

FALSOPIANO

Umberto Calamita

Quando Hollywood parlava tedesco



FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Umberto Calamita

Quando Hollywood parlava tedesco

INDICE

<i>Una premessa necessaria</i>	p. 9
<i>La prima migrazione</i>	p. 15
<i>La seconda migrazione</i>	p. 47
<i>Hollywood tedesca e antinazista</i>	p. 107
<i>Il contributo dei registi mitteleuropei al genere noir</i>	p. 135
<i>Una scelta di pellicole noir</i>	p. 155

Appendice

di Clara Stroppiana	p. 227
<i>Business e censura</i>	p. 227
<i>Cacciatori di streghe</i>	p. 247

Documenti

La parola ai migranti: testimonianze di cineasti, a cura di U.C.	p. 283
The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code), a cura di C.S.	p. 292

Bibliografia e Sitografia	p. 317
----------------------------------	--------



To Be or Not to Be (Vogliamo vivere!), Ernst Lubitsch (1942)

Una premessa necessaria

“Quindi, chiedo a tutti voi, dipendenti della Warner Bros., di non usare più la lingua tedesca all’interno dei nostri Studios”.

Jack Warner (Burbank, Los Angeles, 22 maggio 1940)

“... e l’inquietudine innata dei tedeschi prende delle proporzioni gigantesche”.

Lotte H. Eisner (*L’écran démoniaque*, 1965)

L’amore/odio per Hollywood ha radici lontane. E non solo per molti cinefili italiani, in quanto tale attitudine è riscontrabile anche tra alcuni critici francesi e tedeschi. Questo atteggiamento dualistico deriva da una serie di fattori, riconducibili a motivazioni politiche ed economiche, senza dubbio. Se da un lato Hollywood è strutturalmente parte del mondo industriale statunitense, sempre aggressivo, concorrenziale fino al parossismo, nazionalista, protettivo e protetto dalla politica federale, d’altro lato svolge un ruolo di traino per la cinematografia mondiale, con aperture a mode, generi, nuove tecnologie, vera “fabbrica dei sogni” perché dotata di mezzi, di ricchezza e di inventiva.

È anche da considerare che la riconosciuta ambiguità del mondo hollywoodiano è data dall’oggettivo fatto di essere, nel passato e nel presente, luogo di espressione delle più deleterie e reazionarie rappresentazioni del potere, del razzismo, del maschilismo, della sopraffazione del capitalismo finanziario, dell’intolleranza, ma anche luogo del riconoscimento della diversità, della sperimentazione, della fantasia, della contestazione.

L’apparente schizofrenia, a ben vedere, è però parte di questo gioco del mondo del cinema, perché è comunque finalizzata al *business*. Infatti, il potere industriale di Hollywood ha occupato nei decenni sia la produzione di pellicole destinate alle indistinte masse planetarie, sia quella di qualità finalizzata al soddisfacimento di gusti più raffinati o di attese di riscatto.

È in quest’ottica che va letta la storia della parabola di Hollywood. Oggi, la sua produzione è in fase calante, a causa della perdita del monopolio assoluto, a favore di nascenti e già consolidate aggregazioni e piattaforme che fondano la loro potenza sul *web* ed a causa anche di delocalizzazioni crescenti (vedi soprattutto la crescita di realizzazioni cinematografiche sul *set* di New York o la nascita delle produzioni “indipendenti”), emerse negli anni Settanta-Ottanta dello scorso secolo. Ciò non significa ancora però perdita di immagine e di potere

attrattivo, sostenuti massicciamente da tuttora robusti capitali.

Sulla capacità contraddittoria di Hollywood, ma finalizzata ad una identica direzione, di cogestire economicamente e soprattutto politicamente le varie fasi della storia degli Stati Uniti e ad ulteriore testimonianza dell'importanza della produzione cinematografica come "cinghia di trasmissione" del potere, basti citare alcuni fatti: il modo perverso e falso con cui viene trattato il problema del rapporto con gli afroamericani; la storia distorta della colonizzazione dell'ovest e del genocidio dei nativi; la "Guerra del Vietnam", che è stata introiettata e rappresentata come tale, opposizione compresa.

Pochi sanno infatti che in Vietnam essa è chiamata – assai più correttamente, visto che di invasione s'è trattato – la "Guerra americana". Stesso meccanismo autoassolutorio era stato adottato dal potere centrale, dalla stampa e dal cinema, con la "Guerra di Corea". L'attivista militante pacifista, nonché sindacalista del settore auto di Detroit, Frank Joyce, ha dichiarato recentemente (aprile 2020) in un'intervista che *"come per la guerra civile americana, nessuna vera guarigione o riconciliazione ha avuto luogo. La devozione alla violenza e alla supremazia bianca resta oggi ancora troppo potente. Il governo degli Stati Uniti ha quattro rami: il Congresso, l'esecutivo, la magistratura e il Pentagono. Lavorano coordinatamente per proteggere ed estendere l'impero statunitense. Ciò richiede frequentemente l'invenzione di pretesti per invadere e occupare nazioni straniere, per realizzare interventi più limitati tra cui omicidi, manipolazione di elezioni, addestramento di dittatori e soldati stranieri, nonché fornitura di armi, di tutti i tipi. L'economia statunitense dipende da questa attività industriale-militare in una parte ben più grande di quanto generalmente si pensi o si riconosca... [Trump] è il prodotto delle forze della supremazia bianca e del nazionalismo bianco che sono profondamente radicate nella società americana... Pochissimi statunitensi sono consapevoli che il loro paese ha ucciso almeno 20 milioni di persone dalla fine della Seconda guerra mondiale. I metodi usati per confiscare la terra e imporre la schiavitù hanno dimostrato un disprezzo per le vittime civili che continua fino ad oggi. I bombardamenti di Dresda, Hiroshima e Nagasaki e l'uso dell'agente 'orange' in Vietnam, Laos e Cambogia sono esempi di questo"*.

Come molti sanno, nel 1895 c'erano al lavoro - per capire come dotare di movimento le fotografie - non solo i fratelli francesi Auguste e Louis Lumière, ma anche i fratelli tedeschi Max ed Emil Skladanowsky. L'invenzione del cinema è ripartita equamente fra le due coppie di fratelli, anche se quella francese, coperta da una maggiore tranquillità economica (erano industriali), ebbe maggiore fortuna e creò uno strumento più raffinato rispetto a quello dei germanici *Gebrüder Skladanowsky* (*I fratelli Skladanowsky*, Wim Wenders, 1995). Grazie al bel docufilm di Wenders, l'impresa dei due tedeschi ha ottenuto l'uscita dall'oblio in cui s'era perduta.

L'amore dei tedeschi per il cinema parte quindi da lontano, ma la maggiore specializzazione di francesi e poi di statunitensi, danesi, svedesi ed italiani (e russi dal 1917) nella produzione di pellicole di successo e nell'invenzione di differenti generi, ha rallentato lo sviluppo del cinematografo in Germania. Addirittura, come ricorda Umberto Barbaro nel breve ma fondamentale volume dedicato a *Il cinema tedesco* (1973), le prime sale cinematografiche, aperte a Berlino già dal 1896, chiusero in breve tempo. Tra scene comiche e di varietà, illustrate da un commentatore in sala, sotto lo schermo, e accompagnate talvolta da un musicista spesso dilettante, la cinematografia nazionale non riusciva a decollare. Pare, oltretutto, che la Germania producesse i film "peggiori del mondo", come si esprime il critico tedesco Wolf Czapel (citato dal francese Georges Sadoul nella sua *Storia generale del cinema*).

È solo poco anteriormente allo scoppio della Prima Guerra mondiale che arrivano gli iniziali vagiti di un cinema autoctono tedesco, ancora debitore, rispetto a tecniche, forme e contenuti, delle produzioni estere. Fritz Porten e poi Paul Leni, Richard Oswald, Otto Rippert, Lupu Pick sono tra i primi a cercare di compiere il salto da produzione di pellicole per lo spettacolo e l'intrattenimento a film di ricerca artistica e stilistica.

Secondo Siegfried Kracauer, noto architetto e filosofo tedesco, fuggito prima in Francia nel 1933 poi negli USA dal 1941, il cinema in Germania come fenomeno industriale ed artistico nasce solo dal 1918. Nel suo volume *Cinema tedesco (1918-1933)*, pubblicato nel 1954, programmaticamente Kracauer scrive: *"Questo libro non vuole occuparsi unicamente dei film tedeschi presi a sé, ma ha lo scopo di aumentare in modo specifico la nostra conoscenza della Germania prehitleriana. È mia presunzione che attraverso un'analisi dei film tedeschi sia possibile svelare le profonde tendenze psicologiche predominanti in Germania dal 1918 al 1933, tendenze che influirono allora sul corso degli avvenimenti e di cui bisognerà tener conto nell'era posthitleriana"*.

Il comportamento di massa dei tedeschi, tra le due guerre mondiali, ha influenzato ed è stato influenzato dalla cinematografia mitteleuropea molto più di quel che si pensi e lo studioso tenta di dimostrare, attraverso l'analisi del cinema germanico, gli spostamenti ideali, le ansie, i desideri, le paure del popolo. Le caratteristiche psicologiche della nazione tedesca sono enfatizzate e trasferite nella produzione cinematografica di questo Paese.

Inoltre, ci spiega Kracauer, il metodo d'indagine utilizzato per studiare la relazione tra popolo e cinema in Germania, può essere tranquillamente traslato per affrontare una simile ricerca, ad esempio, sul popolo statunitense. E l'indicazione dello studioso non era casuale, visto che, allorché stava scrivendo questo volume sul cinema tedesco, si trovava ospitato presso il *Museum of Modern Arts* in New York. I lavoratori tedeschi e la piccola borghesia hanno la tendenza, secondo Kracauer, a cercare il miglioramento sociale ed economico, abbando-

nando quel che hanno per seguire le promesse di riscatto e di partecipazione al potere, propagandate dal nazismo.

Di parere differente è invece Umberto Barbaro, secondo cui il cinema tedesco nasce ben prima dell'era di *Caligari*, e cioè nel 1910-11, quando, in modo forse artigianale ma già con adeguata professionalità, Henny Porten presta la sua duttilità interpretando mille volti per un numero incredibile di brevi film. Parallelamente, dalla Danimarca arriva in Germania l'altra grande stella del secondo decennio del secolo, Asta Nielsen, mentre dalla Polonia giunge sugli schermi tedeschi Pola Negri.

Barbaro però si trova in contraddizione con Kracauer anche per ciò che riguarda in particolare il film più osannato del periodo, il notissimo *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Wiene. Mentre il filosofo tedesco lo reputa un piccolo capolavoro nonostante i tagli ed i rimaneggiamenti voluti dal produttore Erich Pommer, per Barbaro invece *Caligari* è un film non riuscito, cattivo rappresentante dell'Espressionismo e troppo confuso nelle intenzioni.

Particolarmente interessante appare, a questo proposito, il testo di Bruce Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic, From Caligari to Kuhle Wampe* (1990). Murray, professore di Studi germanici all'Università dell'Illinois, coniuga direttamente le lotte della Sinistra tedesca degli anni Venti con l'evolversi della cinematografia nazionale e suggerendo una chiave di lettura più politica dello sviluppo dell'industria del cinema.

Alcune pellicole, secondo Murray, si affermano in Germania proprio grazie al tentativo, riuscito, di mostrare al pubblico il vero volto del proletariato tedesco, sottoposto ad una miseria crescente derivata dalla gestione postbellica da parte dei governi, anche di sinistra (Weimar). Tra questi film emergono *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*Il viaggio di mamma Krause verso la felicità*, 1929) e *Hunger in Waldenburg* (*Fame a Waldenburg*, 1929), entrambi di Phil Jutzi, tra dramma proletario realistico e documentario.

Anche *Der Lebende Leichnam* (*Il cadavere vivente*, 1929, da un racconto di Lev Tolstoj), di Fjodor Ocep, rappresenta l'interessante tentativo di collegare il realismo socialista tedesco con quello sovietico. La produzione del film è germanica e sovietica e, tra gli attori, troviamo Vsevolod Pudovkin e Boris Barnet.

Altri film fondamentali, in questa chiave di lettura del testo di Murray, sono il noto *Kuhle Wampe* (di Slatan Dudow, 1932), *Jenseits der Strasse* (*Oltre la strada*, di Leo Mittler, 1929) e *Lohnbuchhalter Kremke* (*Il contabile Kremke*, di Marie Harder, 1930), pellicole realizzate col contributo diretto del Partito socialista tedesco.

Tornando alla genesi del cinema in Germania, bisogna ricordare che fin dal 1917, il generale Erich Ludendorff (stratega della Prima Guerra mondiale, nazio-

nalista e collaboratore del generale e poi futuro presidente Paul von Hindenburg) ha capito l'importanza del nuovo mezzo d'espressione ed ha fortemente voluto l'ingresso dello Stato nella produzione cinematografica, caldeggiando la nascita dell'UFA (*Universum-Film Aktien Gesellschaft*) come contenitore unico delle differenti case cinematografiche private. È evidente che, dopo la sconfitta del 1918, il nuovo Stato tedesco annette una grande importanza al mezzo cinematografico come veicolo della ricostruzione, un po' come accaduto in Unione Sovietica nello stesso periodo.

Le nuove correnti artistiche ed una formale maggiore libertà espressiva consentono agli autori di cinema sperimentazioni ardite ed innovative. L'Espressionismo, soprattutto nelle arti visive, infonde contenuti e forme nelle pellicole di Paul Wegener, Robert Wiene, Paul Leni. Di questo risveglio germanico si accorge il mondo cinematografico di Hollywood, interessato a battere la concorrenza ed a "rubare" idee innovative e "comprare" perfino persone. Nel 1920, partono infatti con un contratto in tasca per la California, Ernst Lubitsch, regista di successo in Austria e in Germania, con solida preparazione teatrale, e Pola Negri, la più nota attrice del tempo a livello internazionale, ormai stabilizzatasi a Berlino negli studi dell'UFA.

Nel 1925-26, l'"acquisto" di cineasti germanici da parte degli *Studios* di Hollywood prosegue con la chiamata negli Stati Uniti di Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Leni, Lupu Pick, E.A. Dupont, Ludwig Berger, Conrad Veidt e Emil Jannings. Non tutti resteranno nella "mecca del cinema" e qualcuno tornerà in Germania. Molti di loro sono anche esponenti del *Kammerspiel*, metodo e stile riconducibili al teatro di Max Reinhardt e rivolti al coinvolgimento del pubblico in un ambiente di recitazione semplice, minimale, immediato.

Accanto a ciò ed in reazione all'Espressionismo, si sviluppa nel frattempo un'altra corrente di cineasti, chiamata *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività), cui aderisce tra gli altri Georg Wilhelm Pabst, foriera di una visione più realistica, contraria allo psicologismo estetizzante espressionista, e nonostante qualche bella pellicola del regista Fritz Lang e qualche interessante film di Pabst, la cinematografia tedesca smette di rinnovarsi e le conseguenze del crollo della Borsa di New York del 1929 si ripercuotono molto duramente sulla popolazione germanica, ancora impegnata ad onorare i debiti internazionali postbellici, coperti spesso da nuovi prestiti che però improvvisamente non arrivano più. Ne esce una contrazione profonda della produzione industriale tedesca ed una dilagante disoccupazione agli inizi degli anni Trenta.

Ancora Kracauer nota che "*lungi dal rivelarsi immune dalla dottrina nazista, il grosso dei tedeschi si adattò al regime totalitario con una prontezza che non poteva essere soltanto frutto della propaganda e del terrore. Mentre il fascismo italiano fu una specie di farsa teatrale, l'hitlerismo assunse gli aspetti di una vera e propria religione*". Parole dure che mostrerebbero una "predisposizione

psicologica di massa”, costruita negli anni precedenti al nazismo, da cui solo alcuni poterono prendere la distanza giusta, emigrando. Ma, ancora una volta, Umberto Barbaro contesta del tutto questa interpretazione, vedendone, sicuramente a ragione, una generalizzazione eccessiva.

Tutto ciò per ricordare il ruolo del mondo del cinema hollywoodiano, anche al tempo del nazismo e della Seconda Guerra mondiale: da una parte l'accoglienza dei fuoriusciti dell'Europa centrale in fuga dalla barbarie nazista, dall'altra parte il rapporto stabile con la Germania di Hitler da parte di alcune delle *Majors* fino al 1941-42 in quanto appetibile mercato di esportazione del prodotto cinematografico. Può essere utile, in questo contesto, rammentare che nel 1936, alle Olimpiadi di Berlino (non boicottate né dagli USA, né dai britannici o dai francesi), il *führer* salutò agitando la mano, ricambiato, il vincitore di 4 medaglie d'oro in atletica leggera, l'afroamericano Jesse Owens. Lo stesso campione statunitense, tornato in patria ed invitato a Washington, non trovò il presidente Roosevelt, impegnato nella campagna elettorale, ad accoglierlo. L'inquilino della Casa Bianca preferì non partecipare all'evento.

Tutto ciò per ricordare la negazione della libertà d'espressione, gestita dalle stesse Case di produzione hollywoodiane attraverso il cosiddetto “Codice Hays” di autoregolamentazione stilato nel 1930 ed in vigore per circa un trentennio. Non solo la censura ha condizionato le ‘naturali’ scene d'intimità, d'amore e d'eroticismo, ma ha costretto gli autori a mostrare didascalicamente e pedissequamente una aprioristica ‘giustizia’ ed un presunto ‘bene’ sempre trionfanti.

Tutto ciò per ricordare la “caccia alle streghe” scatenata dalla Commissione per le Attività Antiamericane e dal senatore Joseph McCarthy, che fece piazza pulita, attraverso delazioni, sospetti e clima d'isteria, di una larga fetta di autori libertari e progressisti hollywoodiani, tra cui un buon numero di quegli immigrati mitteleuropei che avevano visto negli USA una seconda terra d'elezione.

La prima migrazione

*“La miglior scuola di dialettica è l’emigrazione.
I dialettici migliori sono i rifugiati.
Sono rifugiati come effetto di un cambiamento,
non studiano altro che come cambiare”.*

Bertolt Brecht, 1940

Quando Erich von Stroheim (nato nel 1885) e, pochi anni dopo, Josef von Sternberg (nato nel 1894) emigrarono giovanissimi da Vienna negli USA, il cinematografista era ai suoi inizi, ma esercitava già il suo fascino, forse proprio perché appariva, soprattutto ai giovani come loro, un territorio sconfinato, una prateria su cui poter cavalcare liberamente la propria fantasia. Entrambi giunsero negli Stati Uniti prima della Grande Guerra, avvicinandosi, dopo vari lavori anche umili, al mondo della celluloidi ed inventandosi quel “von” davanti al proprio cognome per darsi maggiore opportunità di lavoro ed accrescersi un *appeal* in stile germanico nella “fabbrica dei sogni” (“*The dream factory*” è l’appellativo dato dall’antropologa Hortense Powdermaker nel suo studio su Hollywood del 1950).

Il lavoro dei due grandi cineasti austro-americani a Hollywood cominciò in tal modo con una “trovata onomastica” che caratterizzasse fin dall’inizio carriera il personaggio e ne facesse imporre con maggiore facilità le qualità attoriali o registiche. Forti personalità, idee chiare e già concretamente ancorate all’esaltazione del ruolo registico, sull’esempio di David W. Griffith – col quale lo stesso von Stroheim aveva lavorato come attore in *Intolerance* (1916) –, i due viennesi emigrati a Hollywood riuscirono individualmente a far prevalere, spesso con fatica non sempre coronata da successo, il proprio punto di vista alle produzioni cinematografiche con cui entrarono in contatto.

Il panorama cinematografico californiano era dominato non solo dalla monumentale figura di Griffith, ma anche da quella, altrettanto fondamentale, di Cecil B. DeMille, autore proveniente dal teatro e specializzato in film in costume. Ma, mentre Griffith dota il mondo del cinema di una solida base nazionalpatriottica, DeMille lo trasforma in un grande prodotto commerciale di massa, curando anche la produzione e la distribuzione delle pellicole. Accanto a loro, un nutrito gruppo di “industriali del cinema” investe soldi condizionando, per finalità di bilancio, il lavoro registico e quello delle maestranze.

Si assiste così alla nascita (con Edison, Vitagraph e Biograph) delle case di produzione hollywoodiane degli anni Dieci, ma alla maturità ci arrivano solo alcune delle Majors che scalzano le vecchie e limitate società, fondano *Studios*

giganti e controllano tutto l'iter della genesi dei film, dalla scelta del soggetto a quella del genere, del regista, del montatore, degli attori, dello sceneggiatore, delle musiche, delle somme a disposizione, del presunto valore artistico della pellicola da realizzare ("A" movie o "B" movie). Il cinema diventa così un investimento polimorfico.

Molti di questi industriali sono direttamente collegati al mondo della finanza ed infatti, per ottenere prestiti, non esitano a quotarsi in Borsa. Lo fanno la Goldwyn Pictures, la Fox, ma anche la Universal, la Paramount, la Warner Bros., la RKO ed altre. Per sfuggire al decisionismo industriale che toglieva ogni libertà di scelta alle maestranze messe sotto contratto, alcuni attori e registi provano la strada dell'indipendenza (la United Artists con la 'cordata' Chaplin-Fairbanks-Pickford-Griffith, l'Associated First National, il regista King Vidor e altri ancora), ma il tentativo è di breve durata per quasi tutti.

Parte dell'attività delle case di produzione si riversa anche sulla distribuzione delle pellicole e sulla proprietà diretta di sale di proiezione, tra cui alcune sono letteralmente mastodontiche (soprattutto a New York e Chicago). Di fatto i banchieri di Wall Street finanziano l'intera catena cinematografica, di cui gli Studio sono l'anello principale, lo snodo determinante, perché imperniato su una scelta quotidiana che dev'essere sempre mirata all'attivo di bilancio ed al profitto. Un buon numero di amministratori e proprietari delle case di produzione è formato da facoltosi uomini d'affari, spesso ebrei e di recente immigrazione negli USA.

