

## **Nuovo Cinema Giardino**

*Rassegna cinematografica a cura di Luciano Morbiato*

mercoledì 2 dicembre 2009, ore 21

### ***Avanguardie in giardino: Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Man Ray***

#### **1. Sequenza da *Il ventaglio di Lady Windermere***

Regia: Ernst Lubitsch; soggetto tratto dalla commedia omonima di Oscar Wilde;

sceneggiatura: Julien Josephson; fotografia: Charles van Enger.

Interpreti (e personaggi): Irene Rich (Mrs Erlyne), May Mc Avoy (Lady Windermere), Ronald Colman (Lord Darlington), Bert Lyttell (Lord Windermere).

Durata: 75'; anno: 1925; origine: USA.

A causa delle convenzioni sociali che dominavano la società vittoriana, nella commedia di Oscar Wilde, ma anche quella aggiornata e ritratta da Lubitsch, l'equivoco è l'inevitabile moneta corrente tra i personaggi che frequentano salotti e saloni, ma il regista sceglie le spalliere delle siepi topiate di un curatissimo giardino come una quinta perfetta che mostra e nasconde scene di seduzione e patetici addii, scambiandoli tra di loro e provocando dissesti sentimentali. Sembrano le azioni di marionette messe in moto da un manovratore distratto o divertito, che – grazie al *Lubitsch touch*, al tocco del regista berlinese passato a Hollywood – riuscirà infine a recuperare e a riparare il guasto, almeno nella storia che scorre insieme alle immagini in bianco e nero.

«Misteriosa signora rischia di provocare due scandali nel bel mondo di Londra: è la madre di Lady Windermere, da lei abbandonata bambina per fuggire con il suo amante. Dalla commedia (1892) di Oscar Wilde. Per molti il miglior film muto di Lubitsch che genialmente traspone in termini visivi lo spirito di Wilde, il suo stile epigrammatico. Una delizia di ricostruzione psicologica e ambientale» (da *Il Morandini. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2002).

#### **Bibliografia su Lubitsch**

GUIDO FINK, *Ernst Lubitsch*, La Nuova Italia (Il Castoro, n. 41), Firenze 1977 (rist. 1997); SAMSON RAPHAELSON, *L'ultimo tocco di Lubitsch*, Adelphi, Milano 1993; EMANUELA DEL MONACO e ALESSANDRO PAMINI, *L'arte della variazione nel cinema. L'opera di Lubitsch come sistema reticolare di variazioni narrative ed espressive*, Ente dello Spettacolo, Roma 1995; MARCO SALOTTI, *EL*, Le Mani, Recco (Genova) 1997.

## 2. Selezione di episodi da *Metropolis*

Regia: Fritz Lang; soggetto tratto dal romanzo di Thea von Harbou; sceneggiatura: Fritz Lang, Thea von Harbou; fotografia: Karl Freund, Günther Rittau; scenografia: Otto Hünate, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; musica: Gottfried Huppertz.

Interpreti (e personaggi): Brigitte Helm (Maria), Gustav Fröhlich (Freder), Alfred Abel (Frederson), Rudolf Kleine-Rogge (l'inventore Rothwang), Fritz Rasp, Theodor Loos, Erwin Biswanger, Heinrich George, Olaf Storm, Hanns Leo Reich.

Produzione: UFA. Durata: 147' (nella versione originale); anno: 1927; origine: Germania. [verrà proiettata una selezione di episodi dalla versione di 87', colorata al computer, del 1984, con colonna sonora rock, realizzata da Giorgio Moroder; (è possibile trovare sul mercato anche il film con la colonna sonora realizzata da Philip Glass)].

«Lang dice che l'idea di questo film di fama internazionale gli venne quando a bordo della nave vide New York per la prima volta, una New York notturna scintillante di miriadi di luci. La città del suo film è una specie di super-New York, realizzata sullo schermo con l'aiuto del cosiddetto processo Schüfftan, un ingegnoso sistema di specchi che permette di sostituire modellini a gigantesche strutture. Questa metropoli cinematografica del futuro consiste in una città inferiore e una superiore. Quest'ultima – una grandiosa arteria di grattacieli brulicante di un incessante traffico di taxi aerei e automobili – è la residenza dei grossi industriali, degli impiegati di alto rango e della gioventù dorata a caccia di piacere. Nella città inferiore, chiusa alla luce del giorno, gli operai azionano macchine mostruose; più che operai, essi sono schiavi. Il film narra la loro rivolta contro la classe dominante del mondo superiore e finisce con la riconciliazione tra le due classi.

Tuttavia, ciò che importa osservare non è tanto il racconto quanto la preponderanza degli elementi superficiali usati nel suo sviluppo. Nel brillante episodio del laboratorio, la creazione di una automa è descritta con una precisione tecnica che non è affatto necessaria ai fini dell'azione. L'ufficio del gran capo, le visioni della Torre di Babele, il macchinario e l'impiego delle masse, tutto rivela le debolezze di Lang per la decorazione pomposa».

