accessibili a tutti previo pagamento. Nella resistenza opposta da alcune autorità allo strumento civilizzatore del progresso e dei tempi nuovi si cela una diffidenza - forse a loro stesse inconsapevole, ma indubbiamente giusta - verso la capacità della macchina fotografica di documentare davvero la realtà e di non alterarla. Contro la stupidità di un meccanismo di vetro e cartone, infatti, la dignità umana non ha armi di difesa. Una volta in balia di tale apparecchio, può solo cadere nel ridicolo. Non è vero infatti che la fotografia restituisce la realtà «così com'è». La registrazione fotografica contiene solo un istante casuale della

realtà, meno di un frammento, il più sottile strato della superficie d'un attimo - per non parlare poi della sua maledizione, quella di dover restituire il corpo solo come un'ombra. La fotografia non rende in alcun modo la realtà così com'è, ma solo così come appare all'obiettivo. Osservando una fotografia, non siamo più in grado di prestare fede ai nostri occhi, come si suol dire, siamo al massimo nella condizione di dover prestare fede all'obiettivo.

Non so se c'è una legge che proibisce di filmare l'udienza di un tribunale, o se è solo una consuetudine dettata dall'istinto, la quale mette in salvo l'estremo residuo d'una dignità pubblica dalla falsa autenticità di una cinepresa. So soltanto, e quasi temo, che una tecnica tanto rapida riuscirà a realizzare congegni silenziosi, capaci di smentire le argomentazioni di un presidente di tribunale, secondo cui i rumori della ripresa disturberebbero lo svolgimento dell'udienza. Una giustizia che non abbia altri argomenti contro una sua riduzione cinematografica merita di essere convertita in film sonoro.

Basta con i film di guerra!

L'ultimo film di guerra tedesco si intitola *Douaumont*. Il suo regista, Heinz Paul, lo ha realizzato «con la diretta partecipazione di alcuni ex combattenti», sì: di quegli stessi uomini che espugnarono il forte. Ciò rivela una certa accortezza - indubbiamente lodevole, ma nel contempo indubbiamente sospetta. Di fronte al compito di realizzare un film sulla Grande Guerra, gli stessi suoi ideatori sembrano provare un po' di paura. E vanno in cerca di un autorevole sostegno nei combattenti. La cui «diretta partecipazione» è peraltro una faccenda legata al buon gusto individuale - anche se potremmo immaginare che neppure al singolo sia consentito disporre a suo arbitrio di un'esperienza tanto grande e terribile, condivisa con milioni di compagni di sventura e sangue. Confesso di seguire non senza riserve gli autori di romanzi di guerra nella loro attività creativa, anche se il materiale di cui si servono - il linguaggio umano - è più adeguato al grande tema bellico rispetto alla celluloida della pellicola, ai riflettori degli studi, ai megafoni dei registi e alle migliaia di marchingegni tecnici dell'industria cinematografica. L'idea di travestire da candidati alla morte alcune comparse e mandarle in giro per trincee simulate, e farle morire per finta, ha un che di ignobile e offensivo per i reduci più sensibili. Insomma, ci sono dei limiti. C'è una legge non scritta, ma ben chiara, sui diritti che il buon gusto può rivendicare in certi casi nei confronti dell'arte, e sui limiti che un'arte così dubbia come quella cinematografica dovrebbe rispettare. Non sono i risultati artistici dei singoli, in un film, che noi vogliamo mettere in discussione. E pur ammettendo, ad esempio, che un attore rappresenti la morte di un singolo soldato nella Grande Guerra e ricrei così (ammesso che sia possibile), in forma individuale e dunque efficace, l'immane e incomprensibile tragedia di milioni di uomini, restiamo scettici e persino offesi di fronte ai tentativi di far combattere e morire a volontà anonimi attori per finta e per gioco, e replicare in modo tanto ridicolo e meschino quel grande orrore. Ogni film che si è tentato di realizzare sulla guerra è semplicemente privo di credibilità. E il problema non è che un film del genere abbia o meno un preciso orientamento. Tutti i film sulla guerra ne danno una falsa rappresentazione, perché chi li realizza crede (e cos'altro mai gli resta?) di doverla presentare nel modo più documentaristico. E anche se esplodessero mille o diecimila bombe a mano caricate a salve per ottenere il frastuono più credibile e il fumo più autentico; anche se restassero sul terreno cento o cinquecento comparse con i corpi crivellati di pallottole: tutto questo realismo rafforzerebbe in noi solo il latente desiderio di comparare la terribile realtà che abbiamo vissuto con la sua simulazione, e a quest'ultima non potremmo prestar fede un solo attimo. Eppure qualcosa ci spinge di continuo, noi, reduci della fine del mondo, verso i campi di battaglia, verso le tombe militari e perfino verso i film di guerra. E la nostra inesplicabile, misteriosa nostalgia per i luoghi e le testimonianze di quella grande esperienza (la maggiore, se non l'unica, che abbiamo vissuto) può giustificarci, se vogliamo vedere un film sulla guerra, mai però potrà giustificare il film e chi lo realizza. Nella nostra affettuosa e fedele memoria

riposano i giorni plumbei di pioggia e fango, le notti rosse e bianche di sangue, fuoco e lordume, i sibili, i fischi, i ronzii e crepitii, il torso ridotto in brandelli, il berretto ammaccato, la baionetta arrugginita, la cara, piccola piastrina di riconoscimento, il distintivo e i nastri, il cinturone, i gambali di cuoio e la bomba a mano, quella che lanciavi e quella che ti esplodeva accanto, e l'ultima sigaretta, divisa in vari pezzi, alla latrina, e tu stesso, i tuoi baffi e la tua giacca zeppa di pidocchi e le porcate che dicevi, e la grande, grande e indicibile indifferenza rispetto all'indomani e al giorno dopo ancora, e l'intensa, traboccante vitalità del singolo attimo, che ancora ci era dato vivere o che nuovamente ci toccava vivere, e il piede piagato, crudelmente costretto in pezze da tempo sudice e nello stivale freddo e umido, e il monotono rintocco della gamella, che in modo piano e regolare batteva conto la baionetta e costituiva la nostra unica, vera musica marziale, e ci accompagnava nella morte, e il cigolio delle salmerie sulle strade accidentate, e i corpi dei cavalli nella pioggia notturna, scossi da brividi di freddo, e i loro tormentosi, alti nitriti; e questo e quello ancora, e tu e lui e quell'altro: tutto è racchiuso in noi, sepolto come in cripte di vetro che mai più si apriranno. La miseria di quei giorni, il sangue, il grigiore, l'abiezione: attorno a tutto ciò abbiamo dipinto un dozzinale, povero, malinconico alone dorato, simile a quelle ghirlandette intrecciate sulle mensole piccolo borghesi attorno alle foto dei caduti.

Ora, a ferirci e a disturbarci nei film sulla guerra è la circostanza intollerabile che qui tutto «funzioni» come nei fatti mai funzionò, una circostanza inevitabile, visto il possente apparato dell'industria cinematografica. A nostra disposizione non c'erano aiuto registi con tanto di megafoni, e se uno di noi cadeva ed era spacciato - senza produrre alcun effetto, per così dire invano, spesso senza che nessuno lo vedesse, fuori dal cono di luce dei riflettori -, si trattava di una morte definitiva e, con la miglior buona volontà, gli era ahimè impossibile «ripetere la scena». Già, nei film tutto funziona! Le giacche e i pantaloni sono nuovi e insudiciati solo alla bisogna, e anche là dove qualcuno è a caccia di pidocchi, si tratta di insetti fasulli, non mordono e il pubblico ride, per la serie «comicità in trincea». E se nel nuovo film vengono intessute vecchie, autentiche riprese di guerra (così come accade in *Douaumont*), ci ricordiamo bene dove erano piazzati i signori corrispondenti di guerra, con le loro apparecchiature e i bloc-notes: ad almeno dieci chilometri dal fronte. Abbiamo marciato davanti a loro, o davanti a loro siamo passati in venticinque alla volta su camion scoperti; ci riprendevano, e portavano le immagini a destinazione: nell'archivio militare e nelle redazioni dei giornali. No, noi allora non avevamo la minima possibilità di scritturare aiutanti che sorvegliassero la nostra autenticità con la loro «diretta partecipazione». Per questo, forse, le cose non funzionavano. E crediamo di poter dire che rinunciare una volta per tutte a qualsiasi rappresentazione della guerra: siano i film «belli», «un po' meglio di altri» oppure «brutti». Ce ne sono già fin troppi. Sangue e carne e cuori umani vi hanno recitato i «ruoli principali». Ed è materiale ben diverso dalla celluloido. L'uno dista dall'altra quanto il fronte dall'industria cinematografica, e ben più di quanto non intercorra fra Neubabelsberg e Verdun! Continuino pure a trastullarsi con Harry Liedke, ma lascino in pace la guerra...

Hollywood, l'Ade dell'uomo moderno

Certo oggi siamo in grado, tanto per citare un piccolo esempio fra i molti del nostro enorme progresso, di comunicare gli uni con gli altri anche a migliaia di chilometri di distanza: ma riusciamo a capirci? Ci diciamo la verità, una volta posto fra noi quel prodigio che ci consente di rendere percettibile la nostra voce a migliaia di chilometri di distanza? E quando un tizio che si trova in Australia comunica, come si suol dire, «via etere» con il suo amico in Colombia, il «prodigio tecnico» grazie al quale i due possono intendere le rispettive voci elimina forse dai loro discorsi malignità, menzogne e tradimenti? Non è addirittura più facile mentire quando non ci si guarda negli occhi? E anche se un giorno sarà forse possibile che io veda la faccia del mio amico al Cairo e lui la mia a Parigi: ci riconosceremo allora meglio di quanto non avverrebbe se ci trovassimo, fisicamente, l'uno di fronte all'altro in uno spazio angusto? O non ci riconosceremo, piuttosto, ancor meno? Può infatti un telescopio tramutare nel suo opposto l'incapacità di discernere del mio occhio? Al contrario: il telescopio, anche quello perfetto, si limita a potenziare la facoltà visiva di un occhio - a prescindere dal suo saper vedere giusto o sbagliato; ma non trasforma certo un occhio ingannatore e mendace in uno schietto e veritiero. E se il cuore falso d'un falso amico mi parlasse del suo affetto nei miei confronti, superando milioni di chilometri di distanza e grazie al più potente degli altoparlanti, il cosiddetto prodigio della tecnica non volgerebbe certo in sincerità la falsità di quel cuore, ma la rafforzerebbe soltanto. E se siamo riusciti a fare in modo che sugli schermi cinematografici si muovano ombre come creature vive, e parlino e cantino perfino, non per questo gesti, parole e canti sono in loro autentici e sinceri; tali prodigi dello schermo significano semmai una cosa sola: che la realtà, tanto ingannevolmente imitata, non era poi così difficile da imitare, proprio perché non è realtà. Sì, le persone reali, le persone vive, erano già diventate così evanescenti che le ombre sullo schermo dovevano per forza sembrare reali.

Se a volte incontro un attore di cui, grazie ai suoi film, conosco il volto e il corpo, mi sembra d'incontrare non lui in persona, ma la sua ombra; laddove è certo, e me lo suggerisce il buon senso, che davanti a me ho l'artefice di quell'ombra conosciuta attraverso lo schermo. Eppure, nel momento in cui lo incontro in carne e ossa, egli diventa l'ombra della sua stessa ombra. Ma se le cose andassero come dovrebbero, se fossimo cioè davvero in grado di animare le nostre ombre, che con l'aiuto della tecnica proiettiamo sullo schermo, io dovrei vedere nell'attore vivo addirittura qualcosa di più che lui soltanto, un uomo vivo: dovrei vedere una persona così ricca da riuscire a infondere il soffio vitale anche alla propria ombra. È dunque una terribile potenza quella che condanna una persona viva - la creatura di Dio, cui Egli per giunta ha conferito la grazia d'animare la propria ombra -, una persona insomma che Egli avrebbe in certo senso doppiamente animato e beneficiato, a comparire come l'ombra di se stessa. Anzi, si può dire che quell'uomo è ancor meno dell'ombra di se stesso, perché quest'ultima dà almeno forma alla propria esistenza, mentre lui non rappresenta più se stesso, ma in un

certo senso il proprio doppio - un doppio che non esiste affatto. È, tale attore, il doppio della sua ombra: quella che egli spedisce ogni giorno sullo schermo. Un'unica volta ha lasciato che fotografassero la sua immagine, la sua figura. Un'unica volta: ma nei secoli dei secoli la più effimera fra tutte le cose effimere della nostra esistenza terrena, ovvero l'ombra, resterà una realtà. Essere il doppio di se stessi sarebbe già di per sé un evento terribile! Ma che dire del fatto che i doppi delle loro stesse ombre si aggirano, vivono, mangiano, bevono e amano in mezzo a noi, persone vive?