Afferma il critico cinematografico Neal Gabler nel suo *An Empire Of Their Own: How The Jews Invented Hollywood* (1988): *"Ciò che questi produttori ebrei ottennero fu di passare molto rapidamente dal possesso di alcuni 'nickelodeon' (cinemetti di quart'ordine) al controllo di monopoli completi, costituiti da impianti di produzione, distribuzione e sale di programmazione. Questi uomini acquisirono un tale controllo a causa di un eccellente senso di ciò che il pubblico avrebbe acquistato, intenso impulso personale, solidarietà di gruppo come ebrei, volontà di duro lavoro e ... un sacco di loschi affari!"*.

Gabler descrive infatti come Adolf Zukor e Carl Laemmle utilizzarono illegalmente le macchine fotografiche Edison senza pagare i diritti d'autore e come Louis B. Mayer ingannò i produttori di *Birth of a Nation* di Griffith, falsificando la sua contabilità, guadagnando così 500.000 dollari sulla programmazione di quel film nel 1915.

Perché il centro della produzione cinematografica si sposta, negli anni Dieci, dalla *East Coast* alla *West Coast*? Essenzialmente perché la luce solare californiana aiuta le riprese molto più che sulla Costa Atlantica. E poi, a quell'epoca i prezzi dei terreni nell'area di Los Angeles erano inferiori a quelli di New York, mentre i sindacati della Costa Pacifica, ancora non molto industrializzata, erano pressoché assenti. Infine, i controlli da parte della Edison Patents Company, per l'uso delle camere da presa, come s'è visto, erano resi difficili dalla lontananza.

Pare inoltre che le paghe per le maestranze hollywoodiane ammontassero a circa la metà di quelle corrisposte ai dipendenti delle case di produzione newyorkesi.

I primi Studio ad impiantarsi nella periferia nord di Los Angeles furono la Universal Pictures (dal 1912) e poi la Paramount (dal 1916, col primitivo nome però di Famous Players-Lasky Corporation). Quindi vennero la Fox (1915), la United Artists (1919), la Columbia Pictures (1919), la Warner Brothers (1923), la Metro-Goldwyn-Mayer (1924) e la Radio Keith Orpheum Pictures (RKO, 1929), seguite dalle altre case più piccole, come la Republic (1935).

I principali esponenti della nuova industria del cinema, trasferita nella *West Coast*, sono divenuti famosi nel tempo, ma spesso non se ne conoscono le origini. Carl Laemmle senior è fondatore della Universal Pictures, nasce nel 1867 in Germania, più esattamente in una famiglia ebraica del Württemberg ed emigra con i suoi negli USA dal 1884. Dopo vari mestieri, diventa proprietario di un piccolo cinema di Chicago e di lì inizia una scalata al dominio statunitense della distribuzione. In seguito entra nella produzione di film e con nuovi contratti gestisce dal 1910-12 i primi divi e teatri di posa indipendenti dalle case della *East Coast*, svincolandosi dal controllo del *trust* dei produttori statunitensi definitivamente con la fondazione, presso Los Angeles in California, della casa di produzione Universal Pictures nel 1915.

Adolph Zukor, fondatore della Paramount Pictures, nato nel 1873 nell'Impero austro-ungarico da famiglia ashkenazita, sbarca a New York nel 1889. Dapprima pellicciaio, tra New York e Chicago, diventa proprietario di sale di distribuzione di film, fino a decidere di produrre in proprio, con l'ausilio di attori e registi divenuti famosi (Mary Pickford, Cecil B. DeMille, Douglas Fairbanks). Dopo aver fondato la Famous Players-Lasky Corporation nel 1916, che incorpora anche la Paramount Pictures Inc., la casa assume il nome definitivo di Paramount Pictures solo nel 1935.

Samuel Gelbfisz, poi Goldfish ed infine Goldwyn, fondatore della MGM, è nato a Varsavia da famiglia ebraica nel 1879 ed arrivato negli USA nel 1898. Dopo aver fatto il mestiere di guantaio, entra nel mondo del cinema con una sua piccola casa di produzione e dal 1913 inizia una collaborazione col regista Cecil B. DeMille e poi con Adolph Zukor, quindi, dopo la rottura con quest'ultimo, trova l'accordo con Louis B. Mayer, col quale costituirà la Metro-Goldwyn-Mayer dal 1922.

Louis B. Mayer, fondatore della MGM, nato a Minsk nel 1885, è figlio di immigrati bielorussi ebrei, stabilitisi prima negli USA, poi in Canada e poi nuovamente negli USA. Passa dalla gestione di una ditta di rifiuti alla proprietà di sale cinematografiche a Boston. Nel 1915 fonda la casa di produzione di film Metro Pictures Corporation. Dal '17 si stabilisce in California e crea la Louis B. Mayer Productions. Con successive fusioni e supporti di ottimi manager come Irving G. Thalberg, Marcus Loew e Nicholas M. Schenk, giunge a fondare insie-

me a Samuel Goldwyn la MGM, che diviene la maggiore casa di produzione hollywoodiana.

Irving G. Thalberg nasce nel 1899 a New York da genitori tedeschi di religione ebraica ed immigrati da poco negli USA. Amico di famiglia di Carl Laemmle sr., entra nella Universal Pictures prima negli studi di New York, poi in quelli californiani. Dal 1923 passa a lavorare nella MGM, producendo film classici, di grande successo mondiale.

Marcus Loew nasce negli USA ma da immigrati tedeschi di origine ebraica. Proprietario di catene di teatri e di cinema, nel 1919 compra la casa di produzione Metro Pictures Corporation e nel 1922 la Goldwyn Pictures, dando luogo al colosso del cinema, la Metro-Goldwyn-Mayer.

Nicholas Schenk è nato in Russia nel 1880 da famiglia ebraica ed emigrato negli Stati Uniti nel 1893, dirigendo prima la United Artists Corporation e poi la MGM. Joseph Schenck, nato anch'egli in Russia e fratello di Nicholas, è stato presidente della United Artists e poi fondatore della 20th Century Fox con Darryl F. Zanuck nel 1933.

William Fox (Vilmos Fried alla nascita nel 1879 in Ungheria, ma anche Wilhelm Fried in tedesco) arriva negli USA ancora neonato, diverrà fondatore e capo indiscusso della F.F.C. e, dal 1935, dopo una fusione, presidente della 20th Century-Fox. Proprietario di cinema, sfida il monopolio della Motion Pictures Patent Company (MPPC) uscendone vittorioso anche in tribunale e divenendo così distributore in proprio dal 1915. Nello stesso anno trasferisce idee, risorse economiche e teatri di posa da New York a Hollywood. Ingrandisce il suo impero arrivando a possedere oltre mille sale e filiali anche in Europa. Il suo gigantismo lo porta però alla rovina, nonostante la produzione di grandi successi cinematografici. Assediato dai creditori, pare abbandonare la partita, ma nel '36, nonostante la creazione della 20th Century-Fox, dichiara fallimento e passa un anno in carcere per tentata corruzione. La casa di produzione continuerà senza di lui.

I fratelli Warner (Harold, Albert, Sam e Jack) sono polacchi, figli di un ciabattino ebreo, immigrati negli Stati Uniti da piccoli. I quattro fratelli riescono a gestire una sala cinematografica ed a farsi largo nell'ambiente della distribuzione di film. Nel 1923 costruiscono il loro primo teatro di posa a Hollywood, dove fondano la Warner Bros. Pictures in seguito anche alla fusione con la Vitagraph Company of America, casa specializzata non solo nella distribuzione ma pure nella produzione di macchinari per il cinema. Il quarto e più giovane fratello, Jack, ha condotto in modo imprenditoriale e politicamente impegnato (appoggio al governo rooseveltiano e dichiarato antinazismo) tutte le scelte produttive targate Warner, sia prima che dopo la Seconda Guerra mondiale.

Harry Cohn (originariamente Cohen) è nato nel 1891 a New York da famiglia ebraica, da padre tedesco e madre russa. Lavora da giovanissimo nella Universal Pictures di Carl Laemmle e si appassiona del mondo della produzione. È fonda-

tore, col fratello Jack, della Cohn-Brandt-Cohn nel 1919, ma poco dopo i due fratelli costituiscono la Columbia Pictures di cui Harry diviene “monarca” incontrastato (come viene soprannominato a Hollywood, a rimarcare il suo noto dispotismo) e particolarmente aggressivo ed esigente con le attrici sotto contratto.

Walter Wanger, nato a San Francisco da famiglia ebraica immigrata dalla Germania, col cognome originario Feuchtwanger, ha diretto la Paramount e poi la Columbia. Produttore di film di valore e talvolta di denuncia sociale, sposato con l'attrice Joan Bennett, è stato protagonista di un famoso scandalo condito da un omicidio per gelosia.

Val Lewton, nato a Yalta in Ucraina nel 1904 come Vladimir Ivan Hofschneider Leventon da famiglia ebraica poi convertita al cristianesimo, ha seguito i genitori emigrati prima a Berlino, quindi a New York. Giornalista e scrittore, ma anche pittore e sceneggiatore per il cinema, è stato autore di novelle e storie brevi per Hollywood. Dopo aver lavorato per la MGM, diviene responsabile della RKO Pictures per la decade '40-'50, come produttore di film horror in cui lancia i grandi Bela Lugosi e Boris Karloff. Lavora ancora per la Paramount e nuovamente per la MGM sempre in qualità di produttore.

Particolarmente interessante, a proposito degli Studio, è la ricerca minuziosa effettuata da Fabio Pavesi sulle case di produzione californiane da cui è scaturito il volume *Propaganda a Hollywood* (2013). Il libro approfondisce soprattutto le vicende legate alla Warner Bros. ed alla Metro-Goldwyn-Mayer ed ai loro antitetici comportamenti nei confronti del fenomeno nazista. La prima, fondata nel 1923 dai fratelli Warner, ha avuto un limpido e costante impegno contro l'intolleranza, il razzismo ed il nazifascismo europeo. La seconda, nata nel 1924, si è barcamenata, talvolta senza troppe ambiguità, in una navigazione a vista, guidata dal solo fine del profitto e del mercato cinematografico, restando in relazione con Berlino e Roma fino a tutto il 1941. Anche perché, fino al 1940, la vendita di film all'estero rappresentava il 40-50% del totale degli incassi delle case di produzione hollywoodiane.

È in questo ambiente - apparentemente chiuso a riccio nella logica del profitto e della lobby, ma anche interessato a sviluppare un'industria in espansione, forte di un diretto legame con i gusti di un pubblico eterogeneo - che i due registi col “von” immesso nel cognome provano a fare i conti ed a ricavarci uno spazio d'azione ed ispirazione artistica.

Erich von Stroheim (1885-1957), avvicinatosi al mondo del cinema nel 1914, diviene attore ed assistente di produzione, lavora per Griffith e per Douglas Fairbanks, interpretando soprattutto ruoli di ufficiale prussiano. Terminata la guerra, entra negli Universal Studio, di proprietà di Carl Laemmle senior, per il quale gira il suo primo film: *Mariti ciechi* (*Blind Husbands*, 1919). Passato poi

alla Metro-Goldwyn-Mayer, diretta dall'inflessibile Irving Thalberg e di proprietà di Samuel Goldwyn, dirige *Femmine folli* (*Foolish Wives*, 1922), con rilevante successo.

Con *Rapacità* (*Greed*, 1924), il regista firma il suo indubbio capolavoro, sebbene colpito da censure e tagli operati dalla stessa casa di produzione MGM, per la lunghezza eccessiva (oltre sette ore di pellicola, ridotte a quattro nella versione restaurata ed oggi visibile). Si tratta di un cupo dramma, girato con un personalissimo stile, tra il documentarismo iniziale, la denuncia della bramosia del denaro, la spettacolarità delle ambientazioni, l'inventiva ed il simbolismo di molte scene, l'epica ed incredibile lotta finale in pieno deserto e soprattutto un costante crudo realismo a cui le precedenti produzioni hollywoodiane non erano certo abituate. Al botteghino la pellicola fu un fiasco ma, col tempo, l'apprezzamento è cresciuto enormemente.

Altri lavori notevoli di von Stroheim sono stati *La vedova allegra* (*The Merry Widow*, 1925), grande successo di pubblico, prodotto da Thalberg e dallo stesso von Stroheim, e *Sinfonia nuziale* (*The Wedding March*, 1928), per la Paramount fondata dall'ungherese Adolph Zukor. La MGM infatti, a causa delle spese eccessive per *La vedova allegra*, fu costretta a licenziare il regista, ma molti hanno visto in questo forzoso distacco la differenza, fondamentale, tra produttore, che tutto vuole controllare e determinare, e regista, che vuol essere libero di 'creare'. Zukor volle comunque tentare la sorte ma, nonostante i buoni incassi per *Sinfonia nuziale*, le spese furono nuovamente altissime. Singolare il caso che portò Josef von Sternberg ad incrociare Erich von Stroheim nel laboratorio di montaggio della pellicola *Sinfonia nuziale*, dove il primo, chiamato dalla produzione a lavorare come *cutter*, ebbe a tagliare una tale mole di immagini girate dal secondo che questi si adirò non poco.

Il successivo *La regina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928), prodotto dall'attrice Gloria Swanson e dal banchiere Joe P. Kennedy, da quel che è dato sapere ma le notizie sono contraddittorie, vede von Stroheim in veste di regista (poi, pare, sostituito) e di attore, oltre che di scrittore del soggetto. Sfortunatamente, non venne portato a termine l'intero soggetto ed esistono più copie di quanto girato. L'opera usufruisce del sonoro appena inventato, ma dopo l'abbandono forzato del *set*, il regista è additato dalle produzioni californiane come un autore da cui tenersi alla larga. La Swanson e von Stroheim si ritroveranno insieme, vent'anni dopo, come attori nel mitico e simbolico capolavoro di Billy Wilder *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950).

Nel 1929, von Stroheim aiuta James Cruze (che ne cura anche la produzione) a dirigere ancora un ultimo film, *Il gran Gabbo* (*The Great Gabbo*), su soggetto di Ben Hecht e con lo stesso von Stroheim come attore principale, trovando però sempre maggiori ostacoli da parte delle case di produzione hollywoodiane, timorose del "gigantismo" delle sue messe in scena, della sua pignoleria, dei suoi

esborsi eccessivi. Gli rimane allora il mestiere solido e di successo come attore, interprete ancora di pellicole celebri (*Come tu mi vuoi*, *La grande illusione*, *I cinque segreti del deserto*, il già citato *Viale del tramonto*, tra le altre).

Il grande regista viennese, naturalizzato statunitense, termina la sua vita a 72 anni in Francia, a Maurepas, non lontano da Parigi, dove si era ritirato negli ultimi tempi, famoso, apprezzato ovunque, ma non certo appagato.

Un'altra parabola contraddittoria è quella compiuta dal secondo grande regista di nascita viennese, **Joseph von Sternberg** (1894-1969), entrato ancor giovane a Hollywood come tecnico elettricista e poi come montatore. Fattosi le ossa, passa dietro la macchina da presa nel 1925 con *The Salvation Hunters*, un film interamente suo (soggetto, sceneggiatura, regia, produzione e montaggio) attira l'attenzione dei "magnifici quattro" fondatori della United Artists, Chaplin, Pickford, Griffith e Fairbanks, che ne curano la distribuzione. Già in questo primo film von Sternberg mostra una particolare predilezione per le storie 'forti', gli intrecci al limite dello scandalo, gli ambienti sordidi, ma anche per il suo noto gusto pittorico, scenografico. Il soggetto è di sapore realistico, forse influenzato dall'appena realizzato, con successo, *Rapacità* di von Stroheim.

La sua seconda pellicola, *Le notti di Chicago* (*Underworld*, 1927) viene prodotta dalla Paramount ed è riconosciuta come iniziatrice del filone gangsteristico, anche se vi predomina la storia d'amore tra due dei protagonisti. Il soggetto è di Ben Hecht, che per questo film ottiene l'Oscar alla sceneggiatura. Tra gli attori spicca George Bancroft.

Il successivo film di von Sternberg sarà un nuovo successo, *I dannati dell'oceano* (*The Docks of New York*, 1928), ancora per la Paramount, con una strana relazione passionale tra un marinaio ed una ragazza aspirante suicida. Dopo due altri film di minore impatto innovativo, *Crepuscolo di gloria* (*The Last Command*, 1928), prodotto dalla Paramount di Zukor e col grande attore tedesco Emil Jannings (Premio Oscar per questa interpretazione) e *La retata* (*The Dragnet*, 1928), sempre per la Paramount, sull'onda del successo von Sternberg gira in seguito *La mazzata* (*Thunderbolt*, 1929), suo primo film sonoro, ancora per la Paramount, di ambiente carcerario e terza pellicola con protagonista George Bancroft.

Il regista decide allora di girare un'opera cinematografica di maggiore profondità, simbolica, dura e cinica, destinata a restare nella storia del cinema, *L'angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, 1930). Von Sternberg si reca in Germania ed utilizza ancora Emil Jannings, nei panni d'un retto e tradizionalista professore di liceo, insieme ad una nuova luminosa stella del cinema tedesco, la ventinovenne Marlene Dietrich, proveniente dal cabaret. La produzione è della Universum-Film AG (UFA), diretta da Erich Pommer, che lascia spazio totale all'inventiva del realizzatore austriaco-statunitense, che si basa su un romanzo di Heinrich

Mann. La mano originalissima del regista guida gli attori, illuminati da luce sempre chiaroscura e valorizzati da inquadrature che ne esaltano l'espressività. Il successo è mondiale e la coppia von Sternberg-Dietrich si riproporrà per ben sei volte ancora.

Vengono girati di seguito, sempre accolti dal successo planetario, *Marocco* (*Morocco*, 1930), *Disonorata* (*Dishonored*, 1931), *Shanghai Express* (1932), *Venere bionda* (*Blonde Venus*, 1932), *L'imperatrice Caterina* (*The Scarlet Empress*, 1934), tutti prodotti dalla Paramount di Zukor, e *Capriccio spagnolo* (*The Devil is a Woman*, 1935), prodotto dallo stesso regista. Si tratta di drammoni patinati ed esotici, intrisi di raffinato simbolismo e luminosità d'effetto, che si svolgono in varie zone del mondo e che consacrano von Sternberg come direttore di talento assoluto e la Dietrich come grande interprete e concorrente di Greta Garbo.

Tra gli ultimi film di von Sternberg, ormai orfano della Dietrich, sono da menzionare *I misteri di Shanghai* (*The Shanghai Gesture*, 1941), con Gene Tierney, prodotto dall'ungherese Arnold Pressburger e poi *Il pilota razzo e la bella siberiana* (*Jet Pilot*, 1957, ma girato nel 1950), con John Wayne, e *L'avventuriero di Macao* (*Macao*, 1952), con Robert Mitchum e Jane Russell, entrambe pellicole prodotte dalla RKO di Howard Hughes. A soli 59 anni, von Sternberg filma la sua ultima, controversa ed ancora innovativa opera, *L'isola della donna contesa* (*Anatahan*, 1953), che narra la storia di un gruppo di soldati giapponesi intrappolati su un'isola del Pacifico. Il film è prodotto dalla giapponese Daiwa-Towa.

Incurante della credibilità delle sue storie, ma attentissimo alla preminenza dell'effetto simbolico, della recitazione attoriale, del suo indubbio gusto pittorico, von Sternberg non ha mai voluto seguire mode o imposizioni esterne alla propria poetica. Volutamente esiliatosi nella sua casa hollywoodiana, il grande regista s'è spento nel 1969.

Cercando di tenere a bada le cosiddette intemperanze finanziarie di von Stroheim e la personalissima ricerca artistica di von Sternberg, le case di produzione di Hollywood si guardano intorno, adocchiando oltreoceano l'occasione di un nuovo rilancio degli affari. Il successo planetario delle opere cinematografiche legate all'Espressionismo germanico, all'inizio degli anni Venti, infatti, aveva fortemente colpito il mondo di Hollywood ed indicato strade completamente nuove per i cineasti.

Nella "mecca del cinema" era grande l'ammirazione per i vari Paul Wegener, Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Leni, Fritz Lang, Robert Wiene ed Ernst Lubitsch, registi di opere dense di immagini pittoriche, contrasti luminosi, scenografie fantastiche e simboliche, atmosfere spesso inquietanti, recitazione drammatica. Ma anche gli attori tedeschi, a cominciare dal grande Emil Jannings,

distintosi per la forte teatralità, e dall'acclamatissimo Conrad Veidt, godono di grande fortuna presso il pubblico statunitense.

Il *Gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) di Robert Wiene, concepito insieme a pittori ed architetti, impressiona il mondo del cinema hollywoodiano quando viene proiettato per la prima volta nelle sale statunitensi nel 1921. Non c'è il semplicistico "buono contro cattivo", il dipanarsi di una storia comprensibile a tutti, ma l'esatto contrario, cioè una sorta di deformazione psicologica portata sullo schermo, in cui non si distinguono più né forme né contenuti o, piuttosto, è la scenografia a rappresentare il punto d'attrazione. Stesso discorso era valso per *Il Golem* (*Der Golem*, 1915) di Wegener, impressionante parabola tra il fantastico, l'horror ed il mistico, dominata da una scenografia deformante ed incredibilmente straniante.

Così come *Quo vadis?* (1913) di Enrico Guazzoni, *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) di Eleuterio Ridolfi o *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone fanno da punto di riferimento per tutto il cinema di Griffith e di DeMille negli anni Dieci di Hollywood, i maestri tedeschi dell'Espressionismo diventano un richiamo obbligato per i produttori ed i registi made in USA.

Nei primi anni Venti, ben cinque film di un giovane regista tedesco, appena trentenne, sbancano i botteghini dei cinema da New York a Los Angeles. Si tratta di Ernst Lubitsch, con i suoi *Carmen* (1918), *Madame Du Barry* (1919), *Sumurun* (1920), *Anna Boleyn* (1920), *Das Weib des Pharao* (1922). Ma anche il cinema "tedesco" di Murnau (*Nosferatu il vampiro*, del 1922, e *L'ultima risata*, del 1925) e quello di Ewald André Dupont con *Variété* (1925) influenzano talmente Hollywood che i produttori si affretteranno a chiamare questi registi, insieme a Paul Leni, esponente di punta dell'Espressionismo, Lothar Mendes e tanti altri giovani che si stavano distinguendo in Europa, mietendo successi ovunque.

