



4. Alla Nazimova («Cinéa», n. 92, 1923)

«quella presenza immaginaria che nel cinema chiamiamo effetto diegetico»<sup>52</sup>. La comunione fra questo potere emotivo, immaginario, affettivo e la disposizione analitica rappresentata dal *découpage* fa del cinema un fantastico ibrido — come non dirlo lirososofico?

52. N. Burch, *op. cit.*, p. 236.

## La naissance du Cinéma ou la naissance de l'amour du Cinéma: *Forfaiture*<sup>1</sup> (Testi, note, frammenti intorno a un film fotogenico)

di Giulia Carluccio

### a) *Forfaiture: una fortuna davvero parigina*

7 agosto 1916

A Parigi, questa settimana, un cinematografo diventa una scuola d'arte. Un film e due fra gli interpreti principali ci insegnano come si possa arricchire il romanzo cinematografico di novità appassionante, emozione, luci naturali o artefatte. Ogni sera, scrittori, pittori, compositori e autori drammatici tornano a sedersi, a contemplare e commentare sottovoce, come allievi.

[...]

Al genio di un attore asiatico si aggiunge quello di un regista forse ineguagliabile; la donna del dramma, viva, luminosa, intelligente, non esagera che raramente in scatti, eccessi di espressione che risultano ancora teatrali. C'è un magnifico dispendio di merletti, sete, pellicce preziose, senza contare la pelle e le membra nella colluttazione finale [...]. Miracolo [...] ecco dei personaggi seguiti sullo schermo dalle loro ombre, la loro ombra tragica o grottesca, di cui l'inutile molteplicità delle lampade ad arco ci aveva finora privati! Ecco che un tendaggio monocromo, un soprammobile rutilante bastano a darci l'impressione di un lusso consolidato! Ecco un interno elegante da cui sono stati banditi — possibile? — il letto «importante» trapuntato di raso e il buffet scolpito!

[...]

Un concorso di felici risultati, è questo che ci cattura e trattiene per tutta la durata del film? Oppure il piacere, più profondo e confuso, di vedere incamminarsi verso la perfezione il «ciné» sprecato, il piacere di indovinare ciò che sarà il cinema futuro [...].

[...]

[Hayakawa]... questo artista asiatico la cui vigorosa immobilità sa esprimere tutto. Che i nostri cineasti vadano a vedere come, mentre il volto tace, la mano insegue il pensiero iniziato. Imparino quanto vi è di minaccioso e di sprezzante nel movimento del sopracciglio e, nell'istante del ferimento, come simula che la vita scorra via insieme al suo sangue, senza

1 *The Cheat* (tit. it. *I prevaricatori*), di Cecil B. De Mille, uscito negli Stati Uniti nel dicembre del 1915 (soggetto: Hector Turnbull; sceneggiatura: Hector Turnbull e Jeanie Macpherson; fotografia: Alvin Wyckoff; scenografia: Wilfred Buckland; interpreti: Fanny Ward, Sessue Hayakawa, Jack Dean; produzione: Jesse L. Lasky Feature Play Company/Paramount). Il film fu presentato a Parigi all'Omnia-Pathe nell'agosto del 1916 con il titolo *Forfaiture*, conoscendo la fortuna di cui si tratta in queste pagine (e in ragione della quale si utilizza qui il titolo francese). Rimandiamo ad ulteriori note e paragrafi del testo altre notizie utili circa il film.



scossa, senza smorfia convulsa, unicamente attraverso la pietrificazione progressiva della sua maschera di Budda e l'appannarsi statico del suo sguardo.

Colette<sup>2</sup>

Il cinema, l'ho detestato. Ah, come ho detestato il cinema! Prima della guerra non ci andavo mai, se non perché costretto [...].

Di tanto in tanto mi lasciavo trascinare in qualche sala di boulevard da attori che volevano vedersi. Per cui assistevo unicamente a film francesi girati da francesi. E i film francesi di allora si chiamavano LA CLOSURE DES GENETS, TRENTE ANS OU LA VIE D'UN JOUEUR, LES PARADILLAN [...]. Fantasma desolanti che credevo ormai di aver dimenticati [...].

È comprensibile che questo campionario del nostro cinema non mi abbia attirato.

[...]

E, come tutti, disprezzavo il cinema [...].