Brano tratto da SIEGFRIED KRACAUER, *Cinema tedesco (1918-1933)*, Mondadori, Milano 1954, pp. 185-186.

Lo stesso *Eternal Garden*, nel quale gioca il figlio del grande capitalista circondato da vistose ninfe e nel quale irrompe Maria con i figli degli operai, può essere aggiunto alla serie di decorazioni esagerate di cui ancora necessitava il cinema muto per esprimere, come in questo caso, il contrasto tra il superfluo – la fontana e il pavone – e la privazione – i bambini emaciati.

## Filmografia di Fritz Lang (1890-1976)

*Destino*, 1921; *Il dottor Mabuse*, 1922; *I Nibelunghi*, 1924; *Metropolis*, 1927; *Una donna nella luna*, 1929; *M – Il mostro di Düsseldorf*, 1931; *Il testamento del dottor Mabuse* (ultimo film di Lang prodotto in Germania), 1933; *La leggenda di Liliom* (primo film di Lang negli USA), 1934; *Furia*, 1936; *Sono innocente*, 1938; *Il vendicatore di Jess il bandito*, 1940; *Anche i boia muoiono*, 1943; *La donna del ritratto*, 1944; *Maschere e pugnali*, 1946; *Dietro la porta chiusa*, 1948; *La confessione della signora Doyle*; *Rancho Notorious*, 1952; *Gardenia blu*; *Il grande caldo*, 1954; *La bestia umana*, 1955; *L'alibi era perfetto*; *Quando la città dorme*, 1956; *La tigre di Eschnapur*, 1958; *Il seplacro indiano*, 1959; *Il diabolico dottor Mabuse*, 1960.

### **Bibliografia sul regista**

SIEGFRIED KRACAUER, *Cinema tedesco (1918-1933)*, Mondadori, Milano 1954; PETER BOGDANOVICH, *Il cinema secondo Fritz Lang*, Pratiche, Parma 1988; STEFANO SOCCI, *Fritz Lang*, Il Castoro (n. 168), Milano 1995.

### **Bibliografia sul film**

PAOLO BERTETTO, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino 2000.

### **Giudizi sintetici**

«Classic silent-film fantasy of futuristic city and its mechanized society, with upper class young man abandoning his life of luxury to join oppressed workers in a revolt. Heavy going at time, but startling set design and special effects command attention throughout» (da LEONARD MALTIN, *Movie & Video Guide*, Plume Books, USA 2000).

«Nel 2026 in una megalopoli a due livelli gli operai che lavorano come schiavi nei sotterranei sono incitati alla rivolta da un robot femminile che riproduce le fattezze di una di loro, la mite e pia Maria. L'ha costruito uno scienziato al servizio dei padroni che vuole vendicarsi del potente John Frederson, dominatore della città. La rivolta provoca un'inondazione che colpisce i quartieri operai finché, sollecitato da Maria, Freder, figlio di Frederson, fa da mediatore tra padroni e operai. È nato un nuovo patto sociale. Realizzato nel 1926 a costi così alti che rischiarono di far fallire la UFA, fu proiettato a Berlino il 10 gennaio 1927 [...] Disparati giudizi critici. Nel 1927 H.G. Wells, che di fantascienza s'intendeva, lo definì "stupidissimo, mentre Luis Buñuel lo giudicò retorico, banale, pedante, intriso di romanticismo superato, aggiungendo che "... se opponiamo alla storia la fotogenia plastica del film, allora reggerà qualsiasi confronto, ci sconvolgerà come il più bel libro d'immagini mai visto". Piacque molto a Hitler e a Goebbels, comunque... Il contrasto tra la melensaggine mistica da romanzo d'appendice di Thea von Harbou che lo scrisse e la forza visionaria di suo marito Lang rimase irrisolto. *Metropolis* è un capolavoro di cinema decorativo, la messinscena di un delirio» (da *Il Morandini. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2002).

«Gli effetti speciali straordinari, le imponenti architetture (le tecniche fotografiche di Eugen Schüfftan combinavano modellini e scenografie in grandezza naturale), i geometrici movimenti delle masse ne fanno uno dei film visivamente più impressionanti della storia del cinema. Poco riuscita (e poco chiara) è invece la sceneggiatura scritta da Lang con la moglie Thea, dove sono presenti temi tipicamente espressionisti (il doppio) e altri profetici (la manipolazione occulta, l'esplosione della follia collettiva) e che ruota attorno al tema della rivolta dell'uomo contro la macchina, ma sfocia in un finale contraddittorio. I distributori americani, allora, accusarono il film di comunismo, mentre il messaggio di riconciliazione finale venne apprezzato dal nazismo» (da *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini & Castoldi, Milano 2000).

