

IL PANOPTIKON DEL SIGNOR KISCH
IL RASENDE REPORTER AL CINEMA

Francesco Pitassio

Sconfessai tutta la mia vita e andai in
una sala cinematografica (R. Musil).

All'inizio e quasi alla fine di un rapporto con il cinema lungo quasi trent'anni, Kisch scrive due scenari. È l'unico tentativo di scrittura direttamente destinata al cinema. Il primo si intitola *Das Vermögen in der Spelunke*. Forse doveva fare parte, insieme ai lavori di altri praghesei, di *Das Kinobuch* (1914),¹ un'antologia di scenari cinematografici scritti da letterati e curata da Kurt Pinthus. Il secondo testo è in realtà una lettera datata New York, 25 agosto 1940, indirizzata a un non meglio precisato "Lieber Billy".² La

¹ La possibile partecipazione del testo di Kisch all'antologia è suggerita in Greve, Pehle, Westhoff 1976, pp. 233-234. Lo scenario di Kisch si trova oggi presso: Städtische Bibliotheken, Handschriftenabteilung, München. Per *Das Kinobuch*, cui partecipano i praghesei Max Brod, Otto Pick e František Langer, cf. *Das Kinobuch* 1914; Greve, Pehle, Westhoff 1976. Per un riferimento alla situazione ceca cf. Klimeš 1992.

² La lettera fa parte del lascito di Kisch conservato al Památník národního písemnictví, Praga. Il destinatario ipotizzato è Willy Haas, come Kisch ebreo praghese di lingua tedesca, a lungo redattore del berlinese "Film-Kurier" e sceneggiatore nella Germania di Weimar. Mi permetto però di suggerire che al nome di "Billy" potrebbe corrispondere Billy Wilder, in contatto con Kisch già a Berlino negli anni '20. Testimoniano questa conoscenza alcuni articoli di giornale dell'epoca. Cf. B. Wilder, *Wir rasen zu einem Jubiläum*, "Welt am Tag" 31.10.1927; inoltre l'articolo non datato conservato nel lascito di Kisch nella cartella č. inv. 3345/3468 - č. přír. A203/62, "Wie erreiche ich Jannings?". Questa ipotesi mi sembra più plausibile, visto che all'epoca della lettera Wilder era già uno sceneggiatore affermato a Hollywood, mentre Haas, costretto dal nazismo all'esilio, lavorava nel cinema indiano.

lettera contiene un consistente soggetto cinematografico, non terminato. Entrambi gli scenari presentano alcuni Leit-motiv dell'opera di Kisch: l'*underworld* praghese il primo, il calcio il secondo, un crimine entrambi.

All'inizio e alla fine del rapporto di Kisch con il cinema ci sono due tentativi di prodursi in una narrazione specificamente cinematografica. Nessuno dei due testi — fino ad oggi — ha originato un film, né è stato pubblicato.

Egon Erwin Kisch è un autore che gode di fortuna teatrale e cinematografica durante gli anni '20. I testi del *rasende Reporter* divengono spesso soggetti cinematografici. Già nel 1919 Karl Grune decide di adattare per la sua prima regia *Der Mädchenhirt* (1914). Alla metà degli anni '20 è il caso Redl — scoperto, indagato e narrato da Kisch — ad essere ridotto per lo schermo: *Die Affäre des Obersten Redl* (1924).³ Infine, tra il cinema muto e il sonoro, tre nuove messe in scena: *Pasák holek* (1928), dallo stesso romanzo utilizzato da Grune, per la regia di Hans Tintner; *Tonka šibenice* (1930), girato da Karel Anton, da un lavoro omonimo; *Aféra plukovníka Redla* (1931) del medesimo regista, realizzato in versione ceca e tedesca con differenti attori.

Il nome di Kisch è una presenza ricorrente in tutto il cinema che dal primo dopoguerra arriva sino al sonoro. Una presenza che segna degli esordi (Grune), rappresenta un risultato "alto" di una cinematografia nazionale (il caso di *Tonka šibenice* nella produzione ceca), costituisce uno dei rari punti di incontro tra le produzioni ceca e tedesca.⁴

³ Le mie fonti sul film sono costituite da una recensione comparsa sul "Prager Tagblatt", in cui si indicano Eugen Neufeld e Dagny Servaes come protagonisti. Cf. R. M., *Filmwoche*, "Prager Tagblatt" 8.2.1925, Beilage. Inoltre, secondo un articolo apparso su "Kämpfer", nel 1926 sarebbe stato girato un altro film dallo stesso soggetto, intitolato *Der Totengräber eines Kaiserreichs*. Cf. Anonimo, *Der Totengräber eines Kaiserreichs*, "Kämpfer" 13.1.1927.

⁴ È pure necessario sottolineare l'apporto dato in qualità di sceneggiatore a *Tonka šibenice* da Willy Haas. Allo stesso modo, bisogna indicare la presenza di alcuni volti noti del cinema europeo negli adattamenti da Kisch: Werner Fuetterer e Josef Rovenský in *Pasák holek*; Věra Baranovskaja e Ita Rina in *Tonka šibenice*; Theodor Loos e Lil Dagover nell'*Oberst Redl* del '31. Segnali di una spendibilità del testo di Kisch. Su *Tonka šibenice* cf. Merhaut 1987.

