

MORLACCHI SPETTACOLO

* * *

Saggi 3

Morlacchi Editore

MORLACCHI SPETTACOLO

collana diretta da Giovanni Falaschi e Alessandro Tinterri

Saggi
Testi
Materiali

COMITATO SCIENTIFICO

Sandro Bernardi (Università di Firenze), Masolino d'Amico (Università di Roma), Guido Davico Bonino (Università di Torino), Françoise Decroisette (Università di Parigi), Hermann Dorowin (Università di Perugia), Siro Ferrone (Università di Firenze), Maria João Oliveira Carvalho de Almeida (Università di Lisbona), Franco Vazzoler (Università di Genova)

Tutti i titoli della collana sono sottoposti a duplice e anonima *peer-review*.

Chiara Tognolotti

L'immagine opaca
Il cinema di Max Ophuls

Morlacchi *U.P.*

Prima edizione: 2012

Isbn/Ean: 978-88-6074-489-0

Impaginazione: Claudio Brancaleoni

Copertina: Agnese Tomassetti

Copyright © 2012 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di ottobre 2012 presso la tipografia “Digital Print - Service”, Segrate (MI).

Mail to: redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com/universitypress

INDICE

INTRODUZIONE	7
1. <i>Premessa</i>	7
2. <i>Spiel im Dasein. Vita e opere di Max Ophuls</i>	13
I. IL CINEMA DELLE ATTRAZIONI: LA SEQUENZA OPHULSIANA	39
1. <i>La sequenza/attrazione: "Die verkaufte Braut"</i>	39
2. <i>Dentro e fuori dalla storia: un itinerario cronologico/stilistico nel cinema di Max Ophuls</i>	41
3. <i>Il catalogo delle attrazioni</i>	47
3.1 <i>Le scenografie</i>	47
3.2 <i>I viaggi immaginari</i>	53
3.3 <i>Esibire i meccanismi del cinema</i>	62
3.4 <i>Film-musica</i>	73
3.5 <i>"Lola Montès": un film-attrazione</i>	91
II. I PERSONAGGI, I GENERI, LA STORIA	101
Il sistema dei personaggi e i generi	101
1. <i>Il doppio</i>	101
2. <i>Legge/desiderio: la commedia</i>	106
3. <i>Legge/desiderio: il melodramma</i>	107
3.1 <i>"Werther" e "De Mayerling à Sarajevo": il desiderio negato</i>	107
3.2 <i>"Caught": l'impossibilità di essere soggetto di sguardo, il vuoto dell'immagine</i>	115
3.3 <i>"Reckless Moment": l'incertezza sullo status del personaggio, il lavoro dell'attore</i>	123

3.4	<i>“La signora di tutti”: “The Lady Vanishes” e la macchina cinema</i>	137
3.5	<i>“Letter from an Unknown Woman”: lo slittamento dello sguardo</i>	143
4.	<i>La scomparsa del personaggio e della storia</i>	156
4.1	<i>“La Ronde”: il buio dietro la storia</i>	156
4.2	<i>“Lola Montès”: il personaggio opaco</i>	166
III. IL NARRATORE, LO SPETTATORE		175
1.	<i>“La Tendre ennemie”: fantasmi a colazione</i>	176
2.	<i>“Die verkaufte Braut”: nun ist alles gut</i>	181
3.	<i>“Le Plaisir”: tante figure, un solo narratore (onnisciente)</i>	184
4.	<i>“La Ronde”: lo sguardo che rimbalza</i>	189
5.	<i>“Lola Montès”: il narratore incerto</i>	194
6.	<i>“La maison Tellier”: lo spettatore frustrato</i>	198
7.	<i>“Madame de...”: lo spettatore depistato</i>	202
CONCLUSIONE		213
	<i>L'immagine opaca</i>	213
BIBLIOGRAFIA		227
FILMOGRAFIA		243
INDICE DEI NOMI		253

INTRODUZIONE

1. Premessa

Tra le tante definizioni che sono state date del cinema di Max Ophüls c'è una frase di François Truffaut che incuriosisce e dà da pensare: «Max era appassionato di verità e precisione; era, chi l'avrebbe detto, un cineasta realista, e perfino nel caso di *Lola Montès*, neorealista». Max Ophüls “regista neorealista”: ma che cosa hanno in comune lo sguardo sobrio del cinema italiano del dopoguerra, le immagini asciutte in bianco e nero, le storie appena accennate, gli attori non professionisti, gli esterni severi di *Paisà*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D.*, con la costruzione straordinaria di *Lola Montès* – la narrazione a più piani, le centinaia di comparse, una splendida diva, i colori brillanti, i set artificiali? E la questione potrebbe essere posta anche in altri termini, partendo da interrogativi più generali. Che cinema è quello di Max Ophüls? In che modo si inserisce nella storia del linguaggio cinematografico? Si tratta di un autore “classico”? Ma che cosa vuol dire “cinema narrativo classico”? E che cosa ha a che fare tutto questo con il neorealismo? E ancora: in che modo ha senso, oggi, studiare il cinema di un “autore”? In quale accezione leggiamo questo termine e in che rapporto sta con i macrosistemi (i generi, i contesti produttivi, la storia della tecnologia...) che sono stati l'oggetto, negli ultimi anni, della riflessione storiografica sul cinema?¹

¹ Mi riferisco agli studi di Rick Altman (*Film/genre*, BFI, London 1999; tr. it. *Film/genere*, Vita e pensiero, Milano 2004), di David Bordwell e Kristin Thompson (*The Classical Hollywood Cinema*, Routledge, London 1985) oltre che alle riflessioni sullo statuto del cinema “delle origini”: cfr. almeno T. GUNNING, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-garde*, in Th. ELSAESSER, A. BARKER (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990; A. GAUDREULT, T. GUNNING, *Le Cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire du cinéma?* in J. AUMONT, A. GAUDREULT, M. MARIE (a cura di), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, La Sorbonne, Paris 1989; Ch. MUSSEY, *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity*, in «The Yale Journal of Criticism», 7 (1994); W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam Univ. Press, Amsterdam 2006; studi che hanno messo profondamente in discussione l'idea del cinema narrativo classico come *non plus ultra* dello stile filmico e come

Le pagine che seguono sono per l'appunto un tentativo di rispondere a queste domande; ma fin da ora si può pensare al percorso da seguire. La nozione centrale in gioco mi sembra che sia quella di *stile*. Di recente messa in discussione in modo radicale perché troppo vaga, indistinta e segnata da aporie,² oppure utilizzata ma solo in relazione a macrosistemi che escludono programmaticamente lo studio del singolo testo/autore,³ quest'idea mi pare invece estremamente stimolante proprio grazie a quelle aporie e a quelle contraddizioni. Prendendo a prestito una felice definizione di Cesare Segre lo stile può essere definito come «l'ingrinarsi di pensiero ed espressione»;⁴ in particolare, ancora secondo Segre, in esso sono compresi a) l'assieme dei tratti formali che caratterizzano (in complesso o in un momento particolare) il modo di esprimersi di una persona, o il modo di scrivere di un autore; b) l'assieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche o storiche.⁵

Dunque lo stile è la norma (gli elementi costanti, il ritorno, la ripetizione) ma anche lo scarto (una certa e ben precisa qualità, un'espressione portatrice di significato); è l'espressione di un gruppo, un codice espressivo comune, ma designa anche le caratteristiche dell'arte di un singolo, che si distacca rispetto al contesto. Dunque: autore/genere, norma/scarto, codice/scelta. È evidente qui il rischio di cadere in un'opposizione concettuale rigida ed eccessivamente statica: se pensiamo alla storiografia del cinema il pericolo è quello di replicare dicotomie stantie e poco produttive del tipo stile dell'autore vs produzione *mainstream*, *politique des auteurs* vs imposizioni del sistema (ma anche: ricchezza del cinema delle attrazioni vs normatività assoluta del cinema narrativo). Credo che il punto stia nel non vedere la questione come un'alternativa radicale ma piuttosto nel leggerla come una tensione dinamica e per questo produttiva. In altri termini, lo stile è sia quello del singolo autore che quello del genere, anzi sta proprio nell'interazione tra questi due poli, nella tensione che si

forma finale alla quale tenderebbero, teleologicamente, tutte le forme che lo precedono portando a una ridefinizione non solo della storia ma anche della teoria del cinema, che in questo senso si trovano a dover interagire più strettamente.

² Cfr. P. BERTETTO, *Stile e forma*, in E. BIASIN, G. BURSI, L. QUARESIMA (a cura di), *Lo stile cinematografico*, Forum, Udine 2007, pp. 29-40.

³ Cfr. i saggi contenuti nel volume citato alla nota precedente, fondato per l'appunto su uno studio dello stile fondato sulla rinuncia a «prendere in esame specifiche circostanze autoriali» (ivi, p. 17).

⁴ C. SEGRE, *Stile*, in *Enciclopedia*, vol. XIII, Einaudi, Torino 1981, pp. 549-565.

⁵ Ivi, p. 549.

crea tra il codice e la deviazione, nel rapporto instabile (e anche incoerente, a volte) tra microsistema e macrosistema, tra dimensione singolare e collettiva. Quello che m'interessa nella nozione di stile è proprio questa instabilità, questo movimento continuo e disequilibrato tra i due livelli di *necessità* e *libertà*, per prendere in prestito la terminologia dello studioso francese Antoine Compagnon.⁶

E Ophuls? Mi sembra che la nozione di stile come è stata appena definita trovi nel corpus del regista un banco di prova di grande interesse. Se lo stile è questo confronto incessante e forse irrisolvibile tra codice e scarto, tra norma e trasgressione (e l'importante sono proprio la tensione e il confronto che non devono trovare necessariamente soluzione) il cinema di Ophuls è un ottimo punto di partenza per verificare queste tensioni e, contemporaneamente, mettere alla prova due nozioni teoriche di fondo come a) il concetto di autore e b) l'idea di narrazione classica nella sua correlazione sia con il sistema dei generi che con gli elementi trasgressivi al suo interno.

In effetti se si guarda al complesso dei film di Max Ophuls è facile notare che il regista si è sempre mosso all'interno dei canoni di genere, con una predilezione per il musical e il melodramma. Tuttavia è altrettanto facile notare che Ophuls introduce costantemente all'interno delle strutture codificate del genere elementi devianti che si allontanano dalla dominanza del codice narrativo pur senza scardinarla completamente. Non si tratta qui di riproporre, come accennavo sopra, la dialettica autore (sia pure *pre-politique des auteurs*) vs sistema, o vs genere: si tratta di studiare le interazioni tra testo singolo e macrosistema guardando alle scintille prodotte da questo scontro come a indizi che mettono in discussione l'idea unitaria del testo cinematografico classico.

In questa prospettiva è utile la proposta di Rick Altman che definisce il film classico come «un sistema dinamico e a più livelli in cui forze coesi-

⁶ «Nel suo uso moderno il termine [stile] è sostanzialmente ambiguo; denota al tempo stesso l'*individualità* [...], la singolarità di un'opera, la necessità di una scrittura, e contemporaneamente una *classe*, una scuola (come famiglia di opere), un genere (come famiglia di testi inquadrati storicamente), un periodo (come lo stile Luigi XIV), un arsenale di procedimenti espressivi, di strumenti tra cui scegliere. Lo stile rimanda al tempo stesso a una *necessità* e una *libertà* (A. COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Editions du Seuil, Paris 1998; tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 181).

stenti e contraddittorie si scontrano continuamente le une con le altre»: ⁷ da un lato si segue, nel narrare, la formula aristotelica di causa-effetto tenendo al centro la traiettoria di un personaggio, dall'altro si lavora sulla spettacolarità e sull'emotività, elementi che derivano dal teatro popolare di cui il cinema porta avanti le finalità di fondo. Il film classico sarebbe allora, secondo lo studioso, un sistema dialogico cui serve una teoria che «riconosca modi logici molteplici e stabilisca un metodo per descrivere in modo dinamico le relazioni tra quei modi – un sistema, in breve, a priorità dialogica». ⁸ È un'idea di classicità molto più dinamica e ibrida di quella descritta da David Bordwell nello studio sopra citato sul cinema hollywoodiano classico; è soprattutto un'idea che non prevede un'integrazione definitiva, quasi una sorta di pacificazione, ma che si fonda proprio sull'analisi delle tensioni, delle aporie, delle logiche molteplici che percorrono il testo classico e che, se vengono comprese in esso, non vi sono mai totalmente integrate. ⁹

Di queste forze contraddittorie una delle più presenti in Ophuls è senz'altro l'attrazione, la cui carica emotivo-visivo-eversiva si scontra – o si integra, a seconda dei casi – con la tensione al racconto. Riprendendo la definizione più volte formulata da Tom Gunning e André Gaudreault, ¹⁰ l'attrazione è un momento di pura manifestazione visiva, un elemento forte, avvincente dello spettacolo, in cui il flusso vettoriale della storia viene interrotto e si punta alla meraviglia suscitata dall'effetto, mettendo implicitamente in luce il ruolo dello spettatore in quanto ci si confronta direttamente con lui. In questo senso la narrazione tipica di Ophuls potrebbe essere definita di una classicità tormentata, a volte turbolenta (*Lola Montès*), in cui la linearità del racconto tiene insieme (o cerca di

⁷ R. ALTMAN, *Dickens, Griffith, and Film Theory Today*, in «The South Atlantic Quarterly», 2 (1989); poi in J. GAINES (a cura di), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Duke Univ. Press, Durham 1992, pp. 9-47 (cit. p. 27, trad. mia).