Appartiene di diritto alla prima ondata migratoria dalla Mitteleuropa a Hollywood un grande maestro, il berlinese **Ernst Lubitsch** (1892-1947), anche se il suo arrivo negli USA data 'solo' al dicembre 1923, chiamato da Mary Pickford della United Artists, colpita dalle realizzazioni cinematografiche del regista in Germania. Per precisione, Lubitsch stesso ci racconta che, per motivi di lavoro era precedentemente stato negli USA, tra dicembre 1920 e gennaio 1921, ricevendo pessima accoglienza ed addirittura minacce telefoniche.

Però, quando Lubitsch giunge nel '23 in California è grande festa, perché pochi, negli USA, sanno far divertire come lui le masse, con storie spesso semplici, grossolane, popolaresche ma condite da sfarzo, luci, ottime interpretazioni, bei costumi. Formatosi alla scuola di recitazione di Max Reinhardt, Lubitsch proviene dal mondo caustico e beffardo del teatro ebraico ed è proprio questo gusto per la battuta diretta, spesso cinica o paradossale, che lo fa trionfare prima in

Germania, poi a Hollywood.

Il primo contratto, di rodaggio, è per girare *Rosita* (1923) con Mary Pickford stessa, un *feuilleton* di ambiente spagnolo. La produzione di Adolph Zukor gli mette poi a disposizione la stella polacco-tedesca Pola Negri, già diretta da lui a Berlino, per girare *La zarina* (*Forbidden Paradise*, 1924), storia d'amore brillante, che ruota intorno al personaggio capriccioso dell'imperatrice russa Caterina. Anche *Matrimonio in quattro* (*The Marriage Circle*, 1924) è una spumeggiante e allegra sarabanda tra coppie che si aprono in cerca di nuovi amori. La produzione è della Warner Bros. Pictures (la storica casa di produzione cinematografica, fondata nel 1918 dai quattro fratelli Warner, di origine polacca).

Con *Tre donne* (*Three Women*, 1924), Lubitsch continua a narrare storie di amori contrastati ma anche piene di *verve* e trovate spettacolari, valorizzate da buona recitazione e ritmo continuo. Dopo altri film in stile commedia di Oscar Wilde o George B. Shaw, il regista berlinese cambia tono con la pellicola *Lo zar folle* (*The Patriot*, 1928), in cui la produzione Paramount gli mette a disposizione il grande attore germanico, Emil Jannings. Si narra della pazzia dello zar Paolo I, ma con scarsa convinzione, perché l'indecisione tra il trasformare il soggetto in dramma storico o in commedia brillante non viene sciolta.

Con *Il principe consorte* (*The Love Parade*, 1929), che si avvale appieno di musiche e del grande brio di Maurice Chevalier e di Jeanette MacDonald, Lubitsch dimostra piena padronanza non solo del sonoro ma anche della battuta rapida e salace. Anche le seguenti realizzazioni, *Montecarlo* (*Monte Carlo*, 1930) e *L'allegro tenente* (*The Smiling Lieutenant*, 1931), contribuiscono a consolidare la posizione dominante del regista nella Hollywood brillante e spigliata.

Un film che fuoriesce dal solco brioso a cui Lubitsch aveva abituato gli spettatori è *L'uomo che ho ucciso* (*The Man I killed*, 1932). Di ambientazione susseguente la Prima Guerra mondiale, vede un giovane francese pentirsi d'aver ucciso in battaglia un ragazzo tedesco. Ne vuole conoscere la famiglia, in Germania, per scusarsi e nasce inaspettatamente un amore. Toccante e tenera prova di dignitoso cinema pacifista e dai buoni sentimenti, ha ottenuto un discreto successo, ma la Paramount non ne fu entusiasta.

Lubitsch torna così al suo più 'facile' gusto popolaresco ed effervescente della commedia sofisticata, con *Un'ora d'amore* (*One Hour with You*, 1932), sempre con l'affiatata coppia MacDonald-Chevalier ed il successo assicurato. L'unica novità nel panorama scontato della raffinatezza della recitazione, della brillantezza delle situazioni, dell'assoluta mancanza di pause, consiste nel cambio di casa di produzione, che diviene la MGM. Seguono altre commedie, tra cui si distinguono *La vedova allegra* (*The Merry Widow*, 1934), *L'ottava moglie di Barbablù* (*Bluebeard's Eight Wife*, 1935), con Gary Cooper e Claudette Colbert e nuovamente con la Paramount, *Ninotchka* (1939), con Greta Garbo e Melvyn Douglas, per la MGM. Da ricordare la maestria di Lubitsch nel dirigere la stella

assoluta del cinema hollywoodiano, la Garbo, convincendola a recitare in un ruolo brillante. Il film contiene una critica esplicita alla compassata rigidità dei sovietici.

Tra le seguenti commedie, tutte dirette durante il conflitto mondiale, si staglia per spessore, brillantezza e coraggio, *Vogliamo vivere!* (*To Be or Not to Be*, 1942), una satira del nazismo, valorizzata dalla presenza di attori straordinari, tra cui Carole Lombard, ed una capacità singolare di tenere in piedi una storia paradossale, grazie alla duttilità recitativa di un gruppo di teatranti. La produzione del film è della United Artists, direttore della fotografia è Rudolph Maté.

Nel 1948, mentre stava dirigendo l'ennesima commedia brillante in costume, *La signora in ermellino* (*That Lady in Ermine*), Ernst Lubitsch è colto da un nuovo infarto e, mentre Otto Preminger prende il suo posto dietro la macchina da presa, il regista berlinese muore a soli 56 anni. È ricordato nella storia del cinema non solo per le sue commedie sofisticate e briose, ma per la sapienza con cui ha saputo aggiungere un tocco personale (il "*Lubitsch touch*") ed unico a soggetti talvolta ripetitivi e scontati, trasformandoli in piccoli capolavori di gusto e semplicità.

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), nato a Bielefeld, in Renania settentrionale-Westfalia, col cognome Plumpe, dopo gli studi a Berlino e Heidelberg, si avvicina al teatro di Max Reinhardt, alle correnti artistiche degli espressionisti e del *Blaue Reiter* e quindi al cinema dal 1919, lasciando la famiglia e cambiando il nome. I primi film sono quasi del tutto andati perduti, ma è noto che, tra i suoi più stretti collaboratori si annoverano lo sceneggiatore Carl Mayer (di nascita austriaca ed anche lui vicino al *Kammerspiel* di Reinhardt), Thea von Harbou (poi moglie di Fritz Lang), sceneggiatrice, e l'attore Conrad Veidt, tutti fortemente legati all'Espressionismo, in teatro e nelle arti pittoriche.

Il primo lavoro cinematografico che ottiene un grandissimo successo, anche fuori della Germania, è *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), pellicola divenuta culto mondiale, colma di immagini simboliche, dai risvolti psicologici inquietanti e con un uso innovativo ed artistico della cinecamera. Oltre al soggetto, tratto dal *Dracula* di Bram Stoker, la pellicola si avvale della grandiosa interpretazione di Max Schreck e di fondali incredibilmente espressivi ed angoscianti. Il protagonista è costretto a lottare contro il suo bisogno di sangue fresco ed appare allo spettatore più vittima del fato quanto minaccia per un'umanità che invece gli dà la caccia.

La successiva pellicola di Murnau, per la UFA di Erich Pommer, è un'altra storia fortemente caratterizzata su un personaggio colpito, più che dal destino, dall'incalzare dell'età. Il portiere d'albergo, colmo di galloni ed interpretato da Emil Jannings, nel capolavoro *L'ultima risata* (*Der letzte Mann*, 1924), finisce a fare la guardia ai gabinetti nello scantinato dello stesso hotel. La parabola, con una discesa fisica e psicologica agli "inferi", è filmata spesso con la camera in

movimento accanto al protagonista. Il macchinista è Karl Freund, altro grande collaboratore del regista, ma soprattutto futuro emigrante a Hollywood con la nomea di “mago della fotografia”, nonché insignito dell’Oscar. Il soggetto e la sceneggiatura portano la firma di Carl Mayer.

I due film seguenti, *Tartufo* (*Herr Tartüff*, 1925) e *Faust* (1926) non aggiungono pressoché nulla alla fama di Murnau che, nel 1927, è chiamato a Hollywood dal produttore William Fox. Il contratto che il regista firma gli dà ampio spazio di intervento nel film che si appresta a realizzare, *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927). La sceneggiatura è affidata a Carl Mayer, che insieme a Murnau concepisce la storia contrastata di una coppia di giovani di campagna (George O’Brien e Janet Gaynor), che va verso la rottura della relazione ed un quasi omicidio, a causa dell’arrivo della “donna di città” (Margaret Livingston). Il finale ristabilisce l’amore tra i due giovani, mentre la perfida intrusa è allontanata. Ma non è tanto la pur delicata relazione amorosa ad affascinare gli spettatori, quanto i continui movimenti di macchina, una fotografia raffinatissima e luminosa, dissolvenze incrociate magistrali, un montaggio d’effetto. Altra caratteristica dello stile di Murnau, praticamente sconosciuta al cinema hollywoodiano, è l’assenza di didascalie, nonostante il film sia muto. I “cartoni”, tanto cari alla tradizione griffithiana, semplicemente non servono quando a parlare sono le immagini. E questo può servire anche come passaggio epocale dal cinema muto a quello sonoro. Da menzionare, in *Aurora*, anche la presenza del futuro grande regista Edgar G. Ulmer, come assistente di Murnau.

Il seguente film girato negli USA, *The Four Devils* (1928), è andato perduto. E forse è meglio, in quanto la pellicola è praticamente una replica del magico e fortunato *Variété* (1925) di Dupont, diretta da Murnau su forzata richiesta della Fox, talmente mal digerita dal regista che ne causò l’allontanamento temporaneo dalla casa di produzione, insieme a Carl Mayer.

Nel 1930, Murnau torna dietro la macchina da presa per girare un nuovo film per la Fox, *Il nostro pane quotidiano* (*Our Daily Bread*, poi *City Girl*), opera contrastata e sfortunata per via di numerose discussioni con la produzione e di un abbandono del *set* da parte del regista. Il film viene terminato a cura del produttore e sonorizzato. Stranamente, la pellicola col sonoro è andata perduta, mentre è oggi disponibile solo la versione muta. Il film è comunque notevole, d’impatto artistico sicuramente elevato, pur se il montaggio ed il finale appartengono totalmente alla produzione, che ne ha anche cambiato il titolo in *City Girl*. L’interprete maschile, Charles Farrell, era un beniamino del pubblico dopo la splendida performance in *Settimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927), di Frank Borzage, accanto a Janet Gaynor.

L’ultimo film girato da Murnau è frutto della ricerca di nuovi stimoli da parte del regista che, rotto il rapporto col mondo hollywoodiano, conosce il documentarista ed etnologo Robert Flaherty (autore di vari capolavori tra cui *Nanuk l’e-*

schimese, *Nanook of the North*, 1922), che era già stato in Polinesia per una ricerca. I due si accordano per girare un film tra il documentario e la finzione e partono con una *troupe* minimale per le isole di Tahiti e Bora-Bora (facenti parte della Polinesia francese), a bordo dello yacht di Murnau, per restarvi alcuni mesi. Il film, che dovrà chiamarsi *Tabù* (*Tabu: A Story of South Seas*, 1931), è su soggetto dello stesso Murnau, ma viene lasciato ampio spazio alle riprese più etnologiche (danze, cibo, usanze varie, la pesca) condotte da Flaherty.

La storia rappresenta un amore struggente tra due giovani indigeni, che dovranno lottare contro miti e religione ancestrali e soprattutto contro lo stregone locale, senza poter però prevalere. Lo scacco della passione amorosa, che esce sconfitta dal tabù della popolazione delle isole, è un tema che affascina evidentemente il grande realizzatore tedesco che però non è soddisfatto dell'apporto di Flaherty. Tra i due, le discussioni sono talmente accese che si arriva alla rottura. Murnau termina le riprese da solo, pagando di tasca propria le spese ed indebitandosi. Ognuno torna negli USA per conto proprio. Il regista riesce a fare un contratto con la Paramount per la distribuzione del film appena terminato, ma non potrà assistere alla prima perché un incidente automobilistico gli toglierà la vita, nel marzo 1931. Il film, presentato qualche mese dopo al pubblico, viene osannato come l'estremo capolavoro del grande regista tedesco ed otterrà anche un premio Oscar per la fotografia.

L'eredità di Murnau nella cinematografia è immensa, a partire dai suoi contemporanei registi statunitensi per arrivare a quelli europei. L'uso disinvolto della macchina da presa, come fosse un personaggio col suo mondo interiore, ne fa un inventore di inquadrature ardite, di campi e controcampi magnifici, di dissolvenze incrociate, ma soprattutto di storie in cui il destino pare beffarsi spesso e volentieri della volontà umana.

“L'arte, l'arte autentica è semplice. Ma la semplicità esige il massimo d'arte. La macchina da presa è la matita del regista. Essa dovrebbe avere la più grande mobilità possibile, in modo di poter cogliere l'accordo più fugace di un'atmosfera. È importante che ogni fattore meccanico non s'interponga tra lo spettatore ed il film” ha detto Murnau (dichiarazione raccolta da Ludwig Gesek e riportata nel suo *Gestalter der Filmkunst*, Vienna 1948).

Sull'onda del suo film perfetto, *Varieté* (1925), **Ewald André Dupont** (1891-1956) costruisce fama e fortuna, anche a Hollywood. Nato a Zeitz, vicino Lipsia, già autore di molte pellicole di scarso valore in Germania, seppure in parte collegate all'utilizzo espressionista del mezzo cinematografico, il regista concepisce la sceneggiatura di un soggetto letterario di non grande spessore (*“Il giuramento di Stephan Huller”* di Felix Hollaender), trasformandolo in un dramma composito, in cui amore, passione e gelosia sono elementi del rapporto quotidiano di una troupe del circo. Il risultato è eccezionale, anche grazie alla fotografia di Karl

Freund ed al costante appoggio di Erich Pommer e della sua UFA.

Il successo del film giunge a Hollywood, che ne apprezza particolarmente l'uso spericolato della macchina da presa ed il crudo realismo di talune scene, oltre alla grande interpretazione di Emil Jannings. Dupont, accompagnato da Pommer e da Freund varca l'Oceano e si presenta agli Studio, ma gli incarichi che gli vengono assegnati non soddisfano i produttori. In Gran Bretagna gira allora qualche film modesto per la British International Pictures, poi torna in Germania e quindi nuovamente negli Usa, dove si arrangia con pellicole di buon artigianato ma prive di pregio artistico. Una strana parabola quella di Ewald Dupont, regista di valore, ma svuotato di capacità di rinnovamento e deluso egli stesso dalla poca qualità delle sue realizzazioni.

Lothar Mendes (1894-1974) è un regista berlinese, come Lubitsch (a distanza di soli due anni l'uno dall'altro si trovarono a frequentare lo stesso ginnasio). Attivo prima a teatro poi al cinema, comincia a dirigere film dal 1921, avendo con sé attori anche noti, come Lya De Putti e Paul Wegener. Nel 1926 è a Hollywood, invitato dalla Paramount, ma non riesce ad affermarsi, finendo, dopo qualche delusione di troppo, a fare da secondo regista e a trasferirsi a Londra.

Paul Leni (1885-1929), nativo di Stoccarda e particolarmente attivo nel movimento espressionista, dirige alcuni dei film migliori del genere: *La scala di servizio* (*Hintertreppe*, 1921) e *Il gabinetto delle figure di cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924). Nel 1927, Carl Laemmle lo chiama a Hollywood a lavorare per la Universal, con cui il regista continua a girare buoni film senza modificare la sua poetica. Dirige così *Il castello degli spettri* (*The Cat and the Canary*, 1927), *L'uomo che ride* (*The Man who laughs*, 1928) con il grande attore Conrad Veidt, anch'egli approdato a Hollywood, e *Il teatro maledetto* (*The Last Warning*, 1929). Lo stesso anno della sua ultima opera Paul Leni muore di malattia a Los Angeles.

Pál Fejös (1897-1963) nasce a Budapest, si forma all'università come medico, presta servizio militare per l'Impero austro-ungarico sul fronte italiano, si accosta al teatro in guerra e poi in patria (con Max Reinhardt a Vienna), curando anche alcuni brevi film in Ungheria e frequentando suoi coetanei cineasti come Sándor Laszlo Kellner (poi Alexander Korda) e Manó Kertész Kaminer (poi Michael Curtiz), ma fugge dalla repressione seguente il tentativo insurrezionale comunista della Repubblica dei Consigli (1919), emigrando a New York nel '23 e poi a Los Angeles, dove molti colleghi mitteleuropei si stavano trasferendo e dove va sotto contratto con la Universal. A Hollywood s'avvicina al mondo del cinema e, grazie alla sua duttilità e capacità tecnica, passa di nuovo dietro la macchina da presa nel 1927 col primo film, *The Last Moment*, una pellicola sperimen-

mentale che ha ottenuto ottime recensioni critiche per la particolare visionarietà, la sublime ricerca della luce, i movimenti vertiginosi ed improvvisi della macchina da presa ed inquadrature rapide ed efficaci di chiare ascendenze espressioniste, con un uso continuo ma volutamente caotico del *flashback* allora ancora poco utilizzato. Dopo questa pellicola gira *Primo amore* (*Lonesome*, 1928), in versione doppia, muta e sonora, con invenzioni tecniche e scene d'effetto e che riceve buoni apprezzamenti. Poi è la volta di *Broadway* (1929), film musicale, con intrecci amorosi e gangsteristici, seguito da *Il re del jazz* (*King of Jazz*, 1930), interessante pellicola musicale che vede come protagonista assoluta l'orchestra jazz di Paul Whiteman. Ma già nel 1931, nonostante un buon contratto con la United Artists, lascia Hollywood e l'amicizia con Chaplin e torna in Europa, dove cura la regia di alcuni film in Francia, in Austria ed in Germania. Ma, sempre insoddisfatto ed alla ricerca di nuovi stimoli, si getta in una nuova passione, l'indagine antropologica e l'esplorazione sul campo. Ne nascono moltissimi documentari etnologici che attestano scoperte interessanti, in Perù, in Madagascar, nel lontano Oriente. Tornato negli USA, dal 1941 ha diretto una Fondazione antropologica internazionale a New York dove muore nel '63.

Charles Vidor (1900-1959), nasce in Ungheria, a Budapest, e, benché giovanissimo, è chiamato a partecipare alla I Guerra mondiale. Nel 1922 parte per gli Usa, dove fa vari mestieri (compresi il corista e lo scaricatore di porto) finché conosce Alexander Korda (anch'egli di nascita ungherese, poi emigrato a Vienna, a Berlino, a Hollywood dove diviene direttore della United Artists, ed infine a Londra dove sarà regista di fama internazionale) che lo introduce nel mondo del cinema. Con pochi risparmi dirige *The Spy*, chiamato anche *The Bridge* (1929), un originalissimo film realista che descrive, con un singolare procedimento "in avanti" (*flash-forward*), l'impiccagione di una spia sotto un ponte e le immagini pensate dal condannato che lo proiettano in situazioni che poi non si avvereranno.

Vidor lavora in seguito con MGM, RKO, Paramount e Columbia Pictures, firmando oltre venti film di scarsa caratura, prima di lanciarsi tra i migliori registi hollywoodiani dirigendo Gene Kelly e Rita Hayworth nel 1944 in *Fascino* (*Cover Girl*), musical di grande successo. L'anno seguente realizza un film su Chopin, *L'eterna armonia* (*A Song to Remember*, 1945) con Paul Muni (grande attore nato nel 1895 a Leopoli, allora Impero austro-ungarico, da famiglia ebraica poi emigrata negli USA nel 1902) e Merle Oberon. Ma la sua consacrazione l'ottiene con *Gilda* (1946), film noir *sui generis*, con le grandi star Rita Hayworth e Glenn Ford. Dopo un lungo contenzioso tra Vidor e Harry Cohn, il regista lascia la Columbia e passa con la MGM, dove ottiene nuovi successi, soprattutto negli anni Cinquanta, dirigendo tra gli altri Doris Day, James Cagney, Elizabeth Taylor, Grace Kelly, Frank Sinatra, Alan Ladd, Danny Kaye, Tony Curtis, Natalie Wood, Rock Hudson e Jennifer Jones.

Lewis Milestone (1895-1980), nato a Chisinau nell'attuale Moldavia, ma al tempo facente parte dell'Impero russo, col nome Leib Milstein e da famiglia ebraica, parte ancor giovane per gli Stati Uniti nel 1913. Arruolato nell'Esercito, riceve la cittadinanza statunitense nel '19. Arriva a Hollywood e conosce Howard Hugues, manager della RKO, per il quale riesce a scrivere sceneggiature prima di passare dietro la macchina da presa, nel 1925, con film di mediocre levatura, prodotti dalla Universal, dalla Warner, dalla Paramount. Nel 1927, si afferma con *Notte d'Arabia* (*Two Arabian Knights*), brillante commedia distribuita dalla United Artists e prodotta dallo stesso Hugues. Seguono i polizieschi *The Racket* (1928), con buon successo di pubblico, e *Notti di New York* (*New York Nights*, 1929), primo film sonoro di Milestone.

Nel 1930 nasce il più noto film del regista, *All'Ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*), che gli dà fama internazionale. Stavolta è Carl Laemmle (Universal) a produrre il film, tratto dal romanzo di E.M. Remarque *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, forte denuncia della disumanità della guerra. Bisogna anche ricordare che Remarque, il cui libro era stato messo al bando dal nazismo, fu costretto ad abbandonare l'Europa in fiamme e riparare negli USA nel 1939. Il film di Milestone fu comunque osteggiato da nazisti, fascisti, benpensanti e nazionalisti vari. In Italia è uscito solo nel 1956.

Ancora con Hugues, Milestone dirige la commedia *The Front Page* (1931) sul giornalismo d'assalto. Nel 1932 viene prodotto il drammatico *Pioggia* (*Rain*), in cui il regista guida magistralmente una magnifica Joan Crawford. Dopo alcune pellicole di non grande successo, il regista ritrova la buona vena con *Uomini e topi* dall'omonimo romanzo di John Steinbeck (*Of Mice and Men*, 1939), film di forte impatto emotivo. Allo scoppio della guerra, Milestone realizza delle pellicole caratterizzate da profonda avversione per il nazismo germanico ed il nazionalismo giapponese. Al termine del conflitto, il suo nome compare sulla lista nera dei filocomunisti.