E la faccenda è *ancora* più terribile. Perché anche un doppio deve morire - un bel giorno muoiono l'originale e il suo doppio. E quando una persona muore, sparisce anche la sua ombra. Ma l'attore cinematografico sino alla fine dei secoli resterà vivo sullo schermo, l'unica realtà in cui si svolge la sua vera vita. Vale a dire: la sua ombra, o meglio, la sua verità (in quanto egli stesso è solo il doppio della propria ombra) è «eterna». In altre parole: ci sono persone che non hanno vissuto come tali, ma come ombre; persone, per giunta, che non possono morire. Non possono morire perché non hanno mai vissuto. Sono diventate ombre. Lo sono diventate volontariamente. (Più o meno volontariamente - si capisce). Hanno venduto per denaro la loro ombra dicendo che non si trattava della loro ombra, ma che *erano loro in persona*. E non hanno venduto soltanto la loro vita: hanno venduto anche la loro morte. Da Hollywood hanno percepito un cachet. Ma hanno perso la beatitudine. Non solo si era un'ombra vita natural durante, *lo si rimaneva anche dopo la morte*. Sullo schermo, per il quale si era vissuti da vivi, quando ancora c'era la possibilità d'essere vivi, si resta dunque eterni. Poiché già in vita si era considerata la propria ombra come l'essenza di se stessi e in quanto tale la si era venduta, anche la morte - e questa a maggior ragione, date le circostanze - non era certo una faccenda di cui occuparsi una volta firmato un contratto con Hollywood. Forse uno come noi fa ancora assegnamento sulla beatitudine eterna. Ma chi vive del fatto di essere un'ombra già in vita, ha, per così dire, la sua *personale* beatitudine eterna. È convinto, e non a torto, che lo schermo per il quale ha già vissuto come apparenza fisica, gli garantisca anche *post mortem* un'eternità comprensibile e razionalmente afferrabile. L'inventore del cinematografo ha promesso agli uomini un genere d'immortalità che essi afferrano quando ancora sono in vita. Il mondo antico conosceva l'Ade, la dimora dei defunti diventati ombre.

Il mondo in cui viviamo noi conosce l'Ade dei vivi: il cinematografo. *Hollywood è l'Ade moderno*. Laggiù le ombre diventano immortali ancora in vita.

Sì, gli uomini «moderni» si distinguono dagli antichi soprattutto in questo: l'Ade, il regno dell'ombra, l'hanno introdotto già in terra. L'Ade dell'uomo moderno è Hollywood...

Non si può parlare dell'Anticristo se non lo si è incontrato; intendiamo dire, se non lo si è realmente incontrato in carne e ossa. E in carne e ossa si è presentato a noi. In molte forme. Sin dalla mia prima giovinezza, l'Anticristo mi si para davanti. Ci siamo diffusi dapprincipio sul teatro delle ombre, perché fu proprio lì che ci imbatteremo inizialmente in lui.

Il mio primo incontro con l'Anticristo avvenne dunque molti anni or sono,

quando ancora ero ragazzo, e mi si presentò per la prima volta il prodigio delle ombre viventi. A quel tempo giunse qui da noi un grande carro trainato da forze invisibili, si fermò su uno spiazzo fuoriporta e mandò avanti una grande macchina con una piccola tenda di tela sul tetto; venne quindi spiegata e incurvata una grande tenda del medesimo tessuto, e per chi entrava l'interno della volta era un cielo azzurro trapunto di stelle d'oro e d'argento. Era come un firmamento. Poiché l'occhio umano non è in grado di cogliere, del vero cielo stellato, più di quanto non ne mostri una tenda spaziosa, gli occhi del pubblico vedevano quel tanto o quel poco di cielo reale che riescono a vedere di notte quando guardano all'insù. Azzurra era la volta, e le stelle altrettanto irraggiungibili e vicine quanto le stelle vere. Non essendo infatti l'uomo cresciuto al punto da raggiungere la cupola d'una tenda circense montata dai suoi simili, era del tutto indifferente, a chi sedeva sotto quella volta, che si trattasse d'un cielo autentico o fittizio. Con le dita non si potevano toccare né l'uno né l'altro. Di conseguenza, piaceva credere che questo fosse quello, e viceversa. E poiché era buio pesto al di sotto della volta di tela e al suo interno, lo spettatore era convinto di trovarsi nel pieno d'una notte estiva luccicante di stelle. Si udivano crepitii e ronzii, sussurri e bisbigli e frulli e rimbombi del tutto sconosciuti emessi da una forza misteriosa. E se guardavi alle tue spalle e sopra di te, scorgevi allora una sorta di cono quadrangolare che nasceva - come da un grembo materno - da un forellino luminoso e quadrato con pareti nere all'intorno, e poi si dilatava in modo uniforme e graduale sopra le teste del pubblico in una luce fioca, sempre più compatto e sempre più angolare, finché raggiungeva la tela e la copriva tutta, come un fiotto di luce tenue che sfoci in un mare sbiadito e con il suo chiarore appena più intenso lo illumini quel tanto da farlo apparire ciò che è: un mare quadrato. E si vedevano la trama e l'ordito di questo mare in verticale, teso, asciutto e quadrato. E sopra le nostre teste il cono quadrangolare emetteva un curioso ronzio, e a guardarlo avevi la netta sensazione che quel rumore fosse prodotto dai miliardi di minuscoli granelli di polvere che ci vorticavano dentro sfregandosi l'un l'altro. E questo era il dato curioso per le nostre orecchie: che corpuscoli tanto piccoli, fatti di polvere e niente - fossero pure miliardi - riuscissero a produrre un ronzio così percettibile. Ma perché non udissimo più il ronzio di queste molecole di polvere, davanti a noi, e al di sotto dello schermo, un'orchestrina cominciò a intonare marce e valzer. E in effetti riuscì a coprire quel ronzio molecolare...

E quando le prime ombre viventi comparvero su quel mare quadrato, verticale e asciutto, e la musica le accompagnò con marce e valzer, e il timpano echeggiò e i piatti squillarono, non udimmo più il ronzio delle molecole di polvere in lotta fra di loro dentro il cono. Ma certo sentivamo che proprio da quel minuscolo foro quadrato - la fonte del cono polveroso - traevano vita e dinamismo anche le grandi ombre viventi, passando al di sopra delle nostre teste. Sì, scaturivano dal forellino quadrangolare, e sapevano mantenersi invisibili nell'intero cono luminoso in espansione, finché, raggiunta la loro ingannevole grandezza naturale, si compiacevano di palesarsi finalmente sullo schermo. Sì, erano ombre! Erano meno dei granelli di polvere che nel cono di luce sfregavano l'un l'altro i loro minuscoli corpicini producendo tutto quel ronzio. Riuscivano, le ombre, a passare inosservate fra i miliardi di granelli, e a raggiungere, dal pertugio quadrato del marchingegno alle nostre spalle, quel più vasto mare quadrato

davanti ai nostri occhi.

Fu allora che vidi per la prima volta delle donne nude - o meglio, ombre di donne nude.

Lungi da noi affermare che questo fosse uno strumento di tentazione dell'Anticristo.

Perché l'uomo nudo l'ha creato Dio, non l'Anticristo. E quanto lontani siamo noi dal vedere il peccato nella persona nuda, altrettanto lontano è l'Anticristo dal volerci tentare con la sola nudità. No, non con la nudità egli si mostra e si rivela, ma con lo scopo per cui - nelle persone - si serve della nudità e dell'abbigliamento.

Ecco dunque sullo schermo la principessa egizia. Nuda si bagnava nel Nilo, circondata dalle nude sue compagne. Trasse a riva un canestro spalmato di pece dentro e fuori. In quel canestro giaceva Mosè, la guida degli ebrei e il legislatore del mondo.

Minuscolo, infinitamente minuscolo era il canestro in cui giaceva Mosè, la guida degli ebrei e il legislatore del mondo.

Ma grandi e belli erano i seni e le cosce della principessa e delle ancelle al bagno e, benché il legislatore del mondo sia qualcosa di più d'un seno femminile, il canestro nel quale egli era scomparso in fretta, come risucchiato dal cono di polvere luminosa, e intanto la principessa sguazzava nell'acqua verso la riva, e se ne vedeva la schiena, così come prima se n'era visto il seno.

E poiché tutto al mondo ha il suo posto e la sua importanza, riteniamo che si falsi e si travisi anche la verità delle cose vere, se le si utilizza come pretesto per quelle nobili e grandiose. Usando il prodigioso ritrovamento del legislatore del genere umano per mostrare i bei seni e le belle terga delle fanciulle egizie, si è finito col distruggere anche la leggiadria dei loro seni.

E anche *questo* era lo scopo dell'Anticristo. Il suo scopo è sempre il medesimo: profanare *un* miracolo con un altro miracolo. Anche da ciò possiamo riconoscerlo.

Ci fecero poi vedere la guerra. Era la guerra fra la Russia e il Giappone. Interi reggimenti in marcia. Non avanzavano da destra a sinistra o viceversa: giungevano piuttosto, dapprima piccoli come granelli di polvere, dal fondo dello schermo, che poi fondo non era, e crescevano sempre più, si ingrossavano e marciavano così, sempre più giganteschi, direttamente su di noi, pronti a schiacciare sotto i loro stivali chiodati la prima fila di spettatori: e già la prima duplice schiera di quegli uomini in marcia alzava i suoi piedi massicci per calarli sulle nostre nuche e già noi ci piegavamo a ricevere i calci. Ma a quel punto scomparvero, proprio come scompaiono le ombre. Perché non vi era posto per loro fuori dello schermo. Avevano raggiunto il massimo che alle ombre sia dato raggiungere. Si erano gonfiate a dimensioni colossali. Ma a misura che s'ingigantivano, diventavano ancora più fugaci e vane, e dietro il colossale pericolo di quegli stivali chiodati già s'intravedevano ordito e trama dello schermo. Certo diventavano grandi, le ombre, ma anche porose. Fra i possenti corpi apparvero dei buchi, buchi chiari - e, quanto più quelli si ergevano minacciosi, tanto più risultavano impotenti. La prima schiera si sciolse, poi la seconda, la terza, la quarta, la decima. E ben presto capimmo che non c'era bisogno di rannicchiarsi. Ci eravamo appena ripresi dallo spavento, quand'ecco assalirci uno spavento ancor più grande. Perché sapevamo che i reggimenti in marcia contro le

nostre file erano pur sempre le immagini di autentiche schiere. Nel momento in cui qualcuno le aveva filmate, quelle duplici schiere in marcia erano fatte di uomini vivi. Ma, già soltanto per essere state riprese, erano divenute ombre: quelle ombre che sarebbero dovute diventare in seguito, e che tali divennero un istante dopo le riprese. Lo spavento che ci colse a quella vista era dovuto al fatto che allora noi, non ancora avvezzi come gli uomini d'oggi a vedere ombre vive senza corpi vivi, sul momento fummo incapaci di discernere se quelle che marciavano lì contro di noi fossero già le ombre dei caduti. Nel frattempo era possibile che in più d'uno di noi si fosse risvegliato il ricordo delle immagini bibliche, vale a dire i seni delle egizie al bagno. E poiché queste ultime, come ogni bambino dovrebbe sapere, erano già morte e decomposte da migliaia d'anni, tale consapevolezza confermava in certo qual modo la morte delle ombre dei soldati.

Senonché, mentre il miracolo vero ci eleva e ci colma di gaudio, il cosiddetto miracolo tecnico ci spaventa soltanto o ci sbalordisce o ci fa insuperbire per il nostro progresso. Perché sappiamo che può accadere solamente con «mezzi naturali». E allora ci riprendiamo in fretta dallo spavento e dallo stupore (solo la superbia si rafforza), riflettiamo e giungiamo alla conclusione che le egizie al bagno sono creature vive e a noi contemporanee, le quali si sono calate le vesti e hanno venduto per denaro l'ombra dei loro corpi nudi: sì, perché l'ombra fu loro pagata - né più né meno come si pagano i corpi reali, a questo mondo. Ma se ciò valeva per le ragazze, come stavano allora le cose con i soldati? Certo, costoro non avevano venduto per denaro la propria ombra. E che ingiustizia, che particolare ingiustizia, allora! - pur fra le tante forme di un'ingiustizia terrena, diventata così naturale che a poco a poco abbiamo finito per ritenerla giustizia... Alle ragazze fu dato un compenso, e solo per un'attività sana e piacevole come il bagno in un fiume! Mentre ai soldati, che marciavano incontro alla morte per diventare vere ombre, nessuno aveva dato il becco di un quattrino in cambio della loro ombra. Anzi, nel momento in cui affrontavano l'estremo pericolo, nell'ultima ora di vita, qualcuno li aveva defraudati della loro ombra; nel momento in cui non potevano, insomma, pensar davvero di esigere soldi! Siamo stati noi, acquistando i biglietti, a pagare per loro, per poterli vedere cioè mentre vanno alla morte, così come abbiamo visto le egizie bagnarsi nude. E poiché i soldati non hanno chiesto nessuna ricompensa per la propria ombra, sono stati *loro*, in realtà, a pagare le ombre delle giovani bagnanti! E se qualcuno ha perpetrato un volgare imbroglio, fingendo di mostrare il ritrovamento di Mosè là dove esibiva solo un minuscolo canestro, e indugiava invece su leggiadre ombre femminili, costui ha investito almeno un po' di denaro in *tale* imbroglio; denaro di cui le stesse leggi dicono che giustifichi svariate cose. Ai soldati che andavano incontro alla morte, quel tale non aveva dato però nulla. Li aveva derubati delle loro ombre. E nel nostro mondo, in cui per la giustizia il denaro ha la sua importanza, un furto viene pur sempre punito. Ma a chi animava il cinema con le ombre non potevano aver inflitto una punizione, perché altrimenti non si sarebbero mostrate impunemente, dietro il pagamento d'un biglietto di ingresso, le conseguenze del suo crimine. Se quel soggetto avesse almeno rubato le ombre ai morituri per dimostrarci in quanti debbono crepare, a questo mondo, per una faccenda che non li riguarda assolutamente di persona! Ma no, aveva rubato le loro

ombre e basta, così come aveva comprato quelle delle ragazze nude. Sapeva che siamo esseri umani, e ci ha offerto il piacere della carne e l'orrore della morte. Alla nostra voluttà mirava, sì, alla nostra voluttà, che guarda tanto alla carne del fratello e della sorella vivi quanto alla raccapricciante fine del prossimo. Ha sfruttato la nostra umana debolezza col furto, dove ha potuto, e col denaro quando non poteva rubare. E poi ha messo insieme un cosiddetto «programma»; un po' come si fa ancora oggi nei cinema del mondo intero, che nel frattempo si sono perfezionati.