⁸ Ivi, p. 33 (trad. mia).

⁹ Come scrive anche Miriam Bratu Hansen, il cinema classico può essere definito come «un'impalcatura, una matrice, o una rete che permette di inglobare una vasta gamma di esperienze estetiche; ciò significa che si tratta di configurazioni culturali più complesse e dinamiche, la cui ricchezza sfugge anche alla descrizione più accurata del loro modo di operare all'interno di un singolo sistema e che invece vanno studiate secondo schemi più elastici, promiscui e fantasiosi» (M. BRATU HANSEN, *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in C. GLEDHILL, L. WILLIAMS (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Arnold, London 2000; trad. it. in *Dossier cinema e visibilità*, in «La valle dell'Eden», 4 (2000), pp. 17-37).

¹⁰ Cfr. i testi citati alla nota 2.

tenere insieme) una serie di momenti contraddittori e di esuberanze dello sguardo – le attrazioni.

La compresenza di narrazione e attrazione all'interno del testo ophuliano diventa evidente anche se si guarda ai due generi prediletti dal regista, melodramma e musical. Entrambi sono generi segnati dall'*eccesso*, di scrittura e di contenuto.¹¹ Nel melodramma si dà risalto alle categorie emotive e pre-simboliche dell'immagine ridimensionando la logica narrativo-causale della trama, in uno stile altamente espressivo in cui il senso passa allo spettatore attraverso gli elementi visivi e sonori oltre (e forse più) che tramite i dialoghi; il musical lavora in modo esplicito sull'emergere della componente spettacolare che si affianca al racconto accostando al principio del sapere anche quello, eversivo e meno logico, del piacere.¹² Così – è questa l'idea di fondo su cui lavorano le pagine che seguono – lo stile ophuliano è percorso da tensioni molteplici: tra attrazione e narrazione, tra genere e singolarità, tra vedere e sapere, spettacolo e racconto; il tutto all'interno di un sistema narrativo che non ne viene distrutto ma ne risulta minato, messo sottilmente ma con decisione in discussione.

Di conseguenza l'idea di autore cambia statuto. Studiare Ophuls non significa definirne la "poetica" o vederne la figura in relazione consustanziale con l'opera. L'autore è piuttosto un connettore, un crocevia di serie culturali e materiali eterogenei che si raggruppano, non necessariamente in maniera coerente, intorno a un insieme di testi che per comodità chiamiamo "cinema di Max Ophuls". Si tratta, in altri termini, di sostituire l'idea di autorialità eccellente con quella, forse più debole ma più produttiva, di un campo di relazioni, di una rete di interazioni dinamiche che disegnano un oggetto – il corpus filmico – percorso da tensioni non sempre risolte o conciliabili.

¹¹ Ancora con Altman, «per quanto forte sia la voce dominante, l'eccesso è testimone dell'esistenza di un altro linguaggio, di un'altra voce» (R. ALTMAN, *Dickens, Griffith, and Film Theory Today* cit., p. 34, trad. mia).

¹² Sul melodramma i testi fondamentali rimangono P. BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, Yale Univ. Press, New Haven 1976; trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985; Th. ELSAESSER, *Tales of Sound and Fury. Observation on the Family Melodrama*; tr. it. *Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992; cfr. anche J. BRATTON, J. COOK, C. GLEDHILL, *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, BFI, London 1994; C. GLEDHILL (a cura di), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI, London 1987. Sul musical si veda R. DYER, *Entertainment and utopia*, in R. ALTMAN (a cura di), *Genre: The Musical*, Routledge, London 1981; R. ALTMAN, *The American Film Musical*, Indiana Univ. Press, Bloomington 1987.

E dunque, tornando all'inizio: può Max Ophuls essere definito un cineasta neorealista, come suggerisce Truffaut? E che cosa ha a che fare la risposta a questa domanda con la ri-definizione dell'idea di film classico nel senso altmaniano di testo molteplice e contraddittorio e con quella, strettamente correlata, dell'idea di autore?

Una soluzione potrebbe essere questa. Il fatto è che il campo di relazioni definito «cinema di Max Ophuls» tiene insieme due tensioni contrastanti: quella narrativa e lineare (l'ordine della storia) e quella attrazionale (o del melodramma, o ancora dell'eccesso) in modo tale da evidenziare e portare al limite la natura ibrida del cinema classico. L'emersione di questo carattere composito, duale, avvicina Ophuls al neorealismo perché entrambi puntano a riflettere sull'immagine e sui meccanismi della narrazione e così facendo finiscono per mostrare i limiti dell'immagine stessa. Diciamo che il neorealismo lo fa dall'esterno, cioè con un rifiuto esplicito delle regole hollywoodiane; De Sica e Rossellini si mettono programmaticamente contro la forma di narrazione dominante e cercano di creare un cinema nuovo e antispettacolare fondato su uno sguardo ripulito, per così dire, dai modi visivi usuali. Ophuls dal canto suo lavora dall'interno del sistema: non vuole scardinarlo ma lo porta al limite, ne trae le conseguenze estreme (un processo che, non a caso, è particolarmente evidente nei suoi film americani). Il risultato però è simile. Spesso in Ophuls come in Rossellini ci accorgiamo di non vedere tutto. L'immagine arriva fino a un certo punto: poi, più nulla. In questo senso Truffaut ha ragione: il cinema neorealista e quello di Max Ophuls hanno questo in comune, evidenziano il fatto che ai bordi dell'immagine c'è il buio. Che non possiamo vedere tutto. Che l'illusione inseguita dalla narrazione classica ha un punto di rottura: il film ci mostra qualcosa, ma non tutto fino in fondo. Ophuls tiene insieme il racconto mentre lo scardina; ne verifica la tenuta e ne spezza la coerenza. Lo spettatore si accorge che non tutto è costruito in funzione della sua visione; che ci sono cose che sfuggono, che rimangono irrisolte, attraverso cui lo sguardo non penetra ma che rimangono opache; che all'interno di un racconto lineare ci può essere un'aporìa, un punto oscuro, un cuore di tenebra.

Questa l'ipotesi di partenza, che chiede di trovare un terreno di verifica nell'analisi delle sequenze sui cui lavorano i capitoli che seguono.

2. *Spiel im Dasein. Vita e opere di Max Ophuls*

La carriera di Max Ophuls (nato Maximilian Oppenheimer a Sarrebruck, allora città tedesca, il 6 maggio del 1902, da una famiglia benestante di industriali ebrei) inizia sul palcoscenico del teatro del Land di Wurtemberg di Stoccarda, nella stagione 1920-21.¹³ Per tutto il decennio Ophuls – il nome d'arte gli viene dato dal regista Fritz Holl, suo primo insegnante – è attore, regista (a partire dal 1924) e scrittore per il teatro, formazione che si rivelerà decisiva per il giovane artista;¹⁴ tanto che il biografo Helmut Asper arriva a sostenere che «senza una conoscenza esatta della sua carriera teatrale, è impossibile comprendere l'artista Max Ophuls». ¹⁵ Tutto il suo percorso teatrale si compie nel clima dell'avanguardia tedesca degli anni Venti, legata ai grandi nomi di Erwin Piscator e Bertolt Brecht. A Stoccarda il suo primo maestro è Fritz Holl, protagonista della scena espressionista; da costui, e naturalmente da Max Reinhardt – la cui influenza gli arriva per il tramite di Paul Legband, direttore del teatro di Barmen-Elberfeld dove Ophuls è direttore artistico nel 1924 – il giovane Max ricava l'idea di una messa in scena sperimentale e anti-illusionista: Ophuls fa un uso frequente della figura del presentatore-narratore che rompe la quarta parete rivolgendosi agli spettatori così come agli attori, abitante di una sorta di interfaccia tra la scena e la platea, come ad esempio nella regia dei pirandelliani *Sei personaggi* (1925) o, meno ovviamente, del *Come vi piace*, in cui il regista sposta il ruolo di Imene nel prologo facendone una sorta di maestro di cerimonie.¹⁶ Altro elemento centrale è la presenza costante della musica, che dona ritmo e movimento alla scena; oltre a lavorare con compositori che creano partiture apposite per i

¹³ Negli ultimi quindici anni sono apparsi diversi volumi su Ophuls che hanno fatto il punto sulla ricostruzione della biografia e della carriera del regista; in particolare cfr. il monumentale H. ASPER, *Max Ophuls. Eine Biographie*, Bertz, Berlin 1998, e per il periodo americano L. BACHER, *Max Ophuls in the Hollywood Studios*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick 1996. Pressoché tutta la filmografia ophulsiana è disponibile in dvd.

¹⁴ La carriera di attore, che Ophuls affronta con enorme entusiasmo abbandonando senz'altro la tranquilla vita di buon borghese erede di una ricca famiglia, è ripercorsa nell'autobiografia che il regista scriverà anni dopo: cfr. M. OPHULS (d'ora in poi MO), *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Goverts, Stuttgart 1959; tr. it. *Gioco la vita*, Bompiani, Milano 1997.

¹⁵ H. ASPER, «De la fosse du souffleur au micro de l'écran»: *Max Ophuls et le théâtre*, in «1895», 34/35 (2001), pp. 49-74. Dello stesso autore cfr. anche *Dal palcoscenico allo schermo: l'influenza del teatro tedesco su Max Ophuls*, in L. DE GIUSTI, L. GIULIANI (a cura di), *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophuls*, Il castoro, Milano 2003, pp. 35-45.

¹⁶ Cfr. H. ASPER, «De la fosse du souffleur...» cit., p. 58.

suoi lavori, le regie ophulsiane si organizzano secondo moduli musicali e ritmici: «è da questa preoccupazione che nascono i movimenti collegati tra loro, i rapidi cambi di scena, la messa in discussione della divisione in atti, l'utilizzazione frequente di luoghi simultanei, l'intervento di luci ed effetti tecnici ai fini di continue trasformazioni».¹⁷ Sono elementi di stile e preferenze di regia – il perenne movimento degli attori, le rapide trasformazioni della scena e soprattutto la presenza del ritmo melodico come elemento strutturale – che rimangono costanti nel cinema ophulsiano: li ritroviamo, come si vedrà, nelle sequenze musicali della *Sposa venduta* o degli *Allegrì eredi*, nei piani sequenza di *Lola Montès* come nelle brevi *Cinéphonies*, montate come partiture musicali per immagini, così come la figura del narratore o *meneur de jeu* torna, con diverse sfumature, in *Le Plaisir*, nella *Ronde* e ancora in *Lola Montès*. Ma le affinità tra scena e schermo vanno più a fondo. Non solo per il lavoro sull'attore, che resta una delle principali preoccupazioni di Ophuls anche sul set e che prevede lunghe prove prima delle riprese, ma soprattutto per le scelte di regia. Fatta di continui movimenti dei personaggi, di passaggi fluidi da una scena all'altra e da un atto all'altro, dell'utilizzo dello spazio in senso sia orizzontale che verticale, di cadenze musicali che ritmano le azioni, la scena teatrale ophulsiana trova il suo compimento nel piano sequenza cinematografico, nella fluidità della mdp che segue il corpo dell'attore nello spazio e nel tempo senza la frattura del montaggio e che si modella spesso su un'architettura musicale.

Gli anni Trenta sono gli anni del cinema. Dopo un breve apprendistato come aiuto regista di Anatole Litvak per *Nie wieder Liebe!* (*Mai più l'amore*, 1931), il primo cortometraggio cui lavora in qualità di regista è *Dann schon lieber Lebertran* (t.l. Forza, ancora olio di fegato di merluzzo), presentato per la prima volta a Berlino nel 1931. Il soggetto è tratto da un racconto per bambini dello scrittore Erich Kästner e della sceneggiatura sono autori lo stesso Kästner ed Emerich Pressburger; nonostante quanto scrive lo stesso Ophuls nell'autobiografia, dai documenti non risulta una sua partecipazione alla fase di scrittura.¹⁸ Sebbene il film sia a oggi perduto, è possibile farsene un'idea a partire dal copione e dalle recensioni

¹⁷ Ivi, p. 56.