Riesce a dirigere comunque un bel noir, *Lo strano amore di Marta Ivers* (*The Strange Love of Martha Ivers*, 1946), prodotto dalla Paramount ed interpretato da Barbara Stanwick, Van Heflin e Kirk Douglas. Gira poi il drammatico *Arco di trionfo* (*Arch of Triumph*, 1948), con Ingrid Bergman e Charles Boyer e grande successo. I film successivi sono di minore impatto, spesso di guerra ed uno addirittura girato in Italia (*La vedova X*, 1955), durante il suo autoesilio in Europa. L'ultima pellicola di Milestone, tornato negli USA dal 1960, è *Gli ammutinati del Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, 1962), con Marlon Brando e Trevor Howard, buon successo commerciale. Fino alla sua morte, non trovando altro lavoro, Milestone s'è dedicato alle serie TV.

William Dieterle (1893-1972) nasce in Renania a Ludwigshafen, in una famiglia ebraica e col nome Wilhelm. Dopo vari mestieri si dà al teatro e cono-

sce Max Reinhardt, che lo aiuta ad entrare nel mondo del cinema, dapprima come attore. Il suo primo film da regista lo gira nel 1923, con Marlene Dietrich appena ventiduenne, *L'uomo in arrivo* (*Der Mensch am Wege*). Torna al teatro, poi fa l'attore per Paul Leni (*Il gabinetto delle figure di cera*, 1924) e per Murnau (*Faust*, 1926), ritornando dietro la macchina da presa con *Sesso incatenato* (*Geschlecht in Fesseln*, 1928). Dal 1930, lascia la Germania insieme alla moglie per accettare un lavoro negli USA. Si tratta di curare, per la produzione First National di Hollywood, il doppiaggio in lingua tedesca di alcuni film prodotti negli Studio, ma anche le sue qualità attoriali vengono apprezzate e gli viene offerto di restare, con un contratto con la Warner Bros. Riesce a dirigere così delle pellicole, ma senza grande successo, tra il 1931 ed il 1934. Quando Max Reinhardt, in fuga dalla Germania, sbarca ad Hollywood, chiamato dall'amico Dieterle, insieme i due artisti realizzano *Sogno di una notte di mezz'estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), film che impone soprattutto quest'ultimo come grande regista. Tra gli attori ci sono James Cagney ed una giovanissima Olivia De Havilland.

Nel 1936 Dieterle dirige Paul Muni (premiato con l'Oscar) in *La vita del dottor Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*), altro successo. Dopo alcuni film minori, è di nuovo regista di una fortunata pellicola, *Emilio Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937), sempre con Paul Muni e Joseph Schildkraut (attore austriaco immigrato negli USA e vincitore di un Oscar per l'interpretazione di Alfred Dreyfus). È del 1938 *Marco il ribelle* (*Blockade*), con Henry Fonda, sulla Guerra di Spagna e Dieterle vi mostra una profonda vena antifascista, cosa che gli costerà cara durante il "maccartismo". Inoltre, va ricordato che era famoso per girare scene di massa con centinaia di comparse e che, tra queste, si trovavano spesso molti rifugiati dalla Mitteleuropa, restati senza lavoro.

Ancora Paul Muni viene diretto da Dieterle nel fortunato *Il conquistatore del Messico* (*Juarez*, 1939), sulla lotta anticoloniale messicana. Nello stesso anno il regista firma *Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939), con un bravo Charles Laughton e Maureen O'Hara. Durante la Seconda Guerra mondiale dirige film di scarso rilievo, tranne *Kismet* (1944), una produzione con Roland Corman e Marlene Dietrich, coinvolti in una avventurosa storia che si svolge a Baghdad. Tra il 1944 ed il 1945, gira poi due film fortunati, entrambi con Joseph Cotten, *Al tuo ritorno* (*I'll be seeing you*, 1944), anche con Ginger Rogers, e *Gli amanti del sogno* (*Love Letters*, 1945), con Jennifer Jones (premiata con l'Oscar). La stessa coppia replica il successo col noir fantastico *Il ritratto di Jennie* (*Portrait of Jennie*, 1948), che Dieterle dirige con maestria. Nel '49 è la volta di un altro noir, *Delitto senza peccato* (*The Accused*), con Loretta Young. Lo stesso anno realizza un noir che probabilmente è il suo migliore, *La corda di sabbia* (*Rope of Sand*, 1949) con Burt Lancaster, Paul Henreid, Peter Lorre e Claude Rains. Le amicizie di Dieterle con uomini di cinema e di teatro europei

di chiaro orientamento di sinistra ne fecero rallentare il lavoro. All'inizio degli anni Cinquanta, il regista ospita Bertolt Brecht e, pur non avendo ricevuto direttamente alcuna accusa, si vede diminuire le simpatie dei produttori. Nel 1950 gira in Italia *Vulcano*, con Anna Magnani, film non riuscito del tutto e molto criticato. A Hollywood filma ancora *La città nera* (*Dark City*, 1950), un noir con l'esordiente Charlton Heston, e *Furore sulla città* (*The Turning Point*, 1952), altro noir con William Holden. Di successo il film *Salomè* (*Salome*, 1953), interpretato da Rita Hayworth e Stewart Granger. Ancora fortunato *La pista degli elefanti* (*Elephant Walk*, 1954), in cui Dieterle dirige Elizabeth Taylor e Dana Andrews.

Il regista gira delle pellicole biografiche su Richard Wagner e Omar Khayyam, un altro film in Italia (*Il vendicatore*, *Dubrowsky*, 1959) ed una serie di film in Germania, tra cui *Il mistero dei tre continenti* (*Die Herrin der Welt*, 1960), prima di girare il suo ultimo lavoro hollywoodiano, *Il tesoro del santo* (*The confession*, 1964) con una Ginger Rogers non al suo meglio. Una carriera, quella di Dieterle, fatta di alti e di bassi, ma particolarmente prolifica e molto legata all'industria del cinema, a quella produzione assai attenta al mercato ed ai gusti del pubblico.

Nasce a Norimberga **Kurt Neumann** (1908-1958), futuro regista, chiamato ancora giovane a Hollywood, per occuparsi delle versioni dei film *made in USA* da vendere sul mercato tedesco. Ma già dal 1932 viene messo dietro la macchina da presa da Carl Laemmle della Universal per girare film a basso costo. Continuerà con la RKO, la MGM, la Paramount, realizzando film esotici, polizieschi, commedie, prima di passare a dirigere una serie di pellicole di avventura per la RKO, col personaggio di Tarzan impersonato da Johnny Weissmüller, tra il 1945 ed il 1947. Neumann gira anche western, film brevi, film di fantascienza, film contro la discriminazione verso i messicani, film esotici, horror, un altro film su Tarzan (ma stavolta con Lex Barker), in tutto oltre venti pellicole tra il 1948 ed il 1959. Nel 1954, Neumann ha prodotto e diretto un film (*They Were So Young*) il cui soggetto era stato scritto da Dalton Trumbo, noto uomo di cinema fatto oggetto di feroce "caccia alle streghe". Le regie di Neumann rivelano un ottimo livello tecnico e duttilità notevole, virtù ripagate dal pubblico che ne ha sempre apprezzato il gusto popolare.

Alexander Korda (1893-1956), nato in Ungheria col nome Sándor Laszlo Kellner in una famiglia ebraica, realizza alcune pellicole in patria, da giovane molto promettente. Nel 1919 è costretto a fuggire da Budapest, dove la Repubblica sovietica ungherese, a cui il giovane aveva dato adesione, è disfatta con la forza. Lavora ancora a Vienna e Berlino, prima di varcare l'Oceano e puntare direttamente su Hollywood, dove dirige per la First National Pictures il suo



Casablanca, Michael Curtiz (1942)

primo film americano, *La vita privata di Elena di Troia* (*The Private Life of Helen of Troy*, 1927), una commedia in costume, con un buon successo al botteghino e l'interpretazione di Maria Corda (attrice ungherese, nata col nome di Maria Antonia Farkas, sposatasi con lo stesso Alexander Korda ancor prima di emigrare) e Ricardo Cortez (nato a Vienna in una famiglia ebraica, col nome di Jacob Krantz).

Gira alcuni altri film a Hollywood, prodotti dalla First National e dalla Fox, ma senza grande successo. Nel 1931 si trasferisce in Francia, dove dirige, assistito da Marcel Pagnol che ne cura anche la produzione, il cosiddetto “trittico marsigliese”. Dal 1932 sbarca a Londra, per stabilirvisi definitivamente, ed inizia una lunga carriera di regista e poi di produttore. Tra l'altro realizza il premiato *Le sei mogli di Enrico VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933) con Charles Laughton (Oscar per il migliore attore). Come produttore finanzia film di successo, come *Il ladro di Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1940), con Douglas Fairbanks e regia di Michael Powell, ed il bellissimo noir *Il terzo uomo* (*The Third Man*, 1949) con Orson Welles, Joseph Cotten e Alida Valli, per la regia di Carol Reed. Alexander era fratello di Zoltán e Vincent Korda, che sono stati spesso suoi collaboratori stretti, rispettivamente come regista e sceneggiatore, nel periodo inglese. Nel 1940, per un breve periodo i Korda, con gran parte del loro gruppo di lavoro (tra cui il musicista Miklós Rózsa), soggiornano a Hollywood, per evitare i pericoli della guerra e dei bombardamenti tedeschi. Alexander muore a Londra nel 1956.

Uno dei più famosi registi immigrati a Hollywood è senz'altro **Michael Curtiz** (1886-1962), nato col nome Manó Kertész Kaminer, in Budapest, all'interno di una famiglia ebraica. Prima e dopo la sua partecipazione alla I Guerra mondiale, il giovane si avvicina al teatro ed al cinema. Dirige moltissime pellicole in Ungheria e poi in Austria ed in Germania. Viene notato dal produttore hollywoodiano Jack Warner e chiamato in California nel 1926. Comincia allora, col nome americanizzato, una carriera folgorante, ad una media di tre film all'anno, vera gioia dei produttori. Realizza, tra gli altri, i film che lanciano Errol Flynn e Olivia De Havilland negli anni Trenta, per poi lavorare alacremente per il governo USA con una nutrita serie di pellicole di propaganda.

Trova, durante la Seconda Guerra mondiale, il tempo di dirigere quella che forse è la sua pellicola più nota, *Casablanca* (1942), film “internazionalista” di resistenza antinazista, a cui partecipano in massa i fuoriusciti mitteleuropei fuggiti dalla dittatura hitleriana. Vi troviamo infatti - oltre agli interpreti principali Humphrey Bogart, Claude Rains (britannico) ed Ingrid Bergman (svedese) - Paul Henreid (austro-ungarico triestino), Conrad Veidt (tedesco), Peter Lorre (ungherese), S.Z. Sakall (ungherese), Curt Bois (tedesco) ed altre comparse. La musica del film è di Max Steiner (austriaco). Il regista ottiene l'Oscar. Durante la guer-

ra, Michael Curtiz perde l'intera sua famiglia ad Auschwitz, cosa che accade anche a Billy Wilder.

Nel 1945, Curtiz gira un noir sofisticato e di successo, *Il romanzo di Mildred* (*Mildred Pierce*) con un'ottima Joan Crawford. Regista prolifico ma certamente non di grande statura artistica, deve il suo successo all'estrema duttilità tecnica ed alla maestria con cui è riuscito a dirigere grandi attori. Tra i suoi film migliori, tutti di grande successo commerciale, si possono ricordare anche *Capitan Blood* (*Captain Blood*, 1935), *La carica dei 600* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), *La leggenda di Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), *Gli angeli con la faccia sporca* (*Angels with Dirty Faces*, 1938), *Ribalta di gloria* (*Yankee Doodle Dandy*, 1942), *Notte e dì* (*Night and Day*, 1946), *Viale Flamingo* (*Flamingo Road*, 1949), *Golfo del Messico* (*The Breaking Point*, 1950), *Sinuhe l'egiziano* (*The Egyptian*, 1954), *Bianco Natale* (*White Christmas*, 1954), *Non siamo angeli* (*We're no Angels*, 1955),

Berthold Viertel (1885-1953), nato a Vienna, dopo gli studi viene attratto dal mondo del teatro e poi da quello del cinema, emigra così a Berlino. Scrive soggetti e sceneggiature e, nel 1922, comincia le collaborazioni con importanti cineasti della corrente della "Nuova Oggettività" (stile semidocumentaristico). Dal 1923 firma film interamente suoi in Germania, ma dal 1928 accetta un'offerta di William Fox e va in California a tentare la fortuna. Lavora anche per la Paramount e la Warner Bros., collabora alla sceneggiatura di un paio di film di Murnau, ma si scontra con i produttori, ritenendoli non particolarmente sensibili sul piano della ricerca estetica e della libertà artistica. Continua a lavorare anche in Europa (Germania e Regno Unito) e dal 1932-33, la sua casa di Santa Monica diventa un luogo di rifugio per intellettuali e profughi del Vecchio Continente. Viertel ha collaborato con Dieterle per un film del 1931, oggi perduto, *The Sacred Flame*. Nel 1932 ha diretto un cast di tutto rispetto (Claudette Colbert, Melvyn Douglas e Franchot Tone, tra gli altri) nella pellicola poliziesca *Il sesso più astuto* (*The Wiser Sex*), avendo come assistente alla regia il giovane Fred Zinnemann. L'ultimo film hollywoodiano di Viertel è *L'amore perduto* (*The Man from Yesterday*, 1932), ancora con la Colbert e Charles Boyer. Ritenendosi incompreso dagli Studio, Viertel si trasferisce a Londra, dove dirige ancora qualche film tra il '34 ed il '36, riuscendo ad ottenere un buon contratto con la Gaumont. Torna, dopo la Seconda Guerra mondiale, negli USA per fare teatro e poi in Austria, dove si spegne a Vienna nel 1953.

Ruben Mamoulian (1897-1987), proveniente da una famiglia armena benestante (il padre era direttore di banca), nasce a Tbilisi, Georgia, nell'allora Impero russo. Compie gli studi liceali a Parigi e di teatro all'Università di Mosca. Nel 1922 va a Londra ed allestisce molti spettacoli all'Eastman Theatre. Dal

1926 si trasferisce a New York per lavorare con i teatri di Broadway, sperimentando nuove tecniche, movimenti, spazialità, dialoghi e portando sul palcoscenico il testo teatrale *Porgy* (1927), ripreso anni dopo insieme alla musica di George Gershwin. Mamoulian è particolarmente dotato anche per la messa in opera di coreografie e balletti.

Esordisce nel cinema come regista con *Applause* (1929), uno dei primi film sonori negli USA, con Helen Morgan, grande successo anche con la critica, ma soprattutto innovatore, con notevoli movimenti di macchina e scelte anche antitradizionaliste e non bigotte, che fecero inquietare non poco la censura ed i benpensanti. Nel '31 Mamoulian gira *Le vie della città* (*City Streets*), con Gary Cooper e Sylvia Sidney, un film di gangster abbastanza originale, prodotto da Paramount. *Il dottor Jekyll* (*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, 1931) è un altro buon risultato del regista, grazie pure alla recitazione ottima di Fredric March e di Miriam Hopkins. La produzione è della MGM; notevoli e originali le riprese in soggettiva. Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald sono le star del film musicale *Amami stanotte* (*Love Me Tonight*, 1932), una favola con castello e principessa innamorata di un borghese. Prodotto da Paramount.

Con *Il cantico dei cantici* (*The Song of Songs*, 1933), Mamoulian porta sullo schermo la storia drammatica di una contadina (Marlene Dietrich) che va a Berlino e patisce vari infortuni amorosi. Greta Garbo e John Gilbert sono protagonisti della pellicola storico-biografica *La regina Cristina* (*Queen Christina*, 1933), Il produttore è Walter Wanger della Paramount. Il film seguente di Mamoulian è *Resurrezione* (*We Live Again*, 1934), che riprende il romanzo di Tolstoj, interpretato da Anna Sten e Fredric March. Al botteghino, un fiasco per il produttore Goldwyn della MGM.

Film molto romantico *Passione* (*Golden Boy*, 1939), che mette in scena la storia di un giovane violinista (William Holden) che viene costretto a misurarsi con la boxe, ma, dopo un incontro col pugile avversario che muore, torna alla musica ed alla donna che ama (Barbara Stanwick). Originale produzione della Columbia. Grande successo per *Sangue e arena* (*Blood and Sand*, 1941), che Mamoulian gira con un cast stellare: Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth, Anthony Quinn. Prodotto dalla 20th Century Fox e rifacimento del fortunato omonimo film con Rodolfo Valentino del 1922, ha avuto un Oscar per la fotografia a colori. La Hayworth canta *Verde Luna*.

Del 1942 è la commedia leggera *Ragazze che sognano* (*Rings on Her Fingers*), con Gene Tierney e Henry Fonda. Rouben Mamoulian si stacca, per alcuni anni da Hollywood, non solo per tornare al vecchio suo amore, il teatro, ma anche perché non riusciva a far digerire agli Studio la sua linea d'indipendenza, il suo gusto coreografico e cromatico, sicuramente dispendioso ma sperimentale e innovativo. Tra il '43 ed il '50, il regista porta in palcoscenico grandi musical (*Oklahoma!* e *Carousel*, tra gli altri), ma tornerà ancora una volta a

Hollywood. Infatti, con l'interpretazione di Fred Astaire e Cyd Charisse, dirige il musical *La bella di Mosca* (*Silk Stockings*, 1957), come rifacimento di *Ninotchka* del 1939. Musiche di Cole Porter e produzione sfarzosa della MGM, una sorta di testamento cinematografico di Mamoulian, in cui mette in pratica le sue teorie sul movimento e sull'uso del colore. Il grande e visionario regista si spegne a Los Angeles nel 1987.

Fred (Alfred) **Zinnemann** (1907-1997) nasce a Rzeszów, attuale Polonia meridionale, ma al tempo facente parte dell'Impero austroungarico, da famiglia ebraica austriaca benestante. Impara il violino e compie gli studi a Vienna, fino a laurearsi in Legge. Attratto dal mondo del cinema va prima a Parigi a studiare fotografia e poi a Berlino per fare pratica cinematografica. Qui incontra i fratelli Siodmak e collabora, come operatore alla macchina da presa, insieme anche a Ulmer e Wilder, alla realizzazione di *Uomini di domenica* (*Menschen am Sonntag*, 1929). Ma l'Europa gli va stretta e, attratto dai racconti di come si lavora a Hollywood, parte nello stesso 1929 per la California. Sbarcato a New York nei giorni dello shock borsistico, va a cercar fortuna alla "città del cinema".

Il primo impiego che riesce a trovare è una "comparsata" nel capolavoro di Milestone *All'Ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), ma collabora anche col documentarista Robert Flaherty (che ebbe grande influenza sul giovane) come assistente alla regia e con Paul Strand, mentre affianca Berthold Viertel sempre come assistente alla regia nel 1932. I primi lavori che Zinnemann riesce a svolgere dietro la macchina da presa sono dei corti e dei documentari già interessanti. Nel '36 dirige *Redes*, un bel documentario girato in Messico presso una comunità di pescatori in sciopero, in collaborazione con Paul Strand e con Emilio Gómez Muriel. Un suo *short movie*, *That Mothers Might Live* (1938) è premiato agli Awards.

Dal 1942 esordisce nel lungometraggio con due polizieschi di serie B. Ma, grazie al buon contratto con la MGM, con *La settima croce* (*The Seventh Cross*, 1944) il regista riesce ad ottenere le prime soddisfazioni (*nomination* all'Oscar). Basato sul romanzo omonimo di Anna Seghers, il film narra la storia di un'evasione da un campo di concentramento nazista da parte di un resistente e si avvale dell'interpretazione di Spencer Tracy. Piccole parti nella pellicola sono riservate a fuoriusciti mitteleuropei, tra cui Helene Weigel, moglie di Bertolt Brecht. La fotografia è curata da Karl Freund.

Dopo un paio di film di poco valore, Zinnemann dirige un altro film di successo *Odissea tragica* (*The Search*, 1948), con la partecipazione di Montgomery Clift. La storia, girata spesso in esterni, in varie città europee distrutte dal conflitto, racconta le difficoltà di una madre e di un bambino entrambi reduci da un campo di concentramento, ma separati fino all'*happy end*. Oscar al bambino e molte *nomination*. I due film seguenti sono un noir, *Atto di violenza* (*Act of*

Violence, 1948), con Van Heflin e Robert Ryan, e *Il mio corpo ti appartiene* (*The Men*, 1950), racconto psicologico su un soldato reduce di guerra e con un grave handicap (Marlon Brando, al suo esordio). Entrambe pellicole di successo, si muovono su una tematica allora molto sentita, quella del ritorno, del reinserimento nella vita sociale degli ex soldati.

Zinnemann realizza, l'anno seguente, il film breve *Benjy* (1951), con Henry Fonda come voce narrante, che racconta la vita quotidiana di un ragazzino di otto anni, disabile. L'interprete è Lee Aaker, che poi diverrà il piccolo padrone, in divisa, di Rin-Tin-Tin. Il film è stato girato per finanziare un ospedale e tutte le maestranze (compresa la Paramount che l'ha sovvenzionato) hanno lavorato gratuitamente. Il corto ha ottenuto l'Oscar per la sua categoria. Nel 1951 il regista dirige *Teresa*, un film che narra le difficoltà di una giovanissima italiana (Annamaria Pierangeli, ma solo Pier Angeli nel cinema), sposa di un soldato statunitense durante la guerra in Italia, ma completamente "fuori posto" quando la coppia si trasferisce a New York. Nuovo successo al botteghino. L'anno seguente, il regista firma una delle sue maggiori affermazioni, *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952), epopea western "fordiana", impreziosita dall'interpretazione dell'"anziano" Gary Cooper e dalla giovane Grace Kelly. Quattro Oscar, compreso uno alla pomposa musica di Dimitri Tiomkin. La storia è stata interpretata dai critici come una non tanto velata risposta all'aggressività del maccartismo, che stava trascinando in quegli anni molti cineasti sul banco degli accusati di simpatie comuniste. La produzione è dell'indipendente Stanley Kramer.