Oltre a degli scenari mai messi in scena e al frequente adattamento dei suoi testi da parte della produzione mitteleuropea, esiste un contributo più diretto di Kisch alla realizzazione di singoli film? Il letterato praghese recita da comparsa in *Die Frauengasse von Algier* (1926) di Wolfgang Hoffmann-Harmisch, protagonista Camilla Horn; occasione per fare della letteratura e per mettere in scena se stesso con *Memoiren eines Filmstatisten* (Kisch 1927a),⁵ uno dei testi più divertenti scritti da Kisch sul cinema. Nulla di più.

È piuttosto il suo nome a circolare con grande frequenza, protagonista presupposto di varie e improbabili avventure cinematografiche: consulente di un documentario su Praga, regista di un film americano sul giornalismo, collaboratore di Dziga Vertov, *metteur en scène* del suo *Die Reise von Prag nach Preßburg in 365 Tagen*, sceneggiatore nella Russia dei soviet.⁶ Voci, pettegolezzi ed invenzioni vere e proprie. In ogni caso, nel lungo periodo risalta una prossimità con l'ambito cinematografico.

Il rapporto di Kisch con il cinema ha lasciato anche tracce più concrete: un cospicuo numero di testi in cui il giornalista abbozza delle considerazioni generali, prende in esame (raramente) singoli film, descrive sistemi produttivi, narra di personalità celeberrime.⁷ Dunque, una molteplicità di argomenti. Ma anche una pluralità di

⁵ Il racconto del contributo di Kisch al film è molto ridimensionato in una recensione dell'epoca. Cf. L. R., *Berliner Filmpremieren*, "Der Tag" 3.6.1927.

⁶ Le varie notizie sono rispettivamente ricavate, in ordine di citazione, da: F. Glazer, *Egon Erwin Kisch als Nachfolger Gerhart Hauptmann*, "Die Kritik" n. 10, 1935; Anonimo, *Egon Erwin Kisch als Regisseur*, "Prager Presse" 1.11.1929; Tas., *Der 'Mann mit der Kamera' wieder in Berlin*, "Neue Berliner 12 Uhr Zeitung" 18.7.1931; Anonimo, *Egon Erwin Kisch – Filmregisseur in Prag*, "Morgenzeitung" 12.1.1932; Pem., *Der rote Film lockt*, "Neue Berliner 12 Uhr Zeitung" 9.9.1931. Tutti i dati provengono dal lascito di Kisch. Qui va un sentito ringraziamento al Sig. Steklík del Památník národního písemnictví per il grande aiuto datomi durante la ricerca.

⁷ Kisch si esercita occasionalmente come critico, si diffonde ampiamente sul sistema hollywoodiano nel libro *Paradies Amerika* (1930) ed in alcune interviste dedica un'attenzione speciale e prolungata a Charlie Chaplin. Si rimanda alla bibliografia per un elenco dettagliato di questi scritti. Václav Merhaut (1991) ha dedicato un ampio saggio alla produzione di Kisch legata al cinema, cui si rinvia per ulteriori informazioni.

scritture attraverso cui il fenomeno cinema viene affrontato: saggio ed epistola, critica e racconto, cronaca e reportage. E all'inizio e alla fine due scenari.

La scrittura è il luogo in cui si svolge l'incontro non occasionale di Kisch con il cinema. Attraverso le scelte di campo operate, i temi prescelti, le opzioni narrative ed enunciative adottate emerge un'idea di cinema definita e strutturata.

UOMINI E MACCHINE DA PRESA

I materiali del cineasta e del poeta
sono differenti (A. Döblin)

Una considerazione del contributo di Kisch al cinema deve accennare all'importanza ed originalità dei rapporti tra istituzione letteraria e cinematografica in Germania. Dalla fase dell'*Autorenfilm*, del cinema d'autore, in cui "la mobilitazione degli intellettuali (...) rientra in un *progetto di crescita dell'apparato cinematografico*, che punta ad affermare nuovi standard (...) a partire da quelli che apparivano come i caratteri originali del nuovo mezzo, seppure integrati con componenti nobili" (Quaresima 1984: 11), passando poi per i luoghi più o meno noti dell'espressionismo e del *Kammerspiel*, fino al cinema sociale e dell'impegno militante, la letteratura di lingua tedesca intrattiene con il cinema scambi continui. L'incontro non fu unicamente funzionale (produzione di scenari, promozione del mezzo), un mero prestito di intellettuali al più triviale *Kintopp*. Piuttosto si trattò di uno scambio capace di produrre spesso nuove figure e modalità di scrittura inedite. Ugualmente non è affatto trascurabile il numero di scritti sul cinema elaborati da letterati.⁸ Impegno ad una disamina teorica del nuovo medium, contributo critico, confronto tra forme espressive capace di illuminarle, occasione di considerazioni sistemiche e sociologiche, pagine di cronaca più o meno mondana.

