

# CINEGRAFIE

ANNO I - N. 2 - II SEMESTRE 1989

EDITRICE  
COMPOSITORI  
BOLOGNA



*Direttore:* Michele Canosa.

*Comitato di redazione:* Alberto Artese, Paola Cristalli, Elena Dagrada, Ottavio Di Brizzi, Guglielmo Pesentore.

*Redazione:* Giovanni Bogani, Alberto Boschi, Giulia Carluccio, Monica Dall'Asta, Gualtiero De Marinis, Riccardo Esposito, Gianluca Farinelli, Luciana Fina, Leonardo Gandini, Sabino Martiradonna, Fabio Matteuzzi, Nicola Mazzanti, Patrizia Minghetti, Flavio Niccoli, Piero Palmieri, Elfi Reiter, Luca Rigoni, Marco Rossitti, Sandro Toni.

*Direttore responsabile:* Dario Zanelli.

«Cinegrafie» rivista semestrale. Il presente numero esce come supplemento a «Cineteca - Mensile d'informazione cinematografica», anno V n. 8-9 novembre-dicembre 1989 (Autorizzazione del Tribunale n. 5243 del 14.2.1985).  
*Sede:* Via Galliera 8, 40121 Bologna - tel. 051/237088-228975.

Publicato in occasione della XVIII Mostra Internazionale del Cinema Libero.

In quarta di copertina:  
*Ridolini.* Tavola di Daniele Brolli (1989).

## SOMMARIO

In occasione della XVIII Mostra Internazionale del Cinema Libero	5
<b>IL CINEMA RITROVATO</b>	
<i> Davide Turconi</i> Larry Semon, alias Ridolini	9
<i> Gianluca Farinelli, Nicola Mazzanti, Michele Canosa</i> Nessun corpo per Larry Semon	27
<i> Davide Turconi</i> Filmografia di Larry Semon	35
<i> Enno Patalas</i> I film muti di Fritz Lang: Lo stato delle copie	71
<i> Frieda Grafe</i> Un orso da Berlino per «Madame Butterfly»	77
<i> Alberto Boschi</i> Accorciare, alleggerire, comunque tagliare Riflessioni su una antologia di brani censurati da film degli anni '50 - '70	81
<i> Vittorio Martinelli</i> I forzuti emigrano	85
<i> Eric de Kuiper</i> Osservazioni sulla conservazione e programmazione dei film: due attività complementari	89
<i> Paolo Cherchi Usai</i> Mario Camerini in Africa: «Maciste contro lo sceicco» (1927) e «Kif Jebbi» (1928)	93
<i> In attesa di identificazione</i> a cura di Michele Canosa e Nicola Mazzanti	103
<b>PER JEAN MITRY</b>	
Uno spettatore per la storia del cinema Intervista a Jean Mitry a cura di Michel Hommel e Helena van der Meulen	109
<i> Paolo Cherchi Usai</i> Jean Mitry in Italia: storia d'amore, di muto e d'avanguardia	117
<i> Elena Dagrada</i> Jean Mitry, un «sémiologue malgré lui»	121
Da «L'Ave Vénus» di Jean Mitry (Traduzione italiana di Tommaso Ottonieri)	128

Mitry è tuttora attivo negli studi di psicologia dell'arte, ha una terza risposta che si adatta benissimo all'attuale *état des questions* negli studi di cinema. La troverete nella premessa a *New Essays on the Psychology of Art* (1986): coloro che lavorano su un terreno d'indagine già aperto da altri «citano rispettivamente i loro predecessori, con tanto di nome e data, dando per scontato che il passar del tempo implica un progresso e che i pionieri di oggi poggiano sulle spalle dei nani di ieri. Ciascuno profitta della sicurezza dell'ordine temporale». Ne approfittiamo anche noi, pur sapendo che quasi mai il tempo di un film è unilaterale.