Di seguito alla direzione di un film minore, sbanca nuovamente il botteghino con la pellicola *Da qui all'eternità* (*From Here to Eternity*, 1953), storia che si svolge a Pearl Harbor, durante il noto attacco aereo giapponese. Il cast è d'eccezione e la produzione (Columbia Pictures) non bada a spese: Burt Lancaster, Deborah Kerr, Montgomery Clift, Frank Sinatra, Donna Reed ed Ernest Borgnine. Il successo è d'obbligo, con il regista che sa, con mestiere, dirigere un drammone bellico. Tredici *nomination* ed otto Oscar vinti. Zinnemann è il regista di punta degli Studio. Almeno apparentemente.

Dopo il musical *Oklahoma!* (1955), con altri due Oscar vinti, il regista dirige una pellicola più dura, *Un cappello pieno di pioggia* (*A Hatful of Rain*, 1957) con risvolti sociali e psicologici profondi, sul tema della dipendenza dalla droga per un reduce dalla Guerra di Corea, che non può essere salvato nemmeno dall'amore della giovane moglie e del fratello. Zinnemann dirige allora un altro controverso film, *La storia di una monaca* (*The Nun's Story*, 1959), interpretato da Audrey Hepburn e Peter Finch, con l'interessante presa di coscienza della suora, votata al servizio missionario in Africa, tra i più deboli, ma che scopre la sua vera vocazione alla fine, tornando in Europa e collaborando, senza più abito monacale, alla lotta antinazista. Accoglienza tiepida da parte della critica e del botteghino, molte *nomination* ma nessun Oscar. Il regista, ma la stessa interprete, lo sce-

neggiatore (Robert Anderson) fino all'autore delle musiche (Franz Waxman) non erano cattolici ed il finale ha forse "disturbato" qualche sensibilità. Bella fotografia di Franz Planer.

Nel 1960, Fred Zinnemann dirige un'altra pellicola "esotica", stavolta girata in Australia, *I nomadi (The Sundowners)*, in cui Robert Mitchum e Deborah Kerr sono allevatori di pecore ma con una certa voglia di cessare col nomadismo. Il film non è piaciuto negli USA, oltremodo costoso per la produzione (Warner), ma ha avuto un buon successo nel Regno Unito e, ovviamente, in Australia.

Film poco riuscito è sicuramente ... *e venne il giorno della vendetta (Behold a Pale Horse)*, 1964), nonostante la partecipazione di Gregory Peck, Anthony Quinn e Omar Sharif. Narra di un inseguimento, durato un ventennio, da parte di un franchista alla ricerca dell'esule repubblicano, rifugiato in Francia, per ucciderlo. Una sorta di western europeo, poco apprezzato negli USA, respinto dal governo spagnolo (i franchisti non fanno una bella figura), di difficile distribuzione. Zinnemann non ne resta turbato ma difende il flop, accusando la scarsa sensibilità di parte del pubblico. Il regista si prende immediatamente la rivincita, dirigendo il suo maggiore successo *Un uomo per tutte le stagioni (A Man for All Seasons)*, 1966), film non facile, non particolarmente spettacolare, molto verboso, con la fiera rappresentazione di un uomo onesto, il filosofo Sir Thomas More (Paul Scofield), che ha il coraggio di rifiutare al re Enrico VIII (Robert Shaw) il suo consenso per una serie di richieste "personali", giustificando il diniego con la fedeltà alla Chiesa cattolica. Il pubblico ed i critici sono unanimi nel lodare la pellicola, che ottiene ben sei Oscar.

Ancora un thriller politico viene confezionato da Fred Zinnemann con *Il giorno dello sciacallo (The Day of the Jackal)*, 1973), pellicola di successo, molto spettacolare, realistica e cruda, che racconta un fallito attentato a Charles De Gaulle preparato da parte dell'OAS, organizzazione parafascista militare francese, durante l'estate del 1963, per punire il presidente che aveva concesso l'indipendenza all'Algeria. Tra gli attori si distinguono Edward Fox (il killer detto lo "sciacallo") e Michael Lonsdale (il capo dei poliziotti francesi). Il film, coprodotto da Francia e Regno Unito, ha avuto una nomination all'Oscar per il montaggio.

Anche la seguente pellicola di Zinnemann, *Giulia (Julia)*, 1977), ottiene unanimi consensi, riuscendo ad aggiudicarsi tre Oscar su un totale di undici nomination. È la storia, tratta dal romanzo autobiografico *Pentimento* di Lillian Hellman, dell'amicizia tra due donne, interpretate da Jane Fonda (Lillian) e Vanessa Redgrave (Giulia), poco prima dello scoppio della II Guerra mondiale. Film intimista, girato in una serie di luoghi simbolo. Notevole anche l'interpretazione di Jason Robards nei panni di Dashiell Hammett, nella finzione marito di Jane Fonda. Esordio per Meryl Streep.

L'ultimo film diretto da Fred Zinnemann è intitolato *Cinque giorni una esta-*

te (*Five Days One Summer*, 1982) e si svolge interamente sulle montagne delle Alpi svizzere, con Sean Connery accompagnato da una giovane nipote e da una guida con cui inizia un pericoloso triangolo amoroso. La pellicola, pur essendo ben diretta, non ha nulla di spettacolare se non le montagne e questa mancanza di azione scenica tra i protagonisti ne limita il successo di critica e di pubblico. Zinnemann, amareggiato per gli attacchi, non torna più dietro la macchina da presa e si ritira, con la moglie, nella sua residenza. Morirà a Londra nel 1997, a quasi 90 anni, seguito dalla coniuge a pochi mesi di distanza.

Il regista, pur difendendo sempre una sua linea intellettuale e di lavoro quotidiano nel mondo del cinema, ha avuto in cambio poco affetto da Hollywood, forse perché il suo rigore personale, la sua padronanza tecnica, il suo gusto estetico scarno e poco spettacolare, erano in controtendenza rispetto alle attese di buona parte degli Studio. Il suo stile definito “realistico-sociale” ed il porre sempre la dignità dell’uomo come bene da difendere hanno evidentemente dato qualche fastidio. Il limite del suo lavoro può comunque essere addebitato all’eccesso di disponibilità verso le case di produzione e verso le star hollywoodiane, prestandosi a dirigere film d’ogni genere (storico, noir, western, musical, poliziesco, d’impegno politico e sociale). Un uomo per tutte le stagioni, insomma.

William (nato Willi) **Wyler** (1902-1981) è originario dell’alsaziana Mulhouse (allora facente parte della Germania), dove la sua famiglia di religione ebraica s’era trasferita per commercio. Appena diciannovenne, grazie ad una lontana parentela con Carl Laemmle degli Universal Studio, parte per gli USA, fermandosi prima a New York e poi trasferendosi a Hollywood nel 1923. Dopo un po’ di gavetta, dirige il suo primo film nel 1928. Tra western e melodrammi, Wyler incontra la prima sua grande star, Bette Davis, che dirigerà varie volte, anche nel famoso e fortunato noir *Ombre malesi* (*The Letter*, 1940).

Dopo alcuni film bellici e molte pellicole firmate MGM, il regista inizia una serie di lavori con la Paramount Pictures, dirigendo grandi attori come Miriam Hopkins, Kirk Douglas, Olivia De Havilland, Laurence Olivier, Gregory Peck ed Audrey Hepburn (questi ultimi, nel noto *Vacanze romane* del 1953), Fredric March e Humphrey Bogart (in *Ore disperate*, 1955), Charlton Heston (col kolossal *Ben-Hur*, 1959), Terence Stamp e Samantha Eggar (*Il collezionista*, 1965), Barbra Streisand (*Funny Girl*, 1968). William Wyler, regista perfezionista, formalmente ineccepibile ma esecutore delle scelte produttive degli Studio, ha vinto quattro Oscar come *Best Director*. Si è spento a Los Angeles nel 1981.

Jean (Ioan, alla nascita) **Negulesco** (1900-1993), romeno di Craiova, studia disegno a Bucarest, ma a vent’anni continua l’apprendimento artistico a Parigi, all’Accademia Julian. Esibisce sue opere anche a Londra e New York. Va a Hollywood dalla fine degli anni Venti e s’interessa al cinematografo, trovando un

lavoro alla Paramount. Fa l'assistente al montaggio ed alla regia, lavorando per Rouben Mamoulian ed anche con Frank Borzage per la realizzazione di *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1932). Dal '40 passa a lavorare per la Warner Brothers e nel 1941 firma il suo primo film, *La donna di Singapore* (*Singapore Woman*). Nel '44 dirige il bellico *I cospiratori* (*The Conspirators*), con Hedy Lamarr, Paul Henreid, Sydney Greenstreet e Peter Lorre. Il regista ottiene buoni successi con i film *L'idolo cinese* (*Three Strangers*, 1946), ancora con Lorre e Greenstreet; *Perdutamente* (*Humoresque*, 1946) con Joan Crawford e John Garfield; *Johnny Belinda* (1948) con Jane Wyman e Lew Ayres.

Dal 1948 Negulesco passa a lavorare con la 20th Century Fox, continuando a mietere successi, tra cui il noir *Telefonata a tre mogli* (*Phone Call from a Stranger*, 1952) con Shelley Winters e Bette Davis; *Titanic* (1953) con Clifton Webb e Barbara Stanwick; *Come sposare un milionario* (*How to Succeed in Love and Money*, 1953) con Marilyn Monroe, Betty Grable e Lauren Bacall, secondo film della storia in CinemaScope; *Tre soldi nella fontana* (*Three Coins in the Fountain*, 1954) con, tra gli altri, Rossano Brazzi, ambientato a Roma; il kolossal *Le piogge di Ranchipur* (*The Rains of Ranchipur*, 1955) con Lana Turner e Richard Burton; il musicale *Papà Gambalunga* (*Daddy Long Legs*, 1955) con Fred Astaire e Leslie Caron; *Il ragazzo sul delfino* (*Boy on a Dolphin*, 1957) con Alan Ladd e Sophia Loren. I film seguenti vanno dal melodrammatico all'intrattenimento per famiglie e Negulesco continua stancamente a dirigere con mestiere produzioni sontuose ma di poco spessore, utili solo a riportare un po' di pubblico nelle sale. Dal 1970 non dirige più pellicole e si ritira nella sua villa spagnola di Marbella, dove muore nel 1993.

Bela Lugosi (1882-1956), nato Béla Ferenc Deszo Blasko, a Lugos in Romania, da famiglia benestante, comincia fin da giovane a studiare teatro ed a calcare i palcoscenici dell'allora Impero austroungarico. Nel Primo Dopoguerra inizia anche a frequentare il set cinematografico, recitando per il regista Manó Kertész, futuro Michael Curtiz. Si trasferisce a Berlino dove lavora con Murnau nel 1920. L'anno dopo è negli Stati Uniti ed inizia ad interpretare ruoli del genere horror o poliziesco. Con la regia di Tod Browning promuove anche al cinema il personaggio di Dracula (da Bram Stoker), già reso a teatro. Il successo è enorme, ma Lugosi non riesce più ad uscire dal ruolo orrifico che i produttori gli offrono a piene mani, soprattutto con la Universal. Una vacanza è presa con l'interpretazione del personaggio di un commissario sovietico nel film di Lubitsch *Ninotchka* (1939). Lugosi cerca di rifarsi un'immagine nuova ricorrendo al teatro, tra New York e Las Vegas, ma non abbandona l'horror vampiresco. Un infarto letale lo coglie a Los Angeles nel 1956.



To Be or Not to Be (Vogliamo vivere!), Ernst Lubitsch (1942)

Pola Negri (1894-1987), nata col nome di Barbara Apollonia Chalupiec a Janowa in Polonia, trascorre un'infanzia senza padre e con ristrettezze economiche. Frequenta danza e recitazione e riceve un primo contratto nel 1912, al teatro di Varsavia. Nel 1914 fa il suo ingresso nel mondo del cinema con pellicole polacche. Dal 1916 è chiamata a recitare a Berlino da Max Reinhardt e poi da Pommer nei film UFA. Fa sodalizio con Ernst Lubitsch per una serie di pellicole dirette dal giovane regista tra il 1916 ed il 1922. La Paramount offre un contratto a Hollywood per Lubitsch e Pola Negri ed i due varcano l'Oceano. L'attrice interpreta all'inizio una serie di film di poco valore rispetto a quelli europei.

Donna divenuta star spregiudicata, si fa notare anche per la vita amorosa fortemente pubblicizzata (relazioni con Rodolfo Valentino e Charlie Chaplin, tra gli altri), ma ancora protagonista di pellicole di buona fattura con Lubitsch, *La zarina* (*Forbidden Paradise*, 1924), e Mauritz Stiller, *L'ultimo addio* (*Hotel Imperial*, 1927). Dopo l'avvento del sonoro, Pola Negri non riesce più ad avere l'*appeal* del passato e decide di tornare in Europa. Lavora nella Germania hitleriana senza avere problemi ma, all'inizio della Seconda Guerra mondiale, torna ancora una volta negli Stati Uniti, senza peraltro riuscire ad ottenere più parti di rilievo nei film hollywoodiani. Si spegne a San Antonio, in Texas, nel 1987, ormai dimenticata.

Karl Freund (1890-1969) nasce in Boemia a Königinhof, ma presto è trasferito con la famiglia a Berlino, dove lavora in fabbrica come operaio e poi come proiezionista. Ma già negli anni Venti, attratto dallo studio della luce sul set cinematografico e dai movimenti delle macchine da presa, è chiamato a lavorare come operatore e direttore della fotografia dall'UFA. Lavora con i maggiori registi, Wegener, Murnau, Dupont, Lang, ma anche Ruttman. Nel 1929 Freund va negli USA, per lavorare presso la Universal, poi per la MGM ed infine con la Warner Bros. Si specializza nelle pellicole b/n in cui la luce diviene centrale per dare effetto a sensazioni e stati d'animo del pubblico. Viene così molto utilizzato in film horror noti, come *Dracula* (1931) di Tod Browning, ma anche nella pellicola pacifista *All'Ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) di Lewis Milestone.

Nel 1932 passa dietro la macchina da presa, filmando l'horror *La mummia* (*The Mummy*) e nel 1935 dirige *Amore folle* (*Mad Love*), ambedue interessanti proprio per l'atmosfera che Freund riesce a creare, aiutato dalla splendida fotografia. Continua, dopo questa esperienza registica, a collaborare con altri cineasti degli Studio hollywoodiani, sempre con ottimi risultati. Più volte premiato, vince un solo Oscar, nel 1938, per *La buona terra* (*The Good Earth*, 1937) di Sidney Franklin. Freund scompare a Santa Monica (California), nel 1969.

Cornel Wilde (1912-1989), nato Kornél Lajos Weisz a Privigye (al tempo Impero austroungarico, attualmente in Slovacchia) da famiglia ebraica, arrivato giovanissimo a New York con i suoi, al termine della Grande Guerra, ha studiato medicina laureandosi alla Columbia University ed ha fatto parte della squadra nazionale di scherma. Dal 1935 ha debuttato in teatro a Broadway, arrivando poi come valente istruttore spadaccino al cinema nel 1940. A Hollywood comincia in punta dei piedi con piccole parti, ma si fa notare accanto a grandi interpreti come Humphrey Bogart in *Una pallottola per Roy* (*High Sierra*, 1941) di Raoul Walsh. Dopo partecipazioni a pellicole belliche e romantiche, giunge la grande occasione con *L'eterna armonia* (*A Song to Remember*, 1945) di Charles Vidor, dove interpreta il personaggio del musicista Frederic Chopin, accanto a Merle Oberon e Paul Muni. Grande successo di critica e di pubblico, con *nomination* varie agli Oscar.

Sempre nel '45 è protagonista di *Femmina folle* (*Leave Her to Heaven*) di John Stahl, con Gene Tierney, Vincent Price e Jeanne Crain e nuovo successo. Dopo alcuni film in cui Cornel Wilde è diretto da Otto Preminger, Rudolph Maté, ancora Stahl, Jean Negulesco e Douglas Sirk, l'attore arriva alla consacrazione mondiale, nella parte del trapezista, con *Il più grande spettacolo del mondo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952) per la regia dell'anziano Cecil B. DeMille, insieme agli altri protagonisti, Betty Hutton, Charlton Heston, Gloria Grahame e James Stewart. Nei film seguenti, Wilde mantiene la posizione raggiunta, ma dà ancora un'ottima interpretazione in *La polizia bussa alla porta* (*The Big Combo*, 1955) di Joseph Lewis, regista esperto in noir e *B-movies*.

L'attore si è anche cimentato dietro la macchina da presa, dirigendo diversi tra il 1955 e il 1970 film d'avventura, bellici e noir, con risultati non eccezionali. Cornel Wilde è morto a Los Angeles nel 1989.

Paul Muni (1895-1967), nato a Lemberg (Leopoli), al tempo Impero austro ungarico ed oggi Ucraina, col nome Frederick Meshilem Meier Weisenfreund, in una famiglia di religione ebraica che nel 1902 emigra negli USA, a Chicago. Studia teatro e si esibisce sul palcoscenico fin da giovanissimo. Nel 1926 debutta a Broadway. Notato dalla Fox, riceve un contratto e va a Hollywood dal 1929, mutando il suo nome anagrafico in Paul Muni. Fin dal primo film interpretato ottiene apprezzamenti da parte della critica e successi al botteghino. Tra i suoi migliori film vanno ricordati *Scarface* (1932) di Howard Hawks, *Io sono un evaso* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932) di Mervyn LeRoy, *La vita del dottor Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936) di William Dieterle, *La buona terra* (*The Good Earth*, 1937) di Sidney Franklin, *Emilio Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) di William Dieterle, *Il conquistatore del Messico* (*Juarez*, 1939) di William Dieterle, *L'eterna armonia* (*A Song to Remember*, 1945) di Charles Vidor. Riceve ben cinque *nomination* agli Oscar, vincendone uno per l'interpre-

tazione del dottor Pasteur (1937). Dotato di grandissima duttilità e potenza espressiva, l'attore s'è spento per malattia nel 1967, in California.

Edward G. Robinson (1893-1973) nasce a Bucarest, in Romania, col nome Emanuel Goldenberg, da una famiglia ebrea che emigra nel 1904 a New York. È lontano cugino di Paul Muni. Studia al City College di New York per diventare procuratore, ma si dà anche al teatro, recitando a Broadway dal 1915. Nel 1923 fa il suo debutto nel mondo del cinema con la Paramount per poi lavorare con Universal e MGM. Ha un buon successo sia in film polizieschi che in pellicole più leggere. La grande occasione arriva con *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1931) di Mervyn LeRoy, prodotto dalla Warner Bros. Interpreta di seguito molti *gangster-movie* e lavora anche con John Ford e William Dieterle, ma ottiene un altro grande successo con *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) capolavoro noir di Billy Wilder, accanto a Barbara Stanwick e Fred MacMurray, cui seguono *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, 1944) e *La strada scarlatta* (*Scarlet Street*, 1945), entrambi noir di Fritz Lang, con Joan Bennett, *Lo straniero* (*The Stranger*, 1946) di Orson Welles.

Altro successo è *L'isola di corallo* (*Key Largo*, 1948) di John Huston, accanto a Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Il noir *La notte ha mille occhi* (*Night Has a Thousand Eyes*, 1948) di John Farrow è un'altra ottima prova dell'attore. Partecipa ad altri thriller, *spy stories* e film d'avventura, ripetendo un po' le caratterizzazioni ma diminuendo il suo impegno attoriale negli anni Cinquanta, a causa dei sospetti su lui da parte dell' HUAC che lo interroga nel 1952. Offre ancora buone prove con il noto *Intrigo a Stoccolma* (*The Prize*, 1963) di Mark Robson, con Paul Newman, *Il grande sentiero* (*Cheyenne Autumn*, 1964) western di John Ford, accanto a Richard Widmark, James Stewart, Carroll Baker, *Cincinnati Kid* (1965) di Norman Jewison, con Steve McQueen. L'attore muore a Los Angeles nel 1973 ed ha ottenuto un solo Oscar, postumo.

Sig Ruman (1884-1967), tedesco di Amburgo, nasce come Siegfried Carl Alban Rumann ed emigra negli USA nel 1924 da attore già di discreto calibro. Dopo alcune stagioni di teatro a New York, si sposta in California per debuttare nel cinema, dove ottiene sicuro e crescente successo come caratterista, grazie al suo *physique du rôle*. Utilizzato soprattutto dai Fratelli Marx, da Ernst Lubitsch e da Billy Wilder, ha spesso rappresentato figure di tedesco (specialmente in film antinazisti) o comunque personaggi burberi in pellicole leggere.



House by the River (Bassa marea), Fritz Lang (1950)

La seconda migrazione

“Ogni mattino, per guadagnarmi il pane
vado al mercato dove si comprano menzogne.
Pieno di speranza
mi metto in fila tra i venditori”.

Bertolt Brecht (*Hollywood*, dalle *Elegie*, 1942)

Quando si parla di due grandi esodi di cineasti dalla Mitteleuropa agli Stati Uniti d’America – quella degli anni Venti e quella degli anni Trenta, per essere sbrigativi – si commettono vari errori. Quindi, chiariamo. Mentre von Stroheim e von Sternberg sono ambedue letteralmente giovanissimi migranti da Vienna negli USA in cerca di fortuna con la propria famiglia d’origine, non si può certo dire la stessa cosa parlando dell’arrivo di Lubitsch, Dieterle, Curtiz, Murnau, Dupont e altri ancora, tutti chiamati a Hollywood dai produttori in cerca di nuovi stimoli per i loro Studio e desiderosi di battere la concorrenza europea. L’operazione dei magnati hollywoodiani riesce pienamente e la cinematografia californiana si rivitalizza con la trasfusione di sangue giovane (il *Nosferatu* di Murnau è un bel modello per i produttori della *West Coast*...).

Altra cosa invece è parlare di quei registi, attori, musicisti, sceneggiatori, in fuga dal nazismo, i quali per giustificati timori (la maggior parte di essi è di famiglia ebraica), per ideologia opposta, per necessità, si mettono in contatto con chi li ha preceduti Oltreoceano ed organizzano una migrazione forzata e solidale verso Hollywood. La differenza con la prima ondata d’arrivi in California, negli anni Venti, è stridente. Non c’è alcuna continuità. O, almeno, tale continuità è puramente basata su aspetti esteriori, come la lingua, la religione, un contatto, e non sulla necessità economica o artistica che fungeva da motivazione di base per i transfughi sbarcati a Hollywood anni prima, con tanto di lettera d’invito.