Dopo diversi mesi, sono ritornato al cinema [...]. Charlie Chaplin, battezzato Charlot [...], si impose alla mia ammirazione. L'indifferenza lascio il posto ad un odio eclettico, ad uno slancio di curiosità, insieme ad un indefinito entusiasmo inconfessato; era fatta. Per parecchie settimane non mi mossi dalla sala rosa e blu del cinema Max Linder, dove Max e Charlot fraternizzavano con brio.

Qualche resistenza lottava ancora dentro di me. Ci volle FORFAITURE per demolire tutto. Scopri allora l'insospettata bellezza di quest'arte insieme alla vigorosa incomprendimento del pubblico. Il successo di FORFAITURE non rivelò il cinema a coloro che lo ignoravano. Il solo soggetto fece accorrere il *tour Paris* come a un buon lavoro di Henry Bernstein. E si volle realmente scoprire soltanto il Giappone, come veniva soprannominato Sessue Hayakawa. Questo mimo magnifico conobbe il favore che si concede ogni primavera all'esotismo. Per una volta successe d'estate, ma la guerra ha modificato molte piccole abitudini.

Quasi nessuno pensava veramente alla novità del cinema, arte complessa, sottile, rara, potente e scoraggiante. Neanche i *cinématographistes*. Tutt'al più cercarono di rubare al signor De Mille, regista di FORFAITURE, la sua tecnica. Ma fu una parodia assai grossolana. L'anno dopo tutti i film francesi si svolgevano nella penombra. Chissà perché? semplicemente perché FORFAITURE [...].

Louis Delluc<sup>3</sup>

I due testi che precedono queste note non costituiscono unicamente un suggestivo esergo, né rappresentano un semplice — e ovvio — omaggio a due autori che hanno storicamente segnato, orientato e, nel caso specifico di Delluc, contribuito a fondare quella riflessione estetica sul cinema di cui tratta questo numero di «Cinema & Cinema». Una riflessione condotta attraverso forme di intervento molteplici e frammentarie, spesso strettamente legate o del tutto confuse con la pratica quotidiana e tendenziosa della nascente critica cinematografica, e mai, comunque, disgiunta dal riferimento costante al cinema, ai film

<sup>2</sup> Questo testo di Colette apparve qualche giorno dopo l'uscita parigina di *Forfaiture*, su «Excelsior», del 7/8/1916, p. 2, con il titolo *Cinéma*, ed è riportato in Alain et Odette Virmaux (sous la direction de), *Colette au cinéma*, Flammarion, Paris 1975, pp. 35-37.

<sup>3</sup> L. Delluc, *La naissance du Cinéma ou la naissance de l'amour du Cinéma*, in *Cinéma et Cie - Conférences d'un spectateur* (1919), ora in *Écrits cinématographiques II*, Cinéma-thèque Française, Paris 1986, pp. 23-24. Si tratta del testo di apertura della raccolta.

(realizzati e da realizzare). È proprio nell'ambito del continuo rimando dialettico tra il cinema realizzato e quello da realizzare (che caratterizza in generale tra gli anni Dieci e gli anni Venti il dibattito sul cinema in Francia), nell'intento di giungere ad un'ipotesi percorribile di rinascita del cinema francese, o a quella più radicale di nascita di un cinema specificamente francese<sup>4</sup>, quella riflessione viene ad ampliare la sua portata in senso teorico, muovendo da un'esigenza di definire o progettare il «cinema come si dovrebbe fare», a quella di definire il «che cos'è?» del cinema e il «come»<sup>5</sup> del suo funzionamento. Ora, in questo percorso, dagli interventi di Delluc, Vuillemoz, Aragon, a quelli di Mousinac, Epstein, dalle pagine di rivista ai testi e agli scritti più ampi apparsi come frammenti mobili e intercomunicanti nel caleidoscopico panorama editoriale parigino dell'epoca, tra i riferimenti al cinema realizzato (perlopiù americano) e il riferimento originario e fondatore, ma anche come il più persistente, attraverso dinamiche e curiosa, segnata da continue celebrazioni e talvolta da tentativi di messa in discussione, spesso ad opera degli stessi artefici, come è il caso di Delluc.

Ritornando ai testi posti in apertura, l'emozionata recensione di Colette e l'emozionante ricordo della scoperta di *Forfaiture* e del cinema da parte di Delluc, sullo sfondo dell'entusiasmo di artisti e intellettuali e del *tour Paris*, non solo permettono di risalire all'origine di questa fortuna, stabilendone la cronologia<sup>6</sup>, ma anche contengono una serie di indicazioni e suggerimenti importanti sul «perché», sul «come» e, per quanto riguarda Delluc, sulle conseguenze di questa fortuna.