Praga occupa senza dubbio una posizione decentrata nella geografia della cinematografia di lingua tedesca, quando non detiene lo

⁸ Per un'antologia dei risultati del rapporto tra cinema e letteratura nella Germania pre-hitleriana cf. Greve, Pehle, Westhoff 1976.

statuto di “capitale di provincia” *tout court*.⁹ Sul piano produttivo non è neanche possibile stabilire paragoni con Berlino, e neppure con Vienna: a Praga non esiste una produzione in lingua tedesca. Sul piano della distribuzione all’interno del circuito tedesco in Cecoslovacchia, il primato le era parzialmente conteso da Aussig (oggi Ústí nad Labem). Eppure l’*intelligencija* tedesco-praghese non sembra aliena da un interesse per il nuovo medium, anzi, in alcuni casi la capitale boema fu culla di figure significative per il cinema tedesco.

Il caso di *Das Kinobuch* è già stato citato. Max Brod, uno dei partecipanti, non limitò a questo episodio la sua frequentazione del cinema, rinnovata da critiche occasionali sul “Prager Tagblatt” e da un testo scritto a quattro mani con Rudolf Thomas: *Liebe im Film* (Brod, Thomas 1930). Melchior Vischer, il cui romanzo *Sekunde durch Hirn* “è (...) una delle testimonianze più significative della prosa dadaista di lingua tedesca” (Wichner, Wiesner 1995: 5), tra il 1921 ed il 1923 è il critico cinematografico della “Prager Presse”. Ci sono poi i casi più noti di Hans Janowitz e di Willy Haas, forse la figura più ricca di interesse.¹⁰ E lo stesso Franz Kafka dimostra un’attenzione per il cinema nel corso degli anni (cfr. Brod 1960; Zischler 1996). La storia del rapporto di Egon Erwin Kisch con il cinema va dunque inquadrata sullo sfondo più ampio della letteratura tedesca alle prese con l’invenzione dei Lumière; e con quello più ridotto della scena praghese.

La produzione estetica tedesca è percorsa a partire dalla metà degli anni ‘20 da una tendenza con più radici e direzioni differenti, incline all’impiego di materiali, tecniche, modalità e luoghi comunicativi diversi; sistema diffuso (letteratura, teatro, cinema, arti figurative, arti applicate) capace di un confronto con la cultura di massa attraverso un lavoro sui codici (in primo luogo sui codici della riproducibilità tecnica). Una tendenza – più che un movimento – riconducibile all’etichetta di *Neue Sachlichkeit* (cf. Grignaffini, Quaresima 1978).

⁹ E. E. Kisch, *Marktplatz der Sensationen*, 1942 (tr. it. parziale: *Alla fiera del sensazionale*, Roma, E/O, 1993, p. 52). E non a caso Kisch si trasferì a Berlino sin dal 1920, trampolino di lancio per i suoi viaggi per il mondo.

¹⁰ Un’antologia degli scritti di cinema di Haas è in Jacobsen, Prümm, Wenz 1991. Cf. inoltre Kuhlbrodt 1987.

La riconsiderazione dei codici comunicativi, estetici ed extra-estetici, avvenuta nella Germania di Weimar, così come la convergenza tra serie estetica e politica nella produzione testuale dell'epoca, spinsero anche ad una mutazione dei paradigmi letterari. Si tratta di un ampliamento prodottosi tanto attraverso un'estensione della nozione di letterario (annessione della cronaca, del reportage, in generale della produzione di genere), quanto mediante un'inclusione "verticale" di nuovi enunciatori: il giornalista, certo, ma anche lo scrittore operaio. Una modificazione che acquisisce nuovi luoghi alla comunicazione letteraria (il quotidiano, il settimanale illustrato), così come nuovi *topoi* letterari (la metropoli, la periferia, la fabbrica, lo spazio lavorativo). Il complessivo ridimensionamento della serie estetica, e nello specifico di quella letteraria, ha origine nel confronto con la cultura di massa in pieno sviluppo nel dopoguerra; e all'interno di questa, anche con il cinema e le tipologie comunicative da esso elaborate.

Molti motivi permettono di ascrivere l'opera del *rasende Reporter* alla *Neue Sachlichkeit*. Proviamo ad elencarne alcuni. La preminenza data da Kisch al reportage e alle caratteristiche di massa della sua diffusione. L'attenzione ai mezzi di comunicazione e alla loro capacità di moltiplicare e serializzare il testo (non a caso Kisch è uno degli autori più stampati e ristampati, soggetto a molteplici edizioni a partire dalla prima pubblicazione sul quotidiano). Il deciso interesse per alcuni codici della riproducibilità tecnica (ad esempio, il fotomontaggio, il cui soggetto è poi Kisch stesso, calato in panni e situazioni le più improbabili). L'utilizzo di procedimenti narrativi quale il montaggio interno ai singoli testi e fra questi), o la persistenza di forme di scrittura desunte dall'indagine sociologica o dal verbale di polizia.¹¹ La frequente individuazione dello spazio metropolitano come scena della narrazione. La validità esemplare dell'opera stessa di Kisch, modello generatore di un giornalismo, una pittura ed un cinema sociale (cf. Siegel 1978: 127). Infine, il ricorso alla serie politica, nella forma dell'ideologia, come uno dei principi ordinatori del testo, valore da cui prende le mosse l'atto narrativo e a cui il percorso del soggetto

¹¹ Credo sarebbe fruttuoso approfondire il confronto sull'impiego di scritture "scientifiche" avviato in Wichner-Wiesner (1995: 93-118) tra Kisch e altri autori ed esperienze più o meno tangenziali alla letteratura tedesco-praghese: segnatamente Weiß, Ungar o Winder, e le pubblicazioni "Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrennen der Gegenwart" e "Berichte aus der Wirklichkeit".

viene commisurato. In analogia con l'opera di altri autori in varia misura legati all'esperienza della *Neue Sachlichkeit*, anche in Kisch la dimensione ideologica svolge un ruolo importante. Non univoco, né assolutamente soverchiante sul piano della creazione, ma pure caratterizzante buona parte dell'opera.