## JEAN MITRY, UN «SÉMIOLOGUE MALGRÉ LUI»

di Elena Dagrada

1. Quando esce il primo volume dell'*Esthétique et psychologie du cinéma*<sup>1</sup>, Mitry ha già sessant'anni. Non è però la prima volta che affronta questioni di teoria del cinema; al contrario, Mitry è un vero teorico del cinema da sempre, vale a dire dai primissimi anni '20, nonché un raro esempio di studioso artista e cinefilo, capace di inventarsi esempi esplicativi fecondi alla maniera di chi sa come un film dovrebbe esser fatto per funzionare sul pubblico, per piacere e procurare emozioni. Così sono scritti i suoi numerosi saggi: incrociando analisi di testi reali con felici esempi immaginari, in un riscontro che unisce il punto di vista del teorico con quello del cinefilo e del potenziale regista. E così sono scritte le sue biografie d'autore (pubblicate in parte nella collana *Les Classiques du cinéma* da lui fondata presso le *Editions Universitaires*) dedicate a Ince, Delluc, Chaplin, Clair, Ejsenstein, Ford, dove Mitry non si limita mai a considerazioni di tipo tematico o contenutistico sui singoli film, bensì ne analizza la forma, usando poi la propria analisi come pretesto per formulare ipotesi teoriche generali sui mezzi espressivi propri del cinema<sup>2</sup>. Perché ciò che gli interessa, da sempre, sono le strutture e le forme della significazione filmica. Quelle «strutture» e quelle «forme» alle quali, finalmente, dedica il primo e il secondo volume del suo capolavoro teorico.

Eppure, *Esthétique et psychologie du cinéma* non ebbe fortuna. Uscito in anni sbagliati, venne snobbato oppure considerato, nel migliore dei casi, un'inutile summa di teorie passate arrivata in ritardo<sup>3</sup>. Scorrendolo è facile capire perché. All'inizio degli anni '60 la letteratura cinematografica è interamente dominata dall'idealismo baziniano e dalla *politique des auteurs* da un lato, e dai nascenti fermenti semiologici di matrice rigidamente linguistica dall'altro. Oscurato perciò dalle contemporanee teorizzazioni sulla trasparenza come dalle discussioni sulla seconda articolazione, *Esthétique et psychologie du cinéma* sviluppa invece con grande coerenza una teoria del cinema ostile a ogni metafisica (del cinema come della realtà) e considera il cinema come linguaggio purché inteso diversamente da come avveniva allora attraverso la linguistica saussuriana.

Mai tradotto in italiano, per mole o per incuria (e in Francia esaurito e mai più ripubblicato), ignorato persino da alcune antologie scolastiche, *Esthétique et psychologie du cinéma* è in realtà un autentico testo «cerniera» tra passato e futuro, tra le teorie classiche e la moderna analisi del linguaggio cinematografico. Lungi perciò dall'essere una sterile sum-

ma del passato uscita in ritardo, si configura come il vero fondamento di una moderna teoria del cinema, che parte dai classici del muto ma non è più dominata da essi.

Metz è stato il solo a capirlo subito, rendendogli un grande omaggio, rimasto a lungo anche l'unico<sup>4</sup>.

2. Un esempio della modernità di Mitry ci è dato dalle sue pagine dedicate alla soggettiva, scritte nel secondo volume dell'*Esthétique* consacrato alle forme. Nell'analisi di questa figura, infatti, Mitry parte dalla teoria classica, media con l'impostazione critica a lui contemporanea, e (benché resti ancorato a un'idea di soggettiva legata ancora all'espressione della psicologia del personaggio<sup>5</sup>) approda ad una definizione semiotica di soggettiva come *convenzione*, la cui felice realizzazione dipende dal rispetto di determinate condizioni *formali*.