Ma chi può mai essere colui che, fin dal primo momento, utilizza un frutto della ragione umana, e dunque della grazia divina, per stravolgerlo nel suo contrario?

Quale fra tutte le forze che condizionano la nostra esistenza è provvista di tale perfido potere da pagare le giovani bagnanti e derubare i morituri? Chi, un'ora prima che muoiano, defrauda i vivi della loro ombra? Si tratta ancora di un volgare ladruncolo? O non si tratta, piuttosto, dello stesso soggetto che spoglia le ragazze dietro compenso e le spedisce in acqua e in pari tempo arma gli uomini e li spedisce al Creatore, e poi vende le ombre degli uni e delle altre dietro pagamento del biglietto d'ingresso? Se ha davvero rubato ai soldati le loro ombre, non è ben più potente di un ladro e di un borsaiolo? Chi prende a pretesto il salvataggio miracoloso del legislatore del mondo per spogliare delle povere ragazze? Chi gioca in questo modo col nostro godimento, che brama con pari intensità carni floride e morti orribili? Chi stravolge in maledizione la benedizione del raziocinio? Chi ha il potere di pagare le ragazze che fanno semplicemente il bagno e di derubare i soldati che invece vanno incontro alla morte? E le due cose assieme? Costui non ha forse allestito come uno spettacolo la guerra fra la Russia e il Giappone? In modo altrettanto facile quanto il bagno di alcune ragazze nude? Non ha forse scelto, per accecarci, giusto il momento in cui il nostro raziocinio incominciava a realizzare cose stupende? E proprio quando eravamo convinti di non poter essere accecati, essendo addirittura in grado di compiere presunti miracoli? Si possono accecare gli dèi? E non ci siamo forse ritenuti degli dèi, apprestandoci a copiar loro il miracolo e a renderlo perfino comprensibile? Per l'Anticristo è questo il momento propizio, il momento in cui siamo convinti di essere dèi perché facciamo miracoli che comprendiamo; e però non siamo dèi.

Questa è la sua ora; questa è l'ora dell'Anticristo.

Andai nel paese dove si costruiscono case tanto alte che grattano il cielo. Per questo le chiamano grattacieli.

Il paese è grande e sconfinato, ma caro. Di conseguenza gli uomini non costruiscono laggiù una casa accanto all'altra, ma una casa *sopra* l'altra, visto che l'aria non costa ancora nulla.

La gente preferisce dunque grattare il cielo piuttosto che stringersi alla terra.

E ne trae pure motivo di superbia.

In questo paese uno che ha la pelle gialla o nera non può sedere nella medesima stanza con uno di pelle bianca.

In questo paese ci sono migliaia di chiese. Ma in tali chiese si ricorre alle funzioni religiose per raccogliere denaro. Le persone hanno sempre Dio

sulle labbra, come quando nomini uno zio ricco e importante che aumenta il tuo credito se accenni al fatto che ne sei il nipote.

Alcune persone, in questo paese, non sono i figli ma i nipoti di Dio; i nipoti suoi eredi.

I poveri gli chiedono un po' di soldi, i ricchi di averne ancora di più.

E in questo paese Dio talvolta si comporta come se fosse lo zio d'America. A qualche povero dà un po' di soldi, a qualche ricco ne dà ancora di più.

Moltiplica le ciminiere delle fabbriche e l'obolo dei mendicanti, e indurisce talvolta i cuori ai duri e spezza talaltra i cuori ai teneri, e dà a chi ha qualcosa e toglie a chi non ha un bel niente.

Queste sono laggiù le sue leggi particolari. La dignità umana si fonda sul potere. La libertà si erge in forma statuaria *davanti* alle porte del paese: l'hanno lasciata per strada. E lei si è fatta di pietra.

Arrivai a Hollywood, a *Hölle-Wut* - il luogo in cui *infuria l'inferno* -, là dove gli esseri umani sono i doppi delle loro ombre. Qui è l'origine di tutte le ombre del mondo, l'Ade che per denaro vende le sue ombre - dei vivi e dei morti - sugli schermi del mondo intero. Qui convengono coloro che posseggono ombre utilizzabili e le vendono per denaro e vengono fatti beati o santi, a seconda dell'importanza delle loro ombre.

In tutto il mondo le ragazze e i giovani in carne e ossa che vedono queste ombre ne assumono l'andatura, il volto, l'aspetto e il portamento. Ecco perché capita talora d'incontrare per strada uomini e donne - persone vive - che non sono nemmeno i doppi delle loro ombre, come gli attori cinematografici, bensì ancor meno: i doppi di ombre altrui.

È dunque un Ade che non si limita a spedire in superficie le sue ombre, ma che trasforma quanti vivono sulla superficie senza vendere la propria ombra in doppi delle sue ombre.

Questa è Hollywood.

L'inferno infuria. Qui impazzano gli impresari dei giocolieri d'ombre e coloro che delle ombre sono venditori, sensali e arrangiatori (detti registi), coloro che le ombre le evocano o le danno a nolo. E c'è chi vende la propria voce all'ombra di qualcuno che parla un'altra lingua.

Qui, nelle fabbriche che acquistano le ombre, ho anche visto grandi locali in cui siedono fino a venti persone, ciascuna davanti a un apparecchio telefonico. E ogni due o tre minuti ne squilla uno, e gli uomini sollevano il ricevitore e dicono: «*Nothing*». Che vuol dire: niente da fare.

Per tutto il giorno, infatti, telefona alla fabbrica delle ombre gente disposta a vendere la propria ombra. E siccome a offrirla sono in molti, la fabbrica ha assunto venti persone perché dicano sempre di no. E quelle, ogni tre minuti, dicono: «*Nothing*» - per tutto il giorno.

Altrimenti non dicono un bel niente.

Tanto numerosi sono in quel paese coloro che muoiono dalla voglia di vendere la propria ombra.

E non sono detentori di un'ombra qualsiasi, come te e me, ma detentori di ombre bizzarre. Questo è un gigante, quell'altro un gobbo, il terzo un nano, il quarto ha una faccia da cavallo o d'asino, il quinto sa arrampicarsi come una scimmia, il sesto balla sui trampoli, il settimo su una corda e così via. Altri sono sosia di uomini famosi, di cui si può occasionalmente aver bisogno in film storici, e perciò doppie e triple controfigure. Sono i doppi non soltanto delle proprie ombre, ma anche di ombre estranee, che curiosamente sono pure le loro. Alcuni assomigliano a Napoleone o a

Cesare. E vendono l'ombra dei loro nasi, che non sono affatto i loro, bensì quelli dei celebri defunti. Se al momento quei nasi non servono, rispondono i venti signori del no. Se invece c'è giusto bisogno dell'ombra di quel naso, rispondono allora i signori del sì, che siedono in un altro locale, anche loro davanti ad apparecchi telefonici. Nelle piazze e nelle strade di questa città sorgono diversi monumenti di uomini illustri, come accade anche altrove. Ma in tutte le città del mondo i monumenti non hanno altra funzione se non quella di testimoniare la fama di colui che raffigurano. Qui, invece, certi monumenti hanno il compito di presentare e reclamizzare vari prodotti. Alcune celebri figure, scolpite nella pietra e nel marmo, o fuse nel rame e nel bronzo, bevono ad esempio una tazzina di caffè gustoso e conveniente, oppure succhiano pastiglie per la tosse e la raucedine. E sempre in questa città, mentre alla persona viva viene presa l'ombra e insieme la vita, e dunque il possessore originario dell'ombra è trasformato nell'ombra di quest'ombra, sui monumenti senza vita si trasferiscono i bisogni delle persone vive, sicché alla fin fine si potrebbe dire che in questa città, abitata esclusivamente da ombre, solo i monumenti sono persone; prive di buon gusto, a dire il vero, ma pur sempre persone.

E come le persone sono ombre e i monumenti persone, così anche le piante in questa città sono monumenti. Le palme di Hollywood, ad esempio, non crescono nel terreno in cui sembrano radicarsi: vi sono state semplicemente interrate, come si fa con i monumenti. Sono piante che in luogo di radici hanno fondamenta. Ma se i monumenti, in genere, restano a lungo là dove li hanno eretti, per le palme non è affatto così. Perché coloro che noleggiavano le palme le portano ora in questo ora in quel giardino; e se gli alberi, che di norma vengono piantati nel terreno, sono simili da un lato ai monumenti, assomigliano dall'altro, in questo continuo vagare, a ombre fugaci. Con il bel risultato di far diventare quel che di più stabile vi è sulla terra, ovvero l'albero, quasi altrettanto fugace quanto la più fugace apparizione della terra, ovvero l'ombra. Fra l'altro anche queste palme devono, di quando in quando, prestare la propria ombra allo schermo. E poiché possono peregrinare da un luogo all'altro - lo abbiamo appena visto -, è lecito dire anche di queste palme, come degli uomini, che sono i doppi delle loro ombre. E perfino l'ombra naturale che devono offrire nella loro qualità di alberi, anche quella diventa il doppio della propria ombra.

Anche le ombre delle nuvole, e cioè anche le ombre di ombre fatte di nuvole, vengono comprate in questa fabbrica e utilizzate poi in un contesto adeguato. Ecco arrivare allora uomini e donne che, su montagne impervie o in pericolose contrade, sono riusciti a riprendere le nuvole. E in base a un preciso tariffario costoro vendono alla fabbrica le ombre delle nuvole.

E al pari della vita, viene tramutata in ombra anche la morte. Perché alle ombre, in certi film, tocca morire. E se è già assai arduo vivere esattamente secondo le leggi che regolano il mondo delle ombre, ancor più arduo è morire attenendosi a quelle medesime leggi. Mai e poi mai la morte vera, anche la più dolorosa, sarà altrettanto dolorosa.

Ho visto infatti il signore delle ombre far morire il doppio di un'ombra leggiadra ben diciannove volte, prima di dichiarare genuina e vera la sua morte. E da costei ha preteso che facesse morire la sua ombra non soltanto in bellezza, ma anche con civetteria. Lei allora si è distesa e ha scoperto le gambe, i bei doppi delle ombre delle gambe. Il signore delle ombre era lo stesso che tanti anni prima, quando ancora ero ragazzo, aveva mostrato le

bagnanti egizie e i soldati morti, solleticando notevolmente il nostro piacere, sensibile tanto all'orrore della morte quanto all'opulenza della carne.

E l'atteggiamento che in questa città la gente rivela nei confronti della morte è lo stesso che ha verso la nascita.

Quando nasce qualcuno, si desta nella madre la speranza che il bambino possa diventare un'ombra come si deve, e ben remunerata.

E a volte capita, in effetti, che un poppante presti allo schermo l'ombra minuscola e la voce.

In questa città vivono anche parecchi e devoti adoratori d'ombre. E, non accontentandosi di adorare le ombre, costoro vogliono vedere, abbracciare, osannare i doppi delle adorate ombre, e parlare con loro. Questi adoratori ignorano infatti che gli artefici delle ombre sono ormai solo dei doppi. Credono che gli attori siano ancora padroni di se stessi e delle proprie ombre. E come fra i cultori dei libri e della letteratura c'è chi sogna di vedere gli artefici delle sue opere predilette, di conoscerne la vita e le passioni, così anche agli adoratori d'ombre piacerebbe vedere e sentire e toccare i presunti attori vivi. E invece incontrano soltanto le ombre di ombre famose e amate.

Ma anche queste ombre di ombre famose e amate si illudono di vivere ancora, come fanno tutti gli altri. E a mantenerle e confermarle in tale illusione è proprio la venerazione degli adoratori, al punto che il doppio della propria amata ombra si affligge molto, se oggi non lo salutano come ieri o se qualcuno saluta il suo collega più cordialmente di lui.

E una vanità e un'invidia di questo genere potrebbero perfino indurci a credere che le ombre delle ombre siano qualcosa di simile alle persone.

In altre circostanze, invece, ci convinciamo che esse sono tutt'altro che persone.

Così, ad esempio, abbiamo visto che alle donne rimaste incinte era stato proibito di continuare a vendere la propria ombra.

Esse abbandonavano allora la fabbrica delle ombre, senza una parola. Lo trovavano perfettamente naturale.

Quando infatti nei film vengono mostrate donne incinte, si ricorre per l'appunto a donne non incinte, che nascondono sotto i vestiti, all'altezza del grembo, un bel cuscino. E così come si preferiscono le palme artificiali e itineranti a quelle vere e ben radicate, altrettanto si preferiscono i cuscini ai grembi materni.