Vediamo le parole di Colette, appena qualche giorno dopo l'uscita parigina del film, quando già scrittori, pittori, compositori ecc. non cessavano di sedersi a contemplare le immagini di *Forfaiture*. Oltre a individuare alcuni elementi cruciali di novità del film (in particolare nell'uso dell'illuminazione, delle ombre protettate, di un *décor* e di una recitazione deteatrizzati rispetto all'uso francese) e oltre a sottolineare il fascino esotico e la qualità «personale» di Hayakawa (iniziano una mitizzazione destinata a durare a lungo)<sup>7</sup>, Colette,

<sup>4</sup> Per un quadro di riferimento più preciso e per un approfondimento di quel dibattito, che qui si dà per scontato, cfr., oltre ai diversi contributi compresi in questo numero della rivista (segnatamente, quello di R. Abel), G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema - Il periodo del mito*, Clueb, Bologna 1989 (in particolare i §§ 1.3, pp. 38-39, su Delluc, e 1.4.1, sulla Francia anni Venti, pp. 45-48), e S. Lieberman, *French Film Theory, 1910-1921*, in «Quarterly Review of Film Studies», vol. 8, n. 1, 1983.

<sup>5</sup> Le espressioni virgolate sono in G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema*, cit., p. 45.

<sup>6</sup> Se l'origine di questa fortuna è associata al nome di Delluc, in ragione dell'importanza e del significato che il film acquista nella sua riflessione sul cinema, O. e A. Virmaux sottolineano che fu probabilmente lo stesso Delluc, in una nota anonima di «Le Film» del 3 giugno 1918, a lodare Colette per aver scoperto e lanciato *Forfaiture*, «che non aveva suscitato che polemiche progiaipponesi e di cui Colette sola, e per prima, aveva proclamato sulla grande stampa il valore artistico» (cfr. *Colette au cinéma*, cit., p. 35, nota 1).

<sup>7</sup> Transfiga da Ince, Hayakawa conosci con il film di De Mille un successo starorinario che in Francia aveva quella mitizzazione di cui sono testimonianze le innumerevoli descrizioni del suo volto (in primo



nel celebrare gli aspetti cinematografici del film (trascurando il soggetto)<sup>8</sup>, ne celebra il valore di lezione nei confronti di un cinema francese affollato di buffet, letti trapuntati e maschere contratte in smorfie convulse. Ecco che già si pone quella dialettica tra film *realizzato* e film o cinema *da realizzare* di cui si parlava. Le lodi al film di De Mille, «regista forse ineguagliabile», non sono cioè disgiunte o disgiungibili dall'invito di Colette a trarre insegnamento da quel film. Si potrebbe dire che la stessa recensione, pure vibrante e ispirata, abbia un intento «didattico», oltre che polemico, nei confronti del cinema francese<sup>9</sup>. Colette, poi, intravede (profeticamente), nella felice combinazione di risultati del film, un embrione di ciò che dovrà essere il cinema futuro. E, in effetti, come vedremo, un film come *Forfaiture* occupa un posto significativo nel passaggio da un cinema ancora legato ad un modo di rappresentazione primitivo (di cui i «difetti» francesi sopra accennati costituiscono una degenerazione, o quantomeno un ristagno), a un cinema in cui si impongono quelle forme linguistiche e narrative che sono state definite *istituzionali* o *classiche*. E se il testo di Colette non fa esplicito riferimento a quegli elementi linguistici, come l'uso del primo piano o la presenza di determinate soluzioni di raccordo e in generale di montaggio, che definiscono la crucialità di *Forfaiture* all'interno di questo passaggio (che vede la produzione statunitense in posizione di avanguardia rispetto a quella europea, non solo francese), la «perfezione» che, secondo Colette, sembra raggiungere il cinema con il film di De Mille non può non riguardare anche quegli aspetti, su cui poi saranno altri a insistere.

piano, beninteso), della sua *fotogenia*, che si trovano negli scritti di Delluc e di Epstein (insieme al ritratto che Epstein inserisce in *Bonjour Cinéma*, 1921, ora in *Écrits sur le cinéma I*, Seghers, Paris 1975), oltre ai diversi articoli e note su riviste come «Le Film» o «Cinéma» (in «Cinéma», n. 33, 17 août 1923, Hayakawa è protagonista assai adatto della rubrica «Le Caractère dévoilé par la Physionomie...»). Al di fuori dell'ambito di cui ci occupiamo, il successo di Hayakawa è comunque di lunga durata, anche se disuguale, fino al riconoscimento internazionale per *Il ponte sul fiume Kwai* (D. Lean, 1957).