PER UN NUOVO CINEMA?

Il carattere rivoluzionario della non affidabilità del film ... sta tutto nel fatto che esso è l'arte del vedere e si rivolta contro la scrittura (B. Balász)

Terminato il secondo conflitto mondiale, Egon Erwin Kisch è uno dei pochi intellettuali ebrei tedeschi nati a Praga a fare ritorno nella capitale, ora propriamente ceca. Vi morirà il 31 marzo del 1948. Ritorno che conferma una capacità di superare le molte barriere culturali di cui Praga era disseminata; una sortita dai propri confini culturali e sociali messa in atto nel contatto con l'elemento ceco della città.¹² Ma si tratta anche di un netto segnale di consenso all'ortodossia comunista. Un consenso di lunga data, dai moti di Vienna del novembre 1918, e che fece di Kisch uno degli intellettuali portabandiera del comunismo tra le due guerre. Un legame man mano più determinante nell'opera del letterato, sempre più incline ai proclami ideologici, in corrispondenza all'aggravarsi di lacerazioni politiche e sociali e all'indurirsi dei diktat ideologici.

Le opzioni strategiche e le indicazioni politiche del comunismo tedesco furono spesso all'insegna della più chiusa ideologia di stretta osservanza sovietica. Allo stesso tempo, però, la necessità di un confronto con i processi di assestamento e riconversione industriale e di modificazione delle tipologie sociali, urbanistiche e comunicative in atto nella Germania post-bellica diedero luogo ad una riflessione diffusa e varia, così come a forme originali dell'agire estetico e del co-

¹² A questo proposito, si vedano P. Eisner, *Tonka, oder E.E.K.-s glückhafte Flucht*, "Prager Presse" 6.4.1930, Beilage; E. Goldstücker, *Črty k podobizně E. E. Kische*, "Nový život" 15. 6. 1958; E. Goldstücker, *Objevitel budoucnosti*, "Literární noviny" 30. 4. 1960.

municare politico. Analogamente alla *Neue Sachlichkeit*, con le cui istanze si incontrò e in molti casi si fuse, l'elaborazione degli intellettuali vicini alla KPD poneva sul piatto della bilancia alcune problematiche a cui il cinema non era affatto estraneo. Anzi, il medium, per le sue caratteristiche tecniche, produttive, estetiche si costituiva come un banco di prova per alcuni nodi di difficile soluzione: il rapporto tra il valore dell'individuo ed i processi di spersonalizzazione indotti dai processi industriali; la cultura di massa e le sue potenzialità persuasive; l'economia di una produzione (culturale) in un regime capitalistico e in uno comunista; la relazione tra nuove forme estetiche e tradizione borghese. Le risposte non furono ovviamente univoche, tutt'altro. Così da un lato si proclama la necessità di “*descrizioni di massa e psicologia individuale*”, ma in nessun caso sostituzione della descrizione di massa con miniature psicologiche¹³, mentre dall'altro si giunge ad affermare che “il proletariato dovrà porsi a protezione dei valori storici della borghesia” (Balász 1978: 147). Così si osserva che il film drammatico resta, “prima della conquista del potere, uno strumento di potere controllato dalla classe dominante” (Hoernle 1979: 85), e allo stesso tempo si realizzano lungometraggi di finzione con case di produzione indipendenti. Così spesso predomina una paura del visivo, dell'immagine che bisogna smascherare, perché stato pre-verbale poco gestibile, che “agisce soprattutto sui bambini, sui giovani e sulle masse non politicizzate degli operai, dei contadini (...) il cui modo di pensare è ancora primitivo” (Münzenberg 1979: 95); e contemporaneamente si chiede ad un cinema proletario di “agire in modo suggestivo”, di “essere realistico ed emozionante” (Hoernle 1979: 87). Un elemento rimane fisso in questa costellazione mobile: il sostegno incondizionato al cinema sovietico.

Un secondo scenario in cui inserire Kisch è pertanto quello della riflessione estetica elaborata nell'ambito della KPD, a prescindere dal giudizio storico e politico pure necessario su questa formazione. Il *rasende Reporter* scrive reportage per quotidiani e pubblicazioni comuniste e allo stesso tempo dichiara il proprio debito verso il grande romanzo borghese dell'800 (Flaubert); pubblicizza in più occasioni la produzione cinematografica sovietica, ma dedica anche ampio spazio allo studio-system hollywoodiano; palesa la necessità di uno sma-

¹³ B. Lask, *I compiti della letteratura rivoluzionaria*, “Die Front” n. 8, 1929 (ora in Quaresima 1979: 252). Corsivi miei.

schieramento del dispositivo cinematografico, e pure lo descrive affascinante. Tra una necessità ideologica ed un'ineludibile mutazione si muovono i testi di Kisch dedicati al cinema. E ben più evidentemente che per i progetti cinematografici maturati nella KPD, non si arriva mai alla realizzazione.