### 3. *Les Mystères du Château de Dé*

Regia: Man Ray.

Durata: 30'; anno: 1929; origine: Francia.

«Il cinema parlato, appena introdotto, noi l'abbiamo considerato con sospetto, se non con ostilità. Mi ricordo le lunghe serate passate con Jacques Prévert [poeta e futuro autore dei dialoghi per i film di Marcel Carné] a condannare, non il sonoro, ma l'uso della parola, inammissibile in un film. Ragioni artistiche, tecniche, ma anche economiche, legittimavano la nostra opposizione al parlato. L'impiego del sonoro aveva enormemente aumentato i prezzi della produzione, tanto che non era più possibile realizzare un film in tutta libertà, come una poesia o una pittura. Restava il mecenate, o piuttosto l'ultimo mecenate: il visconte de Noailles, che aveva l'abitudine di regalare ogni anno un film alla moglie Marie-Laure. Il primo era stato *Les Mystères du Château du Dé*. Il secondo fu *Le Sang d'un Poète* di Jean Cocteau»

Testimonianza dello storico del cinema Georges Sadoul.

«Tutti i film che ho realizzato non sono altro che improvvisazioni. Non scrivevo la sceneggiatura. Era un cinema automatico. Lavoravo da solo. Era mia intenzione di mettere in movimento le composizioni che facevo in fotografia. Quanto all'apparecchio fotografico, mi serve per fissare qualcosa che non voglio dipingere. Ma non m'interessa di fare della "belle photo" al cinema. In fondo, non mi piacciono le cose che si muovono. Forse perché sono diventato pigro... Dev'essere lo spettatore a muoversi.

Quando giravo, avevo molta fretta. Non avevo pazienza. Non ho mai usato più del doppio della pellicola per le riprese. Un mio amico, molto ricco [Charles de Noailles], mi propose di fare un lungometraggio, ma io gli dissi che i miei film non potevano essere proiettati che nei piccoli cinema d'arte. Ancora oggi, continuano a propormi di girare dei film surrealisti. Ma un film del genere non si fa a comando, con il timbro "surrealista"...

Non ho mai preso parte alle polemiche dei surrealisti. La verità è che non mi piace far parte di un gruppo. Devo riconoscere tuttavia che in materia di cinema, sono d'accordo con Ado Kyrou che vede del surrealismo in ogni film. È una delle persone più appassionate che conosca. I suoi libri sono degli autoritratti [Kyrou è l'autore di *Le Surréalisme au Cinéma*, Le Terrain Vague, Parigi 1963].

Ho detto più volte che, nel film più banale, ci sono sempre dieci minuti interessanti. Ma, nel miglior film, non ci sono più di dieci minuti, almeno per me. In ogni modo, bisogna dimenticare quello che si è appena visto, in modo da lasciare libero il posto per quello che si vedrà la settimana prossima. Non credo che i film abbiano un valore permanente...

Non mi piace vedere nei film quello che succede nella vita. I film che si propongono di riprodurre la vita, li chiamo "buchi della serratura". Vado al cinema senza scegliere la programmazione, senza nemmeno guardare i manifesti. Vado nelle sale che hanno le poltrone più comode...

Quando presentavo in pubblico i miei film, dicevo: "La grande superiorità dei miei film su quelli degli altri è di essere più corti". Ancora oggi, resto un partigiano del cortometraggio. È una barbarie di rinchiodare qualcuno, per due o tre ore, a vedere un film. Un cortometraggio è come un quadro. A Bruxelles, nel 1958, facevo parte della giuria. Abbiamo visto 130 film, selezionati su 500. Ho detto ai preselezionatori: "Magari avete eliminato il migliore". Ho insistito, comunque, perché dessero il primo premio al meraviglioso film di Roman Polanski, *Due uomini e un armadio*».

Testimonianza di Man Ray,  
«Etudes Cinématographiques», nn. 38-39, *Surréalisme et cinéma*.

Il gusto della modernità portò il visconte Charles de Noailles, uno degli ultimi mecenati nel senso classico del termine, a interessarsi al cinema, l'arte del XX secolo, del movimento e della velocità: dopo l'installazione di una sala di proiezione privata nella sua dimora parigina, nel 1928 egli incarica Marcel L'Herbier di realizzare un cortometraggio di finzione (poliziesca) al cui centro è la descrizione della villa realizzata dall'architetto Robert Mallet-Stevens a Hyères a partire dal 1923.