<sup>8</sup> Edith Hardy, donna frivola dell'alta società, insaziabile di begli abiti e divertimenti mondani, non si limita a dilapidare il patrimonio che il marito cerca di incrementare con sagge speculazioni di borsa, e gioca lei stessa a Wall Street i fondi di un'associazione di beneficenza di cui è tesoriere, perdendoli. In preda alla disperazione, si rivolge ad uno dei suoi spasimanti, un ricco orientale (il giapponese Hishuru Tori, nella copia originale del film, diventato nel 1918, durante la guerra, al momento dell'alleanza statunitense con i giapponesi, il birmano Haka Arakau), il quale le dà il denaro purché diventi la sua amante. Subito dopo, il marito di Edith guadagna un ottimo utile in borsa e offre alla moglie proprio la somma di denaro che la lega all'orientale. Lei cerca allora di riscattare il patto, ma il re dell'avorio non intende ragioni e le imprime sulla spalla con un marchio rovente il simbolo del suo possesso. Sconvolta, Edith gli spara, ferendolo. Sarà il marito ad assumersi la colpa del delitto ma, di fronte al tribunale che lo processa, Edith decide di mostrare il marchio infamante, scagionando così se stessa e il marito. I due coniugi possono così ritrovarsi, mentre l'orientale verrà malmenato e insultato dalla folla.

<sup>9</sup> E ciò è ancora più evidente integrando gli estratti qui presentati con il testo completo di Colette, in cui si fa anche specifico riferimento alle case di produzione francese.

<sup>10</sup> La terminologia e i problemi che qui vengono per ora solo accennati rimandano a N. Burch, *La Lucarne de l'infini - Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1990 (di cui si trova una recensione in questo numero di «Cinema & Cinema») e al volume di D. Bordwell - J. Straiger - K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema - Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul, London-Melbourne-Hentley 1985.

Venendo al testo di Delluc (retrospettivo, rispetto a quello di Colette, contemporaneo all'apparizione parigina del film), è significativo notare come la scoperta della «bellezza insospettata» del cinema attraverso quella di *Forfaiture* venga in qualche modo motivata e circoscritta con riferimenti assai pertinenti al contesto. Attraverso il filtro di un ricordo individuale, solo apparentemente soggettivo, Delluc sottolinea i contorni di una situazione ben precisa che spiega le ragioni (quindi il «perché» di cui sopra) dell'entusiasmo che un film come *Forfaiture* doveva suscitare, inaugurando quello più generale per il cinema americano. Le parole di Delluc rinviano chiaramente alla crisi che caratterizza il cinema francese prima e durante la guerra, e all'atteggiamento di disprezzo che in genere la classe borghese riservava al cinema, nonostante i tentativi della *Film d'Art* e della *Société Cinématographique des Artistes et Gens de Lettres* di Capellani di raggiungere precisamente quel pubblico con una produzione «colta»<sup>11</sup>. Tentativi che rivelano ben presto le loro contraddizioni, volendo «riprodurre al cinema i clichés del teatro borghese, ma per mezzo di un modo di rappresentazione primitivo totalmente inadatto a quella traduzione su uno schermo a due dimensioni», per dirla con le parole di Burch<sup>12</sup>. Così come, d'altro canto, nemmeno il cinema di Feuillade, Jasset, Perret offre una sostanziale novità di linguaggio, perpetuando in una diversa proposta narrativa dei tratti linguistici ancora primitivi (come la frontalità e l'autarchia dei singoli quadri)<sup>13</sup>. Davvero «occorrerà attendere l'arrivo in Francia di *Forfaiture* e dei film americani di Reginald Barker per Ince, generati da un'industria che tra il 1910 e 1915 avrà compiuto dei progressi folgoranti [...] perché un Delluc, un Vuillermoz, un Epstein, un L'Herbier possano diventare i convertiti appassionati che sappiamo»<sup>14</sup>. E certo la scoperta dei film americani, a partire da *Forfaiture*, da parte della Francia in guerra, non può essere ricondotta unicamente a quelle ragioni prettamente economiche, su cui insistono per esempio Jeanne e Ford<sup>15</sup>, e che certamente favoriscono la grande invasione dei film stranieri (prima gli italiani, fino al '15, poi gli scandinavi e infine gli americani)<sup>16</sup>. A un mercato cinematografico pesantemente segnato dalla crisi economica e a una distribuzione che ha bisogno dei film americani per rinnovare settimanalmente programmi di tre ore (e che perciò accetta l'apertura di agenzie delle grandi firme statunitensi)<sup>17</sup>, corrisponde anche e soprattutto una crisi di soggetto e di