Prodigioso è in ogni caso il fatto che la controfigura di un'ombra abbia ancora la forza naturale di rimanere talora incinta, magari in seguito all'amplesso con qualcuno che è a sua volta il doppio della propria ombra.

Ma in ciò vogliamo ravvisare l'infinita bontà di Dio.

In questa infinita bontà Egli richiama infatti l'ombra femminile alla sua vita di donna. Ma proprio per tale motivo, ovvero proprio perché attraverso il duplice, nel suo caso, miracolo della maternità è diventata una persona viva, essa non può più avere alcun ruolo - nel senso letterale del termine - nel mondo delle ombre. E la fabbrica delle ombre la mette alla porta.

Vogliamo allora ricordare, in tale occasione, che in tutti i paesi del mondo definiti civili le leggi umane e religiose proibiscono alle donne di espellere il frutto che germoglia loro in grembo.

Ma se avessimo il potere di emanare leggi in nome del diritto divino, o di quello terreno, vieteremmo le fabbriche delle ombre hollywoodiane già solo per il fatto che costringono le donne a sbarazzarsi del frutto che germoglia

loro in grembo.

E se qualcosa desta in noi somma meraviglia è l'ignoranza o la noncuranza che i legislatori, religiosi e laici, mostrano verso le leggi inumane vigenti nelle fabbriche delle ombre.

Eppure in tutti i paesi di questo mondo civile una mendicante senza cibo viene messa in prigione, se si sbarazza del frutto del suo ventre.

Un fabbricante d'ombre, che si sbarazza di donne incinte, non viene invece messo in prigione.

Dio vede tutto questo. E condannerà sia i legislatori che i fabbricanti d'ombre. Ma non condannerà la mendicante.

Non certo i poveri, condannerà il Signore. A differenza dei legislatori terreni, Egli non condannerà affatto quei poveri che si introducono nelle case, nelle case altrui.

Poveri del genere ne abbiamo visti anche a Hollywood. Lì anche i poveri vendono la loro ombra. Solo che lì non si chiamano poveri: si chiamano comparse.

E succede poi che per questo o quello spettacolo d'ombre vi sia bisogno di una moltitudine d'ombre, che abiti, ad esempio, in un sontuoso palazzo.

Ma questa folla non può abitare in quanto tale nel palazzo, bensì soltanto come ombra di folla, ovvero popolo d'ombre.

Una volta venduta la propria ombra, non può abitare nel palazzo.

Succede però che tra i poveri - chiamati a Hollywood comparse - parecchi non abbiano un ricovero per la notte.

E quantunque abbiano venduto le proprie ombre per farle dormire nei palazzi, loro, gli artefici e i doppi di tali ombre, non possono passare la notte in quei medesimi palazzi.

Non sono più legionari romani, né schiavi della Nubia, né cavalieri in usbergo, né giannizzeri, né crociati. Sono soltanto dei poveracci senza un tetto sulla testa. In questa città li chiamano comparse.

Anche la verità qui è ombra. E dopo aver visto questa città, mi resi conto che essa - ed essa sola - era di fatto l'autentica capitale di quel grande paese. E mi passò la voglia di vedere altri luoghi.

È vero che il capo supremo di quel paese viveva in un'altra città.

È vero che la gente ricca e operosa ne abitava un'altra ancora; ma la capitale era Hollywood. Questa città - lo avevo capito - era la capitale non solo del paese, ma del mondo intero.

Perché Hollywood è la capitale delle ombre, e sono le ombre a reggere il mondo.

Tutte le ombre hanno la loro residenza a Hollywood. E quando lasciai questa città e ne raggiunsi altre i miei occhi non credevano più alla realtà delle cose e della gente che vedevano.

E osservando un grattacielo immaginavo che l'avessero innalzato soltanto per una settimana, perché prestasse allo schermo la sua ombra, in un certo film dove occorrevo grattacieli.

E in effetti qualcuno mi disse che quell'edificio stava per essere abbattuto mentre quell'altro, laggiù, lo avevano costruito solo una settimana prima.

Rapidi e fugaci come ombre, e ancor più fugaci delle nuvole che essi vanno grattando, sono gli edifici in quel paese.

E pure i monumenti vengono distrutti, perché gli uomini non hanno bisogno di ricordi. Abbiamo visto anche gente di buon cuore laggiù, ma gente senza tempo.

E come l'ombra non ha spazio, così l'uomo laggiù non ha tempo.
Ma la bontà ha bisogno di tempo e di spazio.
Anche la verità in quel paese è un'ombra.
Le leggi della verità vengono annunciate dalla capitale delle ombre.
Questa è la verità delle ombre e non degli uomini...

MATERIALI

NOTE

A Königsberg in battello

«*corridoio*»: Si fa riferimento al «corridoio di Danzica», creato alla fine della prima guerra mondiale per consentire alla Polonia l'accesso al mare.

La grazia

omicidio di Olga Molitor: Il caso, che risale al 1906, fece grande scalpore in Germania. In realtà la vittima fu Josefina Molitor, suocera di Karl Hau (come riportato dall'articolo che Roth cita più avanti) e non Olga Molitor, cognata dell'avvocato.

«*film a soggetto*»: *Spielfilm* è il termine tedesco per «film a soggetto» (opposto a «film documentario»).

La tragedia di Casa Hester: Non risulta che il film sia stato girato. Per contro, nel 1926 Lupu Pick realizzò un cortometraggio con la collaborazione dello stesso Karl Hau. Il film ottenne l'autorizzazione, ma fu in seguito bocciato dalla censura, circostanza che contribuì a riaccendere le polemiche sul caso.

Anabasi

anabasi di Lubitsch: Il film cui si fa riferimento è *Das Weib des Pharao* (*Theonis, la donna dei faraoni*). Si veda, per questo e per gli altri titoli citati che seguono, l'Indice dei film.

Monti di Gosen: Si tratta di una piccola zona collinare nei dintorni di Berlino.

Attori zoologici

«*Affa*»: Il termine tedesco per «scimmia» è *Affe*. Il gioco di parole fa riferimento all'Ufa, la più grande società cinematografica tedesca dell'epoca.

Un cinema al porto

I Lupi rossi: Non è stato possibile identificare il film.

La tragedia di un genio

Slezak: Leo Slezak (1873-1946), celebre tenore, insignito del titolo di *Kammersänger*, «cantante di camera».

Il mistero della sfinge

Erich Kaiser-Titz: Erich Kaiser-Titz, interprete del sacerdote egizio, fu uno dei caratteristi più attivi del cinema muto tedesco.

Nosferatu

Le foto, da sole, non convincono a sufficienza: Come si apprende da altre corrispondenze dell'epoca (ad esempio: «Film-Kurier», 12 ottobre 1921; «Der Film», 16 ottobre 1921; «Berliner Lokal-Anzeiger», 17 ottobre 1921), la stampa fu invitata ad assistere ad alcune riprese del film (fra le quali quella in cui Nosferatu esce dalla bara). In tale occasione vennero mostrate anche foto del film in lavorazione (alcune stampate sullo stesso programma di invito).

Cristo al cinema

il film su Cristo: Si tratta di *Christus* (1916), diretto da Giulio Antamoro.

L'arte del manifesto

Trier: Walter Trier fu anche l'illustratore di alcuni celebri libri di Erich Kästner.

Adamo ed Eva: Il riferimento è verosimilmente a un film del 1923, *Adam und Eva* (in Italia: *Il paradiso perduto*), diretto da Friedrich Porges.

Due eventi cinematografici

dramma storico-politico: «Haupt- und Staatsaktion»; come scrive Ladislao Mittner: «Questo tipo di dramma offriva specialmente alla modesta borghesia, esclusa dall'opera musicale coltivata nelle corti, drammi storico-politici, in genere improvvisati, in cui dominavano la più vera perfidia e la più truce crudeltà, con intrighi politici intrecciatisi ad intrighi amorosi e cambiamenti inattesi della situazione ascritti ad improvvisi rovesci di fortuna». Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1977, vol. I, p. 829.

Il «subconscio» al cinema

«trattamento psicoanalitico»: L'allusione è a *Ein Blick in die Tiefen der Seele*; si veda l'Indice dei film.

Tre eventi e due disastri

Monte Everest: Il film cui si fa riferimento, di produzione inglese, è *Climbing Mount Everest (Scalata al Monte Everest)* e documenta la spedizione del 1922 sulla montagna himalayana. Al lancio del film dedicato alla spedizione

del 1924, *Epic of Everest*, Roth dedicherà il feuilleton *Sette lama sono arrivati*, qui alle pp. 47- 50.

venti costosissimi colossal: Kolossalfilm è qui l'espressione utilizzata da Roth. Anche in altri casi, in cui l'autore ricorre a termini come *Monumentalfilm* o *grosser Film*, si è scelto di tradurre «colossal».

Storia divulgativa della civiltà

La strega: Il titolo italiano del film è *La stregoneria attraverso i secoli*.

Cinema americanizzato

In Germania non ci sarebbe mai riuscito: Roth trascura, o dimentica, qui, i tanti film comici e le celebri commedie interpretati o diretti da Lubitsch in Germania prima di trasferirsi negli Stati Uniti.

In una commedia viennese: Der Zirkuskönig (Il domatore dell'amore).

Un paio di «film a sensazione»

Il regista ungherese Kertész: Michael Curtiz, dopo il suo trasferimento a Hollywood (1926).

I dieci comandamenti: The Ten Commandments di Cecil B. De Mille, 1923.

le due pellicole: Roth fa riferimento alla recensione di Pinthus apparsa in «Das Tagebuch» il 1° novembre 1924. In realtà nel film austriaco le scene delle acque del Mar Rosso, che si dividono al passaggio degli ebrei e si richiudono al passaggio dell'esercito del faraone, si basano su trucchi e accorgimenti messi a punto autonomamente, e non copiati dal film americano.

la Germania... da onorare in dollari: In realtà il film è di produzione austriaca, non tedesca.

Il richiamo dell'amore: Il titolo italiano del film è *L'amico Tempesta*.

Recensioni da Berlino

Spielleiter: Spielleiter, negli anni Venti, è un termine sostanzialmente equivalente a *Regisseur*. Roth non fu l'unico, nel caso del film in questione, a notare l'anomalia nella distinzione delle funzioni, probabilmente collegata (l'ipotesi è di Hans-Michael Bock) alla formazione figurativa di Paul Leni, da una parte, e di scrittore per il teatro di Leo Birinski, dall'altra.

Film per bambini

Questo è il periodo dell'anno: L'articolo venne pubblicato il 23 dicembre 1924.

L'ultima risata

l'«ultimo uomo»: questa è la traduzione letterale del titolo tedesco del film.

Due film tedeschi e uno americano

Kulturfilme: L'espressione tedesca *Kulturfilm* - utilizzata dagli anni Venti agli anni Cinquanta, alla lettera: «film culturale» - corrisponde, approssimativamente, alla nostra categoria di «film documentario», ma lascia trasparire l'intento di acculturazione perseguito (e che portò ad associare a questa categoria anche particolari film tratti da soggetti letterari, religiosi o da fiabe). Nella traduzione, eccetto questo articolo, il termine è reso con «film documentario».

(il titolo originale è un altro): È infatti *Our Hospitality*. Per il titolo italiano si veda l'Indice dei film.

Stazione di Saarbrücken

tavola pitagorica delle streghe: Il riferimento è allo scongiuro (*Hexeneinmaleins*) recitato dalla strega che prepara la pozione magica da cui Faust riceverà la giovinezza (vv. 2540-52).

Il cinema della repubblica

al suo posto si usi «Prinz»: Nel 1919, dopo il crollo dell'Impero, vengono aboliti in Austria i titoli nobiliari. Il termine «Fürst» ha una stretta connotazione storico-dinastica. «Prinz», oltre a essere un titolo nobiliare, è in particolare connesso al mondo dell'immaginario e delle fiabe.

Il cinedramma di Mayerling

una delle maggiori case cinematografiche di Vienna: Si tratta del film *Mayerling* (in Italia anche *Il mistero di Mayerling*): si veda l'Indice dei film.

Il principe ereditario Rodolfo: In questo caso il film è *Kronprinz Rudolph oder: das Geheimnis von Mayerling* (Il principe ereditario Rodolfo, ovvero: Il mistero di Mayerling): si veda l'Indice dei film.

U35. Errori, confusioni di un film

Errori, confusioni di un film: Il titolo dell'articolo rimanda al romanzo di Theodor Fontane, *Irrungen, Wirungen* (*Smarrimenti, disordini*, in *Romanzi*, a cura di G. Baioni, trad. it. di S. Bortoli, Mondadori, Milano, 2003).

U35: Il titolo del film in questione è in realtà *Der magische Gürtel* («La cintura magica»: si veda l'Indice dei film), di cui gli Alleati fecero circolare (fra il 1919 e il 1920) in vari paesi europei e negli Stati Uniti nuove versioni rimaneggiate e ampliate.

Kitchener... Tirpitz: Alfred von Tirpitz, a capo della *Reichsmarine* tedesca

fino al 1916, fu il fautore di una guerra sottomarina a oltranza nel primo conflitto mondiale. Horatio Herbert Kitchener fu segretario di Stato per la Guerra del governo britannico a partire dal 1914. Nel 1916 l'incrociatore su cui viaggiava fu affondato da un sommergibile tedesco posamine.