¹⁸ «Con Kästner ci demmo appuntamento in un caffè. L'autore venne con un amico che doveva scrivere la sceneggiatura. Fu così che conobbi Pressburger. Dopo otto serate di fila passate in quel caffè, la sceneggiatura era bella e finita» (MO, *Gioco la vita* cit., p. 111). La sceneggiatura è pubblicata in «Filmexil», 2 (1993), pp. 31-50.

d'epoca. La storia è semplice:¹⁹ un giorno, in cielo, San Pietro decide di accogliere le proteste di due bambini, costretti a tutte le attività tipiche della loro età (obbedire ai genitori, andare a letto di buon'ora, bere l'olio di fegato di merluzzo) e, per un giorno, acconsente a uno scambio di ruoli: i bambini vivranno la vita dei genitori e viceversa. Così i due ragazzini protagonisti del film si trovano ad andare in ufficio, prendere decisioni difficili, discutere con un impiegato delle tasse; mentre gli adulti tornano sui banchi di scuola. La sera, il ritorno all'ordine naturale delle cose è invocato all'unanimità. Il racconto, «messo in scena con mano leggera e piena d'intelligenza»,²⁰ appare interessante anche per l'esibizione dei meccanismi del cinema, tema che diverrà un *leitmotiv* del cinema ophuliano: stando alla sceneggiatura, le immagini non nascondono ma al contrario mostrano macchinisti, traslocatori e trasportatori che costruiscono le scenografie del film (il cielo della sequenza d'apertura, gli interni della casa, dell'ufficio e della scuola, le strade). Altro elemento degno di nota è la scelta del soggetto: Kästner è uno degli autori più noti della Nuova Oggettività letteraria, e il gioco surreale tra cielo e terra che il film suggerisce porta Ophuls ad avvicinarsi ai temi prediletti dallo scrittore, ovvero la critica alla società contemporanea, spesso serrata e qui resa meno mordace – ma altrettanto disincantata – dal tono di fiaba del testo.²¹

Dopo il corto d'esordio prodotto dalla UFA, per il primo lungometraggio Ophuls si affida a una produzione indipendente, la DLS di Berlino, per una commedia musicale, *Die Verliebte Firma* (t.l. Lo studio innamorato, 1932).²² Dal punto di vista del genere il film si accosta a una serie di opere coeve che giocano sul tema della ragazza di umili origini baciata

¹⁹ Una ricostruzione dettagliata della trama del film, oltre che della sua genesi, si trova in R. LOEWY, "Dann schon lieber Lebertran": tout autour de l'huile de foie de morue, in «1895», 34/35 (2001), pp. 181-189; dello stesso autore cfr. anche "Verkehrte Welt": "An Inverted World": From Erich Kästner's Play to Max Ophüls' Short Film, "I'd Rather Have Cod Liver Oil", in «The Arizona Quarterly», 5 (2005), pp. 197-210.

²⁰ Citazione da una recensione d'epoca, in R. LOEWY, "Dann schon lieber..." cit., p. 189.

²¹ Sulla relazione tra Nuova Oggettività e il cinema di Max Ophuls cfr. G. SPAGNOLETTI, *Tra modernismo e opera: Max Ophuls nel contesto della "malinconia di sinistra" berlinese*, in L. DE GIUSTI, L. GIULIANI (a cura di), *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophuls* cit., pp. 46-54.

²² Una troupe cinematografica sta girando in una cittadina di provincia; la bellezza dell'impiegata dell'ufficio postale conquista tutti al punto che viene chiamata a sostituire la star del film. La ragazza però si rivela completamente incapace di recitare: da qui una serie di equivoci e situazioni divertite che culminano nel canonico lieto fine, con il matrimonio tra l'improvvisata attrice e il direttore di produzione.

insperatamente dall'amore e dalla buona sorte: *Das Geld auf der Straße* (t.l. I soldi per la strada, G. Jacoby, 1930), *Tutto andrà bene di nuovo* (*Es wird schon wieder besser...*, K. Gerron, 1932), e in particolare *La segretaria privata* (*Die privatsekretärin*, W. Thiele, 1931). In questo senso *Lo studio innamorato* non fa eccezione; l'elemento più innovativo è dato dalla presenza del cinema nel cinema, che porta Ophuls a mettere in scena la rappresentazione cinematografica giocando – come nel corto precedente – sulla sottolineatura dell'artificio rappresentativo e sulla rottura della quarta parete.

Il film è accolto bene dal pubblico e apre la strada al lavoro successivo, uno dei primi tentativi di film-opera: Ophuls porta sullo schermo *La sposa venduta* (*Die verkaufte Braut*, 1932) da Smetana, prodotto dalla Reichsliga Film.²³ Il film si distacca dal tono stereotipato di altri film-operetta prodotti in gran parte dalla UFA – come *Valzer d'amore* (*Liebeswalzer*, W. Thiele, 1930), *La sirenetta dell'autostrada* (*Die Drei von der Tankstelle*, W. Thiele, 1929), *Sogno biondo* (*Ein blonder Traum*, P. Martin, 1932) – per l'inusuale vivacità della macchina da presa e la corrispondenza tra ritmo musicale e cadenza delle immagini. L'accoglienza della critica – è il primo film di Ophuls ad essere distribuito in Italia, Francia e Inghilterra oltre che in Germania – è ambivalente; se i critici meno lungimiranti criticano la poca fedeltà all'opera di Smetana, chiedendo al film di farsi semplice registrazione di un'esecuzione,²⁴ altrove si sottolinea la capacità del film di muoversi più nel campo del cinema che in quello dell'opera, evitando

²³ La trama del film apporta diversi cambiamenti rispetto al libretto dell'opera di Smetana. In quest'ultima la giovane Marie è innamorata di Hans, ma i suoi genitori la promettono in sposa al ricco Wenzel, figlio di Micha: il matrimonio servirà a saldare un vecchio debito. Il mediatore Kezal s'incarica di placare la rabbia di Hans promettendogli trecento ducati; e costui, sorprendentemente, accetta, dichiarando che non si opporrà al matrimonio tra Marie e il figlio di Micha. L'intreccio si scioglie con la scoperta che anche Hans è figlio di Micha nonché suo legittimo erede; così i due innamorati possono sposarsi, mentre Wenzel e Kezal vengono cacciati con ignominia. In Ophuls è soprattutto il ruolo del mediatore Kezal a cambiare, oltre al finale. Nel film, se Marie s'invaghisce del postiglione Hans e rifiuta il matrimonio combinato con Wenzel, questi a sua volta è innamorato di Esmeralda, figlia dei direttori di un piccolo circo che arriva in paese; circo che non può esibirsi perché in debito con il municipio di trecento ducati. Hans (che non è il figlio segreto di Micha come nell'opera), scoperto l'amore tra il suo rivale ed Esmeralda, accetta l'offerta di Kezal: per l'appunto trecento ducati in cambio della rinuncia a Marie. Quei soldi serviranno per consentire lo spettacolo del circo, durante il quale sarà lo stesso Kezal a combinare entrambi i matrimoni nel canonico lieto fine.

²⁴ «Non si può immaginare niente di più orribile dell'ascoltare in questo modo la propria aria preferita: un paio di battute della melodia e contemporaneamente qualcuno dice delle parole che – nella famosa, nefanda tradizione dei libretti d'opera – sono sempli-

la staticità del teatro filmato e piuttosto «realizzando in alcune scene una completa fusione dell'elemento musicale con lo sviluppo ritmico delle immagini».²⁵

Nello stesso 1932 Ophuls gira *Lachende Erben* (t.l. Gli allegri eredi), di nuovo per la UFA. Con la sua atmosfera «pregna di champagne e di vino del Reno, che culmina in frecciate ironiche di filosofica gioia di vivere»²⁶ e un intreccio centrato sul destino della proprietà di un famoso produttore di vini, *Lachende Erben* gioca prima di tutto sulla brillante comicità di Heinz Rühmann, l'interprete principale, che dà colore a una trama tutto sommato banale e a uno stile narrativo scorrevole ma convenzionale.²⁷

L'ultimo film che Ophuls gira in Germania prima dell'esilio, ancora nel 1932, è *Amanti folli (Liebelei)*.²⁸ Tratto dall'omonima commedia di

cemente prive di senso senza la musica»: così una critica coeva al film in «Close-up» cit. in F. GRAFE, «Die verkaufte Braut» von Max Ophuls, in «Filmkritik», 10 (1970).

²⁵ H. ANGEL, *Die verkaufte Braut*, in «Licht Bild Bühne», 207 (1932); ora in G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Il cinema di Max Ophuls*, Incontri di Monticelli, Parma 1978, p. 101.

²⁶ J.N., *Lachende Erben*, in «Film Kurier», 57 (1933); ora ivi, p. 102. Così Kracauer descrive i film del genere: «I canti popolari tedeschi che inneggiavano a Heidelberg e al Reno, eterni giardini di una gioventù dedita all'amore e ai piaceri della vita, vennero ridotti in film che differivano tra loro soltanto per il diverso genere delle bevande ingurgitate per sollevare il morale. *La gaia vigna* era un vero primato in fatto di gagliarde bevute e di ardenti amori» (S. KRACAUER, *From Caligari to Hitler*, Dennis Dobson, London 1947; trad. it. *Da Caligari a Hitler*, Mondadori, Milano 1954, p. 174). Sullo stesso tema scanzonato e giocoso è il tema musicale che apre il film di Ophuls, con versi peraltro non memorabili: «In questa regione/Non c'è tempo per il dolore/È la regione/dell'allegria e dello splendore/Sai da dove viene questo fascino?/Il vino è all'origine del suo incanto».

²⁷ Annota Ophuls nell'autobiografia: «Uno splendido cast riunito per dar voce e calore a una sceneggiatura cretina, di una sconcertante banalità e idiozia, cosa che non impedì al film una bella carriera commerciale. Se avessi dovuto pagare per vederlo, vi assicuro che avrei rimpianto non solo i miei soldi ma anche la serata sprecata» (MO, *Gioco la vita* cit., p. 125). Questa la trama del film. Peter Frank (Heinz Rühmann), responsabile della pubblicità per la casa vinicola Bockelmann, durante un viaggio in treno conosce l'affascinante Gina Stumm (Lien Deyers), figlia del rivale in affari, e ne resta colpito. Arrivato a casa, Peter apprende la notizia della morte dello zio Clemens; la sua eredità, che consiste nella florida azienda, andrà allo stesso Peter, a condizione che il giovane non beva vino per un mese. Il resto della famiglia, titolare di un'azienda di acque minerali (ma i cui membri non disdegnano, di nascosto, qualche bicchiere d'alcol), cerca d'indurre Peter a bere in modo da potersi impadronire dell'eredità. La trama si complica quando il notaio, che veglia sulla sobrietà del giovane, cerca di convincerlo a sposare Gina per poter unire le due proprietà. Dopo una serie di equivoci e situazioni bizzarre, arriva puntuale il lieto fine: per dimostrare a Gina che la passione per lei non è dettata da interesse, Peter beve un bicchiere di vino, credendo di rinunciare all'eredità: ma il testamento dello zio aveva previsto anche quest'eventualità e i due giovani sposi potranno godersi la ricchezza.

²⁸ Christine, figlia di un modesto violoncellista, s'innamora di Fritz, tenente della guardia imperiale, che però è coinvolto in una storia d'amore con la baronessa Eggerdorf.

Arthur Schnitzler, il film condivide l'ambientazione viennese – ricostruita negli studi UFA – tipica di tanti film dell'epoca come *Il congresso si diverte* (*Die Kongreß Tantz*, 1931); ma siamo molto lontani dai toni di commedia brillante del film di Erik Charell. L'adattamento ophulsiano lascia da parte i lati più crudi della pièce, in un procedimento che si rivelerà costante nel lavoro del regista sui testi letterari: se nel testo schnitzleriano sono le convenzioni sociali e la differenza di classe a rendere impossibile l'amore di Fritz e Christine, il film trascura questo aspetto e rilegge la storia trasformandola in un racconto che, come spesso accade in Ophuls, si apre sui toni di un minuetto per chiudersi in tragedia.