<sup>11</sup> Su questo punto e sulla situazione della cinematografia francese, del suo pubblico, e del contesto in cui giungono i film americani negli anni intorno alla guerra si veda in particolare l'inquadramento proposto da N. Burch, *La Lucarne...*, cit., pp. 58-76.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>13</sup> *Ibidem*, in particolare pp. 75-76.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>15</sup> Cfr. R. Jeanne - Ch. Ford, *Histoire du cinéma*, Laffont, Paris 1947, in particolare cap. 13: *Le Cinéma et la guerre*, pp. 150-162, e cap. 15: *Le Cinéma français pendant la guerre - Naissance d'un art*, pp. 169-201.

<sup>16</sup> Cfr. anche G. Sadoul, *Storia generale del cinema*, vol. II, Einaudi, Torino 1967, in particolare cap. V, p. 397 e segg.

<sup>17</sup> Cfr. R. Jeanne - Ch. Ford, *Histoire du cinéma*, cit., pp. 160-161.



linguaggio. Del resto anche i due storici sottolineano come la *qualità* e la novità dei soggetti nei film americani sorprendessero il pubblico francese e come, attraverso il cinema americano si scoprisse il cinema *tout-court*. Di qui l'entusiasmo e la sorpresa di fronte a Charlot<sup>18</sup>, ai film di Ince e Barker, e di fronte a *Forfaiture* che, per Delluc in particolare, tornando al testo da cui sono partita, è la *naissance du cinema* e la *naissance de l'amour du cinema*.

È significativo, a questo proposito, come Delluc distingua l'effetto suscitato da Charlot, rispetto a quello del film di De Mille. La sola esperienza dei film di Charlot non sembra sufficiente per vincere tutte le resistenze, per scoprire il cinema: «il fallit *Forfaiture* pour tout démoir». È evidente che Delluc pensa a qualcosa di specificamente *cinematografico* che certo non è compreso nel solo soggetto, né nell'esotismo di Hayakawa in sé. E nemmeno nella «tecnica»: il successo del film «non révéla pas le ciné à ceux qui l'ignorèrent» e nemmeno i «cinématographistes» ne comprendono la novità assoluta; tentano al massimo di rubare la «tecnica» di De Mille. Qual'è il valore di questo film, che va oltre al soggetto, oltre l'esotismo di Hayakawa, oltre la tecnica? Delluc non lo definisce, ma è senza dubbio qualcosa che appartiene all'ordine della *fotogenia*. E del resto trovare una definizione, la definizione, di fotogenia non è un'impresa facile.

Fermento nuovo, dividendo, divisore e quoziente. C'è da rompersi la testa a volerla definir. Volto della bellezza, è un gusto delle cose

dirà Epstein<sup>19</sup>.

E questo termine, questa idea, nozione, intorno a cui si muove, compone e ricompono la riflessione teorica sul cinema in Francia, da Delluc, Vuillemoz, a Mouslinac, Dulac, L'Herbier, Gance, Aragon, Epstein e oltre<sup>20</sup>, e che appare come il vero minimo comun denominatore («dividendo, divisore, quoziente») di quella *Ur-teoria* che è possibile riconoscere nell'ampio spettro teorico dell'epoca<sup>21</sup>, vive perlopiù attraverso riferimenti a film, a situazioni, a immagini, ancora una volta, *realizzate e da realizzare*. Nel caso di Delluc, genitore primo di quella nozione, particolarmente. Ed ecco che in *Photogénie*<sup>22</sup>, nel tentativo di individuare le coordinate della fotogenia nei valori del *décor*, dell'illuminazione, della *cadence* (l'equilibrio fotogenico con il ritmo delle immagini), della *musique*, Delluc torna più volte a *Forfaiture*: per affermare che la semplice

fotografia non è fotogenia, che è invece un accordo superiore tra cinema e fotografia; non è cioè quella «tecnica» che i «cinégraphistes» volevano rubare a De Mille:

Oh, i cinematografari hanno le loro idee sulla fotogenia. Ognuno ha la sua, e così tante fotogenie e altrettante idee [...].