OMBRE AMMONITRICI: MOSCA, HOLLYWOOD O...

C'è anche un Panorama, il gradino intermedio e fossilizzato tra dagherrotipo e cinema (Kisch)

Il primo scritto sul cinema di Kisch, *Prag und der Film* (Kisch 1921), contiene tra le altre cose due richieste precise: realismo e impiego storico-didattico del mezzo. In questa prima domanda già si delinea una prossimità a opzioni e pratiche cinematografiche presto proprie alla KPD. Di lì a poco verrà presentato in Germania il primo film di finzione prodotto in Unione Sovietica, *Polikuška* (1919). Kisch ne sarà un recensore entusiasta, e secondo Merhaut "il primo critico ceco a scrivere sul cinema sovietico".¹⁴ Nel corso degli anni tornerà più volte ad occuparsi di questa produzione. Ma stranamente, non dedica mai un'intera recensione ad un film dei grandi registi sovietici: né ad Ejženštejn né a Pudovkin, né a Vertov né a Dovženko. Il film sovietico sembra in grado di rappresentare senza gli orpelli del cinema tedesco, e di essere pertanto assai più efficace:

Ein Wunderwerk der Einfachkeit, ein Zauberstück des Menschlichen (...)
So etwas war im Film noch nicht da. Kein Mätzchen, keine Pose, keine Phrase. Nur so: Ich bin ein Mensch, nichts Menschliches ist mir Fremd
(Kisch 1923b: 7).

¹⁴ Merhaut 1991: 234. Per le recensioni di Kisch di *Polikuška*, cf. Kisch 1923a e Kisch 1923b. Ai testi dedicati da Kisch al cinema sovietico, o in cui se ne fa menzione, potrebbe aggiungersene un altro. Tony Stooss ("*Conquistate il cinema!*" ovvero *la Prometheus contro la Ufa & Co.*, nota n. 116, in Quaresima 1979: 65) indica un'intervista, che non ho avuto modo di consultare: E. E. Kisch, *Film-Russland. Egon Erwin Kisch, der rasende Reporter, über den russischen Film. Ein Interview*, "Reichsfilmblatt" 1926, n. 4, p. 11. Intervista che potrebbe aggiungere dati ed eventualmente richiedere una revisione di quanto si va qui affermando.

E ancora:

Vor vier Jahren wäre der Film "Weg ins Leben" eine Reportage gewesen. Heute ist es ein historischer Film (Kisch 1931).

La capacità di annullare le barriere tra rappresentazione e suo oggetto è un dono a priori del cinema sovietico, anzi superato dalla più fantastica delle realtà. Ben si capisce, allora, il silenzio sotto cui passano i grandi *metteur en scène* della rivoluzione, tutti dotati di spiccate intenzionalità formative. Quando vengono presi in considerazione, le scelte sono significative: Vertov viene celebrato per *Sinfonia del Donbass*, perché il film letteralmente è il piano quinquennale nella sua forma cinematografica, esiste unicamente in virtù della realizzazione di quello; viceversa, *L'uomo con la macchina da presa* era ricco di errori (Kisch 1930d). Allo stesso modo Ejzenštejn è del tutto ignorato, a vantaggio di un deciso elogio de *La madre* di Pudovkin (Kisch 1927b): scelta di una drammaturgia più tradizionale rispetto alla teoria estatica del regista di *Sciopero*. Infatti, il cinema sovietico è per Kisch anche un cinema dell'"eroe tipico", canone di lì a poco obbligatorio per tutta una produzione nazionale. Le recensioni di *Poli-kuška* e di *Weg ins Leben* plaudono alla relazione metonimica stabilita tra protagonista e popolo invisibile.

Narratività, *dramatis personae*, trasparenza della rappresentazione. Sembra di elencare le regole auree del cinema classico hollywoodiano, ma ci si riferisce alla produzione sovietica post-rivoluzionaria. Questa è eventualmente contrapposta alle realizzazioni europee:

Keine Poelzigschen Prachtbauten da sind und keine Lubitsch'schen Komparsenmassen und keine Hagenbeckschen Naturaufnahmen und keine Stillerschen Frauenschönheiten und keine Chaplinischen Riesenfüße (Kisch 1923b: 7).

Il cinema sovietico e quello americano sono invece due approcci al cinema complementari:

Meiner Ansicht nach kann man einen Film nicht aus der Idee der Handlung heraus schaffen, sondern aus filmisch geeigneten Tatsachen oder aus einer besonderen Eigenschaft vorhandener Darsteller. Die erste Art repräsentieren die Russen, die letzte die Amerikaner (Kisch 1927b: 8).