Dalla teoria classica parte citando esempi di soggettive tratte da film muti, come *La roue* (1922) di Abel Gance, *Der letzte Mann* (1924) di Murnau, o ancora *Variété* (1926) di Dupont, che stimolarono i primi scritti e le prime definizioni della soggettiva come immagine che «permette allo spettatore di mettersi "al posto" degli eroi, di vedere e di sentire "come loro"» (p. 61). Una definizione, come si vede, che concepisce come conseguenti l'uno dall'altro l'aspetto percettivo e formale («vedere come») e l'aspetto psicologico («sentire come»). Quindi prosegue citando brani di Jean Epstein, (da *Bonjour Cinéma*), e soprattutto di Pierre Porte, citato in due lunghe pagine piene d'entusiasmo per le supposte possibilità espressive di questa figura, allora ingenuamente credute assolute e in grado di procurare l'identificazione psicologica tra spettatore e personaggio, facendo provare sempre e in ogni caso allo spettatore le emozioni del personaggio di cui condivide lo sguardo (cfr. pp. 63-64).

Ora, tra l'epoca di queste prime teorizzazioni sulla soggettiva e l'epoca in cui scrive Mitry era successa essenzialmente una cosa: l'uscita, nel 1946, di *Lady in the Lake* (*La donna del lago*, Robert Montgomery), girato quasi interamente in soggettiva, e la valanga di critiche piovutegli addosso a causa del fatto che non procurava l'identificazione psicologica dello spettatore con il personaggio. Era fallito, cioè, il progetto di *subjectivisme absolu* di quella generazione di teorici responsabili di aver fantasticato per primi di film realizzati, interamente dal punto di vista percettivo di un personaggio<sup>6</sup>, al fine di far provare allo spettatore le sue stesse emozioni. Mitry, che appartiene a quella generazione, lo sa, e sa rintracciare in Merleau-Ponty l'origine del dibattito allora in corso su *Lady in the Lake* e la soggettiva, che attraverso il fallimento del film di

Montgomery tendeva a decretare il fallimento della soggettiva stessa, o quantomeno il suo limite ontologico.

Il 13 marzo del 1945, infatti, Maurice Merleau-Ponty, portavoce della corrente filosofica della Nuova Psicologia, aveva tenuto un'importante conferenza<sup>7</sup> all'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) destinata ad influenzare sia l'idea di soggettiva che ha dominato per tutti gli anni Cinquanta (e oltre), sia le motivazioni a partire dalle quali la critica di allora avrebbe stroncato *Lady in the Lake*<sup>8</sup>. In questa conferenza Merleau-Ponty sosteneva che i sentimenti (angoscia, paura, amore, odio) sono *comportamenti*, e dunque tanto più avvertibili da parte dello spettatore cinematografico quando visti dall'esterno, come nella vita di tutti i giorni, sul volto, nei gesti, negli atteggiamenti e nelle azioni dei personaggi. Ciò rendeva Merleau-Ponty contrario all'idea che si potesse esprimere l'interiorità psicologica di un personaggio attraverso un'immagine che restituisce il contenuto del suo sguardo, vale a dire attraverso una soggettiva. E lo rendeva contrario, in definitiva, all'idea che la soggettiva potesse procurare nello spettatore uno stato di identificazione psicologica con un soggetto della visione di cui non vede il volto (ciò che un anno più tardi sarà alla base del progetto di *Lady in the Lake*).

Ora, Mitry riporta un lungo brano di questa conferenza (p. 65), notando inevitabilmente il disaccordo tra la tesi di Merleau-Ponty e gli entusiasmi di Porte e della sua generazione. Ma continua anche a credere che la soggettiva sia una delle possibilità espressive che il cinema ha a disposizione, e decide di mediare. Si unisce perciò volentieri al coro di critiche a *Lady in the Lake*, fa pubblica autocritica delle passate convinzioni sul *subjectivisme absolu*, e in accordo con Merleau-Ponty concepisce un'idea particolarissima di semisoggettiva, destinata a raccogliere l'eredità della corrente di pensiero che il filosofo rappresenta, nella quale l'oggetto visto compare in campo assieme al volto del personaggio vedente, in modo che sia possibile leggervi le emozioni o i sentimenti che si vogliono suggerire<sup>9</sup>.