La grande risorsa degli ignoranti — quale imponente maggioranza! — è di sostituire la fotografia al cinema. Addio, fotogenia! [...]

La fotogenia, al contrario, è l'accordo tra il cinema e la fotografia! [...]

In verità, c'era la forte tentazione di spingere lontano quei tentativi di rilievo e rembrandismo, per i quali ci aveva sorpreso *Forfaiture*. Allora venne il tempo in cui la fotografia superò il film, ed è per questo che non ci furono più film<sup>23</sup>.

Vi torna per affermare il valore della *masque*, la necessità di «cercare il carattere in una figura», soffermandosi sulla «maschera naturale» di Sessue Hayakawa, aggiungendo che

Sessue Hayakawa non è ancora riconosciuto per quello che è: il più grande attore tragico del mondo contemporaneo<sup>24</sup>.

riferendosi senza dubbio anche all'Hayakawa di *Forfaiture*, al quale si riferisce pure questa bellissima descrizione, scritta qualche anno prima:

Hayakawa domina le folle con la sua malinconia. Ancora una volta non parlo di talento, considero questi attori, soprattutto lui, come una forza naturale e il suo viso come un'opera di poesia il cui perché non ci importa, quando la nostra voglia di bellezza vi trova la nota o il riflesso sperato. La malinconia, ma sì! Non è la crudeltà felina e implacabile, la brutalità ce lo impone, e tuttavia solo di questo si parla. E la malinconia? Gli occhi talmente freddi davanti al dolore che, aperti, sembrano chiusi per sempre, e soprattutto il suo sorriso dalla forma strana, dalla ferocia di un bambino, e nemmeno; la ferocia di un puma o di un giaguaro, e non è più ferocia! La bellezza di Sessue Hayakawa è dolorosa. Poche cose al cinema possono, come la luce e il silenzio di questa maschera, rivelarci l'esistenza di esseri soli. Credo proprio che le persone sole, e sono tante, ritroveranno la loro disperazione senza via d'uscita nella malinconia profonda del selvaggio Hayakawa<sup>25</sup>.

E questo a proposito della «bellezza del cinema», che dà il titolo a queste note di Delluc. Laddove, evidentemente, la fotogenia coincide con la bellezza del cinema, con la sua qualità rivelatrice, con la sua peculiarità di trovare un accordo tra la realtà (in questo caso quella del volto di un attore asiatico che, per i più, è «il giapponese», un fenomeno alla moda, un tocco di esotico), e la sua rappresentazione, nel giungere ad una verità profonda (di malinconia e dolore),

23 L. Delluc, *Photogénie*, in *Écrits I*, cit., p. 36 (trad. it. in A. Barbera - R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, cit., pp. 57-58).

24 *Ibidem* (*Écrits D*), pp. 50-51.

25 Il testo da cui ho estrapolato questo passo appare su «Le Film» del 6 agosto 1917 e venne inserito in *Cinema et Cie*, cit., p. 32 (traduzione in questo numero di «Cinema & Cinema»).

18 La cui immensa fortuna parigina è ben rintracciabile nei numerosissimi riferimenti, scritti, poemi, caricature ecc. che affollano le pagine degli scritti degli autori di cui si occupa questo numero di «Cinema 1918», proposito qui in traduzione italiana.

19 J. Epstein, *Le sens 1<sup>er</sup>*, in *Bonjour Cinéma* (1921), in *Écrits...* I, cit., p. 91 (trad. it. in A. Barbera - R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, cit., e S. Liebman, *French Film Theory, 1910-1921*, cit.).

20 I riferimenti per un approfondimento vanno ai già citati R. Abel, in questo numero della rivista, G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema*, cit., e S. Liebman, *French Film Theory, 1910-1921*, cit.