Kisch compie un lungo viaggio in America alla fine degli anni '20, e lo descrive in *Paradies Amerika*. Questo viaggio si manifesta come un'esplorazione dei processi di modernizzazione propri ad un'economia capitalista e come un'immersione nella storia americana. In en-

trambi i casi, non poteva mancare l'incontro con il cinema hollywoodiano, elemento importante in una fondazione mitica della storia nazionale e modalità industriale della produzione culturale.

Il *rasende Reporter* mette a fuoco soprattutto gli aspetti produttivi del cinema americano, in accordo con gli altri testi della raccolta, spesso dominati dal fantasma della quantità e delle forme di produzione taylorizzate. Così, gli argomenti principali sono la serializzazione della narrazione e i metodi di ripresa ("Fauler Zauber"), il reclutamento degli attori ("Sechstausendmal: Nothing in!"; "Menschenhandel in Hollywood"), la costumistica ("Film-Kostüme"), l'architettura ("Hollywoods Natur, Kultur und Skulptur"). Interamente percorsi dalla necessità di uno svelamento dell'inganno celato dietro l'immagine, questi testi sono anche occasione di brevi riflessioni sui procedimenti selettivi operanti attraverso inquadratura e montaggio, e più in generale sui rapporti tra immaginario cinematografico e realtà. Viceversa, sono i singoli film a mancare del tutto all'analisi.

L'aspetto massificato, anonimo, identico a se stesso del cinema americano è particolarmente sottolineato da Kisch:

Das Publikum merkt nicht, daß es die gleiche Handlung mit den gleichen Bildern wieder sieht (Kisch 1930a: 127).

Peraltro, se questo è l'aspetto di chi fa il cinema –

An dem übermäßig langen Tisch saßen neun Männer vor neuen Telefonen mit neuen gläsernen Mikrofonen. Vor ihnen lagen Listen mit Namen, zusammengestellt nach den heute angetroffenen Anforderungen der Filmateliers (Kisch 1930a: 148)

– l'esito difficilmente potrà essere differente. Vittime predestinate di questo sistema produttivo sono i singoli individui (attori), ridotti a mere componenti di un complesso retto da regole ferree, cui devono sottostare tanto gli interpreti secondari –

Im allgemeinen haben die Chargenspieler unter bedeutend schlechteren Verhältnissen zu arbeiten als der Protagonist, sie müssen jede Rolle übernehmen, auch des Bösewichts (Kisch 1930a: 184),

quanto gli stessi divi:

Keinerlei materiellen Anteil an dem Geschäft hat Clara [Bow]. Auch wenn sie kontraktbrüchig werden wollte, könnte sie nicht bei einer anderen Gesellschaft filmen, da diese untereinander kartelliert sind (Kisch 1930a: 181).

La descrizione dei processi di spersonalizzazione nell'industria cinematografica porta Kisch ad una contraddizione davvero singolare per uno scrittore dichiaratamente comunista: la difesa del divo. Egon Erwin Kisch, altrove preoccupato della sorte di operai, emigranti, soldati, criminali, si erge qui a protettore di una classe privilegiata.¹⁵

I testi dedicati a Charlie Chaplin rispondono ad una necessità di esaltazione dell'individualità all'interno di una produzione massificata; non a caso, la figura di Chaplin è in più occasioni contrapposta non solo a Hollywood, ma a tutta la società americana. Diario di lavorazione di *Luci della città*, acquisizione di Chaplin alla cultura della sinistra — molti avevano già percorso questa strada, celebrazione dell'incontro di due grandi personalità (Chaplin e Kisch stesso): gli articoli dedicati a Charles Spencer Chaplin sono tutto questo. Eppure questa figura sembra rispondere anche ad un'altra, più profonda preoccupazione.

Un salto all'indietro. Alla metà degli anni '20 Kisch scrive una serie di testi con un elemento centrale: la duplicazione dell'individuo prodotta dal dispositivo cinematografico. Perdita di identità, danno sociale, confusione sono alcuni risultati. Ma si tratta anche di gioco del testo, vibrazione insistente della narrazione, occasione di scarti tra livelli enunciativi. Gli esempi sono vari: da *Filmové drama filmového herce*, in cui i raddoppiamenti tra sosia e tra questi e rappresentazione filmica sono vertiginosi e arrivano fino ad una *mise en abîme* della narrazione, passando per *Mit dem Galeerensträfling in der Astoriabar*, fino a *Memoiren eines Filmstatisten*, tutto giocato sulla moltiplicazione delle identità di Kisch e sulla differenza tra spazio e tempo filmico e realtà. Le modificazioni indotte nella percezione della realtà e nel suo statuto stesso dall'avvento del cinema sono inscenate attraverso lo strumento del racconto. Opzione giocosa per rendere un'inquietudine altrove più chiaramente esplicitata.

Chaplin è l'unico caso in cui questo movimento oscillatorio si ferma, in virtù di un'unica ed assoluta identità tra ruolo ed attore:

¹⁵ Forse l'eliminazione di *Bankett in Hollywood* dalla raccolta è una rimozione significativa. Infatti, nel momento in cui il sistema dei divi non è più considerato in opposizione al meccanismo hollywoodiano, quelli ne diventano parte integrante e costitutiva (e Kisch partecipa al loro banchetto!), e tutta l'unità del discorso propria al libro perde il mordente polemico. Cf. Kisch 1929b. Una traduzione di questo testo di Kisch è comparsa in "Cinegrafie", n. 10, Ancona, Transeuropa, 1997.