L'ombelico della moralità

E il velo è stato subito prodotto: Il manifesto in questione è quello di *Sumurum*, realizzato (e ritoccato) da Robert L. Leonard. La circostanza venne commentata dallo stesso artista («Das Plakat», ottobre 1920).

Il manifesto di Matejko: Negli anni Venti Theo Matejko è stato uno dei più celebri illustratori di manifesti cinematografici in Germania (si veda anche *L'arte del manifesto* alle pp. 89-91). Sull'episodio intervenne lo stesso Matejko («Das Plakat», ottobre 1920).

rapporti con i neri: L'autore fa riferimento all'occupazione della Ruhr, a opera di truppe francesi e del Belgio, nel 1923. Una parte delle unità era costituita da truppe coloniali. Sulla circostanza si veda anche: *Riabilitazione dei neri e Funerale nella Ruhr con musica shimmy*).

Due colossal

«*Gabinetto di Madame Bovary*»: L'autore si diverte a combinare liberamente titoli di celebri film dell'epoca: *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Madame Bovary*, *Il sepolcro indiano*, *Sumurum*, *L'amante di Roswolsky*, *Golem* (si veda l'Indice dei film). E forse, piuttosto che al minore *Madame Bovary*, Roth pensa a *Madame Dubarry*, di Lubitsch...

Funerale nella Ruhr con musica shimmy

preoccupazioni per la Ruhr: All'occupazione della Ruhr il governo tedesco rispose con misure che avrebbero dovuto paralizzare ogni attività produttiva nella regione: la cosiddetta «resistenza passiva».

vittime della Ruhr: Roth si riferisce probabilmente a uno degli episodi più gravi dell'occupazione: il 31 marzo 1923 tredici operai tedeschi vennero uccisi da soldati francesi mentre cercavano di opporsi a un sequestro di auto in una fabbrica.

I funerali di Lenin al cinema

imponenti esequie: Il film in questione è con tutta probabilità *Pochorony Lenina* (I funerali di Lenin). Si veda anche l'Indice dei film.

L'ambiente del cinema si mobilita

della Refa e della Cefa: Il riferimento ironico, attraverso le sigle evocate (a parte l'Ifa, verosimilmente fittizie), è naturalmente all'Ufa, la maggiore casa cinematografica tedesca dell'epoca.

Otto Gebühr: Otto Gebühr è il protagonista del film in quattro parti su Federico il Grande, uscito in Germania tra il 1921 e il 1923. Si veda l'Indice dei film.

Chaplin e Gandhi

Lya de Putti e Mia de Nutti: Mia de Nutti è una semplice invenzione linguistica (il cognome sembra rinviare maliziosamente alla parola *Nutte*: «prostituta») e serve a creare il gioco di parole con Lya de Putti, star del cinema tedesco.

Pallenberg: Max Pallenberg, grande attore del teatro tedesco, fu particolarmente amato per i suoi ruoli comici.

cannoni sovietici: Il riferimento è alle posizioni filosovietiche assunte dallo scrittore negli anni Trenta.

Dietro le quinte del cinema

«*sedici fotogrammi al secondo*»: Con l'avvento del sonoro la velocità di scorrimento della pellicola si fissò sullo standard di ventiquattro fotogrammi al secondo.

Basta con i film di guerra!

Neubabelsberg: presso Potsdam, sede dei più importanti studi cinematografici tedeschi.

Harry Liedke: attore tedesco (1882-1945), interprete di ruoli brillanti in molti film di successo nella seconda metà degli anni Venti.

Hollywood, l'Ade dell'uomo moderno

I brani qui riprodotti sono tratti dal libro di Joseph Roth, *Der Antichrist*, Allert de Lange, Amsterdam, 1934.

Hölle-Wut: Roth gioca qui con l'assonanza fra le due parole tedesche («inferno» e «furia») e il toponimo americano.

FONTI

- Galateo cinematografico*, da «Die Filmwelt», 16 maggio 1919.
- La diva*, da «Die Filmwelt», 30 maggio 1919.
- Il cinema del Prater*, da «Der Neue Tag», 4 aprile 1920.
- A Königsberg in battello*, da «Neue Berliner Zeitung - 12-Uhr-Blatt», 9 agosto 1920 (titolo originale: *Mosaik aus Ostpreußen*).
- La grazia*, da «Berliner Börsen-Courier», 10 aprile 1921.
- Il mondo nella città*, da «Neue Berliner Zeitung - 12-Uhr-Blatt», 7 giugno 1921.
- Anabasi*, da «Berliner Börsen-Courier», 6 agosto 1921.
- Attori zoologici*, da «Neue Berliner Zeitung - 12-Uhr-Blatt», 18 gennaio 1922.
- Sinfonia in si minore*, da «Berliner Börsen-Courier», 21 maggio 1922.
- Al cinema con novecento bambini*, da «Frankfurter Zeitung», 7 marzo 1924.
- Sette lama sono arrivati*, da «Frankfurter Zeitung», 4 aprile 1925.
- Cinema all'arena*, da «Frankfurter Zeitung», 12 settembre 1925.
- Un cinema al porto*, da «Frankfurter Zeitung», 4 novembre 1925.
- Conversione di un peccatore all'Ufa-Palast di Berlino*, da «Frankfurter Zeitung», 19 novembre 1925.
- La tragedia di un genio*, da «Freie Deutsche Bühne», 11 luglio 1920.
- Notti da incubo*, da «Berliner Börsen-Courier», 28 agosto 1921 (titolo originale: *U.T. Friedrichstraße*).
- Il romanzo di Cristina Herre*, da «Berliner Börsen-Courier», 2 ottobre 1921 (titolo originale: *U.T. Kurfürstendamm*).
- Il mistero della sfinge*, da «Berliner Börsen-Courier», 9 ottobre 1921 (titolo originale: *Ufa-Lichtspiele Tauentzienpalast*).
- Nosferatu*, da «Berliner Börsen-Courier», 16 ottobre 1921.
- Cristo al cinema*, da «Berliner Börsen-Courier», 1 novembre 1921.
- La seconda vita*, da «Berliner Börsen-Courier», 4 dicembre 1921 (titolo originale: *Ufa-Lichtspiele Tauentzienpalast*).
- Vendetta di brigante*, da «Berliner Börsen-Courier», 19 febbraio 1922 (titolo originale: *U.T. Nollendorfplatz*).
- Il matrimonio di Jou-Jou*, da «Berliner Börsen-Courier», 26 marzo 1922 (titolo originale: *U.T. Nollendorfplatz*).
- Il fiume*, da «Berliner Börsen-Courier», 9 aprile 1922 (titolo originale: *U.T. Kurfürstendamm*).
- L'ospite venuto dal Nord*, da «Frankfurter Zeitung», 15 febbraio 1924.
- L'arte del manifesto*, da «Frankfurter Zeitung», 22 febbraio 1924.

Due eventi cinematografici, da «Frankfurter Zeitung», 12 marzo 1924.
Il «subconscio» al cinema, da «Frankfurter Zeitung», 20 marzo 1924.
Il beniamino, da «Frankfurter Zeitung», 19 aprile 1924.
Tre eventi e due disastri, da «Frankfurter Zeitung», 14 maggio 1924.
Storia divulgativa della civiltà, da «Frankfurter Zeitung», 4 luglio 1924.
Cinema americanizzato, da «Frankfurter Zeitung», 4 ottobre 1924.
Un paio di «film a sensazione», da «Frankfurter Zeitung», 20 novembre 1924.
Recensioni da Berlino, da «Frankfurter Zeitung», 12 dicembre 1924.
Film per bambini, da «Frankfurter Zeitung», 23 dicembre 1924.
L'ultima risata, da «Frankfurter Zeitung», 8 gennaio 1925.
Il film sul Vaticano, da «Frankfurter Zeitung», 26 gennaio 1925.
Due film tedeschi e uno americano, da «Frankfurter Zeitung», 8 febbraio 1925.
Film, da «Frankfurter Zeitung», 17 marzo 1925.
Comici internazionali, da «Das Illustrierte Blatt», 17 gennaio 1926.
Stazione di Saarbrücken, da «Frankfurter Zeitung», 22 novembre 1927.
Onore ai tetti di Parigi!, da «Frankfurter Zeitung», 28 ottobre 1930.
Il cinema nella repubblica, da «Die Filmwelt», 21 marzo 1919.
Il cinedramma di Mayerling, da «Der Neue Tag», 12 agosto 1919.
U35. Errori, confusioni di un film, da «Neue Berliner Zeitung - 12-Uhr-Blatt», 9 luglio 1920.
L'ombelico della moralità, da «Neue Berliner Zeitung - 12-Uhr-Blatt», 26 agosto 1920.
Riabilitazione dei neri, da «Berliner Börsen-Courier», 15 maggio 1921.
Due colossal, da «Berliner Börsen-Courier», 9 dicembre 1921.
Funerale nella Ruhr con musica shimmy, da «Vorwärts», 21 aprile 1923.
I funerali di Lenin al cinema, da «Frankfurter Zeitung», 13 febbraio 1924.
L'ambiente del cinema si mobilita, da «Frankfurter Zeitung», 16 aprile 1925.
Il sepolcro scoperto, da «Frankfurter Zeitung», 31 dicembre 1925.
Venti minuti prima della guerra, da «Frankfurter Zeitung», 11 giugno 1926.
La linea generale, da «Der Scheinwerfer», marzo 1930.
Chaplin e Gandhi, da «Frankfurter Zeitung», 1° ottobre 1931.
Un Anschluss cinematografico?, da «Das Neue Tage-Buch», 23 febbraio 1935.
Un esperimento, da «Freie Deutsche Bühne», 8 agosto 1920.
Film della Fox all'Alhambra, da «Berliner Börsen-Courier», 23 luglio 1922.
Dietro le quinte del cinema, da «Frankfurter Zeitung», 23 febbraio 1924.
Annotazioni sul cinema sonoro, da «Frankfurter Zeitung», 6 maggio 1929.

Riprese filmate di un processo per omicidio, da «Münchner Neueste Nachrichten», 13 aprile 1930.

Basta con i film di guerra!, da «Frankfurter Zeitung», 25 agosto 1931.

Hollywood, l'Adè dell'uomo moderno, da *Der Antichrist*, Allert de Lange, Amsterdam, 1934.

INDICE DEI FILM

Al titolo italiano (in corsivo se il film è uscito nel nostro paese, in tondo se si tratta della traduzione di servizio del titolo originale) seguono titolo originale, regista, anno di uscita. Le imprecisioni nella scrittura dei nomi e dei titoli sono state corrette. Per i film non tedeschi si dà anche il titolo utilizzato in Germania.

Accidenti che ospitalità! (*Our Hospitality*, John G. Blystone, Buster Keaton, 1923, USA). Titolo tedesco: *Bei mir - Niagara*.

L'amante di Roswolsky (*Die geliebte Roswolsky*, Felix Basch, 1921).

L'amico Tempesta (*The Cyclone Rider*, Tom Buckingham, 1924, USA). Titolo tedesco: *Jagdruf der Liebe*.

Arabella (*Arabella*, Karl Grune, 1924).

Arte e storia del Vaticano (*Der Vatikan in Kunst und Geschichte*, 1925).

Asso di danari (*The Red Ace*, Jacques Jaccard, 1917, serial in 16 episodi, USA). Titolo tedesco: *Das rote Ass*.

L'avventuriera di Montecarlo. L'amante dello Scià (*Die Abenteuerin von Montecarlo. 1. Die Geliebte des Schahs*, Adolf Gärtner, 1921).

L'avventuriera di Montecarlo. Notti marocchine (*Die Abenteuerin von Montecarlo. 2. Marokkanische Nächte*, Adolf Gärtner, 1921).

L'avventuriera di Montecarlo. Il processo di Stanley (*Die Abenteuerin von Montecarlo. 3. Der Mordprozess Stanley*, Adolf Gärtner, 1921). Il film venne distribuito anche in Italia in tre parti, con il titolo *L'avventuriera di Montecarlo*.

La canzone dei Nibelunghi / Sigfrido (*Die Nibelungen. 1. Siegfried*, Fritz Lang, 1924).

La vendetta di Crimilde (*Die Nibelungen. 2. Kriemhilds Rache*, Fritz Lang, 1924).

Carlo ed Elisabetta (*Carlos und Elisabeth*, Richard Oswald, 1924).

Charlot soldato (*Shoulder Arms*, Charles Chaplin, 1918, USA).

Christus, Giulio Antamoro, 1916, Italia.

La cintura magica (*Der magische Gürtel*, Hans Brennert, 1917).

Il conte di Montecristo (*Monte Cristo*, Emmett J. Flynn, 1922, USA). Titolo tedesco: *Der Graf von Monte Christo*.

La Corazzata Potëmkin (*Bronenosec Potëmkin*, S.M. Ejzenštejn, 1926, URSS). Titolo tedesco: *Panzerkreuzer Potemkin*.

I dieci comandamenti (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1923, USA). Titolo tedesco: *Die zehn Gebote*.

Il domatore dell'amore (*Der Zirkuskönig*, Max Linder, Édouard Violet, 1924, Austria).