21 Chr. S. Liebman, *French Film Theory*, cit., in particolare pp. 6-9.

22 L. Delluc, *Photogénie* (1920), ora in *Écrits cinématographiques I - Le Cinéma et les Cinéastes*, Cinémaclub Française, Paris 1985 (trad. it. dei capitoli iniziali in A. Barbera - R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, cit., pp. 55-59).



sullo schermo e — evidentemente — in primo piano, trascendente persino il film.<sup>26</sup> Del resto, Delluc lo dice, Hayakawa è

il più fotografico e senza dubbio il più artista degli interpreti cinematografici. Imposti all'attenzione francese per la sua sublime creazione di FORFAITURE [...].<sup>27</sup>

E *Forfaiture* è ricco di scintille fotografiche, frammenti che si impongono come rivelazioni e addensamenti di verità. Se «la pelle è fotografica» Delluc ricorda la scena di voluttuosa violenza in cui Sessue Hayakawa imprime il suo marchio rovente sulla spalla violata di Fanny Ward.<sup>28</sup>

Si potrebbe continuare a cercare le tracce dello scheletro di *Forfaiture* (tra altre tracce, beninteso) nell'enunciazione della teoria fotografica di Delluc, ma è, a questo punto, superfluo.

Proseguendo con il corso della fortuna del film (e vedendone il «come», dopo il «perché»), è ora importante considerare come lo stesso Delluc si preoccupi di attenuarne la portata. In effetti, la malattia è contagiosa. Nel 1919, «Le Film» invita un gruppo di intellettuali parigini a pronunciarsi sulla loro «migliore-serata al cinema» e *Forfaiture* viene citato sette volte su tredici.<sup>29</sup> E tra i diversi uomini di cinema che intervengono sulla crisi della produzione francese, non solo Charles Pathé, più in generale, invita i francesi a «americanizzare l'amore» e a «offrire del whisky (fabbricato a Parigi) invece dei fondi di Borgogna»<sup>30</sup>, ma registi come Camille de Morhlon sostengono esplicitamente: «Facciamo dunque dei *Forfaiture*»<sup>31</sup>. In effetti, all'interno del pur variegato panorama della produzione statunitense e del multiforme entusiasmo che questa suscita in Francia, «l'influenza più profonda sarà quella esercitata da *Forfaiture*...», come dirà Robert Desnos nel 1923.<sup>32</sup>

Il problema, però, è che, dal punto di vista della produzione, si tende a imitare la lezione americana senza assimilarla, e Delluc, come si è visto, celebra l'incanto di *Forfaiture* denunciando contestualmente l'incomprensione dei suoi valori essenziali da parte di chi si limita a tentare di copiarne la tecnica. Di fronte al delirio parigino, inoltre, il suo giudizio si fa più cauto:

Parigi ha accolto con enorme ammirazione FORFAITURE. La cosa non ha mancato di stupire gli Americani. E avevano ragione di stupirsi perché, in rapporto alla loro produzione artistica, FORFAITURE non è che un avvenimento di decimo ordine.<sup>33</sup> Del resto Parigi non

26 Su questi aspetti e sull'idea della trascendenza di verità della *masque*, e in particolare di quella di Hayakawa, cfr. il citato saggio di R. Abel.

27 L. Delluc, *Petit guide pour les amateurs de cinéma*, in *Cinéma et Cie*, cit., p. 131.

28 Id., *Photogénie*, in *Écrits I*, cit., pp. 53-54.

29 Cit. in G. Sadoul, *Storia generale del cinema*, vol. II, cit., p. 396.

30 *Ibidem*, p. 399.

31 *Ibidem*, p. 396.

32 «Paris-Journal», 6 aprile, 1923, ora in R. Desnos, *Cinéma*, Gallimard, Paris 1966.

33 In realtà il film non passò affatto inosservato negli USA. Ebbe sì dei problemi di censura e fu proibito in alcuni stati. Tuttavia, William De Mille, per esempio, ricorda che il film del fratello fu, nel 1915, l'argomento dell'anno (cfr. D. Shepard, *William De Mille*, in P. Cherchi Usai - L. Codelli, a cura

sbagliava, dal momento che vedeva per la prima volta un film che meritava di chiamarsi tale. Se i Francesi arrivano lentamente a comprendere qualche briciola del cinema, è FORFAITURE che ne ha la responsabilità.

Tuttavia, rimettiamo le cose a posto. Non per far piacere agli Americani, ma per far piacere alla verità — e non è poi così diverso — ammettiamo che FORFAITURE ha soprattutto il valore di una cosa completa.