Acht Tage lang wurde die Szene probiert, *jeder von uns* war unzähligmals das Blumenmädchen (am seltensten Virginia Cherril die sie spielen wird), *jeder von uns* war der Herr aus dem Auto, *jeder von uns* der Chaffeur, der den Wagenschlag öffnet, aber *Charlie Chaplin war immer Charlie Chaplin* (Kisch 1930a: 267).¹⁶

Virtù del genio... Solo l'orrendo fantasma hitleriano riuscirà a duplicarlo, rubandogli i baffetti.

Gli scritti di Kisch ignorano quasi sistematicamente il cinema tedesco, o ne osservano unicamente fenomeni marginali. In tutto una unica recensione dedicata interamente ad un film, *Fridericus Rex*, occasione di un esame del testo e dei suoi rapporti con commissione e fruizione (Kisch 1922a). Magari del cinema tedesco si apprezzano singoli episodi (*Der Golem; Die Weber*, ma solo perché "der Deutsch etwas von 'Potemkin' gelernt hat" - Kisch 1927b); *Die Hose; Berlin, Symphonie einer Großstadt*), ma non è mai oggetto di più ampie considerazioni. Anzi, accusato di monumentalità ed artificiosità, può essere il termine negativo di un paragone con il cinema sovietico; o diventare lo scenario, di per sé derealizzante, di un racconto sul cinema e sulle sue potenzialità moltiplicative (è il caso dei testi prima citati).

Un fenomeno evidentemente strano, se si ricorda una serie di fatti: la lunga residenza di Kisch a Berlino, principale centro produttivo del cinema weimariano; l'enorme apporto dato a questo dai letterati di lingua tedesca; la diffusa riflessione sul mezzo cinematografico maturata negli ambienti della sinistra tedesca.

Il fatto è ancora più curioso, se si considera che "in America, negli anni Venti, un 'central producer system' è prevalso rispetto a un 'director unit system' (...) In Germania, invece, in casa Ufa, finisce col vincere (...) il modello con il regista controllore ultimo dell'operazione produttiva del film" (Zagarrio 1993: IX). Si trattava perciò di "film fatti da cineasti con l'ossessione del cinema per cineasti con l'ossessione del cinema. Chiaramente dei film sul procedimento cinematografico" (Elsaesser 1993: 46). Singolare questo rifiuto, in un intellettuale altrove così pronto ad esaltare il valore dell'individuo all'interno dell'apparato cinematografico, a sottolineare il contrasto tra le due istanze...

¹⁶ Corsivi miei. Cf. anche Kisch 1928.

In primo luogo, c'è sicuramente un disinteresse di Kisch per il testo filmico in quanto tale. È una presa di distanza che lo differenzia da molti letterati, pure solo occasionalmente critici e teorici (da Roth a Hofmannsthal, da Musil a Döblin), e lo accomuna invece ad un altro acuto osservatore della società moderna: Karl Kraus. Il discorso sul cinema è sempre occasione per parlare di altro, per portare in primo piano l'istanza ideologica (cinema sovietico), e per stigmatizzare il modo di produzione capitalistico (cinema americano). In questo senso, tanto il cinema sovietico della rivoluzione, quanto quello tedesco del modello Pommer costituiscono un problema per il discorso, perché palesano clamorosamente – con modi e declinazioni diversi – il lavoro sulle forme cinematografiche, e implicano uno sguardo che principalmente su quelle si soffermi.

In secondo luogo, tuttavia qualcosa di altro richiama l'attenzione. A mio parere, queste assenze rivelano anche un accento talvolta posto sulla natura sistemica del nuovo medium e sul suo carattere anonimo. Rispetto ad esso può differenziarsi la natura del genio; ma questa pertiene più alla figura dell'attore che a quella del regista, costruttore di forme. L'idea di un umanesimo coniugabile alla tecnologia non è presa in considerazione.

Egon Erwin Kisch nutre da un lato una singolare nostalgia per forme culturali precedenti il conflitto mondiale, ed assomma elementi variamente ascrivibili ad un universo ed ad una *Weltanschauung* da preistoria della modernità: iconografici (il gabinetto delle figure di cera, la città protoindustriale, le invenzioni scientifiche);¹⁷ letterari (Flaubert; Zola; ma anche Verne); comunicativi (il trasferimento sulla

¹⁷ Kisch in *Versteigerung von Castans Panoptikum am 24. Februar 1922* rende animate delle figure di cera pronte per essere messe all'asta, in occasione del fallimento della ditta. Un ultimo tentativo di tenere in vita una forma di spettacolo definitivamente tramontata dopo l'avvento del cinema? Si confronti questo testo con la sconsolata obbiettività di Joseph Roth: "Nell'epoca del cinema, un fantoccio di cera (...) non ha più nulla da dire". Oppure, con la dichiarata preoccupazione di Kafka, che confronta cinema e Panorama imperiale: "Il cinema dona agli oggetti che mostra l'inquietudine del suo movimento. L'immobilità dello sguardo mi sembrava più importante". Cf.: Kisch 1925a; J. Roth, *Das Friedhofs Panoptikum*, "Frankfurter Zeitung" 12.6.1924 (ora in Quaresima 1984: 90); F. Kafka, *Reisetagebücher in der Fassung*, Frankfurt a.M. 1994, 15 f. (cit. in Zischler 1996: 41).