Douaumont (*Douaumont*, Heinz Paul, 1931).

L'emigrante (The Immigrant, Charlie Chaplin, 1917, USA). Titolo tedesco: Chaplin als Auswanderer.

L'epopea dell'Everest (The Epic of Everest, J.B.L. Noel, 1924, Gran Bretagna). Titolo tedesco: Zum Gipfel der Welt.

Faust (Faust, Friedrich Wilhelm Murnau, 1926).

La febbre dell'oro (The Gold Rush, Charlie Chaplin, 1925, USA).

Il fiume (Der Strom, Felix Basch, 1922).

Fridericus Rex. Prima parte. Sturm und Drang (Fridericus Rex. 1. Teil: Sturm und Drang, Arsen von Cserépy, 1922).

Fridericus Rex. Seconda parte. Padre e figlio (Fridericus Rex. 2. Teil: Vater und Sohn, Arsen von Cserépy, 1922).

Fridericus Rex. Terza parte. Sanssouci (Fridericus Rex. 3. Teil: Sanssouci, Arsen von Cserépy, 1923).

Fridericus Rex. Quarta parte. Svolta del destino (Fridericus Rex. 4. Teil: Schicksalswende, Arsen von Cserépy, 1923). In Italia le quattro parti vennero fuse in due film: Giovinezza di un principe e Federico Re.

Forza e bellezza (Wege zu Kraft und Schönheit, Wilhelm Prager, Nicholas Kaufmann, 1925).

I funerali di Lenin (Pochorony Lenina, AA.VV., 1924, URSS). Titolo tedesco: Lenins Beerdigung.

Il gabinetto del dottor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920).

Garragan (Garragan, Ludwig Wolff, 1924).

Golem - Come venne al mondo (Der Golem, wie er in die Welt kam, Paul Wegener, 1920).

Il grande silenzio bianco (The Great White Silence, Herbert G. Ponting, 1924, Gran Bretagna). Titolo tedesco: Das grosse, weisse Schweigen.

Grandi cacce nell'Africa Equatoriale (Med Prins Wilhelm på afrikanska Jaktstigar, Oscar Olsson, 1922, Svezia). Titolo tedesco: Auf afrikanischen Jagdpfaden.

L'infamia nera (Die schwarze Schmach, Carl Boese, 1921).

Karl Hau. Il peso di un destino umano / Il Dott. Karl Hau, delitto e castigo (Karl Hau. Der Träger eines Menschenschicksals / Dr. Karl Hau, Schuld und Sühne, Lupu Pick, 1926).

La leggenda di Gösta Berling (Gösta Berlings Saga, Mauritz Stiller, 1924, Svezia). Titolo tedesco: Gösta Berling.

La linea generale /Il vecchio e il nuovo (Staroe i novoe, S.M. Ejzenštejn, 1929, URSS). Titolo tedesco: Die Generallinie.

Lotta per la terra (Kampf um die Scholle, Erich Waschneck, 1925).

Madame Bovary (Madame Bovary, sceneggiatura: Rosa Porten, 1920).

Madame Du Barry (Madame Dubarry, Ernst Lubitsch, 1919).

Mamma (Over the Hill to the Poorhouse, Harry F. Millarde, 1920). Titolo tedesco: Mutter.

Il matrimonio di Jou-Jou (Dunungen, Ivan Hedqvist, 1919, Svezia). Titolo tedesco: Rosen im Herbst.

Un matrimonio in quattro (The Marriage Circle, Ernst Lubitsch, 1924, USA). Titolo tedesco: Die Ehe im Kreise / Rund um di Ehe.

Mayerling / Il mistero di Mayerling (Mayerling, Hans Otto Löwenstein, 1919, Austria).

Messalina, Enrico Guazzoni, 1922, Italia.

Metropolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927).

Michael (Michael, Carl Theodor Dreyer, 1924).

Il mistero della sfinge (Das Rätsel der Sphinx, Adolf Gärtner, 1921).

Nanuk l'eschimese (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922, USA). Titolo tedesco: Nanuk.

Nju / Fiore selvaggio (Nju, Paul Czinner, 1924).

Nosferatu (Nosferatu, 1921, Friedrich Wilhelm Murnau).

Notti da incubo (Grausige Nächte, Lupu Pick, 1921).

Oliviero Twist (Oliver Twist, Frank Lloyd, 1922, USA). Titolo tedesco: Oliver Twist.

Il paradiso perduto (Adam und Eva, 1923, Friedrich Porges).

La parrucca (Die Perücke, Berthold Viertel, 1925).

Penrod e Sam (Penrod and Sam, William Beaudine, 1923, USA). Titolo tedesco: Die junge Stadt.

I pionieri (The Covered Wagon, James Cruze, 1923, USA). Titolo tedesco: Die Karawane.

Potassa e Madreperla (Potash and Pearlmutter, Clarence Badger, 1923, USA). Titolo tedesco: Pottasch und Perlmutter.

Il principe ereditario Rodolfo, ovvero: Il mistero di Mayerling (Kronprinz Rudolph oder: das Geheimnis von Mayerling, Rolf Randolf, 1919).

Quo vadis, Enrico Guazzoni, 1912, Italia.

La Regina di Saba (The Queen of Sheba, J. Gordon Edwards, 1921, USA). Titolo tedesco: Die Königin von Saba.

La ritirata (Zapfenstreich, Conrad Wiene, 1925).

Il romanzo di Cristina Herre (Der Roman der Christine von Herre, Ludwig Berger, 1921).

Rosita, la cantatrice di strada (Rosita, Ernst Lubitsch, 1923, USA). Titolo tedesco: Rosita.

Scalata al Monte Everest (Climbing Mount Everest, J.B.L. Noel, 1923, Gran Bretagna). Titolo tedesco: Die Besteigung des Mount Everest.

Lo scheletro del Sig. Markutius (Das Skelett des Herrn Markutius, Victor Janson, 1920).

Schiava regina (Die Sklavenkönigin, Mihály Kertész [Michael Curtiz], 1924, Austria).

Lo sciocco (Der Dummkopf, Lupu Pick, 1921).

La seconda vita (*Das zweite Leben*, Alfred Halm, 1921).

Il sepolcro indiano (*Das indische Grabmal*, Joe May, 1921).

Uno sguardo nelle profondità dell'anima (*Ein Blick in die Tiefen der Seele*, Curt Thomalla, Arthur Kronfeld, 1923).

Sotto i tetti di Parigi (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930, Francia).
Titolo tedesco: *Unter den Dächern von Paris*.

La stregoneria attraverso i secoli (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922, Svezia). Titolo tedesco: *Die Hexe*.

Sumurum (*Sumurun*, Ernst Lubitsch, 1920).

La sveglia militare (*Reveille. Das große Wecken*, Fritz Kaufmann, 1925).

Theonis, la donna dei faraoni (*Das Weib des Pharaos*, Ernst Lubitsch, 1921).

La tragedia di un genio (*Die Tragödie eines Grossen*, Arthur Günsburg, 1920).

Tre amori fantastici / Il gabinetto delle figure di cera (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924).

L'ultima risata (*Der letzte Mann*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).

Vendetta di brigante (*Brigantenrache*, Reinhard Bruck, 1922).

Vergogna (*Shame*, Emmett J. Flynn, 1921, USA). Titolo tedesco: *Schande*.

LE PALME DI HOLLYWOOD
DI LEONARDO QUARESIMA

Cinque volte guardò tutto il programma del cinematografo. Alla fine venne la mattina e si chiuse la sala.

JOSEPH ROTH, *Tarabas*

Agli inizi della carriera Joseph Roth scrive su una rivista cinematografica viennese, «Die Filmwelt». La collaborazione dura pochi mesi (tra il marzo e l'ottobre del 1919) e dà luogo a una decina di contributi, ma costituisce un'esperienza tutt'altro che casuale. Lo scrittore frequenta le sale, è interessato all'«ambiente». Continua a occuparsi di cinema sui vari quotidiani e periodici che ospitano la sua intensissima attività pubblicistica. Il periodo (tra l'inizio del 1921 e l'estate del 1922) in cui scrive per il «Berliner Börsen-Courier» - un giornale economico vicino ad ambienti (moderatamente) conservatori, ma con una sezione culturale molto aperta - è anche quello in cui pubblica vere e proprie recensioni cinematografiche. Negli altri casi, e soprattutto nella fase della lunga collaborazione con la «Frankfurter Zeitung» (l'autorevole voce della sinistra liberale e della cultura weimariana), l'impostazione è più libera e la dimensione critica è riassorbita all'interno di un impianto che resta sostanzialmente quello del feuilleton. Complessivamente, il corpus degli scritti dedicati al nuovo mezzo è valutabile attorno a un centinaio di interventi, compresi tra il 1919 e l'inizio degli anni Trenta, con alcune appendici che si spingono fino agli ultimi anni di vita dell'autore.

I testi pubblicati in questo volume sono frutto di una selezione. La scelta ha operato soprattutto sugli interventi di taglio umoristico e «di costume» usciti sulla «Filmwelt», e su quelli pubblicati sul «Berliner Börsen-Courier», ove il riferimento va spesso a film oggi sconosciuti agli stessi storici del cinema e la sintesi è talvolta estrema. Gli esempi forniti in quest'ultimo caso (anche attingendo a testi che non hanno trovato fin qui spazio nelle varie edizioni tedesche delle *Opere* di Roth)¹ mostrano tuttavia come l'impronta dell'autore riesca a imporsi, benché egli debba riferire dei film più convenzionali e rispettare precise limitazioni. La nostra scelta è arricchita, per contro, da alcuni capitoli dell'*Anticristo*, il libro uscito nel 1934.

Invece che ordinare i testi cronologicamente, e costringere il lettore a iniziare sistematicamente il cammino in una fase affascinante ma lontanissima dalle sue esperienze di visione, si è preferito raggrupparli in quattro grandi aree, mantenendo all'interno di ogni sezione l'ordine di uscita. La suddivisione ha forti margini di arbitrarietà: i confini tra «feuilleton», «recensioni», interventi di «critica militante» e di «teoria del cinema» rischiano di essere molto labili e di accavallarsi; nondimeno possono essere d'aiuto a identificare alcuni dei motivi centrali del discorso dell'autore.

È sugli aspetti costitutivi del dispositivo cinematografico che si concentra l'attenzione di Roth.² Alcune di queste componenti sono rimaste alla base del suo «funzionamento» almeno sino alla fine del secolo scorso (quando l'introduzione dei multiplex, l'avvento del digitale, i fenomeni di esplosione dell'«audiovisivo» al di fuori della sala cinematografica hanno creato una frattura netta con i modelli del cinema classico e moderno, inaugurando una stagione completamente nuova). Ne fanno parte l'apparato tecnico che produce immagini in movimento su uno schermo, e lo spazio che rende possibile tale manifestazione. A questi occorre aggiungere, tuttavia, altri aspetti che appartengono a una fase cui aveva messo fine già l'avvento del sonoro e che noi, spettatori odierni, facciamo fatica anche solo a

immaginare: la convivenza e interazione di elementi legati alla riproducibilità tecnica (le immagini dello schermo sempre uguali a se stesse in ogni copia e in ogni proiezione) con altri riconducibili invece allo spettacolo dal vivo, alla performance (l'accompagnamento musicale, naturalmente, ma anche una serie assai variegata di forme di esibizione e di spettacolo: numeri di varietà, di danza, sketch, sfilate di moda); e l'attivazione di una non meno ricca gamma di procedure di *messa in scena dello spazio spettacolare* (all'interno della sala: attrazioni *son et lumière*, procedure di allestimento scenografico; all'esterno, le metamorfosi delle forme architettoniche in accordo con i tratti tematici distintivi dei film presentati). *Cinema americanizzato* e *Conversione di un peccatore all'Ufa-Palast di Berlino* offrono le descrizioni più dettagliate di tali pratiche. Il film, racconta Roth, viene inserito in un «involucro musicale, pittorico, ornamentale».

È possibile ritrovare un'eco diretta di questo tipo di annotazioni nell'esperienza (e nella elaborazione) di Kracauer: «Il film si inserisce come parte di un tutto più grande ... Dal cinema è venuto fuori uno splendido prodotto del genere della rivista: *l'opera d'arte totale degli effetti* ... Riflettori spandono nello spazio le loro luci ... L'orchestra si afferma come forza autonoma e la sua musica viene sottolineata dai "responsori" dell'illuminazione ... Un caleidoscopio ottico e acustico, al quale si unisce l'evoluzione dei corpi sulla scena: pantomima e balletto».³

Di questa situazione ibrida l'accompagnamento musicale costituisce certamente la manifestazione più vistosa. Le osservazioni di Roth ne portano allo scoperto la dimensione *artificiale*. Quando la contiguità di una sala da ballo con un cinema fa risuonare sulle immagini di un funerale, proposte da un cinegiornale, le «spensierate note dello shimmy», l'eresia dell'accostamento (per l'autore un'epifania delle ipocrisie della «borghesia nazionale» di fronte alla «tragica morte proletaria») fa emergere in modo inequivocabile l'arbitrarietà di ogni sovrapposizione musicale. Ma la «base» musicale è anche quella che fa risaltare nella maniera più forte l'impossibilità di un adeguamento assoluto di ciò che è variabile, performativo, a ciò che è tecnicamente riprodotto. Dall'apparente, innocua convenzione del commento musicale emerge la tragedia della meccanizzazione forzata dell'umano. La follia in cui precipita un pianista dopo l'ennesima esecuzione dello stesso brano previsto per l'accompagnamento di una sequenza, al di là della stravaganza del *fait divers*, agisce da tratto rivelatore di una situazione generale.