Liebelei ha un ottimo successo di critica e apre a Ophuls una carriera internazionale, facilitando l'esilio forzato in Francia all'indomani della presa del potere da parte di Hitler. Il primo incarico nella nuova patria (anche se il regista otterrà la cittadinanza francese solo qualche anno dopo, nel 1938) è proprio un remake di quel film, dal titolo *Une histoire d'amour* (1933), che ricalca molto fedelmente la versione tedesca.²⁹

Le prime regie di Ophuls sono per molti aspetti assimilabili ai generi più frequentati dagli schermi tedeschi dei primi anni del sonoro: la commedia musicale, il film opera, il melodramma. Quello che è notevole dal punto di vista stilistico è la continuità con lo stile delle regie di teatro: la tecnica anti-illusionista che scopre l'artificio scenico (evidente in *Dann schon lieber Lebertran*, *Die verliebte Firma*, *Die verkaufte Braut*, ma anche nell'incipit di *Liebelei*), l'assoluta mancanza di staticità e il continuo movimento degli attori (ancora *Die verkaufte Braut* e *Lachende Erben*) e l'architettura musicale delle sequenze (naturalmente l'adattamento da Smetana e anche *Liebelei*, con le allusioni continue al mozartiano *Ratto dal serraglio*) sono tutti elementi che Ophuls importa dalla sua carriera decennale sulle scene tedesche facendone i tratti distintivi di uno stile che lavora dentro e fuori dei generi allo stesso tempo: dentro perché sostanzialmente si adatta alle trame codificate dai generi dell'epoca, che prendono la narrazione come elemento fondamentale, e fuori perché introduce elementi nuovi che sfruttano l'esperienza teatrale del regista rinnovando

La passione crescente per Christine porta Fritz ad abbandonare la nobildonna; ma il marito di lei, scoperta la *liaison*, sfida il giovane a duello, uccidendolo. Appresa la notizia della morte dell'amato Christine, disperata, si getta dalla finestra.

²⁹ Ophuls usa per la versione francese i due protagonisti del film tedesco, Magda Schneider e Wolfgang Liebeneiner, mentre i ruoli di Mizzi e Teo sono affidati a due attori francesi, Simone Héliard e Georges Rigaud.

dall'interno la struttura della sequenza. La dinamica è quella che sarà consueta per Ophuls in tutta la sua carriera: l'adesione ai generi e insieme, almeno nei risultati migliori – senz'altro *La sposa venduta* e *Liebelei* – la possibilità di fuga offerta dal lavoro sullo stile e in particolare del piano sequenza.

Dopo il remake di *Liebelei*, il primo lavoro originale di Ophuls in Francia è un film poliziesco, *On a volé un homme* (t.l. Hanno rubato un uomo, 1934, a oggi considerato perduto) prodotto per la sezione europea della 20th Century Fox da un altro esule illustre proveniente dalla UFA, Erich Pommer.³⁰ L'intreccio inutilmente complicato e la prova non eccezionale degli interpreti (la vedette è Lili Damita, Henri Garat il protagonista maschile) fanno del film, stando alla testimonianza di Claude Beylie, un prodotto dal discreto successo commerciale ma dallo scarso livello artistico.³¹

È poi il produttore italiano Angelo Rizzoli a chiamare Ophuls per la prima produzione della Novella Film, la società creata dall'editore per il suo ingresso nel mondo del cinema. Il progetto di Rizzoli prevede l'adattamento del feuilleton *La signora di tutti* di Salvator Gotta, pubblicato a puntate con grande successo su una delle riviste del gruppo. L'interprete principale, che sarà poi Isa Miranda, viene scelta tramite un grande concorso lanciato dallo stesso Rizzoli per la scoperta di un volto nuovo; accanto a lei, la produzione chiama due grandi nomi della scena internazionale, l'italiano Memo Benassi (che aveva lavorato con Copeau e Reinhardt) e la celebre attrice russa Tatiana Pavlova, prima a portare in Italia il realismo psicologico di Stanislavskij. Un progetto ambizioso, dunque, quello di Rizzoli; e Ophuls risponde alle richieste del produttore con la consueta capacità di adattamento, realizzando un melodramma che s'inserisce senza fatica nel panorama cinematografico italiano.³² Perché in

³⁰ Così Claude Beylie riassume la trama del film: «Un giovane e affascinante banchiere, in viaggio d'affari a Cannes, appena sceso dal treno si fa attirare da un'affascinante signora in una villa della Costa Azzurra, dove per cinque giorni viene guardato a vista ai fini di una misteriosa speculazione di borsa. Ma, com'è ovvio, la bella carceriera s'innamora del prigioniero, suscitando l'ira di Robert, protettore della donna e rivale finanziario del banchiere. Il tutto si conclude con la fuga degli innamorati in motoscafo verso un'isola deliziosamente romantica, mentre i malviventi verranno arrestati dalla polizia» (C. BEYLIE, *Max Ophuls*, Seghers, Paris 1963, pp. 41-42).

³¹ *Ibidem*.

³² Questa la trama del film. Distesa in un letto d'ospedale prima di essere operata in seguito a un tentativo di suicidio, la celebre diva del cinema Gaby Doriot rivede, grazie all'effetto dell'anestetico, gli eventi principali della sua vita. Giovane scolara, Gaby è

effetti il film di Ophuls riunisce in un solo racconto una gamma ampia di temi da commedia, talvolta ibridata con altri generi.³³ Si inizia con il film sentimentale di ambientazione collegiale (le sequenze nella casa di famiglia e a scuola) per proseguire con la commedia romantica (l'educazione sentimentale di Gaby: l'amore per Roberto e poi per il padre di lui, Leonardo) e finire con le atmosfere déco (le sequenze che si svolgono nella villa dei Nanni e all'hotel parigino in cui risiede Gaby, dopo il successo nel cinema). In questo senso è allora possibile leggere la Gaby Doriot impersonata da Isa Miranda come un ritratto a più facce, una sorta di compendio di tutte le signore che popolano la commedia cinematografica negli anni del consenso. L'originalità del film sta – direi esclusivamente – nelle notevoli soluzioni tecniche e stilistiche che come di consueto giocano a contaminare l'aderenza al genere attraverso uno sguardo inedito, e che valgono al regista il premio al festival di Venezia, allora alla sua seconda edizione, come «opera tecnicamente migliore».

Dopo la parentesi italiana Ophuls, di ritorno in Francia, si confronta con l'industria cinematografica degli anni Trenta: i suoi lavori passano in rassegna tutti i generi più popolari dell'epoca. All'universo del realismo poetico appartengono *Divine* (Id., 1935) e *Tutto finisce all'alba* (*Sans lendemain*, 1939), mentre *La nostra compagna* (*La Tendre ennemie*, 1936) è vicina piuttosto al vaudeville; *Werther* (Id., 1938) s'inserisce nella tradizione dei grandi adattamenti letterari, e *Da Mayerling a Sarajevo* (*De Mayerling à Sarajevo*, 1940) è un film storico. Completano il quadro delle

coinvolta in uno scandalo: un professore si è innamorato di lei e ha lasciato moglie e figli. Poco tempo dopo, la giovane viene invitata a una festa da Roberto Nanni, un giovane ricco e affascinante; i due sono attratti l'uno dall'altra, ma Roberto deve partire per Roma. Nei mesi successivi, Gaby passa molto tempo con la madre, malata, di Roberto. Quando però Leonardo Nanni, padre di Roberto, fa ritorno a casa, finisce per essere a sua volta affascinato da Gaby, che cede alle sue avances e ne diviene l'amante. Quando la moglie scopre la relazione tra i due, è vittima di una rovinosa caduta che la uccide. Per Gaby il rimorso è troppo forte; la donna lascia Leonardo, che aveva sposato subito dopo la morte della moglie, e si trasferisce a Parigi dove diviene una diva del cinema. Qualche anno dopo l'uomo, che era stato arrestato e ormai ridotto in povertà, all'uscita dalla prigione scopre la nuova fama di Gaby: ma mentre, inebetito, ne osserva l'immagine sugli enormi manifesti che pubblicizzano il film, viene investito da un'auto e muore. Per ovviare a quest'ennesimo scandalo la produzione ritrova Roberto Nanni perché testimoni a favore della donna; i due si rivedono, e Gaby, consapevole della felicità perduta – Roberto ha infatti sposato la sorella di Gaby – tenta il suicidio. Ritorno al presente. L'operazione non è riuscita e Gaby è morta; le rotative che stampano i manifesti con la sua immagine si fermano.

³³ Ho sviluppato questo tema nel mio *'Signore di casa' e 'signore di tutti': ritratti al femminile nella commedia anni Trenta*, in «Comunicazioni sociali», 2 (2007), pp. 223-227, al quale rimando.

regie ophulsiane d'anteguerra il pastiche d'atmosfera esotica *Yoshiwara, il quartiere delle geishe* (*Yoshiwara*, 1937), il film olandese *Komédie om Geld* (t.l. La commedia del denaro, 1936) e due cortometraggi appartenenti alla serie delle «Cinéphonies», *Ave Maria* da Schubert e *Valse brillante* da Chopin (entrambi del 1935).

Come si diceva, nel 1935 Ophuls viene ingaggiato dalla Eden Productions per un nuovo lavoro, *Divine*, tratto dalla raccolta di racconti di Colette *L'envers du music-ball*. La casa di produzione appartiene all'attrice Simone Berriau, che è anche protagonista del film.³⁴ Il racconto si avvicina a due sottogeneri della commedia all'epoca piuttosto popolari: la commedia giovanile ambientata nel mondo dello spettacolo (*Il lago delle vergini* [*Lac aux dames*, M. Allégret, 1935], sceneggiato dalla stessa Colette; *Fanciulle alla sbarra* [*La mort du cygne*, J. Benoît-Lévy-M. Epstein, 1937], ambientato alla scuola di danza dell'Opéra; *Ragazze folli* [*Entrée des artistes*, 1939], ancora di Allégret, che si svolge all'Accademia di arte drammatica) e la commedia musicale, come *L'uomo del giorno* (*L'homme du jour*, 1937, J. Duvivier). Il personaggio dell'ignaro provinciale che, come la protagonista del film di Ophuls, abbandona la sicurezza della campagna per cercare il successo in città, è invece ripreso in *La route enchantée* (t.l. La strada incantata, 1938, di P. Caron e C. Trenet), nel quale Trenet è il giovane protagonista che, partito dalla provincia in cerca di avventure e facili successi, troverà la felicità grazie a una *troupe* di comici ambulanti.

Divine si allontana tuttavia dagli stereotipi della commedia musicale e giovanile nei momenti in cui la descrizione dell'esuberanza decorativa delle scenografie è affidata a sinuosi movimenti di macchina. Gli elaborati numeri eseguiti dalle ballerine e la rappresentazione ricercata dell'appartamento del fahiro arricchiscono la piattezza della trama con uno sguardo insolito che rende il film meno convenzionale.

Nonostante questo, il film viene accolto malissimo dal pubblico rendendolo l'insuccesso forse più cocente di tutta la carriera del regista. Simone Berriau però concede di nuovo fiducia a Ophuls e sceglie un altro ruolo di protagonista in *La Tendre ennemie* (che uscirà nel 1936), tratto

³⁴ La giovane Ludivine è una tranquilla ragazza di campagna; ma l'amica Roberte, attrice di rivista, la convince a trasferirsi a Parigi e a prendere il suo posto in teatro per un breve periodo. Mentre il giovane lattaio la corteggia, *Divine* (così ribattezzata nel mondo dello spettacolo) resta coinvolta nell'universo corrotto e malsano che ruota attorno al teatro; ma se dapprima rimarrà implicata in una storia di traffico illegale di oppio, riuscirà a disculparsi e a sposare il sorridente lattaio, tornando alla serena vita di campagna.

da *L'ennemie* di André-Paul Antoine, pièce che il regista aveva già messo in scena nel 1929 a Breslau.³⁵ Ophuls stesso ricorda come il film sia stato spesso distribuito con la firma di René Clair:³⁶ e in effetti il lavoro possiede lo *charme* di molte opere del grande regista, soprattutto in tutta la prima parte, in cui si respira l'atmosfera leggera e piccante tipica di una commedia *boulevardière*. Tuttavia, i toni salaci della *pièce* di Antoine sfumano, nella parte finale della storia, in una lieve malinconia che chiude il film su una nota amara, inconsueta in un *vaudeville* dalle sfumature per il resto piuttosto ciniche.

Nel 1935 Ophuls segue due progetti eccentrici rispetto alle produzioni cui si è dedicato fino a quel momento. Il primo lavoro comprende due corti parte del progetto «Cinéphonies», ideato dal critico musicale e cinematografico Emile Vuillermoz: recuperando un tema caro alle avanguardie, l'affinità tra cinema e musica, l'idea di Vuillermoz è filmare le esecuzioni di brani celebri mettendo alla prova la capacità della mdp di affiancarsi al ritmo della melodia. Ophuls, che partecipa al progetto con Dimitri Kirsanoff e Marcel L'Herbier, riprende l'*Ave Maria* di Schubert cantata da Elizabeth Schumann e la *Grande Valse Brillante* di Chopin eseguita al pianoforte da Alexander Brailowski. Nonostante un'accoglienza più che positiva da parte della critica,³⁷ il progetto delle Cinéphonies si conclude piuttosto presto, e Ophuls lascia di nuovo la Francia per un film da girare in Olanda, *Komedie om Geld*.³⁸ Il film a quanto se ne sa fu distri-

³⁵ Tre uomini, un tempo amanti della stessa affascinante signora e ormai deceduti, si ritrovano fantasmi nell'aldilà e si confidano l'un l'altro le peripezie sentimentali vissute a causa della protagonista Annette, culminate tutte in una morte prematura in qualche modo indotta dalla donna, il cui carattere si era molto inasprito a causa di una felicità mai vissuta appieno: la madre le aveva impedito di sposare l'uomo che amava. I fantasmi decidono di impedire che il passato si ripeta: infatti Annette vuol costringere la figlia a sposare un noioso 'buon partito', invece che l'affascinante giovane aviatore amato dalla ragazza. Essi sapranno suscitare nella donna il rimpianto di quel primo amore mai vissuto, e la figlia riuscirà a sposare colui che veramente ama.