D'altro canto, però, elabora un'idea di soggettiva ancorata a una interessante idea di convenzionalità. Merleau-Ponty nega infatti che si possano realizzare soggettive efficaci perché secondo lui è impossibile oggettivare la soggettività di una visione personale. Mitry capovolge allora la questione sostenendo che la soggettiva «non è necessariamente, non è anzi per niente, la rappresentazione di una "visione soggettiva" qualsiasi, che sarebbe impossibile esternare. In nessun caso si saprebbe rappresentare un'immagine mentale poiché, dal momento in cui lo fosse, non sarebbe più un'immagine mentale. Un'immagine è "soggettiva" solo in quanto si rapporta ad un determinato personaggio. In altre parole,

non si tratta dell'oggettivazione di un dato soggettivo qualsiasi ma al contrario della "soggettivazione" di una determinata rappresentazione oggettiva. L'intenzione non è quella di tradurre una realtà "psicologicamente vera", e d'altronde impossibile da stabilire, ma di dare allo spettatore — grazie a un *equivalente estetico* — l'impressione che vede o che sente "come" il personaggio della storia» (p. 65 sottolineatura mia).

Come si vede, qui la soggettiva diviene l'equivalente estetico della visione che si suppone un personaggio abbia; un'immagine *convenzionale*, che a partire da un reale dato come oggettivo lo soggettivizza seguendo delle regole. Mitry infatti precisa più oltre: «l'immagine soggettiva non ci mostra ciò che egli [il personaggio] vede, *come* lo vede realmente, ma come è *supposto vederlo*. Per lo meno, bisogna fare in modo che queste equivalenze siano ammissibili» (p. 66, qui la sottolineatura è di Mitry).

Per Mitry, insomma, la rappresentazione di una visione interiore e introspettiva (o immagine mentale) fallisce solo in quanto non ha traduzione convenzionale possibile. Mentre l'immagine soggettiva è di per sé una convenzione, specie in quei casi in cui si vuol rappresentare una visione caratterizzata da distorsioni psichiche o impedimenti fisiologici, traducibili convenzionalmente in quanto il loro punto di partenza è il reale, l'oggettivo, soggettivato e distorto in modo conforme a regole di riconoscimento ben precise (sovrimpressioni, mascherini, *flou*, ecc.). Un esempio chiarificatore, inventato da Mitry, è quello dell'immagine sfocata: «il paesaggio sfocato non traduce affatto la visione imprecisa di un personaggio che ci vede male (...). L'immagine è semplicemente convenzionale» (p. 66).

Ecco: benché ancora legata all'espressione della soggettività del personaggio, da queste pagine di Mitry emerge una definizione già moderna di soggettiva come convenzione, che soggettivizza un reale dato come oggettivo seguendo delle regole: la collocazione spaziale, che consiste nel riportare l'immagine soggettiva allo spazio diegetico; e l'alternanza soggetto-oggetto, che consiste nel mostrare alternativamente immagini descrittive del soggetto della visione e immagini soggettive dell'oggetto visto, in modo che lo spettatore possa attribuire queste ultime a quel personaggio, riconoscerle come la rappresentazione del suo sguardo (cfr. p. 66).

3. Il generoso omaggio di Metz a Mitry citato sopra è a tutt'oggi il veicolo principale attraverso cui le riflessioni di Mitry sulla soggettiva sono comunemente conosciute. In realtà, Metz in quella elaborata recensione si cimenta in una complessa operazione di rielaborazione del

pensiero di Mitry, organizzando le note sulla soggettiva sparse nel corso del secondo volume di *Esthétique et psychologie du cinéma* in cinque categorie: 1) immagine soggettiva o analitica; 2) immagine semisoggettiva o associata; 3) immagine ricordo; 4) immagine mentale; 5) sequenza immaginaria<sup>10</sup>.

Jean Mitry, dal canto suo, al termine del capitolo intitolato *Caméra libre et profondeur de champ* si era limitato ad elaborare una classificazione dei diversi tipi d'immagine in: 1) «descrittiva» (oggettiva e impersonale), 2) personale (visione dell'autore), 3) semisoggettiva, 4) soggettiva (pp. 77-78). In troppi testi, però, sono le cinque categorie metziane a venir citate, riassunte, commentate come le «categorie di Jean Mitry»<sup>11</sup>.