Inoltre, come giustamente ricorda Anthony Heilbut nella sua interessante ricerca *Exiled In Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from 1930s to the Present*, non sono certo solamente i cineasti a mettersi in fuga dalla Germania e dai territori invasi dal nazismo. Accanto a loro approdano Oltreoceano studiosi vari, intellettuali, professori, ebrei e non, come gli uomini del teatro e della musica, del mondo accademico e della cultura, da Bertolt Brecht ad Albert Einstein, da Hannah Arendt a Thomas Mann, da Arnold Schoenberg a Theodor Adorno, da Marguerite Yourcenar a George Grosz, da Erwin Piscator a Heinrich Mann, da Ernst Bloch ad Erich Fromm.

Heilbut ne esamina le vite, i movimenti, le ragioni dello strappo dalle proprie

radici verso gli Stati Uniti, anche dopo un lungo girovagare per l'Europa da parte di alcuni di loro. Viene citato il caso beffardo di Walter Benjamin, che ha preferito suicidarsi dolcemente con un'*overdose* di morfina in Catalogna, in attesa di un permesso di imbarco per gli Stati Uniti che non giungeva.

Nel mondo del cinema c'è anche un altro “prima” ed un altro “dopo”, costituiti dalla differenza tecnica tra il film muto e quello sonoro. È del 1927 la prima pellicola con effetti sonori sincronizzati, prodotta dai Fratelli Warner, *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*) di Alan Crosland e con Al Jolson. In poco tempo, gli Studio rivoluzionano i loro apparati e solo chi si adegua alla nuova tecnica ha il futuro assicurato, grande attore o grande regista che sia. Il pubblico è in forte aumento e le sale cinematografiche si raddoppiano nel decennio 1930-1940, arrivando, negli USA, a quasi 20.000 cinema di variabile grandezza, che ospitano fino a 80 milioni di spettatori a settimana (dato del 1940).

Il cinematografo, durante il *New Deal* rooseveltiano, si rinnova e fa la fortuna delle produzioni hollywoodiane anche perché costituisce un innegabile veicolo per l'istruzione, l'informazione, lo svago dei lavoratori. Non c'era alcun *collega* che non avesse strumenti di proiezione di pellicole utili all'educazione degli studenti, cosa che contribuiva alla domestichezza dei giovani con i film e gli apparati cinematografici. Vengono realizzati, negli anni Trenta, interessanti film da opere teatrali o da romanzi realistici, come *Sotto i ponti di New York* (*Winterset*, 1936) di Alfred Santell o *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) di John Ford, ma anche, per esempio, tre film sulla vita di Abramo Lincoln con attori famosi.

Un forte contributo, anche scientifico, allo sviluppo degli Stati Uniti viene contemporaneamente apportato dai numerosi immigrati provenienti, negli anni Venti, dall'Unione sovietica e dall'Italia fascista, seguiti, negli anni Trenta, da quelli in arrivo dalla Germania nazista. Tra loro, ben dodici premi Nobel. Da questi mutamenti strutturali della società statunitense, sia economici che culturali, è investito pienamente il mondo cinematografico di Hollywood che assiste, tutt'altro che passivamente, a queste ondate migratorie.

Ci sono però – è giusto ricordarlo – punti di vista vari e differenze, quanto a motivazioni, anche nella seconda “emigrazione”. Ad esempio, Billy Wilder, nell'intervista rilasciata a Max Wilk il 22 febbraio 1973, citata da Saverio Giovacchini, dichiara: “*Sarei venuto a Hollywood Hitler o non Hitler, eravamo cineasti. Eravamo in esilio nel posto dove volevamo essere*”. Il nazismo e la fuga dalla Germania o da Vienna sono infatti per alcuni uomini di cinema la realizzazione del “sogno americano”.

Otto Preminger, per fare un altro esempio, lascia Vienna nel 1935, dove era già regista teatrale famoso, allorché incontra Joseph Schenk (noto produttore già

manager della United Artists e poi cofondatore della 20th Century Fox) che è in Austria alla ricerca di giovani talenti. Questi lo invita ad andare a Hollywood e Preminger accetta, dicendo: “*Andare in America era un mio vecchio sogno e [non aveva] niente a che fare con Hitler. Forse è difficile comprenderlo quando sei qui [negli USA] ma in Europa c’era un’idea romantica del Nuovo Mondo, delle possibilità nel Nuovo Mondo*” (dal libro di G. Pratley, *The Cinema of Otto Preminger*, citato ancora nel saggio di Saverio Giovacchini). Più volte, in seguito, Preminger ha parlato del suo trasferimento a Hollywood come “seconda nascita”.

Anche Kurt Weill entra negli USA nel 1935 (dopo esser fuggito nel ’33 dalla Germania nazista ed esser passato per qualche tempo a Parigi e Londra), grazie alla conoscenza personale di un’attrice tedesca già presente a Hollywood, Marlene Dietrich, che lo chiama per un possibile impiego in un film di von Sternberg. Il musicista tedesco è entusiasta e risponde per lettera all’attrice, specificando che non è interessato tanto al lato economico della nuova prospettiva che gli si apre, quanto alla fortuna di poter lavorare “*con i più grandi a disposizione!*” (sempre da Giovacchini).

Altra storia, per certi versi singolarissima, è quella della fuga di Fritz Lang da Berlino, che egli racconta nella sua breve autobiografia ed in una lunga intervista filmata (contenuta, tra l’altro, nel dvd de *Il disprezzo*, *Le Mépris*, di J.L. Godard, 1963), in cui ricorda l’incontro nel 1933 con Joseph Goebbels, che gli offriva l’opportunità di dirigere l’UFA, orfana di Erich Pommer già espatriato. Lang riferisce di essere fuggito in Francia la sera stessa dell’incontro, lasciando, tra l’altro, non solo una carriera nazionale con gli allori del regime ma anche la moglie, Thea von Harbou, forte sostenitrice del nazismo. Il racconto è stato contestato da vari critici, ma non ne è stato mai messo in discussione il limpido carattere antifascista.

Le due case di produzione principali presenti in Germania, la UFA e la Nero-Film (di Heinrich Nebenzahl e Richard Oswald, entrambi ebrei), vengono “nazionalizzate” dal nuovo regime nel 1933 ed i loro ex responsabili fuggono all’estero. La Nero-Film era particolarmente attenta a produrre pellicole commerciali che le permettessero di finanziare film di qualità, come quelli di Pabst (*Lulù*, *Westfront* e altri) o quelli di Lang (*M*, *il mostro di Düsseldorf*).

Oltre alle difficoltà della fuga dalla Germania, dall’Austria, dall’Ungheria e da altri Paesi dell’area, si sommano, in questi migranti per necessità politica o religiosa, i problemi relativi alla mancanza di denaro, di lavoro e, soprattutto, di visto d’espatrio e d’ingresso negli USA. La regolarizzazione della loro posizione burocratica, spesso totalmente assente o resa difficile da leggi sempre più “protettive”, è fatta oggetto di varie pellicole hollywoodiane, tra cui vale la pena ricordare ancora il già citato *Casablanca* (1942) dell’ungherese Michael Curtiz, su produzione dei Fratelli Warner di origine polacca, e *La porta d’oro* (*Hold*

Back the Down, 1941) di Mitchell Leisen su sceneggiatura dell'austriaco Billy Wilder e produzione dell'ungherese Adolph Zukor per la Paramount. Per molti immigrati – e soprattutto per gli ebrei – si ricomincia da zero quando si giunge a Hollywood.

È sempre più complicato, per chi vuole entrare negli USA nella seconda metà degli anni Trenta, ottenere il visto d'ingresso e soprattutto un lavoro, anche perché le leggi sono contraddittorie (si concede la residenza a chi ha già un lavoro, ma si concede un lavoro solo se si ha già una residenza!), con uno sviluppo del nazionalismo e della xenofobia che addita i neoarrivati antinazisti ed antifascisti come pericolosi comunisti, in combutta con la lobby ebraica che domina Hollywood. Dietro la paura che attanaglia gran parte dei cittadini c'è la povertà crescente negli anni Trenta, la crisi economica dilagante, l'influenza ideologica della propaganda conservatrice ed antisocialista.

Nella stessa Hollywood, la Metro-Goldwyn-Mayer aveva appena prodotto, nell'aprile 1933, il film *Gabriel over the White House*, diretto da Gregory La Cava (regista di origine italiana) ed interpretato da Walter Huston e Franchot Tone, pellicola che apertamente descrive una deriva dittatoriale del presidente USA, fino ad arrivare a modificare le leggi in senso autoritario e fascistoide. A tamburo battente, infatti, risuona in tutti gli USA la “sete di giustizia” che diventa aggressività verso i più deboli e le minoranze. Vari giornali statunitensi (tra cui il numero di luglio 1934 della rivista *Fortune*) ospitano articoli che esaltano le “virtuose” riforme del fascismo italiano.

Emergono così la lotta omicida suprematista bianca del *Ku Klux Klan*, ma anche quella della *Black Legion* (fece scalpore l'assassinio di Charles Poole nel '36) ed i sermoni del predicatore cattolico fascista ed antisemita Charles Coughlin (leader del *Christian Front*). C'erano anche le “Camicie argentate” di William Pelley e Gerald Winrod, entrambi cristiani e filonazisti. Il pastore evangelico battista John Rice aveva scritto un libello, *What is wrong with the movies?* (1938), un passo del quale, citato dal libro di Fabio Pavesi *Propaganda a Hollywood*, appare oggi demenziale oltre che ferocemente aggressivo verso il mondo del cinema: “*I film rendono perverse le menti innocenti dei fanciulli, fomentano la lussuria fra la gioventù, induriscono i cuori dei peccatori*”. E, in più, le case di produzione erano in mano ai capitali ebraici!

Inoltre, ci s'era messo anche l'impegno – ben accolto all'interno di una nazione frustrata, impoverita, individualista, come quella statunitense – del senatore Gerald Prentice Nye che aveva fatto del non interventismo nella II Guerra mondiale uno dei suoi obiettivi (coadiuvato in ciò dall'apertamente filonazista trasvolatore Charles Lindbergh), accanto a quello della Commissione d'indagine per le “attività antiamericane”. Uno degli slogan più utilizzati da Nye è “*America first*” e spesso l'obiettivo privilegiato dei suoi strali è rappresentato dalla Warner

Bros., giudicata come un'azienda che tentava di "drogare la ragione del popolo americano" attraverso le sue pellicole.

La casa cinematografica dei Fratelli Warner, fin dal 1934 e pur nei suoi spesso grossolani ed incolti comportamenti, aveva visto in modo ostile l'ascesa del nazismo e la repressione antiebraica in Germania. Ma il problema era che questo Studio era l'unico ad aver preso tale posizione a Hollywood. Le altre Majors, interessate al guadagno ad ogni costo ("*Profit first*", potremmo tranquillamente definire la loro politica imprenditoriale), sono infatti ben lontane dal criticare il governo nazista, giustificando esplicitamente questa linea col voler continuare a soddisfare quella fetta di mercato europeo e quella parte di pubblico statunitense filofascista e filonazista, con tutta evidenza numericamente cospicua.

Bisogna comunque sempre tener presente il rapporto diretto dell'impresa cinematografica col capitale finanziario, lo stretto legame, da filiera economica, tra gli Studio ed il mondo bancario, cosa che ha creato – fin dagli inizi – una dipendenza costante delle scelte di Hollywood dagli obiettivi del profitto capitalistico. A tale legame fanno riferimento praticamente tutte le case di produzione della *West Coast* per l'intero decennio degli anni Trenta, durante l'ascesa del nazionalsocialismo in Europa. Nel senso che, la produzione cinematografica, come già accennato, è ben attenta a non perdere aree di mercato d'esportazione del suo prodotto. Da qui alla censura ed all'autocensura il passo è molto breve.

In modo documentato e polemico ne parla diffusamente lo storico statunitense Ben Urwand nel suo testo *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler* (2013). Qui emergono lettere e scambi costanti di consigli e giudizi su singoli film, anche prima che essi vengano realizzati, tra le Majors di Hollywood e gli uffici delle stesse case di produzione in Germania, tra le direzioni degli Studio ed il console tedesco a Los Angeles. Il giudizio dello stesso *führer* (che, pare, ogni sera vedesse un film di Hollywood e lo valutasse) si rivela continuo e prezioso.

È ovvio che, in questo scambio, a rimetterci è soprattutto la Warner Bros., mentre per le altre case il mercato tedesco è aperto e fiorente. Ma a farne le spese sono, ad esempio, anche film importanti come *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on Western Front*, 1930) di Lewis Milestone, che non verrà distribuito in Germania, e *Emilio Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) di William Dieterle, che subirà pesanti tagli in fase di montaggio prima di uscire, evitando addirittura di menzionare Dreyfus come "ebreo".

"A metà degli anni Trenta gli studi cinematografici più importanti di Hollywood incassavano il trenta-quaranta per cento del loro utile lordo dalla distribuzione di film oltreoceano. (...) Le case di produzione temevano che, irritando i nazisti, avrebbero perso quel giro d'affari" racconta Lawrence J. Epstein nel suo *Riso kosher. Risata per risata, l'incredibile storia dei comici ebrei americani* (2010). Ancora nei primi anni Quaranta, c'erano ben tre Majors (MGM,

20th Century Fox e Paramount) che continuavano ad esportare loro pellicole in Germania. Lo stesso Ufficio Hays, diretto dal “terribile” Joseph Breen, raccomandava esplicitamente alle case di produzione di non permettere la realizzazione di film a contenuto antigermanico.

Tale legame si interrompe progressivamente grazie proprio agli arrivi dei cineasti mitteleuropei in fuga a Hollywood, ma termina del tutto solo a guerra già iniziata. Il ciclo di film di propaganda *Why We Fight* parte dal 1942, prodotto dal Dipartimento della Guerra del Governo statunitense, con la spinta e la supervisione di registi come Frank Capra (immigrato italiano) e Anatole Litvak (immigrato ucraino ed autore della pellicola, anch’essa di propaganda, *Confessioni di una spia nazista*, prodotta ovviamente dalla disponibile Warner nel 1939).

In California, come risposta alla reazione nazionalista, vengono organizzate da alcuni Studio e da famosi registi e produttori collette di sostegno a cineasti in fuga dalla Mitteleuropa. È grazie a questa solidarietà che, seppur tardi, giungono a Hollywood registi importanti come Douglas Sirk (1939), Curtis Bernhardt (1940), Robert Siodmak (1940), Max Ophüls (1941).

La *Hollywood Anti-Nazi League* (HANL), fondata nel 1936, si espande grazie al contributo di lavoro e di idee di molti neoimmigrati, tra cui primeggiano Fritz Lang, Peter Lorre, Marlene Dietrich, Ernst Lubitsch, il comunista ceco e prosovietico Otto Katz, Dorothy Parker, Dashiell Hammett, Lillian Hellman, Clifford Odets, Dudley Nichols, Fredric March, Lewis Milestone, Oscar Hammerstein II, Sylvia Sidney, Francis Scott Fitzgerald, Chico Marx, Benny Goodman, Mervyn LeRoy, Fred MacMurray e altri. Anche Judy Garland, Jack Warner ed Edward G. Robinson sono stati sostenitori esterni dell’HANL.

Nel 1938, a Hollywood l’agente dei divi, Paul Kohner (nato a Teplice, oggi Repubblica ceca, nel 1902 ed arrivato a Hollywood alla fine degli anni Venti, alla corte di Carl Laemmle) crea l’*European Film Fund*. Tra i fondatori troviamo anche lo stesso Laemmle della Universal, Ernst Lubitsch, William Dieterle, Salka Viertel e altri. Il fine della Fondazione era la concessione di aiuti, in denaro o in assistenza burocratica o nella ricerca di un lavoro, per gli immigrati in fuga dall’Europa. Taluni cineasti donavano direttamente e mensilmente parte delle loro entrate, tra di essi Conrad Veidt, William Wyler, Michael Curtiz. La Fondazione è rimasta attiva per un decennio.

Non per niente, perfino un “mostro sacro” come Charlie Chaplin è stato costretto a scendere in campo, girando un forte e diretto attacco al nazismo ed al suo *führer* con *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, 1940). Il film non è accolto unanimemente in modo positivo ed è anzi contestato dalle frange più estremiste e dai benpensanti della destra repubblicana e filofascista. Durante la lavorazione della pellicola, lo stesso Chaplin ha denunciato di aver ricevuto molte minacce. Franklin Delano Roosevelt lo ha invece sostenuto, anche se in modo ‘preoccupato’.

È giusto anche qui ricordare che, durante i suoi quattro mandati presidenziali (1933-1945), il presidente Roosevelt ha svolto politiche improntate a forte nazionalismo, al corporativismo, al protezionismo ed al decisionismo anche in materia economica e sociale, per cercare di risollevare il suo popolo da disoccupazione e povertà e, soprattutto, rilanciare le imprese. Ha cercato, finché possibile, di evitare critiche troppo severe a Germania e Italia, mantenendo gli USA fuori dalla guerra fino al termine del 1941. Ha emanato, durante i suoi molteplici mandati, ben quattro *Neutrality Act*, per ribadire la posizione internazionale del suo Paese, finché, nel 1940, ha dichiarato gli USA potenza “non belligerante”.

Il chiaro antifascismo di alcuni registi viene così osteggiato da taluni produttori degli Studio, perché, come abbiamo visto, può mettere in bilico il successo al botteghino, dal momento che esplicite simpatie filoitaliane e filogermaniche dilagavano negli USA. William Dieterle, ad esempio, risponde alla difficoltà costruendo film a ripetizione che indirettamente affrontano temi come l'intolleranza, la violenza, il sopruso, e mietendo successi unanimi (*La vita del dottor Pasteur*, *Emilio Zola*, *Marco il ribelle*, *Il conquistatore del Messico*). Fritz Lang confeziona l'esplicito attacco alla cieca aggressività di gruppo con l'ottimo film *Furia* (*Fury*, 1937) interpretato da un grande Spencer Tracy e da Sylvia Sidney.

Anche Anatole Litvak, regista nato a Kiev e poi immigrato negli USA, riesce a realizzare un duro film antifascista, il già citato *Confessioni di una spia nazista* (*Confessions of a Nazi Spy*, 1939) con Edward G. Robinson e George Sanders, caldeggiato dall'HANL. È interessante sapere che, durante la lavorazione del film, anche il produttore Jack Warner ha subito pressioni da parte della Commissione per la censura (Codice Hays operativo dal 1934) per ridurre la critica antigermanica, al fine di non veder perdere quel mercato di distribuzione della pellicola. *Confessioni* di Litvak ha inoltre subito attacchi politici ma anche fisici, con l'estrema destra che ha manifestato in varie città, assalendo alcuni cinema dove il film veniva proiettato.

È curioso notare che il 20 maggio 1940, lo stesso Jack Warner riunì in una colossale assemblea (ma non era la prima volta) tutto il personale che lavorava presso gli stabilimenti di produzione di Burbank (nell'area settentrionale di Hollywood) per illustrare la situazione che s'era venuta a creare in Europa, ormai invasa dalle truppe naziste. Durante la riunione, Warner disse che da quel momento nessuno più avrebbe dovuto parlare in tedesco nello Studio di sua proprietà!

Ma già nel 1940, l'HANL si divide, in seguito al Patto Molotov-Ribbentrop dell'agosto 1939. Radicali e filosovietici da una parte e liberali e democratici dall'altra. Questi ultimi fondano la Hollywood League for Democratic Action (HLDA) che dura però meno d'un anno, non riuscendo a trovare più la sponda nella compatta comunità degli immigrati mitteleuropei. Con la guerra, dichiara-

ta a fine 1941 contro il Giappone, anche Hollywood si schiera con il suo intero apparato dalla parte del governo interventista, divenendo strumento di pura propaganda.

Fino allora, come s'è visto, la stragrande maggioranza dei produttori si è comportata in modo "asetticamente imprenditoriale e disinvolto", nei riguardi della minaccia che il nazismo e l'aggressività fascista stavano portando al regime liberaldemocratico statunitense. Un'ulteriore testimonianza del clima ambiguo in cui gli USA si dibattevano a livello politico è data dall'inchiesta avviata in seno alla Commissione senatoriale sul Commercio Interstatale, dietro sollecito di un gruppo di senatori repubblicani (tra cui ancora Gerald Nye), che riesce a trascinare in aula dal settembre 1941 l'Associazione dei Produttori e Distributori Cinematografici, accusata di fomentare l'interventismo statunitense e di propaganda a favore della guerra.

Una serie di film prodotti a Hollywood negli ultimi anni, tra cui il già citato *Confessioni di una spia nazista* (1939) di Litvak, *Il grande dittatore* (1940) di Chaplin, *Il sergente York* (1941) di Hawks, costituiva l'addebito accusatorio maggiore. L'inchiesta, dopo i primi interrogatori, venne rinviata al gennaio 1942. Il 7 dicembre 1941 il Giappone bombardò la base statunitense di Pearl Harbor e della Commissione, per ovvie ragioni, non se ne fece più nulla.

Fritz, nato Friedrich, **Lang** (1890-1976) vede la luce a Vienna, figlio di padre architetto e madre commerciante. Attratto dalla pittura, a 21 anni segue un corso a Monaco di Baviera per trasferirsi poi a Parigi, dopo un lungo viaggio in Europa, Asia e Nordafrica. Lo scoppio della guerra lo porta nuovamente a Vienna ed al servizio militare obbligatorio, che svolge sul fronte italo-austriaco restando ferito. In ospedale, comincia a scrivere sceneggiature. Al termine della guerra entra in contatto col mondo del cinema, prima con Joe May, poi con Erich Pommer, per trasferirsi quindi a Berlino. Qui realizza, nel 1919, il suo primo film, seguito da una produzione continua di altre pellicole, di cui molte andate perdute.

Dal 1921 collabora con la scrittrice Thea von Harbou, che sposterà nel 1922 e con la quale realizza i primi capolavori: *Il dottor Mabuse* (*Dr. Mabuse, Der Spieler* 1922), *I Nibelunghi* (*Die Nibelungen*, 1924), *Metropolis* (1927), opere che ottengono un unanime successo internazionale, nonostante differenze di ispirazione, di ambientazione e di finalità. Lang comincia a trovare la nota dominante della sua poetica, rappresentata dall'incombere del Destino e del Male, contro cui l'uomo può mettere in campo solo la volontà.