³⁶ Cfr. MO, *Gioco la vita* cit., p.154.

³⁷ Alcuni stralci delle critiche dell'epoca: «all'interno del progetto [La *Valse brillante*] adotta la formula più pura del genere: la scenografia è inusuale e limpida, il cielo su cui si staglia Brailowski, e le mani del virtuoso sembrano dotate di vita propria, in un ritratto sfaccettato del grande artista»; la mdp di Ophuls «ispeziona e denuncia, in tutti i sensi e da tutti i punti di vista, i movimenti dell'interprete, anche i più furtivi», e «si libera nel delirio di carrelli volteggianti, grazie ai quali gli spettatori hanno la sensazione di poter percepire i segreti dell'arte del virtuoso» (cit. in C. BEYLIE, *Max Ophuls* cit., pp. 51-52).

³⁸ La trama del film è questa. Brand, un impiegato di banca, deve trasportare 50.000 fiorini in una sacca. Un fattorino tenta di impadronirsene tagliando la borsa, ma riesce solo a inciderne il cuoio. Quando Brand arriva alla banca per depositare il denaro, la

buito poco e male, tanto che rimane uno dei meno visti in assoluto di tutta l'opera di Ophuls. Al contrario si tratta di un lavoro di grande interesse, costruito su soluzioni stilistiche fortemente innovative: un *meneur de jeu* estraneo alla trama commenta l'azione dall'esterno portando lo spettatore a entrare e uscire dalla diegesi in una dinamica per molti aspetti simile a quella della *Ronde*.

Di ritorno dall'Olanda Ophuls si scontra con il fallimento commerciale della *Tendre ennemie*, nonostante gli apprezzamenti della critica; per questo è costretto ad accettare una proposta poco ambiziosa artisticamente ma dal sicuro successo di pubblico, ovvero l'adattamento di un romanzo di Maurice Dekobra, *Yoshiwara*. Il film è un *mélo* dalla trama piuttosto pasticciata che esibisce una ricostruzione di un Oriente di maniera – opera peraltro di due scenografi celebri, André e Léon Barsacq, con la fotografia di Schufftan –, ambientazione comune a diversi film di successo di quegli anni (ad esempio *Port Arthur*, N. Farkas, 1936; *Shanghai* [*Le drame de Shanghai*], G. W. Pabst, 1938; *Il tiranno del Tibet* [*Tempête sur l'Asie*], R. Oswald, 1938). Alla riuscita commerciale – se non altro – del film contribuisce la popolarità di Dekobra, autore di fortunati romanzi che «percorrono il mondo, dal Brasile all'Indocina passando per Beirut e Mosca, nei quali ufficiali appassionati ma leali salvano delle creature sublimi dal ricatto di spie odiose e rivelano alla patria riconoscente dei preziosi segreti». ³⁹ Il cast peraltro non è dei peggiori: oltre alla protagonista Michiko Tanaka, il ruolo del perfido giapponese è affidato al celebre Sessue Hayakawa (mentre tutti gli altri personaggi “orientali” sono in realtà comparse occidentali truccate con una certa approssimazione), e il protagonista, l'ufficiale russo, è Pierre-Richard Willm, uno degli interpreti favoriti dei film in costume sulla Russia degli zar. ⁴⁰ Nonostante l'inutile complessità della trama e una scenografia che mescola con noncuranza

sacca è vuota; la polizia lo arresta, ma lo rilascia per mancanza di prove. La banca però lo licenzia; ma un losco individuo, Moorman, offre a Brand la presidenza di una società immobiliare, convinto che abbia davvero rubato i 50.000 fiorini che potrebbero essere usati come capitale. Ma Brand è davvero innocente, e Moorman finisce per liberarsene. Finalmente Brand ritrova il denaro, che era scivolato via dall'incisione nella sacca, e lo restituisce alla banca. Ma la polizia, convinta che tutta la manovra nasconda qualcosa, lo arresta di nuovo; è solo l'intervento del fattorino che aveva tentato il primo furto a risolvere definitivamente la situazione.

³⁹ P. BILLARD, *L'âge classique du cinéma français*, Flammarion, Paris 1995, p.148.

⁴⁰ Willm è soldato della Legione straniera in *La donna dai due volti* (*Le grand jeu*, J. Feyder, 1934) come pure protagonista della *Tragedie imperiale* (t.l. *La tragedia imperiale*, 1938) di Marcel L'Herbier.

décor all'orientale e icone russe – lo stesso Ophuls lo definisce il suo peggior film – il lavoro non manca di elementi visivamente interessanti, come la splendida sequenza del viaggio immaginario in slitta.

L'operazione *Yoshiwara* riesce e consente a Ophuls di ripianare le perdite precedenti per affrontare un soggetto senz'altro più nelle sue corde: ancora un adattamento, ma questa volta dal *Werther* di Goethe. La lettura ophulsiana lavora secondo i criteri già visti in *Liebele*: il film accentua la componente sentimentale del racconto, facendo di Carlotta una nuova Christine, e muove dalle atmosfere solari della prima parte verso toni via via più sommessi e oscuri, fino alla tragedia finale. Stilisticamente *Werther* è uno dei film più sobri di Ophuls; mancano quasi del tutto i carrelli e i movimenti di macchina e prevalgono piuttosto i campi lunghi e, cosa davvero inusuale, i primi piani; un processo di asciugatura dello stile comune anche alle altre opere della seconda metà degli anni Trenta e che deriva in gran parte dall'accettazione, da parte del regista, delle convenzioni narrative del cinema *mainstream* dell'epoca, visti gli insuccessi dei lavori precedenti.

Il successivo *Sans lendemain* – girato nel 1939 – decreta il successo di questa linea di condotta più prudente: è accolto dalla critica come un capolavoro e paragonato più volte al contemporaneo *Il porto delle nebbie* (*Le quai des brumes*, M. Carné, 1938).⁴¹ In effetti il film di Ophuls possiede molta dell'atmosfera del realismo poetico: la malinconia del racconto, centrato sul sogno impossibile di un'esistenza migliore, il fascino delle ambientazioni notturne e sfumate, la popolarità degli interpreti ne fanno un tipico prodotto cinematografico dell'epoca e regalano a Ophuls un'ottima reputazione.

⁴¹ Così un critico dell'epoca: «Un film ammirevole, intriso di poesia e di mistero. A ogni istante, si sente che i personaggi sono condotti dal destino a uno scioglimento tragico e senza speranza. Si può avvicinare senza dubbio questo film al celebre *Porto delle nebbie*, prodotto dalla stessa società» (cit. in C. BEYLIE, *Max Ophuls* cit., p. 61). Questa la trama. A Montmartre, negli anni Trenta, Evelyne lavora come ballerina in un night-club malfamato per mantenere il figlio, dopo che suo marito, un gangster, si è ucciso, lasciandole in eredità soltanto una cattiva reputazione che le impedisce di trovare un lavoro migliore. Un giorno, Evelyn scopre che l'uomo che ha sempre amato, Georges – e che dieci anni prima ha dovuto abbandonare per salvargli la vita, all'insaputa di lui – è a Parigi per qualche giorno, prima di fare ritorno in Canada dove vive. Evelyn decide di non rivelargli quale sia la sua vera vita, e per quei pochi giorni si finge una donna rispettabile. L'amore tra i due rifiorisce: ma il padrone del locale dove lavora Evelyn la ricatta e la donna è costretta a lasciare di nuovo Georges, a cui affida il figlio perché possa vivere un'esistenza migliore in Canada a fianco del padre.

Protagonista di *Sans lendemain* è Edwige Feuillère; e la stessa attrice ritorna nell'ultimo film che Max Ophuls gira in Europa prima dell'esilio americano, *De Mayerling à Sarajevo*, realizzato tra il 1939 e il '40. Il film si pone fin dal titolo come continuazione del *Mayerling* (Id., 1936) di Anatole Litvak: vi si ripercorrono le vicende che portarono all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando e della moglie e di conseguenza alla prima guerra mondiale,⁴² nella rievocazione di un periodo storico molto diffusa – naturalmente, verrebbe da dire, data l'imminenza del conflitto – in numerosi film coevi.⁴³ La lavorazione è piuttosto difficoltosa proprio a causa della guerra. Iniziato nel '39, il film verrà terminato diversi mesi più tardi, dato che anche Ophuls, che dal '38 è cittadino francese, è coinvolto nella mobilitazione. Che sia stato o meno influenzato dal clima bellico, *Da Mayerling a Sarajevo* è il film più esplicitamente politico girato dal regista, in quanto affronta direttamente i temi della pace e della libertà. Oltre che nel finale del film, con ogni probabilità non d'autore, in cui primo e secondo conflitto mondiale sono presentati come un'unica lotta per la libertà e l'indipendenza dei popoli,⁴⁴ in tutta la trama del film il contrasto legge/desiderio spesso ricorrente in Ophuls è legato in modo esplicito alla guerra. Il potere, rappresentato dal simbolo dell'aquila imperiale che torna quasi in ogni sequenza, domina il racconto e decide la sorte dei protagonisti fin dall'inizio; e il tema dell'indipendenza dei popoli è sottolineato più volte fino a divenire la causa della morte di Francesco Ferdinando e Sophie. Il film non si trattiene dal mettere in scena lo spettacolo del potere e il protocollo che lo regola, risibile all'inizio e poi implacabile e crudele, in un andamento che scivola dalla lievità alla tragedia tipico di Ophuls.

⁴² L'arciduca Francesco Ferdinando s'innamora della veemente e affascinante contessa Sophie Chotek e la sposa morganaticamente. Nonostante l'opposizione della corte, i due sono felici; ma i tentativi di riforme progressiste dell'arciduca si scontrano con il rigido autoritarismo dell'imperatore e con gli intrighi del cinico diplomatico Montenuovo, finché la guerra si avvicina e i due saranno uccisi dallo studente Gavrilo Princip, il 28 giugno del 1914.

⁴³ Diversi film di questi anni affrontano lo stesso tema, come *Au service du tzar* (t.l. Al servizio dello zar, P. Billon, 1936), oppure *Orloff e Tarakanova* (*Orloff et Tarakanova*, 1938) di Fédor Ozep o ancora il già citato *Tragédie imperiale* di L'Herbier. In particolare, la figura ophulsiana della contessa Sophie, con i suoi ideali di autonomia e libertà dei popoli, ha molto in comune con la Katia di Danielle Darrieux nel film *Katia* (M. Tourneur, 1938): qui la protagonista è una giovane rivoluzionaria che conquista lo zar Alessandro II e lo induce a un maggiore liberalismo, sebbene non riesca con questo a salvargli la vita.

⁴⁴ Tra l'altro nel finale sventolano bandiere americane, quando gli Usa nel 1939 non erano ancora entrati in guerra.

Per il resto, il regista non sarà mai un autore politico nel senso pieno del termine. Nei suoi lavori Ophuls non affronta mai questioni del genere in modo diretto, prima tra tutte l'avanzata del nazismo che pure – o forse proprio per questo – lo tocca così da vicino; la rappresentazione della storia è sempre molto sfumata, poco declamatoria, spesso declinata al passato («amo il passato: è tanto più riposante del presente, e più sicuro dell'avvenire», dirà il narratore Maupassant in *Le Plaisir*). Un discorso diverso dev'essere fatto per l'attività radiofonica del regista: nei primi mesi di guerra e fino all'esilio americano Ophuls è molto attivo nella resistenza come autore di trasmissioni di propaganda che venivano diffuse in Germania, tra cui una ninna nanna dedicata a Hitler e divenuta celebre, in cui s'incitava il dittatore a rimediare alla difficoltà di prendere sonno contando le vittime provocate dalla guerra.⁴⁵

Nel 1940 Ophuls lascia Parigi con la famiglia e si sposta nella zona libera, a Aix-en-Provence; qui riceve l'incarico di girare un film sulla Legione straniera, ma riesce a realizzarne soltanto una sequenza, poi andata perduta.⁴⁶ Qualche mese dopo decide di lasciarsi alle spalle la Francia di Vichy e di riparare in Svizzera, a Zurigo, dove lo attende un incarico di regista teatrale e da dove può adoperarsi per ottenere il visto per gli Stati Uniti. A Zurigo Ophuls ritrova molti degli attori e dei tecnici con cui aveva lavorato negli anni Venti; così è con una troupe collaudata che mette in scena un *Romeo e Giulietta* e la *Sesta moglie di Enrico VIII* di Max Christian Feiler.⁴⁷ Quest'ultima messinscena è interessante perché Ophuls riprende le linee portanti delle regie tedesche (la suddivisione verticale dello spazio, i cambi di scena a vista) ibridandole con l'esperienza cinematografica, soprattutto con l'inserimento della figura di un narratore – il personaggio di Ann Askew, decisamente riscritto rispetto alla pièce – che riutilizza l'anti-illusionismo già tipico delle regie teatrali ophulsiane aggiungendovi le caratteristiche del personaggio-*meneur de jeu* visto sullo schermo in *Komodie om Geld* e che tornerà sia in *Le Plaisir* che nella *Ron-*

⁴⁵ L'attività radiofonica – non solo di propaganda – accompagna tutta la carriera del regista; una sua ricostruzione è stata tentata da Helmut G. Asper nella biografia del regista (*Max Ophuls. Eine Biographie*, cit., 1998).