Forse fu anche questa una delle ragioni che maturarono in Mitry il noto atteggiamento rabbioso verso i seguaci di Metz e della semiologia (atteggiamento mai assunto però verso Metz personalmente, del quale ricambiò sempre il rispetto e la stima). Il sapersi ignorato, da teorici e semiologi, nonostante le ottocentonovanta pagine scritte per *Esthétique et psychologie du cinéma*.

Il suo ultimo libro, *La sémiologie en question* (1987), da più parti interpretato come un attacco alla semiologia metziana, è in realtà un tentativo di fondare una nuova semiologia del cinema animato dalla volontà di intervenire in un dibattito al quale, singolarmente, ha partecipato sempre. Una rilettura di *Esthétique et psychologie du cinéma*, di cui Mitry riporta interi brani, tesa a ribadire il legame tra quanto scritto vent'anni prima e le attuali questioni della teoria del cinema; e tesa a ribadire soprattutto, dopo vent'anni, ciò che ora si ripete da ogni parte: la necessità di affrancare lo studio del linguaggio cinematografico dalla linguistica.

Personalmente, ho avuto la fortuna di conoscere Jean Mitry a Pordenone, nel 1987. *La Sémiologie en question* era appena uscito e lui diceva di essere in attesa di recensioni, possibilmente negative, per poter discutere. Io allora ne stavo scrivendo una e così abbiamo parlato. Anche di soggettive e di Merleau-Ponty. Ricordava tutto. Ribadiva tutto. E alla mia ipotesi che lui fosse un *sémiologue malgré lui* ha reagito come a un atteso riconoscimento.

Oltre alle note sulla soggettiva, nei due volumi di *Esthétique et psychologie du cinéma* sono molte altre le riflessioni di Mitry che avallano questa ipotesi, anticipando le coordinate di tanti futuri dibattiti: quelle dedicate a «cinema e linguaggio», ad esempio (nel primo volume, pp. 48-59); o ancora quelle dedicate all'«immagine come segno» (sempre nel primo volume, pp. 119-1134), che anticipano per molti versi il dibattito sull'iconismo.

Dire che la moderna teoria del cinema gli deve tutto pazzerebbe mal-



destramente di necrologio. Ma è certo che gli deve almeno quelle ottocentonovanta pagine.

#### NOTE

<sup>1</sup> Cfr. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions Universitaires; Vol. I (1963): *Les Structures*; Vol. II (1965): *Les formes*.

<sup>2</sup> Michel Marie (in *Jean Mitry théoricien, 1895 - Bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Numéro hors série, septembre 1988) ricorda l'analisi di *Prisoner of Shark Island* di John Ford (1936), in cui Mitry oppone il campo controcampo al piano unico, con o senza profondità, analizzando le diverse impressioni di durata e di istantaneità prodotte nello spettatore.

<sup>3</sup> «Positif» n. 66 (janvier 1965) lo liquida in quindici righe, bollandolo come sforzo inutile.

<sup>4</sup> Christian Metz dedicò a Mitry una lunga e meticolosa recensione in due articoli (*Une étape dans la réflexion du cinéma*, «Critique», 214, 1965; e *Problemes actuels de théorie du cinéma*, «Revue d'esthétique» XX, 2-3, 1967), incorporata in seguito in *Essais sur la signification au cinéma*, II, Paris, Klincksieck, 1972 (tr. it., *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 15-109) in segno di omaggio a un grande maestro.

<sup>5</sup> L'equivoco che ha caratterizzato gli scritti sulla soggettiva di più generazioni di teorici è stato senz'altro quello di confondere soggettiva e soggettività. Queste pagine di Mitry aiutano bene a risalire alla sua formazione, nonché a ripercorrerne le varie tappe. Sulla distinzione tra soggettiva (come unità di linguaggio) e soggettività (come stile) cfr. Elena Dagrada, *The Diegetic Look - Pragmatics of Point-of-View Shot*, «Iris», 7, 1986.