Seguono altre pellicole particolarmente importanti del periodo tedesco, *L'inafferrabile* (*Spione*, 1928), *La donna nella luna* (*Frau im Mond*, 1929), *M*, *Il mostro di Düsseldorf* (*M*, 1931) ed *Il testamento del dottor Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), ancora opere coronate da immenso successo,

su sceneggiatura sempre di Thea von Harbou e con interpreti spesso presenti in diversi film (Rudolf Klein-Rogge, Willy Fritsch, Otto Wernicke e altri). Il grande regista utilizza una squadra di tecnici che resta abbastanza stabile al suo fianco, soprattutto i fotografi e gli sceneggiatori Carl Hoffmann, Karl Freund, Fritz Arno Wagner. Lang si rivela non solo molto attento ad elaborare un soggetto ed una tesi sempre realistici, ma a trattare la materia, a plasmarla, a farla parlare attraverso immagini esplicite che rivelano stati d'animo e psicologie del tutto credibili e, nello stesso tempo, espressione di simboli riconoscibili, anche grazie ad un uso sapiente della camera, con arditi movimenti ed angolazioni inusuali. I due film *M*, *Il mostro di Düsseldorf* ed *Il testamento del dottor Mabuse* vengono finanziati dalla Nero-Film AG, coraggiosa casa di produzione, seconda solo all'UFA.

Nel *Testamento del dottor Mabuse* poi, il regista descrive una sorta di mostro che si crede onnipotente ed aspirante al dominio sul mondo intero. Il parallelo con la presa di potere, quello stesso anno, da parte del Partito nazista è esplicito nelle intenzioni di Lang che, poco tempo dopo, racconterà di aver avuto un'antipatia totale e profonda per il nuovo capo del governo, Adolf Hitler, giunto al vertice dello Stato tedesco il 30 gennaio 1933. Il nuovo ministro della Cultura, Joseph Goebbels, convoca gli uomini più in vista del mondo del cinema e del teatro, il 30 marzo. A Lang, il ministro offre una carriera brillante, in cambio del rigetto del "*dogmatismo autoritario*" rappresentato dagli artisti ebrei. Ma solo pochi giorni prima, lo stesso Goebbels aveva fatto ritirare dal mercato cinematografico il *Testamento*. Il regista, la sera stessa passa il confine con la Francia, divenendo un esule, senza patria e senza moglie, restata volontariamente a Berlino.

Per circa un anno Lang resta a Parigi, dove, col produttore Pommer, riesce a dirigere *La leggenda di Liliom* (*Liliom*, 1934), da un racconto dell'ungherese Ferenc Molnar. Interpretato da un Charles Boyer dalla recitazione eccessiva ed illuminato dalla bella fotografia di Rudolf Maté, il film ottiene tiepido favore. Lo stesso regista dirà poi di non essersi sentito a suo agio. Un rapido viaggio di Lang a Londra gli permette di incontrare il produttore hollywoodiano David O. Selznick (MGM) e l'accordo è facile e siglato con reciproca soddisfazione. Già pochi giorni dopo, il regista giunge via nave negli USA e si dirige subito in California, dove lo attende una nuova vita, una nuova lingua, strutture nuove, maestranze apparentemente sconosciute.

Fritz Lang lavora senza sosta ed approfondisce lo studio e la sceneggiatura dell'uomo che nasconde dentro di sé "l'altro", quello negativo, ambiguo, terribile, già affrontato con Mabuse e con "M". Ne esce, in poco tempo, il ritratto del tenero e onesto uomo del popolo, che s'è fatto da sé ed è innamorato, ma basterà un errore, l'arresto, il linciaggio tentato e forse portato a termine per far diventare quell'uomo un aggressivo individuo pronto a vendicarsi di chi ha cercato di



Mad Love (Amore folle), Karl Freund (1935)

ucciderlo. Il film si chiamerà *Furia* (*Fury*, 1936), con un intenso Spencer Tracy e la brava Sylvia Sidney.

Ancora la Sydney e stavolta Henry Fonda danno vita ai personaggi principali di *Sono innocente!* (*You Only Live Once*, 1937), film che Lang intende come prosecuzione della sua personale riflessione su colpa, espiazione, destino che si accanisce su sfortunati esseri umani alla ricerca d'una impossibile felicità. La pellicola è prodotta dalla United Artists. Sylvia Sidney e George Raft sono i protagonisti di *You and Me* (1938), pellicola che Lang dirige senza grande ispirazione ed al ritmo di commedia, ma solo per dimostrare, al termine di questo primo "trittico americano", che talvolta il destino può anche arridere alle persone. Alle musiche ha dato collaborazione Kurt Weill. Il film è prodotto dalla Paramount.

Due western, *Il vendicatore di Jess il bandito* (*The Return of Frank James*, 1940) e *Fred il ribelle* (*Western Union*, 1941), entrambi prodotti dalla Twentieth Century Fox, sono i film che Lang si trova a gestire all'inizio della Seconda Guerra mondiale, con protagonisti Henry Fonda e Randolph Scott rispettivamente. Il regista si mostra capace di dirigere materia certamente non consona alla tradizione culturale europea, ma lo fa in modo positivo soprattutto perché emergono, in queste storie, caratteri e personaggi che lottano per il trionfo di idee di giustizia, di libertà, di progresso. La lotta tra il Bene e il Male è ancora presente nei film seguenti di Lang, ambientati nella Germania nazista, *Duello mortale* (*Man Hunt*, 1941), ed a Praga invasa dai tedeschi, *Anche i boia muoiono* (*Hangmen Also Die!*, 1943).

L'anno dopo, il regista esplora nuovamente il mondo della psiche e del sogno con il noir *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, 1944), con Edward G. Robinson e Joan Bennett. Anche nel seguente *Prigioniero del terrore* (*Ministry of Fear*, 1944), la psichiatria è l'elemento iniziale scatenante di un'avventura di guerra mozzafiato, tra spie e amore, con un Ray Milland credibile. *La strada scarlatta* (*Scarlett Street*, 1945) riporta le tematiche dell'uomo normale (Edward G. Robinson) che s'innamora di chi (Joan Bennett) lo sta solo sfruttando e raggirando con un complice (Dan Duryea). Nessuno vincerà, perché il destino si prende beffardamente gioco di tutti. Con *Maschere e pugnali* (*Cloak and Dagger*, 1946) si torna all'intricata storia di spie statunitensi e tedesche che si danno la caccia anche in Italia. Fanno sorridere Lilli Palmer nelle vesti di una resistente italiana ed il compassato Gary Cooper in quelle d'una spia made in USA.

Ancora Joan Bennett dà il meglio di se stessa nel dramma psicologico dalle atmosfere gotiche e noir del bel film *Dietro la porta chiusa* (*Secret Beyond the Door*, 1948), in cui Lang, influenzato dalla *Rebecca* (1940) di Hitchcock, disegna personaggi ambigui e schiavi di turbe mentali. Il successivo *Bassa marea* (*House by the River*, 1950) mostra un intreccio d'amore e morte lungo un fiume,

con uno scrittore preda di improvvisi accessi di aggressività letale sulle persone che lo circondano. È ipotizzabile un'influenza diretta sullo *Shining* (1980) di Kubrick. L'improbabilità regna sovrana nel film bellico *I guerriglieri delle Filippine* (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950), poco credibile e di scarso successo anche al botteghino.

Due anni dopo, Lang firma *Rancho Notorious* (1952) una pellicola più aderente al suo stile ed alle sue tematiche, seppure girata in ambiente western e con Marlene Dietrich cantante di *saloon*. Un'intricata storia di amori, gelosie e vendette che si risolvono in un finale amaro. Con *La confessione della signora Doyle* (*Clash by Night*, 1952), il regista affronta il tradimento coniugale di una casalinga inquieta (Barbara Stanwick), amata dal fedele marito (Paul Douglas) ma desiderata anche dall'amico di questi (Robert Ryan). In un ruolo minore, ma già di evidenza prorompente, Marilyn Monroe.

Nel 1952, senza che nulla gli sia stato notificato ufficialmente, Lang scopre di essere inserito in una "lista nera", come sospetto comunista. Pur non venendo perseguito, non trova più quelle porte aperte presso i produttori hollywoodiani che fino allora si erano conteso il grande regista. Il film che gira in quel periodo è un cupo noir, *Gardenia blu* (*The Blue Gardenia*, 1953) con Anne Baxter e Richard Conte, molto enigmatico e di difficile soluzione per i protagonisti.

Il famoso noir *Il grande caldo* (*The big Heat*, 1953) è più formalmente un poliziesco, perché l'attore principale, Glenn Ford, interpreta la parte di un caparbio agente che riesce a trovare il bandolo della matassa – la banda di un gangster che gli ha anche ucciso la moglie – solo dopo un viaggio all'inferno del crimine, tra prostitute ed assassini senza scrupoli. Ne *La bestia umana* (*Human Desire*, 1954), Lang torna al racconto omonimo di Emile Zola, già portato al cinema da Jean Renoir con Jean Gabin (*L'angelo del male*, 1938). Glenn Ford interpreta il ruolo del ferroviere, mentre la donna che lo ciruisce è un'ottima Gloria Grahame, legata al violento marito, Broderick Crawford. Drammone sociale e amore tutt'altro che puro caratterizzano il cupo racconto.

Il covo dei contrabbandieri (*Moonfleet*, 1955) è una poco incisiva puntata di Lang nel mondo letterario e di "cappa e spada" del '700 inglese. Gli attori, Stewart Granger e George Sanders, tengono bene i loro ruoli, tutto fisico e ambiguità, con un intreccio che scorre intorno ad un prezioso diamante, sullo sfondo delle azioni dei contrabbandieri tra covi sul mare e corse in carrozza. Altro rilievo riveste invece il noir giornalistico *Quando la città dorme* (*While the City Sleeps*, 1956), con un ottimo Dana Andrews e tutta una serie di uomini e donne del mondo della stampa, avidi, carrieristi e pronti a fare il doppio gioco. Lang ci mostra l'ambiguità che è in tutti noi. Ancora Dana Andrews, sostenuto per amore da Joan Fontaine, è al centro de *L'alibi era perfetto* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), film in cui l'ambiguità ed il carrierismo giocano un brutto scherzo al giornalista il cui alibi, per un destino beffardo ed imprevedibile, non regge più.

Fritz Lang lascia, nel 1956, gli USA per visitare l'India, invitato dal governo. Si reca poi, per la prima volta dopo la fuga di 23 anni prima, in Germania. Thea von Harbou è morta da due anni a Berlino Ovest e l'amico Bertolt Brecht s'è spento da poco a Berlino Est. Il regista incontra vecchi amici e produttori tedeschi e si fa finanziare un film spettacolare, a colori, da girare in India. Esce così, in due parti, *La tigre di Eschnapur/Il sepolcro indiano* (*Der Tiger von Eschnapur/Das Indische Grabmal*, 1958), rifacimento d'una sceneggiatura di Lang e von Harbou trasformata in pellicola da Joe May nel 1921. I due film vengono presentati al pubblico tedesco nel 1959, ottenendo un grande successo. Negli USA uscirà un'unica pellicola "l'iofilizzata": da tre ore e mezza in versione integrale a un'ora e mezza, per il distratto mercato statunitense.

Il regista, dopo lunghe discussioni con vari produttori e dopo aver respinto quasi tutte le proposte di rifacimento di vecchi successi degli anni Venti, si convince che valga la pena di chiudere la "saga di Mabuse" con un terzo film legato al malefico assoluto. Il produttore Artur Brauner finanzia nel 1960 *Il diabolico dottor Mabuse* (*Die tausend Augen des Dr. Mabuse*), con un cast internazionale che assicura ulteriori fondi. Tra gli attori compaiono Dawn Addams, Peter Van Eyck, Gert Fröbe, Andrea Checchi, tra gli altri. Il film, nonostante lo sforzo produttivo, non convince appieno ma segna, per il regista, la chiusura potente e simbolica di un ciclo.

Nonostante idee, proposte e voglia di tornare dietro la macchina da presa, Fritz Lang non girerà più film, ma assisterà a festival in suo onore, riceverà premi, parteciperà al film *Il disprezzo* (*Le Mépris*, 1963) di Jean-Luc Godard, dal racconto di Alberto Moravia, sarà sottoposto a lunghe e riassuntive interviste sulla sua avventurosa vita di cineasta, visiterà Vienna e Rio de Janeiro, per poi tornare sempre a quella che dagli anni Trenta è casa sua, Beverly Hills. È là che il grande regista muore il 2 agosto 1976, a 86 anni.

Sulla vita e le opere di questo incredibile artista esistono vari studi, interviste e monografie, ma sopra ogni altro scritto su di lui va letto il bellissimo volume di Lotte Eisner *Fritz Lang* (edito a Londra nel 1976 e pubblicato in italiano da Mazzotta nel 1978), che lo ha direttamente conosciuto e frequentato, raccogliendone preziose indicazioni, note, informazioni di prima mano e contenente anche la breve ed essenziale autobiografia del regista. La Eisner, critica d'arte e giornalista, già nota per un'interessante volume su F.W. Murnau e monografie sull'Espressionismo tedesco, divide l'opera filmica di Lang in tre nette fasi: I film tedeschi prima del nazismo (1919-1933), Il periodo americano (1934-1959), Il secondo periodo tedesco (1959-1960).

Ne esce un quadro, sicuramente emozionante e completo della vita avventurosa ed umana d'un grande cineasta, che aveva fatto del rigore, della ricerca della perfezione, della profonda conoscenza tecnica, la propria cifra stilistica, ad onta delle difficoltà del reperimento, per ogni pellicola ideata e diretta, dei finanzia-

menti necessari. Lang amava, inoltre, circondarsi di attori e tecnici che condividevano con lui lo sforzo produttivo di ciascun film. Anche per questo, il suo modo di fare cinema era apprezzato dalle maestranze e dai suoi collaboratori, oltre che da tutti gli altri registi suoi contemporanei. Nel 1952, Lewis Jacobs nel suo bel volume *L'avventurosa storia del cinema americano* scriveva: “Forse più di ogni altro in Hollywood, Lang è oggi il regista per eccellenza”.

Billy, ma Samuel all'anagrafe, **Wilder** (1906-2002), nasce nell'allora Impero austroungarico, nel piccolo centro galiziano di Sucha, vicino alla polacca Cracovia. Dopo gli studi liceali a Vienna si dà al giornalismo, ma non gli basta e cerca nuovi stimoli a Berlino, trasferendosi là nel 1926. Comincia ad occuparsi di cinema e s'avvicina ad altri giovani, con cui condivide le prime esperienze da sceneggiatore. Nel 1929 realizza, con Robert e Curt Siodmak, Edgar G. Ulmer e Fred Zinnemann il bel film realistico, tra documento e finzione, *Uomini di domenica* (*Menschen am Sonntag*, 1929), che racconta una giornata trascorsa da un gruppo di giovani berlinesi fuori città, tra tentativi amorosi e piccole scene quotidiane di strada.

Wilder, di famiglia ebraica, nel 1933 preferisce andare all'estero per evitare la repressione nazista. L'iniziale approdo è Parigi, dove il giovane giunge nel gennaio '34 e vi gira un primo film, *Amore che redime* (*Mauvaise graine*), in lingua francese su sceneggiatura propria, con scarsi finanziamenti e l'importante debutto di Danielle Darrieux (17 anni). Wilder è aiutato, nella regia, da Alexander Esway (regista di origine ungherese, ma attivo in Francia ed in Gran Bretagna), mentre la musica del film è del tedesco fuoriuscito Franz Waxman (nato Wachsmann), già noto per collaborazioni con von Sternberg e Fritz Lang. Quest'ultimo è presente a Parigi contemporaneamente al giovane Wilder.

Il film non riscuote il successo desiderato e l'aspirante regista ritorna a scrivere sceneggiature. Lascia la Francia e, tramite la stabile rete di conoscenze formata da attori e registi della prima e della seconda migrazione mitteleuropea, raggiunge Los Angeles con un visto turistico. Le sue storie adattate per lo schermo piacciono e gli apprezzamenti crescono, fino ad ottenere, con *Ninotchka* (1940) di Lubitsch una prima nomination all'Oscar per la sceneggiatura, candidatura replicata nel '41 e nel '42. Finalmente, nel 1942, Wilder ha l'occasione di tornare dietro la macchina da presa, con *Frutto proibito* (*The Major and the Minor*), elegante e frizzante commedia con Ginger Rogers e Ray Milland, prodotta da Arthur Hornblow jr. per la MGM.

Il suo contributo alla propaganda antinazista viene dato col successivo *I cinque segreti del deserto* (*Five Graves to Cairo*, 1943), film di guerra nel Nordafrica, con Erich von Stroheim, Franchot Tone e Anne Baxter, prodotto dalla Paramount Pictures, su soggetto di Lajos Biró, ungherese espatriato, così come l'autore delle musiche, Miklós Rózsa. In quei giorni, Wilder è raggiunto

dalle notizie della perdita di gran parte della sua famiglia rimasta nel luogo di origine, prelevata dai nazisti ed inviata al campo di sterminio di Auschwitz. Alcuni detrattori del regista lo hanno definito un cinico, ma lui si è sempre ritenuto un realista.

La consacrazione di Billy Wilder come grande regista avviene con *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1945), suo primo noir, da un racconto di James M. Cain, apprezzato autore di gialli. Al soggetto ha dato collaborazione un altro grande romanziere di polizieschi, Raymond Chandler. Musiche ancora di Rózsa e produzione Paramount. Successo completo di pubblico, nonostante i tagli imposti dal Codice Hays, in vigore dall'inizio degli anni Trenta come regolamento di autocensura degli Studio. Gli attori, straordinariamente diretti dal regista, danno il meglio di sé: Barbara Stanwick, Fred MacMurray e Edward G. Robinson. Il film, per appesantire il senso di disagio, di tensione, di fatalismo che aleggia in tutte le scene, si avvale di continui giochi di luci ed ombre che conferiscono maggiore obliquità, drammaticità al racconto. Gran parte delle scene sono notturne o si svolgono in ambienti chiusi, con evidenti reminiscenze espressionistiche. Ancora atmosfere noir e di dramma psicologico sono quelle che riempiono un altro successo di Wilder, *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*, 1945), film coraggioso sul tema dell'alcolismo, affrontato insieme allo sceneggiatore Charles Brackett. Ne viene fuori una pellicola forse non lineare, ma dominata dalla dipendenza dello scrittore (Ray Milland) per la bottiglia di whisky, barattata addirittura con la sua macchina da scrivere. Lo aiuterà una donna (Jane Wyman), compagna del fratello, che lo riporterà alla scrittura. Anche in questo film, luci, ombre, allucinazioni e disperazione portano a richiamare scene della tradizione espressionista. Vincitore di quattro Oscar. Anche qui musiche di Rózsa e produzione Paramount.

La commedia musicale di stampo "lubitschiano" *Il valzer dell'imperatore* (*The Emperor Waltz*, 1948) segna un momento di quasi riposo per il regista, evidentemente meno ispirato, nonostante la presenza di due grandi attori, Bing Crosby e Joan Fontaine. Più interessante il film seguente *Scandalo internazionale* (*A Foreign Affair*, 1948), che risulta una commedia brillante con dialoghi spumeggianti e diretti, nonostante la dura e realistica ambientazione, in una Berlino distrutta dalla guerra (vedere le prime immagini della pellicola, in ripresa aerea sulla città è inquietante). Gli attori sono molto bravi, ma le due donne (Jean Arthur e Marlene Dietrich) che entrano in concorrenza superano di gran lunga l'impacciato John Lund. Giudicato poco patriottico e troppo disinvolto sessualmente, se non ambiguo – la censura s'è scatenata –, il film è stato criticato anche da leader politici statunitensi e non ha ottenuto un grande successo alla sua uscita. Oggi è stato rivalutato.

La pellicola seguente, *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950), dà nuovamente il successo internazionale al regista, che riesce a disegnare una grande

storia di dolorosa e progressiva perdita della ragione da parte di un'anziana attrice del muto (Gloria Swanson), attorniata da una corte di vecchie glorie del cinematografo, tra cui il suo cameriere ed autista (Erich von Stroheim), fino ad arrivare ad uccidere un giovane arrivista (William Holden) assoldato come personale scrittore di un soggetto finalizzato a rilanciare la vecchia stella del cinema. Nel film ci sono ardite soluzioni ed atmosfere decadenti e cupe che lo rendono un noir inventivo e sconvolgente. Tre Oscar su ben undici candidature lo hanno consacrato uno dei migliori film del secolo. La sceneggiatura è di Brackett e dello stesso Wilder, mentre la produzione è sempre Paramount. Grande fortuna anche al botteghino.

L'asso nella manica (*Ace in the Hole*, 1951) è un realistico e polemico film sulla forza della comunicazione giornalistica, che crea un evento mediatico gonfiandolo ad arte, finché le conseguenze non sfuggono di mano a chi le ha provocate. Nella parte del cinico giornalista, il bravo Kirk Douglas. Di quanto accaduto durante la guerra, Billy Wilder si ricorda dirigendo il film *Stalag 17* (1953), storia di prigionieri in un campo nazista, ancora con un convincente William Holden, premio Oscar per l'interpretazione. Tra gli attori, il regista Otto Preminger. Le musiche sono di Franz Waxman.

Dal 1954 e per ben 27 anni ancora, Wilder dirigerà numerose commedie, con attori brillanti e grande successo di pubblico. Forse, questo genere, per ambientazione, tono, stile, si rivela quello che più si addice al grande regista, che dimostra di aver molto imparato dal più anziano Ernst Lubitsch e dal realistico von Stroheim. La fama e la popolarità non si allontanano più da Wilder, che dirige di seguito *Sabrina* (1954), *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, 1955), *L'aquila solitaria* (*The Spirit of St. Louis*, 1957) su Charles Lindbergh, *Arianna* (*Love in the Afternoon*, 1957), *Testimone d'accusa* (*Witness for the Prosecution*, 1957) un noir con spunti brillanti ed ironici, *A qualcuno piace caldo* (*Someone Like It Hot*, 1959) forse il suo più grande successo di pubblico, *L'appartamento* (*The Apartment*, 1960), *Uno, due, tre!* (*One, Two, Three*, 1961) girato a Berlino sotto il Muro in costruzione, *Irma la dolce* (*Irma La Douce*, 1963), *Baciami, stupido* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), *Non per soldi... ma per denaro* (*The Fortune Cookie*, 1966), *Vita privata di Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) anticonformista ritratto del detective privato, *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (*Avanti!*, 1972), *Prima pagina* (*The Front Page*, 1974), *Fedora* (1978), *Buddy Buddy* (1981).