⁴⁶ Nell'autobiografia Ophuls dà una versione rocambolesca della vicenda: racconta di aver gettato lui stesso in un ruscello la bobina di quella sequenza, all'indomani delle riprese, perché si trova a essere inseguito dai Tedeschi e teme che la Gestapo identifichi i soldati ripresi e si rivalga sui loro familiari (cfr. MO, *Gioco la vita* cit., p. 178).

⁴⁷ Per una descrizione dettagliata della messinscena cfr. H. ASPER, «De la fosse du souffleur au micro de l'écran»: *Max Ophuls et le théâtre* cit., pp. 62-67.

de, e con la fluidità nel movimento dei personaggi sperimentata nei piani sequenza.

In Svizzera Ophuls abbozza anche un progetto cinematografico: filmare *l'Ecole des femmes* nella messinscena di Louis Jouvet, con lo stesso Jouvet e Madeleine Ozeray nei ruoli principali. Per il regista si tratta di sperimentare soluzioni nuove che evitino le banalità del teatro filmato tradizionale:

Era una vera esperienza per me: si trattava di andarmene in giro con la mdp, Jouvet e gli attori, durante una rappresentazione, con la partecipazione del pubblico e senza cercare di fare un adattamento cinematografico della pièce. Volevo mostrare l'attore quando esce di scena e seguirlo dietro le quinte mentre lo spettacolo sulla scena prosegue; volevo approfittare del gioco di luci della ribalta e dietro di essa, ma senza voler mostrare la tecnica del teatro: non mi allontanavo mai dai personaggi, neanche quando smettevano di recitare, perché comunque continuano a vivere. Ho girato soltanto la prima sequenza: una mdp attraversa la sala, sopra le teste degli spettatori, e Jouvet, seduto sulla mdp, si trucca e si trasforma, invisibile al pubblico in sala mentre le luci si abbassano. Poi la mdp attraversa il sipario, scompare e solo Arnolfo resta in scena.⁴⁸

Il progetto, per quanto affascinante, fallisce presto, sia per difficoltà finanziarie dei produttori che per contrasti tra Ophuls stesso e Jouvet. Nell'autobiografia il regista annota: «tre o quattro giorni dopo partivo per l'America». Le cose però non sono così facili. Ophuls e la famiglia soggiornano in Svizzera (a Zurigo e poi a Ginevra) da metà novembre '40 ai primi di giugno '41; ma per restare il regista dovrebbe dichiararsi disertore, cosa che decide di non fare, e preferisce rientrare in Francia per cercare di ottenere un visto per gli Stati Uniti.⁴⁹ Alla fine la famiglia Ophuls riesce a raggiungere Lisbona e a imbarcarsi verso New York, dove arriva il 5 agosto del '41.

Qui, come scrive il regista stesso, «tutti hanno idee, ma nessuno propone un lavoro».⁵⁰ Gli inizi non sono facili: nell'ambiente cinematografico statunitense Ophuls è praticamente uno sconosciuto, e il suo arrivo tardivo a Hollywood (nel settembre dello stesso anno) non contribuisce a facilitare le cose. È l'ultimo dei grandi cineasti europei a lasciare il conti-

⁴⁸ J. RIVETTE, F. TRUFFAUT, *Entretien avec Max Ophuls*, in «Cahiers du cinéma», 72 (1957), pp.7-25.

⁴⁹ Una ricostruzione dettagliata e documentata del periodo statunitense di Ophuls è in L. BACHER, *Max Ophuls in the Hollywood Studios*, cit..

⁵⁰ Cit. ivi, pp. 24-25.

nente, arrivando a ridosso dell'entrata in guerra degli Stati Uniti, cosa che mette l'industria cinematografica in uno stato di incertezza: è un periodo in cui le major abbandonano i progetti di b-film, tradizionale veicolo per l'esordio hollywoodiano dei registi europei, per concentrarsi su progetti ad alto budget in modo da massimizzare i profitti riducendo al contempo il numero delle produzioni. Inoltre, nessuno dei suoi film distribuiti negli States (*Die verkaufte Braut*, *Lachende Erben*, *Liebelei*, *La signora di tutti*, *La Tendre ennemie* e *De Mayerling à Sarajevo*) ha avuto grande successo, nonostante le buone critiche ricevute soprattutto da *Liebelei* e *Sarajevo*. Così Ophuls tra il '42 e il '43 riesce a trovare lavoro solo per qualche mese, come scrittore di programmi radio di propaganda, a New York. Per il resto, il regista rimane piuttosto estraneo all'ambiente, frequentando solo esiliati come lui, tra cui Bertolt Brecht. Il progetto più impegnativo – e anche il fallimento più cocente – è quello dell'adattamento della *Colomba* di Mérimée, che avrebbe dovuto essere prodotta dalla Cal-Pix di Preston Sturges, col titolo *Vendetta*, a cui il regista lavora a partire dall'autunno del '44 fino a tutto il '45 e i primi mesi del '46; ma il progetto fallisce, prima a causa delle velleità autoriali di Sturges, che ambisce a sostituire Ophuls alla regia, e poi dei contrasti tra lo stesso Sturges e Howard Hughes, che avrebbe dovuto finanziare il film.⁵¹ È in questi mesi che il regista detta alla sua segretaria, Renata Lenart, quello che avrebbe dovuto essere un breve riassunto della sua carriera e alla fine diviene la sua autobiografia, *Spiel im Dasein*.

L'occasione di girare un film per intero arriva pochi mesi dopo grazie a Douglas Fairbanks jr. e alla Universal: il film è *Il re in esilio* (*The Exile*), che Ophuls inizia a girare nel novembre del '46, a cinque anni dall'arrivo negli States.⁵² Il regista si adatta presto al modo di lavorare degli studios, grazie anche all'esperienza, seppur fallimentare, di *Vendetta*; l'attrezzatura tecnica è eccellente e Ophuls può girare, sostanzialmente, il film che vuole. In particolare sono le due gru che la Universal possiede a facilitarlo nelle scelte stilistiche che privilegiano i movimenti di macchina rispetto al montaggio; scelte che inoltre sono abbastanza diffuse nel cinema holly-

⁵¹ Si veda l'accuratissima ricostruzione della vicenda ivi, pp. 40-61.

⁵² Carlo II Stuart, condannato a morte da Cromwell e dai suoi, trova rifugio in Olanda, dove, in incognito, lavora alla fattoria della bella Katie. I due non tardano a innamorarsi; ma le "teste rotonde" scoprono il rifugio del re, che è costretto ad affrontare i suoi nemici in un duello drammatico. Alla fine, il suo dominio sul regno d'Inghilterra viene ristabilito: ma la ragion di Stato costringe Carlo a rinunciare all'amore di Katie.

woodiano di quegli anni, ad esempio nei film di Welles e di Minnelli. Ciò non toglie che nella post-produzione il regista non abbia dovuto confrontarsi con le convenzioni del montaggio classico, che prevedono un ritmo sostenuto, sequenze funzionali all'azione e al procedere della storia, e inquadrature brevi (campi/controcampi, primi piani – com'è ovvio anche in funzione dello star system) piuttosto che lunghe (piani sequenza, carrelli, dolly), com'è invece nello stile ophulsiano.⁵³ *The Exile* è in questo senso una sorta di palestra in cui il regista impara a conoscere i metodi di lavoro di Hollywood in maniera più costruttiva rispetto allo smacco subito nel lavoro con Sturges; e dopo un inizio non facilissimo, con ritardi sulla programmazione delle riprese e ripetuti sforamenti del budget, Ophuls riesce a terminare il film in tempo e nei limiti di spesa previsti, guadagnandosi una buona reputazione e ponendo le basi per il successivo incarico: *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*), prodotto da John Houseman sempre per la Universal.⁵⁴

Il contratto per questo film viene firmato quando *The Exile* è ancora in lavorazione, nell'estate del '47; la sceneggiatura, tratta dal racconto di Stefan Zweig, è di Howard Koch, che lavora a stretto contatto col regista. La lavorazione procede spedita per i primi tempi: Ophuls rispetta il programma delle riprese e la produzione è incline ad assecondarlo nelle sue richieste. Le cose però peggiorano lentamente: i ritardi e le spese eccessive

⁵³ In particolare è la relazione con il montatore Ted Kent a essere difficoltosa. Kent privilegia il montaggio invisibile basato sulla trasparenza e destinato a suturare le inquadrature in modo del tutto conforme alle regole del cinema hollywoodiano classico, e non riesce a comprendere il modo di girare ophulsiano, molto meno ortodosso. La strategia di difesa del regista prevede in questo senso non solo le inquadrature lunghe non facili da modificare al montaggio, ma anche la mancanza di inquadrature di copertura che potrebbero facilitare un intervento più consistente dei montatori in fase di post-produzione. Cfr. L. BACHER, *Max Ophuls in the Hollywood Studios* cit., pp. 101-103.

⁵⁴ Vienna, Ottocento. Un uomo elegante torna a casa in piena notte: ha ricevuto una sfida a duello che non comprende, e sceglie di fuggire piuttosto che affrontare un nemico sconosciuto. Durante i preparativi per la partenza, riceve una lettera da una sconosciuta: a scrivergli è Lisa, una donna ormai sul letto di morte che racconta all'uomo tutta la sua vita. Scopriamo così che Stefan, il protagonista, è un famoso pianista di cui Lisa è stata innamorata fin da ragazzina. I due si sono incontrati solo poche volte; soltanto in un'occasione hanno intrecciato una breve relazione da cui è nato un figlio. Stefan non si è mai accorto della sconfinata passione che Lisa nutriva per lui e del fatto che l'intera esistenza della donna si è basata sul rincorrere anche un solo istante da trascorrere vicina a lui; solo leggendo la lettera riesce a collegare gli eventi tra loro e capisce finalmente che il misterioso sfidante altri non è che il marito di Lisa, geloso perché la donna, nonostante tutto, è ancora follemente innamorata di Stefan. Alla fine, Lisa muore; e Stefan decide di affrontare il duello, nonostante sappia di rischiare la vita.

preoccupano Houseman e il direttore di produzione William Dozier. Il risultato è una pressione crescente sul regista, che si riflette soprattutto nella difficoltà di accordarsi sul finale del film – anche tenendo conto delle modifiche suggerite dall'ufficio di censura, che tendeva a smorzare le componenti più crude del soggetto – e che sfocia in un primo montaggio che elimina buona parte delle lunghe sequenze ophulsiane, concentrandosi sul ritmo degli eventi e in questo modo cancellando in gran parte l'atmosfera del film. Ophuls rifiuta decisamente l'operazione e Dozier torna sui suoi passi, insistendo solo sull'inserimento di primi piani dedicati a Joan Fontaine e Louis Jourdan, nella logica dello star system.

Lettera da una sconosciuta non ha il successo sperato, almeno in un primo tempo; e Ophuls, dopo aver coltivato invano il progetto di un adattamento da Schnitzler con *Il diario di Redegonda*, accetta l'offerta della Enterprise, una casa di produzione nota per la libertà creativa che lasciava ai suoi registi, per *Nella morsa (Caught)*, che esce nel 1949.⁵⁵ La lavorazione del film non è semplice. Dopo aver scritto buona parte della sceneggiatura e scelto gli attori per i ruoli principali Ophuls si ammala, tanto da spingere lo studio a sostituirlo con John Berry. Inoltre, la pessima distribuzione di *Letter from an Unknown Woman* fa del film un grosso fallimento al botteghino, il che diminuisce l'*appeal* del regista. Ma poi la sorte sembra premiare Ophuls: dopo qualche settimana di riprese Berry non riesce a rispettare il programma e il regista può tornare sul set, riprendendo in mano il film e girando di nuovo le sequenze realizzate dal suo sostituto, tanto che il film rivela, alla fine, una decisa impronta ophulsiana.