Nondimeno Roth comprende bene l'importanza «strutturale» della musica da film, capace di «trasformare la superficie in spazio», di «dare sfondo, profondità, e una terza dimensione al film» (*Sinfonia in si minore*). L'introduzione del sonoro lo confermerà in questa convinzione.

L'autore, inoltre, presta particolare attenzione alle interazioni tra film e spettatori. I suoi feuilleton ci presentano un catalogo variopinto di situazioni, che non fanno riferimento solo ai meccanismi di coinvolgimento ed empatia (come nel caso di *Nanuk*), ma anche alle modalità di vero e proprio interscambio fra tipi e comportamenti in sala e sullo schermo: *Il cinema del Prater*, *Un cinema al porto*, *Fantasmia a Mosca*.⁴ Il lettore vi troverà pagine irresistibili, lo storico del cinema una fonte preziosa.

Da un punto di vista strettamente *critico* gli interventi dello scrittore si

muovono seguendo i criteri della grande tradizione del feuilleton: ironico, elegante, raffinato, ma anche tagliente stile letterario, attenzione per l'«accidentale», il «quotidiano», la «superficie», che si trasforma in strumento di conoscenza di una realtà generale e «profonda».

Colpisce innanzitutto la grande libertà di giudizio nei confronti del regista-autore (in forte sintonia con le posizioni contemporanee di Arnheim, Balázs, Kracauer: dal che il lettore odierno dovrebbe pur trarre una qualche conseguenza, rispetto alla presunta centralità e «sacralità» di questa figura - malgrado gli specialisti di cinema non gli siano molto di aiuto). È una posizione che investe personalità del calibro di Lang, Murnau, Dreyer. Ed è lo stesso Ejzenštejn a essere messo, cautamente, ma non meno severamente, in discussione. Pochissime le eccezioni.

Sul divismo le valutazioni sono, e da subito, sferzanti. Il quadro offerto da *Zipper e suo padre* (1928), in cui la costruzione della carriera di Erna è mostrata nei suoi risvolti più cinici, costituisce un punto d'arrivo naturale. E il protagonista della *Cripta dei Cappuccini* sarà abbandonato dalla moglie, ancora, per una carriera cinematografica: «La mamma di mio figlio era a Hollywood, faceva l'attrice».⁵ Roth tiene un atteggiamento molto libero e privo di soggezione anche nei confronti degli *interpreti*, dei grandi *attori* del cinema contemporaneo. Apprezza Emil Jannings, Fritz Kortner, Asta Nielsen, Reinhold Schünzel, ma esprime precise riserve, quanto meno per ciò che riguarda la sua resa cinematografica, su una delle più acclamate protagoniste delle scene dell'epoca, Elisabeth Bergner. Più forte l'interesse per i comici, che si prolunga fino agli ultimissimi anni: Charlie Chaplin,⁶ Buster Keaton, Harold Lloyd, Max Linder - fino a Pat e Patachon (due beniamini, allora, del pubblico popolare tedesco).

Severo e anche spietato diventa nei confronti degli attori-bambini (con l'eccezione vistosa di Jackie Coogan): «Si potrebbe pensare che questi bambini-barboncino siano proprietà di Hollywood, generati per fare film e, una volta raggiunta una determinata età, semplicemente eliminati».⁷

Su un piano più generale, anche se non è dalla sua penna che potremmo aspettarci elaborazioni sistematiche, non è un'idea di legittimazione estetica del cinema che Roth ha in mente⁸ - impresa che invece impegna tante voci e personalità dell'epoca, come Balázs o Arnheim. C'è un ambito però in cui le annotazioni - tutt'altro che organiche, e finanche contraddittorie - contengono spunti originali e dal rilievo *teorico*: mi riferisco al cinema documentario (accettiamo qui il termine in tutta la sua imprecisione e genericità).

Lo scrittore ama i film naturalistici. Va a vedere un film di successo (*L'avventuriera di Montecarlo*) ma la sua attenzione è attratta piuttosto dal cinegiornale. Riferisce sui *Nibelunghi* e su *Messalina* ma gli si apre il cuore solo davanti a un reportage dedicato a una spedizione sul Monte Everest. Le immagini di paesaggio, anche nell'opera dalla trama più inverosimile e insulsa, gli sembrano aprire uno spiraglio non solo verso una dimensione di intensità e di poesia, ma verso un diverso «poter essere» del cinema.

Roth è consapevole che il cinema dà un accesso arbitrario alla realtà: «La registrazione fotografica contiene solo un istante casuale della realtà, meno di un frammento, il più sottile strato della superficie d'un attimo» (*Riprese filmate di un processo per omicidio*). La peculiarità dell'immagine fotografica (cinematografica) non si fonda sul postulato che una «realtà» è stata lì, ma che un obiettivo è stato lì. Ed è fermamente convinto, inoltre,

che determinati campi dell'esperienza dovrebbero restare inaccessibili per la fotografia e per il cinema. La realtà, in ambiti della sfera sia pubblica che privata, in particolari situazioni, va preservata dallo sguardo dell'obiettivo, che altrimenti la tradirebbe, assoggettandola ai suoi modelli. I film sulla Grande Guerra gli danno l'occasione per pagine sdegnate e polemiche.

E tuttavia: «Alla sincerità incorruttibile dell'apparato fotografico si può prestare fede», scrive in occasione di un film sui funerali di Lenin. Le caratteristiche del cinema (i sedici fotogrammi al secondo – siamo nell'epoca del muto – che producono l'impressione del movimento, le risorse del *ralenti*) mettono in evidenza la «relatività» del mondo che si offre alla nostra percezione, le «nostre continue, incessanti illusioni, alla cui mercé siamo abbandonati dall'imperfezione dei nostri sensi» (*Dietro le quinte del cinema*). Partendo ancora una volta dall'esperienza della guerra e dall'«intollerabilità» dei suoi effetti (le mutilazioni, le devastazioni) sui corpi e sull'umanità stessa delle vittime, lo scrittore propone la proiezione in tutte le sale «prima dell'inizio del cinegiornale della Messter e alla fine della settantasettesima puntata dei *Vampiri*, di una immagine», quella di un volto mutilato: «l'uomo senza labbra».⁹ La «realtà», dunque, non sarebbe totalmente addomesticabile dalla rappresentazione, un suo residuo è in grado di permanere. Anche se in un territorio dai contorni imprecisi, che non coincide con il film a soggetto, ma neppure con quello del cinegiornale.

Ed è proprio in questa direzione che si delinea (seppure più in forma di suggestione che di argomentazione vera e propria) un'originale idea del «documentario» – di una qualità del cinema, non di un «genere» particolare – come «film della natura». L'espressione si presta a una duplice lettura. Da una parte registra il fatto che il cinema fotografa una realtà già dotata di autonome risorse (nella recensione a *Nanuk*, il protagonista appare allo scrittore come «una grande opera di poesia», il prodotto dell'attività creativa della natura. Sono le medesime motivazioni che alimentano l'ammirazione per Jackie Coogan nel *Beniamino*). Dall'altra, la formulazione lascia intravedere l'idea di un'immanenza del «cinema» già nel mondo naturale. La natura conterrebbe già le risorse e le potenzialità del nuovo mezzo. La natura sarebbe una sorta di *cinema latente*.

Sin dai primissimi testi della fine degli anni Dieci Roth si mostra attento ai fenomeni di sdoppiamento, creazione di simulacri, caratteristici del cinema. In *Galateo cinematografico* gli effetti non appaiono necessariamente negativi. Il mimetismo produce un aggiornamento degli stili di vita, introduce stimoli nuovi.

Perplessità e visioni diverse non tardano tuttavia ad affiorare. Se la vita si modella su quella del cinema, rischia di fare riferimento a una dimensione inautentica, perché costruita a sua volta a imitazione, e nella simulazione, della vita stessa (si veda l'amara chiusa di un testo come *La grazia*). Inoltre: se il cinema duplica tutto l'esistente per le sue necessità e comodità, «a cosa mai serve ancora il mondo?» (*Il mondo nella città*). Una tappa decisiva è costituita dalla visione di vecchie riprese della famiglia imperiale russa (*Il sepolcro scoperto*). Le immagini dello zar appaiono *spettrali*, il sovrano come una sorta di *morto vivente*, non tanto per via degli effetti di *décalage* tra il tempo (e le forme d'esistenza) della proiezione e quello delle riprese; non tanto per via della consapevolezza del tragico destino cui tutti i membri della famiglia reale sono andati incontro; piuttosto, perché il cinema svela la

loro consistenza *spettrale* già in vita, perché il cinema mette a nudo la natura di questi esseri *già morti nel momento in cui venivano filmati*. (Allo stesso modo si presentano le immagini proposte dalla serie di attualità *Venti minuti prima della guerra*: rappresentazioni di un'epoca «defunta già prima di morire»).

Roth si sposta da un piano all'altro: lo zar era già fuori della Storia, un sopravvissuto, quando appariva nel pieno del suo potere. Ma è il cinema che ora rende inequivocabile questa dimensione fantasmatica. Il nuovo mezzo gli era apparso da subito popolato da parvenze, non da corpi, un regno delle ombre: «Peter Schlemihl è stato il primo attore cinematografico: ha venduto la sua ombra per una percentuale sugli utili...».¹⁰ La vera svolta si compie tuttavia nel 1934 con *L'Anticristo* (Roth è in esilio a Parigi).

Si tratta di un testo anomalo, che ha sempre messo in difficoltà la critica, fin dal momento della sua pubblicazione. Il disincanto, il *Kulturpessimismus* seguito al suo soggiorno in Francia (1925) e al viaggio in Unione Sovietica (1926), e progressivamente accentuatosi, sfocia qui in una sorta di antimodernismo profetico. Il discorso si modella sui canoni della tradizione apocalittica. Divide tra Giusti e Male assoluto (*l'Anticristo*), azzerava tutte le mediazioni storiche, istituzionali. Si presenta come una grande invettiva contro il nazismo e il fascismo, contro il militarismo, contro il bolscevismo, contro la negazione del sacro e dell'umano compiuta in nome di istanze moderniste. Ma l'invettiva si generalizza nel rifiuto di *tutti* i processi di modernizzazione e si scaglia dunque anche contro il modello economico, industriale, sociale americano; e contro il funzionamento del cinema hollywoodiano! Tra i due universi, orchestrata dall'*Anticristo*, regnerebbe la saldatura più profonda. Il testo la dimostra con un cortocircuito fulminante: nell'industria chimica americana la nitroglicerina in eccedenza serve a produrre seta artificiale per le gambe delle attrici hollywoodiane...

Alla base dell'azione dell'*Anticristo* c'è un'operazione di svuotamento dei valori, o meglio di costruzione di falsi valori fondati su una realtà fittizia, illusionistica. In questo schema, il ruolo di Hollywood è tanto più insidioso in quanto i suoi prodotti hanno la proprietà di essere scambiati per la realtà vera. Ma le immagini sullo schermo sono ombre. L'universo cinematografico è un universo fantasmatico. Di più. Gli interpreti, da cui quelle ombre provengono, sono ombre delle loro stesse ombre. Non il contrappeso fisico, materiale, autentico di un mondo illusorio, ma il prodotto, doppiamente illusorio, di quello stesso mondo. E gli spettatori (coinvolti nei fenomeni di divismo) che «ne assumono l'andatura, il volto, l'aspetto e il portamento», niente più che «doppi di ombre altrui». Il film parlato, d'altra parte (*Annotazioni sul cinema sonoro*), accresce ancora lo statuto fantasmatico delle ombre sullo schermo nella misura in cui acuisce il divario, già esistente nel mondo reale, tra la fisicità, la materialità della voce e la minore «consistenza» del corpo da cui emana. Anche la voce viene «ripresa», certo, ma mantenendo un «più» di fisicità rispetto ai corpi evanescenti.

La «visione» di Roth poggia inoltre sul passaggio che abbiamo già preso in considerazione. Il carattere ingannevole dell'universo abitato dalle ombre è così forte in quanto «la realtà, tanto ingannevolmente imitata, non era poi così difficile da imitare, proprio perché non è realtà». La realtà era già divenuta una Fata Morgana. Non si mostra in questo modo ai nostri sensi, perché essi sono ormai intorpiditi e stanchi: era già un inganno. «Le persone reali, le persone vive, erano già diventate così evanescenti che le ombre

dello schermo dovevano per forza sembrare reali». In una recensione di qualche anno precedente,¹¹ Roth era rimasto folgorato da un giudizio di Max Picard che avrebbe poi messo in esergo a un capitolo dell'*Anticristo*: «Ciò che di mobile, rapido, provvisorio, evanescente c'è nel volto di oggi, trasferito in qualcosa di meccanico: ecco il volto cinematografico. Il cinema poté essere inventato solo perché c'era il volto di oggi».