Le opere di genio raramente sono complete. Qui, niente genio. Piuttosto, una serie di elementi scelti e riuniti con accortezza, equilibrati con straordinaria abilità, tale da non far valere ciascuno di essi che per ciò che può — e non per tutto ciò che può, beninteso.

Nessun musicista griderà al genio di fronte alla «TOSCA» di Puccini. Chiunque, però, riconoscerà che è un tutto completo, organizzato con un'abilità e con una maestria ammirevoli.

[...] FORFAITURE è «LA TOSCA» del cinema.<sup>34</sup>

Da questo momento in poi, l'imitazione di *Forfaiture* da parte dei registi francesi che hanno inteso un po' troppo alla lettera il consiglio di americanizzarsi, affrettandosi a saccheggiare il film americano più famoso, comincia ad ossessionare Delluc. Nei suoi scritti, nelle sue note, lamenta soprattutto gli abusi nell'utilizzo della luce artificiale (che colpì più per le ombre proiettate che per il chiaroscuro in sé, già apprezzato nei danesi e negli italiani):

di, *L'eredità De Mille*, Le giornate del cinema mutò/Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1991, pp. 148-149). Le recensioni contemporanee all'uscita del film apprezzano non solo l'ottima interpretazione di Hayakawa, ma anche «gli eccellenti effetti di luce» (cfr. «Variety», dec. 17, 1915); inoltre *Forfaiture* fu il primo esempio di film da cui sia derivato un adattamento teatrale (a Broadway, da parte dello stesso Turnbull, autore del soggetto), inaugurando la scia dei *remake*, due dei quali sono ancora americani: il primo ad opera di George Fitzmaurice, nel 1923, con Pola Negri e Jack Holt; il secondo diretto da George Abbott nel '31, con Tallulah Bankhead e Irving Pichel (entrambi sotto bandiera Paramount e con il titolo originale di *The Cheat*). Né passò inosservato in Italia, dove nel 1917, Alfredo De Antoni ne firma un *remake* dal titolo *Malia*, per la Caesar-film, con Francesca Bertini, Lido Manetti e il giapponese Tamashiro Matsumoto. Significativa la recensione di Pier da Castello su «La vita cinematografica», Torino, 7/15 gennaio, 1918 (cit. in V. Martinelli, *Il cinema mutò italiano 1917*, Bianco e Nero/Nuova Eri, Roma 1991, p. 170): «[La scena] in *Forfaiture* rappresenta quanto di più notevole si sia fatto finora come utilizzazione della folla nel movimento scenico. [...] Vogliamo essere severi, ma sinceri, come sempre: *Malia* non è riuscito una meschinità. Come *mise en scène*, supera *Forfaiture*. La Bertini supera Fanny Ward, per sfoggio di *toilettes*; la supera per quel fascino che la sua presenza sullo schermo suscita nella folla. È forse assai più bella dell'altra; certo più elegante. Dico di più: la film trionfa, perché non è al di sotto del complesso di tante altre film italiane, in quanto a soggetto, e ne è protagonista la Bertini. Ma in quanto a esecuzione e interpretazione d'insieme — nel confronto — sta a *Forfaiture* come una discreta oleografia sta a un quadro d'autore». Gli altri *remake* sono ovviamente francesi e testimoniano della perdurante fortuna, «davvero parigina», di *Forfaiture*: a parte il *remake* cinematografico di Marcel L'Herbier del 1937, con lo stesso titolo, e con Hayakawa accanto a Louis Jouvet, Victor Francen, Lise Delamare e Eve Francis, si annovera un dramma lirico allestito nel 1921 all'Opéra-Comique, adattato da *Forfaiture* da André de Lorde e Paul Miellet (partitura di Camille Erlanger). Vanni Marcoux canta il ruolo di Hayakawa e Margherita Carré quello di Fanny Ward. Nel '44, infine, viene messo in scena all'Ambigüe un dramma in quattro atti con Tania Balachova e Hayakawa. Secondo M. Lapierre «nessuno di questi tentativi ritrovò il successo del film originale» (Id., *Les Cent visages du cinéma*, Grasset, Paris 1948, p. 133). Vi è, inoltre, un «romanzo drammatico adattato dal celebre film di Hector Turnbull messo in scena da Cecil De Mille: *Forfaiture*, *Pour être belle*» ad opera di André De Lorde e Maurice Landay, Cinéma-Bibliothèque/Ed. Jules Tallander, Paris 1922.

34 L. Delluc, *Cinéma et Cie*, cit. pp. 24-25.