L'ultimo film che il regista riesce a girare a Hollywood, *Sgomento (The Reckless Moment)*,⁵⁶ gli viene affidato grazie a un vero e proprio colpo di

⁵⁵ Tratto dal romanzo *Wild Calendar* di Libbie Block, il film vede una giovane e ambiziosa ragazza, Leonora, cercare di raggiungere la ricchezza sposando un buon partito. Il candidato ideale sembra essere il miliardario Smith Ohlrig, che, assecondando un capriccio del momento, la sposa. Ma la vita coniugale è un inferno e la ragazza fugge, trovando lavoro presso uno studio medico del cui proprietario, il povero e generoso dottor Quinada, s'innamora. Ma Ohlrig, geloso, riesce ad attirarla in casa e la tiene prigioniera in una camera, ricattandola col pensiero del figlio che la ragazza si è accorta di aspettare da lui. Alla fine Ohlrig cade preda di un attacco cardiaco e Leonora non lo soccorre; l'emozione e lo spavento le fanno perdere il bambino, ma accanto a lei, all'ospedale, c'è Quinada.

⁵⁶ Lucia Harper, una signora elegante e rispettabile, è preoccupata perché la figlia Bea frequenta un poco di buono, Darby, che ha una cattiva influenza su di lei. Una sera, durante una lite, l'uomo cade a terra e muore; temendo che la figlia possa essere accusata di omicidio Lucia, in un attimo di sgomento, nasconde il cadavere invece di chiamare la polizia. Ma Donnelly, un malvivente, inizia a ricattare Lucia esibendo come prova alcune lettere che Bea ha scritto a Darby. Poco a poco, però, Lucia e Donnelly finiscono per inna-

fortuna: nel gennaio del 1949 il produttore di Columbia Pictures Walter Wanger ha bisogno di recuperare le perdite derivanti da *Joan of Arc* (V. Fleming, 1948, con Ingrid Bergman) e ha deciso di produrre un film che vede protagonisti la moglie, Joan Bennett, e il James Mason che già aveva lavorato con Ophuls per *Caught*, conservandone un ottimo ricordo. Deluso dall'accoglienza non troppo calorosa riservata ai film precedenti, Ophuls mette a punto una strategia brillante per riuscire a lavorare con gli studios e allo stesso tempo realizzare il film come lui desidera: gira rispettando il budget e restando nei tempi per assicurare la produzione e non avere troppa pressione, in modo da sovvertire un film apertamente commerciale dal di dentro, lavorando sulla sceneggiatura e sulla messa in scena con sottigliezza, senza quasi che lo studio abbia il tempo di accorgersi, come scrive lo stesso regista a John Houseman,⁵⁷ che il film che viene realizzato è quello che il regista vuole. È questo il segreto degli anni hollywoodiani di Ophuls: recuperando la tattica del *run for cover* che già gli era tornata utile nel secondo periodo francese, il regista riesce a entrare nella dinamica generi/aspettative del pubblico/star system/successo economico che è la chiave del cinema narrativo classico e allo stesso tempo inserire in essa, lavorando dall'interno, il suo stile e la sua personalità.

Nonostante lo sforzo di creare un film appetibile per il pubblico americano, anche *The Reckless Moment* non viene ben accolto; d'altro canto, la sua reputazione come autore d'essai continua a crescere. Ma per il regista è il momento di tornare in Europa; ed è ancora una volta grazie al produttore Wanger, che gli ha affidato la regia della *Duchesse de Langeais* – film che avrebbe visto di nuovo Greta Garbo sullo schermo – che Ophuls e la moglie Hilde s'imbarcano per l'Europa, il 25 agosto del 1949. Ma il film non verrà realizzato e, nonostante il regista resti sempre in contatto con gli amici americani e rinnovi costantemente il visto d'entrata, coltivando diversi progetti,⁵⁸ non tornerà mai negli States.

morarsi; e il ricattatore si sacrifica per la donna, saldando il debito di lei con la sua morte mentre Lucia, in lacrime, è costretta a tornare alla sua monotona vita familiare.

⁵⁷ Il testo della lettera è riportato in L. BACHER, *Max Ophuls in the Hollywood Studios* cit., p. 270.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 325-32. Tra i progetti non realizzati da Ophuls negli States merita di essere citato l'adattamento del romanzo di Rosamund Lehmann *La ballata e la sorgente*; la sceneggiatura, alla cui stesura il regista contribuisce in modo cospicuo, prevede un narratore (il personaggio di Rebecca) che fa da filo conduttore per una serie di flashback non cronologici, in una struttura non dissimile da *Lola Montès* (cfr. L. BACHER, *The Lost Ballad: Max Ophuls' Last Hollywood Project*, in «Arizona Quarterly», 5 (2005), pp. 97-126).

Così il film della rentrée ophulsiana è *La Ronde – Il piacere e l'amore* (*La Ronde*), tratto dal dramma *Reigen* di Arthur Schnitzler (pubblicato per la prima volta nel 1900) e girato tra il gennaio e il marzo del 1950, in quarantatré giorni di lavorazione interrotti dalla discontinuità dei pagamenti della produzione, la Sacha Gordine.⁵⁹ Il film ottiene subito un ottimo successo di critica (in particolare alla Biennale di Venezia) e apre al regista la possibilità di lavorare in Europa ai livelli più alti del cinema d'essai. Sebbene la sceneggiatura resti in apparenza aderente al testo drammaturgico, Ophuls interviene in profondità sull'opera.⁶⁰ Innanzitutto inserisce una cornice narrativa in cui appare un *conferencier*, o *meneur de jeu*: un narratore che presenta e commenta i vari episodi e che appare, al loro interno, in ruoli marginali; alla sua figura è associata una canzone che punteggia tutto il film. È una struttura che Ophuls aveva già utilizzato nel film olandese degli anni Trenta, *Komedie om Geld*, e che qui recupera accentuandone la funzione di straniamento. Il testo perde allora il carattere di naturalismo che ha in Schnitzler, abbandonando le caratteristiche spazio-temporali precise che lo scrittore aveva indicato. Se Schnitzler descrive la Vienna a lui contemporanea con precisione estrema (nei costumi, nella topografia, negli arredi, nelle inflessioni viennesi del linguaggio), Ophuls ambienta il film in un "passato" generico e in una città volutamente di cartapesta che diviene uno spazio simbolico, una sorta di città ideale dove ambientare il rito sociale dell'amore.

Gli anni Cinquanta in Francia sono segnati da quello che Truffaut chiamerà la "certaine tendance du cinéma français": e il film successivo del secondo periodo francese di Ophuls, *Il piacere* (*Le Plaisir*), sembra seguirne la traccia, adattando tre racconti dall'opera di uno dei classici per eccellenza della letteratura francese, Guy de Maupassant. Il 15 maggio del 1951 iniziano le riprese del film. Del copione esistono diverse versioni conservate in archivio.⁶¹ In particolare, la storia avrebbe dovuto aprirsi con un prologo simile per certi aspetti a quello della *Ronde*: il regista del

⁵⁹ Cfr. H.G. ASPER, *Max Ophuls. Eine Biographie* cit., pp. 543-558.

⁶⁰ Vienna, 1900. Un presentatore introduce il primo personaggio della *ronde*, la prostituta Léocadie, che seduce un soldato. Questi poi, a un ballo, seduce a sua volta la cameriera Marie. Due mesi dopo, Marie ha una relazione col giovane padrone, Albert; ma il giovane seduce Emma, una donna trascurata dal marito, Charles, che a sua volta ha una relazione con la sartina Anna. Costei riceve anche un poeta, che però è innamorato dell'attrice Charlotte – lei gli preferisce un conte, ufficiale di cavalleria. E il conte, infine, passa la notte con Léocadie, chiudendo così il cerchio.

⁶¹ Cfr. la sceneggiatura conservata all'archivio della Bifi di Parigi, in Ophuls4B1.

film a colloquio con la voce di Maupassant che gli suggerisce diversi suoi racconti come possibili soggetti del film. Il regista rifiuta senz'altro la prima proposta, il racconto fantastico *Sur l'eau*, mentre accetta di girare *Le Masque*, *La Maison Tellier* e *La Femme de Paul*.

Le riprese non sono facili; Ophuls accumula presto un notevole ritardo sul piano di lavorazione (che prevede la costruzione degli interni in studio, mentre gli esterni sono girati in Normandia, nella zona di Clécy) soprattutto per le difficoltà tecniche provocate dalle soluzioni stilistiche complesse scelte dal regista (piani sequenza, carrelli, dolly). Così l'11 agosto la produzione non è più in grado di pagare gli stipendi e le riprese vengono interrotte, quando mancano da girare tutte le scene in esterni della *Maison Tellier* e l'intero episodio della *Femme de Paul*. È grazie alla Columbia, che aveva già accettato informalmente di distribuire il film, che si trova una via d'uscita, con il più solido produttore Harispuru che si sostituisce a Denis Kieffer. Il nuovo produttore impone però delle modifiche al progetto, e in particolare la rinuncia all'episodio della *Femme de Paul*, nonostante la scenografia sia già pronta: sia perché l'autunno avrebbe messo a rischio le riprese, quasi tutte in esterni, sia perché il soggetto per l'epoca scabroso del racconto non è gradito a un produttore come Harispuru, più incline a film per famiglie basati su trame convenzionali e rassicuranti. Al film viene aggiunto allora un episodio tratto dal racconto *Le Modèle*, dalla realizzazione meno dispendiosa e con uno svolgimento più tradizionale.⁶² Inoltre, il prolungarsi delle riprese disperde parte della troupe iniziale: Christian Matras, direttore della fotografia, viene sostituito da Philippe Agostini, lo scenografo d'Eaubonne lavora in contemporanea a *Casque d'or* di Becker, e le musiche sono affidate al modesto compositore Joe Hajos. Infine, l'idea del prologo con il dialogo tra Maupassant e il regista viene abbandonata nei primi due episodi, presentati

⁶² Questa la trama dei tre episodi. *Le Masque*. A un ballo affollato, un ballerino, elegante e che indossa una maschera, si lancia nella danza, finché non perde i sensi. Al medico che gli toglie la maschera appare il volto di un vecchio; l'anziana moglie racconta che l'uomo non vuol accettare di aver perso la gioventù, e per questo finge di essere ciò che non è più. *La Maison Tellier*. In un piccolo porto della Normandia, la popolazione maschile è disperata; la casa chiusa della signora Tellier è chiusa davvero. La signora e le sue ragazze si sono infatti recate in campagna, alla prima comunione della nipote della signora; e mentre la cerimonia le riempie di emozione, una delicata passione sembra sbocciare tra Rivet, padre della comunicanda, e una delle ragazze. Poi, l'allegria brigata torna alla casa e tutto rientra nella normalità. *Le Modèle*. Il pittore Jean s'innamora, riamato, della modella Joséphine; ma quando vuole lasciarla, lei lo minaccia di togliersi la vita e finisce per gettarsi dalla finestra, per rimanere inferma per sempre.

dalla voce over dello scrittore (è Jean Servais a parlare); mentre all'inizio della terza parte la voce prende corpo, a questo punto in modo inatteso e non del tutto giustificato narrativamente, nella figura del «chroniqueur bien parisien» che dialoga con un altro personaggio.⁶³ Le riprese si concludono il 6 dicembre, e nel febbraio il film debutta nelle sale. Ma l'esito è decisamente inferiore alle aspettative; il riscontro di pubblico è basso e la critica non apprezza affatto il film.⁶⁴ Per questo, ancora una volta, Ophuls ricorre alla strategia del *run for cover* e inizia a progettare un film che da una parte ha un budget piuttosto basso, in modo da ridurre al minimo il rischio iniziale, e dall'altro fa leva sul gusto del pubblico perché sceglie di adattare il best-seller della popolare scrittrice Louise de Vilmorin *I gioielli di Madame de...* La storia, come ricorda lo stesso regista, non è quella di un grande romanzo, ma possiede «almeno una buona astuzia letteraria. E questa astuzia è la forma. Mi fa ricordare, anche se in un altro campo, il *Bolero* di Maurice Ravel. Anche là intorno a un minimo asse melodico gira, si sviluppa e si complica continuamente l'azione, o più esattamente la materia armonica».⁶⁵ In effetti qui Ophuls usa il procedimento classico dell'adattamento: s'impadronisce della struttura del film – i personaggi che girano intorno allo stesso asse, gli orecchini – e rielabora la storia in modo autonomo, dimenticandosi del testo e finendo per farne quasi un episodio della *Ronde* nel quale il meccanismo della giostra si sia ince-

⁶³ Queste le parole della voce over: «Deux messieurs bavardent devant la mer. Vous et moi, par exemple. Ou vous et un chroniqueur bien parisien qui raconte l'histoire. Je lui prêterai ma voix, comme je l'ai fait si souvent».