Qualche mese più tardi, Noailles invita Man Ray a Hyères insieme ad alcuni comuni amici: Georges Auric (autore delle colonne sonore per Jean Cocteau), Marcel Raval, direttore della rivista «Les Feuilles Libres», e il conte de Beaumont. Dato che Man Ray era diventato celebre con i documentari *dada*, la proposta del visconte è interessata: «Voleva che portassi la mia macchina da presa – dichiarò Man Ray – e che riprendessi l'architettura della villa così come le collezioni d'arte [...] Noailles voleva anche alcune sequenze che mostrassero i suoi invitati mentre si divertivano nella palestra e in piscina». Man Ray accetta, con l'idea di fare una vacanza realizzando un documentario che non sarà messo in circolazione. L'artista, ispirato da una fotografia della villa, prepara una sceneggiatura essenziale e si procura del materiale accessorio. «Le forme cubiche della costruzione mi fecero pensare al titolo di un poema di Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Sarà il tema del mio film e il suo stesso titolo: *Les Mystères du Château du Dé*».

Man Ray, fedele alla scrittura automatica del surrealismo, si affida al suo estro inventivo per improvvisare: nella prima e nell'ultima inquadratura le mani d'un manichino si apriranno su una coppia di dadi gettati a caso; dopo un lungo piano sulla villa, ritorno a Parigi, perché l'autore ha previsto una sequenza con il viaggio verso il sud. I dadi tracciano il destino di due uomini mascherati – Man Ray e il suo assistente Jacques André Boiffard – che partono in auto attraverso la Francia, con il sole del *midi* che succede alle nebbie e alla neve. La macchina da presa segue l'arrivo a Hyères e la salita alla villa, memorizzando così il sito. Una volta sul posto, Man Ray comincia con la scoperta «dei diversi aspetti, interni ed esterni, dello *château*, degli scorci in panoramica». Rifiutando i riflettori noleggiati dal suo committente, utilizza la luce mediterranea, mentre un piccolo carrello gli serve per i *travelling* «in modo da evitare le sequenze troppo statiche». Le riprese si susseguono rapidamente, l'uso di piani ravvicinati, della ripresa dall'alto o dal livello-terra, il rovesciamento dell'immagine operato dall'obiettivo, danno una visione strana e dinamica dell'architettura che prende vita. Michel Louis paragona la scrittura della poesia di Mallarmé a quella del film: «La poesia gioca sullo spazio bianco della pagina: il testo si articola tra decomposizioni e ricomposizioni, variate con forme letterarie d'una bellezza enigmatica e affascinante [...] L'architettura di Mallet-Stevens filmata da un angolo impreveduto, con una luce nuova, crea sullo schermo delle forme astratte, come delle tracce letterarie che si dispongono nelle forme poetiche». Certi dettagli dei luoghi non appaiono che in questo documento prezioso: la composizione geometrica della porta d'ingresso in bronzo, la donna allungata del camino di Laurens e la sua scultura monumentale sulla terrazza, detta «la grande donna drappeggiata».

Man Ray introduce dei personaggi nella terza parte dedicata alle strutture sportive, «con l'intenzione di rompere la monotonia di un film esclusivamente documentario». Delle calze nascondono i volti, accrescendo il carattere enigmatico. Man Ray, sicuro delle sue riprese, gira senza provare le scene della piscina. I personaggi, nuotatori o ginnasti, vestiti di costumi a righe, come dei fantocci, appaiono e scompaiono in seguito a un tiro di dadi. Nel corso della scena finale, una coppia allacciata si trasforma in una statua bianca nella notte, semplice passaggio dell'immagine dal positivo al negativo.

Noailles, incantato da quest'opera surrealista, dà carta bianca al suo autore per un lungometraggio. Man Ray rifiuta perché gli piace lavorare da solo: preferisce dedicarsi alle sue

fotografie e alle sue invenzioni. I Noailles, che hanno “adoré” *Un chien andalou* propongono a Luis Buñuel la realizzazione di un nuovo film. Nel 1930, dopo il fallimento del tentativo di scriverne uno insieme a Salvador Dalí, egli scriverà da solo *L'Age d'or* a Hyères, leggendo ogni sera le ultime pagine ai suoi compagni: «Essi trovavano tutto – esagero solo un po’ – squisito, delizioso», ricordava Buñuel...

Tradotto e adattato da *Robert Mallet-Stevens. La villa Noailles*,  
a cura di CECILE BRIOLLE, AGNES FUZIBET, GERARD MONNIER, Éditions Parenthèses,  
Marsiglia 1990, pp. 91-94.

### **Bibliografia su Man Ray**

ARTURO SCHWARTZ, *Man Ray. Il rigore dell'immaginazione*, Feltrinelli, Milano 1977;  
MAN RAY, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino 1983; MAN RAY, *Autoritratto*, SE, Milano 1998;  
CRISTINA CAPPALLEGORA, *MR Un piccolo americano a Parigi*, Mazzotta, Milano 1998 (pubblicato in occasione dell'esposizione di Milano 1998- 1999).