I migliori attori di Hollywood hanno recitato per Billy Wilder: oltre a Holden, Kirk Douglas, Marlene Dietrich, Barbara Stanwick, Fred MacMurray, E.G. Robinson, Humphrey Bogart, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, James Cagney, Charles Laughton, Jack Lemmon, Kim Novak, Walter Matthau, Shirley MacLaine, Tyrone Power, James Stewart e tanti altri. Wilder però, pur mantenendo un alto profilo di cineasta consacrato come uno dei più grandi della storia,

non ha saputo più rinnovarsi. Sceneggiatori ben pagati e produttori che lo hanno sempre coccolato, permettendogli anche digressioni (il film su Sherlock Holmes) e flop (*Il valzer dell'imperatore*), lo hanno accompagnato lungo una carriera piena di riconoscimenti (sette Premi Oscar) ma anche densa di racconti amari conditi da brillante ironia e, talvolta, cinismo. Il grande regista viennese, poi tedesco, poi statunitense, s'è spento a 96 anni, a Beverly Hills, come Lang.

Boris Ingster (1903-1978) nasce a Riga, in Lettonia, quando questa era parte dell'Impero di Russia, all'interno di una famiglia di religione ebraica. Da giovane, attratto dalla recitazione teatrale, Ingster va a Mosca, poi a Parigi. Nel suo girovagare si specializza anche nella redazione di sceneggiature per il teatro e per il cinema. Fa, tra l'altro, l'assistente di Sergej Ejzenstejn. Dopo il 1930 va negli USA, dove svolge il compito di sceneggiatore per la RKO Radio Pictures per film di scarso rilievo e basso *budget*. Nel 1940 dirige il suo primo film, il noir *Lo sconosciuto del terzo piano* (*Stranger on the Third Floor*) di cui scrive anche il testo. La pellicola vede l'importante partecipazione di Peter Lorre e di un giovane Elisha Cook jr. Lo scenario è particolare, grigio, fumoso, con la bella fotografia di Nicholas Musuraca e con angolature di ripresa di chiara derivazione espressionista. Dopo altre sceneggiature, Ingster dirige *The Judge Steps Out* (1949), una commedia scritta a quattro mani con Alexander Korda (che ne è anche interprete). L'anno seguente è regista di *Il segreto del carcerato* (*Southside 1-1000*, 1950), un noir criminale prodotto dalla King Brothers Productions. Dagli anni Sessanta, Ingster diviene anche produttore, soprattutto di serie TV. Muore a Los Angeles nel 1978.

Edgar George Ulmer (1904-1972) nasce sotto l'Impero austroungarico in Olomuc, oggi Repubblica ceca, in una famiglia di commercianti ebrei. Interessato al cinema, all'architettura ed al teatro, ha studiato a Vienna ed ha frequentato la compagnia teatrale di Max Reinhardt. Si avvicina giovanissimo anche al mondo dei realizzatori espressionisti, come Paul Wegener, Robert Wiene e Friedrich Wilhelm Murnau. Quando quest'ultimo va negli USA nel 1927, invitato da William Fox, Ulmer accetta di seguirlo come assistente. Dopo la parentesi hollywoodiana, Ulmer è nuovamente a Berlino, dove contribuisce alla realizzazione di *Uomini di domenica* (*Menschen am Sonntag*, 1929) insieme a Curt e Robert Siodmak, Fred Zinnemann e Billy Wilder.

Nel 1933, Ulmer è costretto ad espatriare per evitare la repressione antiebraica dei nazisti. Con in tasca un contratto della Universal, giunge direttamente ad Hollywood, alla corte di Carl Laemmle. Appena arrivato dall'Europa, gira un film documentaristico, a sfondo didattico sanitario, *Damaged Lives* (1933). Il suo primo film di successo è un buon *B-movie* (basso *budget*, riprese in tempi brevi, spesso in interni notturni), *The Black Cat* (1934), con due attori che diverranno



Sunset Boulevard (Viale del tramonto), Billy Wilder (1950)

divi dell'horror, Boris Karloff e Bela Lugosi. È una storia ripresa da Edgar Allan Poe e riceve un'accoglienza positiva al botteghino, per le atmosfere inquietanti ed i risvolti psicologici accattivanti. Ma, proprio nel girare questo film, Ulmer si inimica il favore di Laemmle, per problemi legati ad una passione amorosa.

Il regista non si perde d'animo e realizza, col metodo del *B-movie*, oltre cento film in 38 anni, divenendo il maggiore cineasta del genere. Ulmer si mette al servizio delle minoranze che vivono negli USA, dirigendo, un film dopo l'altro, pellicole a basso costo ma in varie lingue e raccontando storie per ebrei, ucraini, greci, russi, afroamericani, *latinos*. La sua provenienza, mitteleuropea e di origine teatrale ed espressionista, gli facilita la direzione di splendidi e semplici noir e pellicole di fantascienza.

Il suo film più riuscito è forse il noir *Detour* (1945), girato a basso costo, con attori non noti, spesso in notturna ed al chiuso, nel tempo di una sola settimana. È una breve e rapida corsa nell'incubo, incontro ad un destino che si fa beffe del protagonista, trascinandolo inconsapevolmente nel delitto involontario e nelle mani della polizia, "innocente" ma rassegnato e sconfitto dal fato.

Negli anni Sessanta, Ulmer dirige anche alcuni "*peplum*" a Cinecittà. Nel '72 muore per infarto nella sua casa di Los Angeles.

Robert Siodmak (1900-1973) riceve i suoi natali a Dresda, in Germania, in una famiglia ebraica. Poco più che ventenne lavora al teatro e nel cinema, dove inizia, da sceneggiatore, a collaborare con Kurt (poi Curtis) Bernhardt. Nel 1929 è dietro la macchina da presa per *Uomini di domenica* (*Menschen am Sonntag*), su sceneggiatura del fratello Curt ed aiutato da Ulmer, Zinnemann e Wilder. Ma nel 1933, come altri uomini di cinema mitteleuropei di nascita ebraica, fugge dalla Germania e passa in Francia. A Parigi riesce a realizzare diversi film, di non grande caratura, anche se con buoni attori.

Nel '40, Siodmak va a Hollywood dove lavora per la Paramount Pictures di Adolph Zukor. Il primo film firmato dal regista è *La vedova di West Point* (*West Point Widow*, 1941), una commedia leggera. Anche *Volo notturno* (*Fly-by-Night*, 1942) è una commedia spionistica dal ritmo incalzante. Dopo un film drammatico, arriva la prima regia di genere horror di Siodmak con *Il figlio di Dracula* (*Son of Dracula*, 1943), per la Universal, con Lon Chaney nella parte del conte. Il film seguente è *La donna fantasma* (*Phantom Lady*, 1944), un noir di successo, con Ella Raines. Anche *Il cobra* (*Cobra Woman*, 1944), film avventuroso ed esotico, impreziosito dal colore, riceve un buon successo di pubblico.

Dall'anno seguente, Siodmak mette in fila una serie di pellicole noir e thriller che ricevono apprezzamenti unanimi: *Quinto, non ammazzare!* (*The Suspect*, 1945) con un ottimo Charles Laughton, *La scala a chiocciola* (*The Spiral Staircase*, 1945) con Dorothy McGuire, *Io ho ucciso* (*The Strange Affair of Uncle Harry*, 1945) con George Sanders, *I gangsters* (*The Killers*, 1946) con

Burt Lancaster ed Ava Gardner, *Lo specchio scuro* (*The Dark Mirror*, 1946) con una straordinaria Olivia De Havilland, *L'urlo della città* (*Cry of the City*, 1948) con Victor Mature, *Doppio gioco* (*Criss Cross*, 1949) ancora con Burt Lancaster, *Il romanzo di Thelma Jordon* (*The File of Thelma Jordon*, 1949) con Barbara Stanwick. Le ottime pellicole consacrano il regista tra i migliori cineasti di Hollywood, per le storie piene di suspense e le atmosfere inquietanti che riesce a creare. Attori all'altezza del compito, magistralmente diretti, con brillante fotografia di tecnici come Franz Planer (di origine ceca) e musiche di maestri come il collaudato Miklós Rozsa (di origine ungherese).

Nel '50, Siodmak gira in Toscana *Il deportato* (*Deported*) con Jeff Chandler nei panni d'un gangster. *Il fischio a Eaton Falls* (*The Whistle at Eaton Falls*, 1951), con Ernest Borgnine, è un drammatico film sul mondo del lavoro. Con il divertente *Il corsaro dell'Isola Verde* (*The Crimson Pirate*, 1952), Siodmak gira a Napoli un film leggero, con Burt Lancaster per protagonista.

Nel 1955, il grande regista torna in Germania, dove gira *I topi* (*Die Ratten*), film drammatico vincitore a Berlino, con Maria Schell e Curd Jürgens. Siodmak filma anche pellicole di minore fortuna in Gran Bretagna, in Francia ed ancora in Germania. Dopo oltre dieci anni di lavoro all'estero senza grande successo, il regista torna negli USA, dove dirige ancora un film di un certo successo, *Custer eroe del West* (*Custer of the West*, 1967) con Robert Shaw. Nel '68 Siodmak torna a girare il suo ultimo film in Europa. Si tratta di un'avventurosa pellicola sulle invasioni barbariche, *La calata dei barbari* (*Kampf um Rom*), senza grandi pretese se non quelle di spettacolarità. Il film ha un cast di attori "internazionali", con Orson Welles, Laurence Harvey, Sylva Koscina, Harriet Andersson. Il regista è morto nel 1973, nella sua casa di Locarno, in Svizzera.

Otto Preminger (1905-1986) nasce a Wischnitz, a quel tempo Impero austroungarico, ma oggi facente parte dell'Ucraina. La sua famiglia è benestante e di religione ebraica. Nel 1914 i Preminger si trasferiscono a Graz e poi a Vienna, considerate più sicure. Attratto dalla recitazione, il giovane Otto si avvicina al teatro e tenta, inutilmente, un primo approccio con la compagnia di Max Reinhardt. Nel frattempo, nel 1928 si laurea in Giurisprudenza (il padre è avvocato), diventa assistente di Reinhardt, quindi direttore del teatro viennese. Prova anche a dirigere un film, senza particolare fortuna. Dopo la salita al potere di Hitler in Germania, anche in Austria il clima si fa pesante ed il giovane Preminger va negli USA, nel '34.

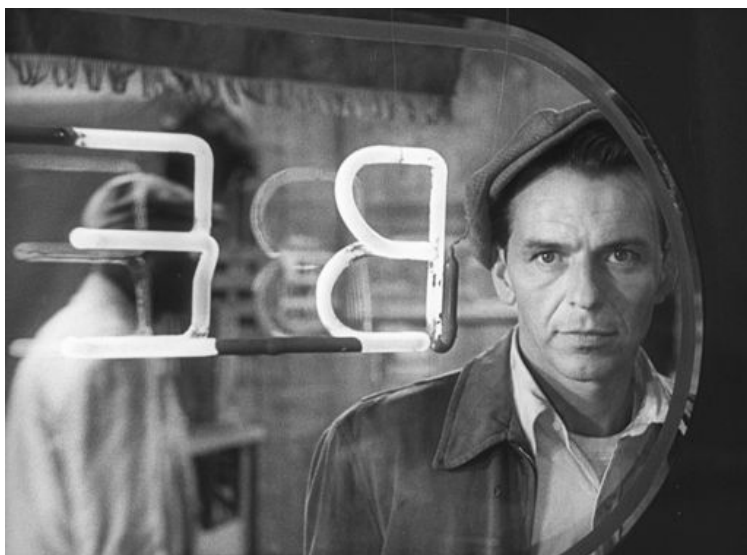
Continua a seguire il teatro a New York e contemporaneamente firma un contratto a Hollywood con la 20th Century Fox. Ritenutosi, da buon regista europeo, inadatto al mondo del cinema controllato dalla produzione, viene costretto a rompere il contratto con la Fox, dopo un paio di film senza particolare impegno. Il teatro, a Broadway, gli dà maggiori soddisfazioni, anche con la recitazione.

Scoppiata la guerra, Preminger si vede offrire una parte nel film antinazista *Margine d'errore* (*Margin of Error*, 1943), ma accetta solo quando la produzione Fox lo fa stare anche dietro la macchina da presa. La pellicola ottiene un buon successo. Da quel momento, la sua carriera hollywoodiana è folgorante.

Nel 1944 gira *Vertigine* (*Laura*) un noir psicologico con Gene Tierney e Dana Andrews, di grande forza visiva e di positiva accoglienza di pubblico e critica. La Fox insiste con Preminger nel fargli girare un altro noir, *Un angelo è caduto* (*Fallen Angel*, 1945), ancora con Dana Andrews ed il regista ottiene nuovamente un successo. Dopo alcune pellicole di poco conto (film in costume, musical, soggetti passionali), nonostante ottimi attori e collaborazioni con Lubitsch, il regista torna al noir e dirige di seguito *Il segreto di una donna* (*Whirlpool*, 1949), ancora con la Tierney, e *Sui marciapiedi* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950), sempre con Dana Andrews e Tierney, entrambi film essenziali, crudi, dotati di precisione nell'uso degli spazi, dei tempi, delle luci.

I successivi *La penna rossa* (*The Thirteenth Letter*, 1951) e *Seduzione mortale* (*Angel Face*, 1953) sono ancora sul genere noir e ribadiscono la buona vena del regista che, tra un film e l'altro, rompe con la Fox per passare alla RKO. Ma Preminger si considera ormai maturo per divenire egli stesso produttore dei propri film ed eliminare così il controllo stretto delle *Majors*. Nel '53 dirige *La vergine sotto il tetto* (*The Moon is Blue*), un'audace pellicola leggera, interpretata da William Holden, David Niven e Dawn Addams, con qualche problema di censura. Nel dramma della gelosia *Carmen Jones* (1954), Preminger dirige due grandi attori afroamericani, Dorothy Dandridge ed Harry Belafonte, cantanti ambedue. Il film è infatti corredato anche da ottima musica e Zanuck, per la Fox, accettò di finanziarlo. Nel 1959, il regista replicherà il successo dirigendo *Porgy and Bess*, trasposizione da George Gershwin, ancora con la Dandridge, accompagnata sullo schermo da Sidney Poitier.

Nel frattempo, Preminger appare come attore nel film di Billy Wilder *Stalag 17* (1953) e dirige alcuni film di grande impatto come *La magnifica preda* (*River of No Return*, 1954) western con Robert Mitchum e Marilyn Monroe, *L'uomo dal braccio d'oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), con Frank Sinatra, Kim Novak ed Eleanor Parker, sulla dipendenza dalla droga, colpito da problemi di censura. Seguono poi dei film su *Santa Giovanna* (*Saint Joan*, 1957) con Jean Seberg, e sulla gioventù ribelle, *Bonjour Tristesse* (1958) dal romanzo di Françoise Sagan, ancora con la Seberg, Deborah Kerr e David Niven, con interessante uso di colore e bianco e nero. Con *Anatomia di un omicidio* (*Anatomy of a Murder*, 1959), il regista propone la storia di un processo in cui l'accusato di assassinio (Ben Gazzara) viene prosciolto grazie all'avvocato (James Stewart) aiutato nell'indagine dalla moglie del presunto omicida (Lee Remick). Il film è stato oggetto di duri attacchi della censura, ma ha ottenuto notevole successo di pubblico.



The Man with the Golden Arm (L'uomo dal braccio d'oro), Otto Preminger (1955)

Grandi realizzazioni vengono portate sullo schermo da Preminger negli anni seguenti, come *Exodus* (1960) sulla nascita dello Stato di Israele, *Tempesta su Washington* (*Advise & Consent*, 1962) sulla difficoltà a trovare un sostituto nell'imminenza della morte del Presidente USA, *Il cardinale* (*The Cardinal*, 1963), sui contrasti intimi di un giovane prete che farà carriera nella Chiesa, *Prima vittoria* (*In Harm's Way*, 1965) sul bombardamento aereo giapponese di Pearl Harbor. Si tratta di film con grande sforzo produttivo e spettacolarizzazione di eventi importanti, ripagati dal favore del pubblico e da pioggia di *nomination* agli Oscar.

Nello stesso 1965, Preminger torna ancora una volta al noir con il film *Bunny Lake è scomparsa* (*Bunny Lake is missing*), di poco successo alla sua uscita, giustamente rivalutato col tempo. Nel 1967, il regista dirige *E venne la notte* (*Hurry Sundown*), un dramma a sfondo razzista tra proprietari terrieri del Sud degli Stati Uniti. Tra i film degli anni Settanta, è solo l'ultimo, il thriller spionistico *Il fattore umano* (*The Human Factor*, 1979), che riesce a dare nuovamente forza alla capacità di Preminger di disegnare storie di valore e di dare centralità al lavoro registico. Otto Preminger muore a New York nel 1986.

Douglas Sirk (1897-1987) è nato in Germania, ad Amburgo, col nome di Hans Detlef Sierck. La sua famiglia è di origine danese e, dopo un breve soggiorno in Danimarca, si trasferisce definitivamente in Germania. Il giovane Detlef studia in varie università (Monaco, Jena, Amburgo) legge, filosofia e storia dell'arte, procurandosi così una solida base culturale. Si interessa al teatro, divenendo responsabile della scena teatrale di Brema e poi di Lipsia. Si avvicina anche al mondo del cinema, ma con caratteristiche proprie e lontane dai canoni dell'Espressionismo. Nel '34 l'UFA lo mette sotto contratto, nonostante il nazismo abbia preso il potere. Detlef Sierck riesce a realizzare alcuni film interessanti e di nuova ispirazione, lanciando tra l'altro la cantante Zarah Leander come attrice.

Ma l'inizio delle purghe antiebraiche da parte del nazismo costringe Sierck e sua moglie Hilde Jary (di famiglia ebraica) all'espatrio. La coppia va prima in Svizzera, poi in Olanda, continuando ad occuparsi di cinema. Dal 1940 i due coniugi varcano l'Oceano, dirigendosi verso Hollywood, mentre il regista americanizza il suo nome in Douglas Sirk. Messosi in contatto con altri fuoriusciti mitteleuropei, il regista firma insieme ad Edgar G. Ulmer il suo primo film statunitense *Il pazzo di Hitler* (*Hitler's Madman*, 1943), una storia di guerra che porta direttamente sullo schermo la ferocia folle dei nazisti che arrivano a rade-re al suolo un'intera cittadina ceca ed uccidere o deportare bambini e donne. La fotografia è del grande tecnico Eugen Schüfftan, collaboratore stretto di Lang e di Dupont, tra gli altri, ed anche lui fuggito negli USA. Schüfftan è senza documenti necessari per lavorare negli Stati Uniti e Sirk gli offrirà per tre suoi film

un posto sicuro, pur non potendo ufficialmente accreditarlo.

Il regista continua a dirigere pellicole di scarsa ispirazione ma dotate di ottima fattura, di genere melodrammatico, tiepidamente accolte dal mercato statunitense. Ma il risultato arriva nel 1950, quando la Universal Pictures mette sotto contratto Sirk, che già stava pensando ad abbandonare gli USA. Inizia così un periodo più fortunato, con la produzione di una lunga serie di melodrammi, intervallati da noir e western. Nel '53 realizza *Desiderio di donna* (*All I desire*), con Barbara Stanwick, ma l'anno seguente nasce il suo miglior film, *Magnifica ossessione* (*Magnificent Obsession*, 1954), dove il contrastato amore tra Rock Hudson e Jane Wyman fa versare fiumi di lacrime al pubblico. Hudson interpreterà ben otto film con la regia di Sirk.

Il regista tedesco naturalizzato statunitense, nel dirigere i suoi melodrammi, trova una chiave importante nel disegnare caratteri e sentimenti forti, emotivamente ed eticamente condivisibili dal pubblico, rappresentati grazie ad un uso molto pastoso del colore, della luce. È così che nascono *Secondo amore* (*All that Heaven allows*, 1955), *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, 1956), *Il trapezio della vita* (*The Tarnished Angels*, 1957), *Tempo di vivere* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958), *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*, 1959), film magnificamente interpretati e diretti, che spesso si muovono all'interno della provincia nordamericana piuttosto che nelle città, accrescendo in tal modo l'identificazione degli spettatori.

Stanco della produzione di pellicole divenute ripetitive, Douglas Sirk si riprende il suo nome originario, lascia Hollywood e gli USA per tornare in Europa, dove si dà nuovamente al teatro a Monaco di Baviera per poi ritirarsi a Lugano, in Svizzera, dove muore nel 1987.

Curtis Bernhardt (1899-1981), nato in Germania, a Worms, col nome Kurt, dopo le esperienze come militare nella I Guerra mondiale, frequenta il mondo del teatro di Francoforte e si trasferisce poi a Berlino. Qui cura la regia di un film antimilitarista, finanziato dal Partito comunista, nel 1924, dirige poi anche un film con Marlene Dietrich ed uno con Conrad Veidt. Alla presa di potere da parte dei nazisti Bernhardt si rifugia in Francia, rientra brevemente in Germania, viene arrestato dalla Gestapo, ma riesce ad essere liberato e torna in Francia. Tra il '34 e il '39 gira film anche in Gran Bretagna. Il successo delle sue pellicole varca l'Oceano e la Warner Bros. gli offre un contratto a Hollywood.

Dal 1940 al 1947, il regista dirige una serie di film di buon successo, anche se non vi è un particolare livello estetico ma è molto curato l'aspetto formale di buon prodotto commerciale. Oltretutto, la produzione gli mette a disposizione un gruppo di star non secondario: Olivia De Havilland, Miriam Hopkins, Joan Crawford, Bette Davis, Barbara Stanwick, Jane Wyman, Ida Lupino, per terminare, tra il 1953 ed il 1956, con Lana Turner e Rita Hayworth. Ne scaturiscono



Letter from an Unknown Woman (Lettera da una sconosciuta), Max Ophüls (1948)