⁶⁴ Ad esempio, scrive André Bazin, cadendo nel luogo comune che attribuisce al regista origini austriache, che «Ophuls ha schiacciato Maupassant sotto il lusso fallace dei dettagli, la finitezza del décor, la sontuosità della fotografia, il brio dell'interpretazione... Le origini viennesi del regista sono evidenti in una certa tendenza espressionista che appesantisce l'immagine e nei dettagli incongrui, come l'interno della chiesetta, piena di angeli e di volute, direttamente sfuggiti da qualche cappella bavarese» (A. BAZIN, in «L'Observateur», 95 [1956]). Sulla genesi del film cfr. J.P. BERTHOMÉ, *Le Plaisir*, Armand Colin, Paris 2005, pp. 18-29.

⁶⁵ MO, cit. in G. ANNENKOV, *Max Ophuls*, Le terrain vague, Paris 1962, p. 64. La trama in effetti ruota intorno a un paio di orecchini che vengono scambiati ripetutamente. Dapprima Louise, una ricca signora dell'alta società parigina, li vende, ma di fronte al marito, che glieli aveva regalati, finge di averli smarriti. Il gioielliere che li ha acquistati li offre di nuovo al marito, che li compra per regalarli a un'amante di cui vuole sbarazzarsi. La donna, che si trasferisce a Costantinopoli, li vende a sua volta; a comprarli questa volta è un conte, Vittorio Donati, che parte per Parigi, dove incontra Louise. I due s'innamorano; e Donati regala a Louise, inevitabilmente, gli stessi orecchini. La donna finge col marito di averli ritrovati; ma le menzogne e i pettegozzi sono ormai inarrestabili e Monsieur de... sfida a duello Donati, uccidendolo.

pato portando irrimediabilmente la storia verso il dramma finale. Per il resto, il film è ophulsiano nella splendida direzione degli attori – Danielle Darrieux, Charles Boyer e Vittorio De Sica – e nella costruzione delle sequenze, in particolare quella straordinaria del ballo che riassume l'innamoramento di Louise e del conte, e quella, altrettanto magnifica, del duello finale, che riprende per molti aspetti il finale di *Liebelei*.

Le vicende produttive dell'ultimo film di Max Ophuls, *Lola Montès*, sono segnate da notevoli difficoltà, rinunce e cambiamenti voluti o subiti dall'autore, tanto che il recupero di una copia fedele al volere del regista sembra impossibile, almeno fino al recentissimo restauro (2008) del film a opera della Cinémathèque française che sembra ristabilire la versione d'autore. Il progetto appare per la prima volta sulla stampa nel maggio del '54: il regista annunciato è Jacques Tourneur e la vedette dovrebbe essere la ballerina Ludmilla Tcherina. Il soggetto è del celebre scrittore popolare Cécil Saint-Laurent, autore di molte biografie romanzate di eroine e avventuriere; la produzione sarà della Gamma Film di Albert Caraco. Ophuls entra nel film alla fine dell'agosto dello stesso anno, dopo l'addio di Tourneur; il progetto di *Mam'zelle Nitouche*, che aveva portato avanti per diversi mesi, viene affidato a Yves Allégret, i contatti americani non sfociano in nessuna proposta concreta, e così il regista è in qualche modo costretto ad accettare il lavoro nel quale riesce a inserire i suoi collaboratori usuali (Christian Matras per la fotografia, l'operatore Alain Douarinou, Jacques Natanson e Annette Wademant per la sceneggiatura, Jean d'Eaubonne alla scenografia), oltre alla presenza, fortemente voluta dalla produzione, della vedette Martine Carol, che era già stata protagonista della serie di *Caroline chérie*⁶⁶ e di *Lucrezia Borgia* (*Lucrece Borgia*, Christian-Jacque, 1953), tutti personaggi scritti (o reinterpretati) dallo stesso Cécil Saint-Laurent e che dunque poteva essere considerata una garanzia di successo.⁶⁷ Il film viene realizzato in tre versioni, inglese, francese e

⁶⁶ *Caroline chérie*, R. Pottier, 1951; *Un capriccio di Caroline chérie* (*Un caprice de Caroline chérie*, J. Devaivre, 1952); *Il figlio di Caroline chérie* (*Le fils de Caroline chérie*, J. Devaivre, 1954).

⁶⁷ In realtà Ophuls non accetta la sceneggiatura di Saint-Laurent e la riscrive di sana pianta, anche se la Gamma-Film manterrà nei *credits* il nome del popolare scrittore per ragioni pubblicitarie. Peraltro, il romanzo dello stesso Saint-Laurent dal titolo *La vie extraordinaire de Lola Montès* uscirà in Francia dieci anni dopo e non ha niente a che vedere con il film. Sulla genesi del film cfr. il volume di M. MÜLLER, W. DÜTSCH, *Lola Montez: Eine Filmgeschichte*, Buchhandlung Walther König, Köln 2002; della stessa autrice cfr. anche *The Making of Max Ophuls' Lola Montès/Lola Montez*, in «The Arizona Quarterly», 5 (2005), pp. 25-43. Sulla relazione tra il film ophulsiano e il *biopic* francese degli anni Cin-

tedesca: ne derivano infiniti ritardi dovuti, oltre che alla difficoltà di girare in tre lingue, alle complesse soluzioni tecniche volute da Ophuls e alle incertezze finanziarie della produzione.

La prima parigina del 22 dicembre 1955 presenta con grande clamore la più costosa produzione europea, in Eastmancolor e in Cinemascope con sonoro stereofonico; ma le pessime recensioni – nonostante la celebre lettera in difesa del film firmata da grandi registi come Alexandre Astruc, Roberto Rossellini, Jean Cocteau, Jacques Becker, Christian-Jacque, Jacques Tati e Pierre Kast⁶⁸ – e la risposta del pubblico decisamente ostile precipitano *Lola* verso il disastro finanziario. Il produttore, nel tentativo di recuperare almeno in parte le spese, costringe Ophuls a rimontare il film: il regista taglia quattro sequenze delle versioni francese e tedesca (passando da 116' a 110' di durata), elimina i sottotitoli⁶⁹ e aggiunge il doppiaggio. Ma neanche questa drastica soluzione (distribuita nel febbraio del 1956) riesce a salvare il film in termini economici. La versione inglese (intitolata *The Fall of Lola Montès*) vede ulteriori tagli (da 110' si passa a 91'), i flashback rimontati in ordine cronologico e la voce off di Lola che racconta la sua stessa storia. Da questo vero e proprio macello del film derivano due ulteriori versioni francese e tedesca; questa terza *Lola* viene distribuita in Francia nel gennaio '57, con Ophuls già ricoverato in ospedale ad Amburgo. Infine, nel 1959 esce negli Stati Uniti una quarta *Lola*, ulteriormente tagliata (75') e intitolata *The Sins of Lola Montès*.

Un primo restauro della versione francese avviene nel 1968 per mano del produttore Pierre Braunberger, che recupera la seconda versione ophulsiana del film (quella con i tagli e il doppiaggio) ma con alcune sequenze mancanti e colore e suono non conformi all'originale; questa copia è circolata fino al 2008, quando è apparsa una nuova versione restaurata dalla Cinémathèque française⁷⁰ che, con un lavoro di grande difficoltà e a

quanta cfr. R. MOINE, «*Lola Montès? Cette femme ne m'intéresse pas*». “*Lola Montès*” et le film biographique français des années 1950, in M. CHABROL, P.O. TOULZA (a cura di), “*Lola Montès*”. *Lectures croisées*, L'Harmattan, Paris 2011.

⁶⁸ La lettera viene pubblicata su «Le Figaro» il 5 gennaio 1956; il testo integrale si trova in W.K. GUÉRIN, *Max Ophuls*, Cahiers du Cinéma, Paris 1988 oltre che sul sito <<http://lolamontes.cinematheque.fr>>.

⁶⁹ In effetti le tre versioni originarie non sono parlate per intero rispettivamente in francese, tedesco e inglese; ognuna di esse mescola diverse lingue, anche nella stessa scena, rendendo necessario, di conseguenza, l'uso dei sottotitoli. Ophuls elimina i sottotitoli e aggiunge il doppiaggio sia nella versione tedesca che in quella francese, oltre a tagliare nel complesso sei minuti di film.

⁷⁰ In collaborazione con Les Films de Jeudi, Les films de la Pléiade e Marcel Ophuls, la Thomson Foundation for the Film and Television Heritage e il supporto del Franco-

partire da tutte le copie esistenti del film (compresa quella conservata alla Cinémathèque Royale de Belgique, che corrisponde alla prima proiezione del '55, e una copia della Cinémathèque du Luxembourg) reintegra diverse sequenze, elimina il doppiaggio, reintroduce i sottotitoli, recupera il formato Cinemascope di 2,55:1,⁷¹ il suono stereofonico e i colori originali.

Lola Montès rimarrà l'ultimo film di Max Ophuls. Nell'estate del 1956 il regista inizia a lavorare con Henri Jeanson al copione di *Les Montparnos*, che rievoca la tormentata esistenza di Amedeo Modigliani. Uno studio della sceneggiatura, che Ophuls e Jeanson avevano completato anche con indicazioni tecniche precise di inquadrature e movimenti di macchina, dà modo di "vedere" il film come Ophuls lo avrebbe voluto.⁷² Da segnalare per prima la presenza di una voce over che introduce e commenta i quattro periodi in cui il film è diviso: un narratore invisibile sul modello dei primi due episodi di *Le Plaisir*. I movimenti di macchina sono molto frequenti e lunghi, anche qui sulla falsariga degli ultimi film francesi del regista; l'illuminazione è scura, nebbiosa, il film è come immerso in un'eterna notte che s'illumina solo nelle sequenze dedicate alla creazione artistica. Il film sarà poi terminato da Jacques Becker, scelto sembra su indicazione dello stesso Ophuls,⁷³ e uscirà con il titolo di *Montparnasse 19* nel 1958.

Nel frattempo Ophuls è tornato al teatro e alla Germania per la messa in scena, alla Schauspiel Haus di Amburgo, di *La folle journée* di Beaumarchais. Nell'autunno del '56 hanno inizio le prove. Il regista ha tradotto e adattato la pièce lavorando soprattutto sul movimento. Jean d'Eaubon-

Amerixan Cultural Fund; in Italia la copia è disponibile in un dvd edito da Ripley's Home Video. Per una documentazione completa del restauro (che è stato preceduto dal recupero della versione tedesca: cfr. S. DROESSLER, *La ricostruzione della versione tedesca di "Lola Montès"*, in L. DE GIUSTI, L. GIULIANI [a cura di], *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophuls*, cit., pp. 162-175) cfr. <http://lolamontes.cinematheque.fr>. Da notare *en passant* come il restauro tedesco e la ricostruzione di Martina Müller (in M. MÜLLER, W. DÜTSCH, *Lola Montez: Eine Filmgeschichte*, cit.) abbiano suscitato l'ira del figlio ed erede del regista, Marcel Ophuls, provocando una lunga polemica (cfr. la lettera di Marcel Ophuls e la risposta di Müller, entrambe pubblicate in «The Arizona Quarterly», 5 [2005]).

⁷¹ Questo era il formato originale del '55; già nella versione del '56 il formato era quello più comune di 2,35:1, ulteriormente amputato dalla presenza della banda sonora ottica (da proiettare nelle sale non equipaggiate per il sonoro stereofonico usato nella versione del '55) che taglia una buona percentuale dell'immagine nella parte sinistra, modificandone del tutto la centratura.

⁷² Cfr. V. VIGNAUX, *Cet homme a existé! Modigliani 1884-1921*, in «1895», 34/35 (2001), pp. 303-318.

⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 303-304.

ne, lo scenografo – gran parte dei tecnici sono i collaboratori fedeli di Ophuls; il costumista è Georges Annenkov – crea tre scene che si sovrappongono le une alle altre su una sorta di piattaforma girevole, con l'azione che si sposta incessantemente dall'una all'altra (difficile non pensare al circo a tre piste di *Lola Montès*). Ophuls accentua anche la dimensione del teatro nel teatro – recuperando in questo un elemento chiave della sua produzione teatrale degli anni Venti – introducendo un “sipario dei monologhi” davanti al quale Figaro recita quando si trova solo in scena.⁷⁴ Alla prima la messinscena ottiene un enorme successo; ma Ophuls può solo sentirne l'eco dal letto d'ospedale, dove è stato ricoverato all'inizio di dicembre per un infarto. Nonostante i molti progetti per il futuro e il desiderio di riprendere a lavorare, il regista non potrà più farlo; dopo una nuova crisi cardiaca, muore il 26 marzo 1957 ad Amburgo.

⁷⁴ Per un'analisi dettagliata della struttura della pièce cfr. H.G. ASPER, «*De la fosse du souffleur au micro de l'écran*»: *Max Ophuls et le théâtre* cit., pp. 67-72.