L'argomentazione contiene un'ambiguità di fondo. La realtà, spossata della sua vita dalle riprese cinematografiche, avrebbe già perduto, prima ancora di tale gesto fatale, la sua consistenza. Il cinema sembra assecondare tale processo ma non generarlo. La corruzione della realtà avrebbe cause più profonde rispetto ai modi di funzionamento della macchina hollywoodiana (generate dal Maligno nell'*Anticristo*, dalla Storia in altre pagine). Il discorso oscilla dunque fra premesse e approdi diversi, anche contraddittori. Nondimeno l'idea che scorge nel funzionamento della rappresentazione cinematografica (oggi diremmo dei media audiovisivi) la sorgente di un effetto derealizzante generalizzato ci appare tutt'altro che stravagante o «archeologica», considerata dal nostro orizzonte postmoderno...

Anche per ciò che riguarda la dimensione documentaria, implicata a sua volta in questo tipo di processi, *L'Anticristo* contiene passaggi di notevole interesse. Gli elementi del mondo naturale (palme, nuvole) sembrano allinearsi a loro volta alla sorte degli umani. Le palme, trasportate da un posto all'altro, diventano «fugaci» come ombre. E si tramutano in ombre di ombre, se hanno prestato la loro immagine allo schermo... Ma la coesione totalizzante del sistema può saltare. Commentando un'attualità sulla guerra russo-giapponese che mostra soldati in marcia, il testo mette in evidenza la consistenza «di ombre», ancora una volta, palesata dai militari. Ma l'aspetto più suggestivo della circostanza, al di là dello schema in cui viene inserita, è nella *porosità* dello schermo (un fenomeno simile era stato evocato anche nel *Sepolcro scoperto*). La materialità del dispositivo della proiezione prende il sopravvento sui fantasmi che lo popolano. Le ombre dei soldati, «a misura che si ingigantivano, diventavano ancora più fugaci e vane, e dietro il colossale pericolo di quegli stivali chiodati già s'intravedevano ordito e trama dello schermo». La «macchina» del cinema appare più «resistente», più materiale del regno delle ombre che essa produce dentro la cornice del telo di proiezione, e al di fuori di tale cornice.

Lo «spettacolo» del cinema esercita infine (altra contraddizione, la più forte) un potere di fascinazione che non si lascia incasellare nel disegno apocalittico. La prima scoperta delle immagini in movimento da parte dello scrittore nell'infanzia («A quel tempo giunse qui da noi un grande carro trainato da forze invisibili») si presenta come una delle descrizioni più intense e suggestive della dimensione «meravigliosa» del nuovo spettacolo, della sua capacità di attrazione, e della sua apertura verso percorsi vitali d'esperienza, tutt'altro che inautentici.

Un capitolo ancora da scrivere è quello relativo all'influenza del cinema sulla narrativa di Roth. La situazione è quanto mai evidente dal punto di vista tematico. Lo abbiamo già ricordato per *Zipper e suo padre*. In *Hotel Savoy* il ricco ebreo che periodicamente rientra dall'America è messo in relazione con l'apertura di una sala cinematografica. I personaggi delle sue storie vanno continuamente al cinema (*Aprile, Fuga senza fine, Destra e*

sinistra, Tarabas - fino alla Leggenda del santo bevitore).

Ma qual è la traccia lasciata dall'esperienza del film sulla scrittura di Roth? La letteratura critica vi fa continuamente riferimento, attribuisce con la maggiore sicurezza a questo o a quel romanzo un taglio «da sceneggiatura cinematografica», una scansione da «montaggio cinematografico», ma con ciò assolvendosi da ogni ulteriore obbligo di precisazione. Assai rare, e per lo più a livello di suggestione, le indicazioni circostanziate. L'indagine, mi sembra, è ancora tutta da compiere.

Negli anni dell'esilio, sotto la pressione di esigenze economiche, e con la speranza di poterle vendere a Hollywood, Roth scrive per la prima volta delle storie per il cinema. Ce ne sono pervenute due firmate con Leo Mittler (che dal 1933 condivideva con Roth l'esilio parigino), *L'ultimo carnevale di Vienna* e *Figli del Male*, la cui stesura risale probabilmente al 1938;¹² e una terza, senza titolo, scritta probabilmente all'inizio del 1939.¹³ Se quest'ultima affronta, tragicamente, il tema dell'emigrazione, le prime sono costruite su un impianto melodrammatico che ruota attorno a motivi e situazioni «tipicamente austriaci». Sono contrassegnate, dunque, da una doppia caratterizzazione di genere: sentimentale, e incline a presentare luoghi e atmosfere europei con l'ottica di Hollywood, secondo i modelli introdotti dall'attività americana di cineasti di origine europea. *L'ultimo carnevale di Vienna* è ambientato in una realtà contemporanea, con diretti riferimenti alla politica di annessione dell'Austria da parte della Germania nazista. *Figli del Male* si sviluppa attorno alle conseguenze prodotte dall'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando, ripercorre gli anni della Grande Guerra e quelli che caratterizzano la situazione politica dell'Austria e dei paesi balcanici dopo la caduta degli Asburgo.

Non si tratta di vere e proprie sceneggiature (nei primi due casi il progetto arriva alla fase del trattamento; nell'altro resta allo stadio di un sintetico soggetto). Ma proprio le contaminazioni fra la scrittura letteraria e quella cinematografica che le caratterizzano, pur mediate dalle esigenze «di genere» e dagli apporti di un professionista del «settore», contribuiscono ad accrescerne l'interesse. Grazie a esse possiamo scrutare in un laboratorio. E tuttavia, benché siano venute alla luce ormai da molto tempo, hanno trovato soltanto l'attenzione di un avventuroso manipolo di germanisti o studiosi di cinema. La pubblicazione integrale ne favorirà certamente un'investigazione. Al momento prevalgono il silenzio e l'imbarazzo.

Al di là delle loro caratteristiche intrinseche, inoltre, i soggetti sono preziosi in quanto testimonianza di una nuova fase dei rapporti con il cinema che circoscrive e supera gli anatemi dell'*Anticristo*. Rappresentano un'ulteriore evidenza della relazione oscillante, contrastata, ma continua e profonda dello scrittore con il nuovo mezzo.

Il protagonista della *Leggenda del santo bevitore* una volta va al cinema tanto per passare il tempo. Un'altra si addormenta sulla spalla della compagna. Ma un'altra ancora è attratto dall'eroe che attraversa un paesaggio desertico - e la sua attenzione è risvegliata da un cinegiornale...

Ringraziamenti

Sono grato a Paolo Caneppele, Lorella Bosco, Cinzia Cattin per l'aiuto nelle ricerche di alcuni testi, a Hans-Michael Bock e Werner Sudendorf per i preziosi suggerimenti. Grazie anche a Luigi Reitani, a Constanze Czerny, a

Laura Olivi e specialmente a Luisa. Ho svolto una parte rilevante delle ricerche alla Staatsbibliothek e alla Deutsche Kinemathek di Berlino. Debbo molto ai direttori e al personale dello Schriftgutarchiv e della biblioteca di quest'ultima istituzione per la costante, amichevole disponibilità. Sono grato al Leo Baeck Institute di New York per avermi messo a disposizione l'originale del *Film-Entwurf* là conservato. Dedico queste pagine a Margitta, con grande, affettuosa amicizia.

1. Di recente ha visto la luce in Germania un'accurata raccolta che propone l'intero corpus degli scritti cinematografici (con poche, inevitabili, lacune o esclusioni) e arricchisce notevolmente il numero dei testi finora ripubblicati. Comprende anche le «sceneggiature» (di cui diremo più avanti), mentre dell'*Anticristo* presenta solo l'anticipazione di un capitolo, apparsa su un quotidiano. Non contiene invece cinque degli articoli a disposizione, qui, del lettore italiano. Cfr. J. Roth, *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*, a cura di Helmut Peschina e Rainer-Joachim Siegel, Wallstein, Göttingen, 2014.

2. In una cornice in cui trovano posto anche altri apparati spettacolari (il museo delle cere, il panorama, la lanterna magica, il teatro di marionette), e all'interno della stessa produzione narrativa: il «Bioscopio Mondiale» del finale della *Milleduesima notte*.

3. Siegfried Kracauer, *Culto del divertimento* (1926), in *La massa come ornamento*, trad. it. di M.G. Amirante Pappalardo e F. Maione, Prismi, Napoli, 1982, p. 80.

4. Quest'ultimo testo (del 1926) è compreso in *Viaggio in Russia*, trad. it. di A. Casalegno, Adelphi, Milano, 1981.

5. *La Cripta dei Cappuccini*, trad. it. di L. Terreni, Adelphi, Milano, 1974, p. 184.

6. Il che non gli impedisce di polemizzare, anche ferocemente, con il comico per la rappresentazione del soldato tedesco in *Charlot soldato* o per la disinvoltura promozionale che lo porta perfino accanto a Gandhi (*Chaplin e Gandhi*). Ma è proprio a Chaplin che va il più caldo omaggio in uno degli ultimi interventi sul cinema: *Il monello*, confessa Roth, è «il film che amo di più» (*Eine Filmrundfrage*, 1935; ora in J. Roth, *Werke*, 3 voll., Kiepenheuer & Witsch, Köln, vol. III, 1991, p. 677).

7. *Süß! Hollywoods Kinder*, in «Die Stunde», 27 giugno 1937, supplemento domenicale.

8. Negli scritti dei primi anni affiorano tracce del dibattito sull'autonomia del cinema rispetto al teatro (uno dei temi centrali della discussione dell'epoca, dagli anni Dieci ai primi anni Venti): *Scheinwelt*, in «Wiener Woche», 1920, 14; *Film auf der Sprechbühne*, in «Wiener Mittags-Zeitung», 18 marzo 1922. Entrambi ora in *Drei Sensationen*, cit., pp. 35-36 e 77-80.

[9.](#) *Lebende Kriegsdenkmäler*, 1920 (in *Werke*, cit., vol. I, 1989, p. 352). Il riferimento va al serial francese, in dieci parti, *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916).

[10.](#) *Streiflichter*, in «Die Filmwelt», 1919 (in *Werke*, cit., vol. I, 1989, p. 149).

[11.](#) *Das Menschengesicht* (1929) di Max Picard (in *Werke*, cit., vol. III, 1991, pp. 146-48). È appena il caso di accennare alla grande diffusione dell'interesse per la fisiognomica (al centro della teoria del cinema di Balázs) nella scena tedesca degli anni Venti.

[12.](#) Entrambi i testi si possono leggere nel volume *In der Ferne das Glück. Geschichten für Hollywood*, a cura di Wolfgang Jacobsen e Heike Klapdor, Aufbau, Berlin, 2013. Leo Mittler, regista fra l'altro di *Jenseits der Straße* (1929) nel periodo weimariano, continuò la sua attività prima in Francia (e in Inghilterra) e poi, dal 1940, a Hollywood.

[13.](#) Il manoscritto è conservato presso l'archivio del Leo Baeck Institute di New York e solo in parte era stato pubblicato. Lo si può leggere ora in *Drei Sensationen*, cit.

Indice

Frontespizio	3
Colophon	4
L'AVVENTURIERA DI MONTECARLO	5
I. FEUILLETON	6
Galateo cinematografico	7
La diva	8
Il cinema del Prater	9
A Königsberg in battello	11
La grazia	12
Il mondo nella città	14
Anabasi	15
Attori zoologici	17
Sinfonia in si minore	19
Al cinema con novecento bambini	21
Sette lama sono arrivati	22
Cinema all'arena	24
Un cinema al porto	26
Conversione di un peccatore all'Ufa-Palast di Berlino	28
II. RECENSIONI	30
La tragedia di un genio	31
Notti da incubo	32
Il romanzo di Cristina Herre	33
Il mistero della sfinge	34
Nosferatu	35
Cristo al cinema	36
La seconda vita	37
Vendetta di brigante	38
Il matrimonio di Jou-Jou	39
Il fiume	40
L'ospite venuto da Nord	41
L'arte del manifesto	43
Due eventi cinematografici	45

Il «subconscio» al cinema	48
Il beniamino	49
Tre eventi e due disastri	51
Storia divulgativa della civiltà	54
Cinema americanizzato	56
Un paio di «film a sensazione»	59
Recensioni da Berlino	61
Film per bambini	63
L'ultima risata	64
Il film sul Vaticano	67
Due film tedeschi e uno americano	69
Film	71
Comici internazionali	73
Stazione di Saarbrücken	74
Onore ai tetti di Parigi!	75
III. CRITICA MILITANTE	77
Il cinema della repubblica	78
Il cinedramma di Mayerling	80
U35. Errori, confusioni di un film	82
L'ombelico della moralità	83
Riabilitazione dei neri	85
Due colossal	88
Funerale nella Ruhr con musica shimmy	89
I funerali di Lenin al cinema	90
L'ambiente del cinema si mobilita	91
Il sepolcro scoperchiato	93
Venti minuti prima della guerra	95
La linea generale	97
Chaplin e Gandhi	101
Un «Anschluss» cinematografico?	103
IV. TEORIA DEL CINEMA	105
Un esperimento	106
Film della Fox all'Alhambra	107
Dietro le quinte del cinema	109
Annotazione sul cinema sonoro	111
Riprese filmate di un processo per omicidio	113

Basta con i film di guerra!	115
Hollywood, l'Ade dell'uomo moderno	117
MATERIALI	128
Note	129
Fonti	135
Indice dei film	138
«Le palme di Hollywood» di Leonardo Quaresima	142