<sup>6</sup> A p. 66 Mitry riporta un brano di Pierre Porte (tratto da *Une loi du cinéma*, «Cinéa-Ciné», 8, 1924) in cui l'autore sogna di realizzare un film il cui personaggio principale non sia mai visibile perché i suoi occhi coincidono con la macchina da presa. E a p. 107 de *La sémiologie en question* (Paris, Ed. du Cerf, 1987), Mitry ricorda che l'amico Gréville era arrivato a immaginare una soluzione analoga per un film in cui il protagonista fosse lo spettatore stesso, spinto a riconoscersi colpevole di un omicidio compiuto in tragiche circostanze. Persino il debuttante Orson Welles aveva sognato di realizzare un film interamente in soggettiva, che avrebbe dovuto essere il suo primo lungometraggio, *Heart of Darkness*, dall'omonimo romanzo di Joseph Conrad.

<sup>7</sup> Parzialmente pubblicata nel 1948 in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel (tr. it., *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962). Un brano della traduzione italiana è riportato anche in Alberto Barbera e Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978.

<sup>8</sup> Per un'analisi più dettagliata di tali motivazioni, e dei loro legami col testo di Merleau-Ponty, cfr. Elena Dagrada, *La narracion en primera persona y la camera subjectiva: el error de Lady in the Lake*, «Discurso», 2, 1988.

<sup>9</sup> Nel paragrafo dedicato all'immagine semisoggettiva (definita anche associata) Mitry la descrive come quell'immagine che conserva le caratteristiche dell'immagine descrittiva (che ha il compito di dare la migliore descrizione possibile degli eventi considerati) e dell'immagine soggettiva (che conserva comunque il compito di esprimere la soggettività del personaggio); per cui in essa lo sguardo da impersonale si associa a quello del personaggio, facendogli assumere nel quadro una posizione privilegiata. Essa così «sposa il punto di vista di un personaggio qualsiasi il quale, collocato oggettivamente, occupa nell'inquadratura una posizione privilegiata (primo piano, piano

medio, o scorcio di primo piano). La macchina da presa lo accompagna nei suoi spostamenti, agisce con lui e vede come lui e contemporaneamente a lui» (pp. 77-78).

Questa concezione di semisoggettiva rappresenta un'ottima mediazione con le posizioni di Merleau-Ponty in quanto mostra contemporaneamente in campo il soggetto dello sguardo e l'oggetto visto. Naturalmente, così definita una semisoggettiva potrebbe essere di tutto, anche un «plan subjectif renversé» (p. 75), sorta di controcampo in cui il soggetto della visione è inquadrato frontalmente mentre osserva un soggetto che gli sta davanti, vedendone così quella porzione che lo spettatore non può vedere. Il contrario di una soggettiva insomma. Non a caso a questo proposito Mitry cita da *Jezebel* (*La figlia del vento*, William Wyler, USA 1938) l'immagine in cui Bette Davis è inquadrata dal basso mentre osserva il pomello del bastone impugnato da Henry Fonda in primo piano.

<sup>10</sup> Mitry affronta la questione delle sequenze immaginarie a p. 139, riprendendo le considerazioni fatte in precedenza circa la possibilità di rendere in modo convenzionale una immagine interiore. Dell'immagine mentale parla continuamente in negativo, sulla scia di Merleau-Ponty, come di tutto ciò che una soggettiva non può essere. E dell'immagine ricordo (compresi i lunghi flashback) parla a lungo come dell'unico procedimento che meriterebbe l'appellativo di «soggettiva» (p. 72), mentre a quest'ultima vorrebbe riservare l'appellativo di «analitica» (poiché più adatta alla rappresentazione della visione che della psicologia). Si noti che in questa distinzione c'è l'intuizione che soggettiva e soggettività siano due cose diverse, operanti su registri differenti: la forma, nel caso della soggettiva; e lo stile nel caso della soggettività.

<sup>11</sup> Persino Edward Branigan (in *Point of View in the Cinema*, Amsterdam, Mouton, 1984, pp. 212-215) intitola «The categories of Jean Mitry» un paragrafo in cui discute invece le categorie messe a punto da Metz.