persona dell'aura perduta dall'opera d'arte).¹⁸ D'altra parte, attraverso una serie di scelte proprie agli stessi campi ora suggeriti, lo scrittore sembra appartenere con pieno diritto all'evoluzione in corso: scenari come la metropoli, la fabbrica, la guerra; rimandi alla fattografia e, più in generale, alla *Neue Sachlichkeit*; e infine, l'impiego di molteplici forme e veicoli comunicativi.

Il rapporto con il cinema non riveste un ruolo decisivo nell'opera o nella vita di Kisch, è decisamente marginale. Tuttavia ha un carattere continuo e permette di fondarvi un discorso, anche perché il cinema pare rimandare ad una contraddizione più ampia. Una contraddizione in primo luogo pertinente ai sistemi culturali di riferimento, tra un luogo di provenienza (Praga), in cui la crisi del moderno è avvertita in letteratura, e alternatamente rimossa o denunciata con sofferenza sul piano linguistico e narrativo; e un luogo di residenza (Berlino) in cui la stessa crisi è assunta integralmente, tradotta in livelli e con strumenti diversificati, sottoposta a differenti tentativi di soluzione. Non a caso Max Brod persiste nello stabilire un legame tra un valore fondamentalmente umanistico (l'amore) e il cinema. Ben altre coniugazioni si trovavano per quest'ultimo nelle elaborazioni berlinesi.

Il confronto di Kisch con il cinema, invenzione e organizzazione sociale, produttiva e percettiva della modernità, sarà segnato dalla paura della spersonalizzazione, dalla denuncia di un processo di massificazione e di confusione tra realtà e rappresentazione, dal terrore dell'opacità ed indecidibilità del visivo.¹⁹ È marcatamente da un'as-

¹⁸ L'idea è che Kisch nei suoi testi sottolinei in maniera decisa, attraverso tecniche di inclusione del lettore (deittici, simulacri dell'autore), la sua prestazione nella realtà. E così facendo, non faccia che spostare la singolarità sottratta al testo, articolo di giornale non sospetto di valore estetico, sul suo autore, garanzia stessa di straordinarietà. Ovviamente questa ipotesi meriterebbe più approfonditi e verificabili riscontri. Per una lettura feroce e interessante di Kisch come *showman* del comunismo internazionale, ad uso e consumo della buona borghesia praghese, cf J. Seifert, *Román? Reportáž? - Ne, Egon Erwin Kisch*, "Právo lidu" 18.12.1929.

¹⁹ *Fridericus Rex* è stigmatizzato proprio perché "jeder Dummkopf Stoff für sein Vorurteil finden kann". Cf. Kisch 1922a. Sulla possibile consonanza tra l'avversione di Kisch per la massificazione in corso e la *Weltanschauung* della letteratura della *finis Austriae*, e specificamente degli autori di *feuilleton*, mi sembra che un utile indicazione sia in Magris 1986: 178-179.

senza di riflessione sui semplici film, o sulle forme di organizzazione del discorso filmico. Ad esempio, in tutti i suoi scritti sul cinema è quasi impossibile rintracciare una semplice menzione del primo piano, al centro delle preoccupazioni di molta pubblicistica cinematografica dell'epoca. Analogamente, il problema dell'attore cinematografico, spesso collegato all'indagine sull'impiego del primo piano nei testi dell'era del muto, non sembra mai porsi a Kisch come tale, cioè come corpo sottoposto all'operazione selettiva dell'inquadratura e ricomposto nel montaggio. Questa assenza di riflessione non si può però spiegare semplicemente con la sufficienza nei confronti del nuovo medium. Perché è compensata da un'attenzione focalizzata altrove, dalla capacità di puntare l'indice su importanti modificazioni, e su luoghi non immediatamente presenti alla riflessione, dal fascino profondo provato per quei processi (duplicazione, serializzazione) pure violentemente condannati. Piuttosto, è significativa la limitazione del rapporto con il cinema alla sola sfera verbale, a fronte di un rapporto più diretto e coinvolto di molti letterati tedeschi contemporanei di Kisch.²⁰ Ma forse lui stesso era cosciente dell'esistenza di un'aporia tra differenti epoche, culture, modelli, quando scriveva:

In allen Schichten gibt es Sensucht nach Kunst. Der Arbeitersohn hat oft den Ehrgeiz, ein berühmter Koch zu werden. Der junge Geschäftsdienner will es zum meisterhaften Akrobaten bringen. Und der Gymnasiast träumt davon, unsterbliche Dramen zu dichten. Nichtsdestoweniger wird zumeist jener Arbeitersohn nichts mehr als ein Kellner in einem kleinen Gasthaus, jener Geschäftsdienner nur ein Clown in kleinen Zirkus und jener Gymnasiast bloß ein Reporter (Kisch 1925a).

²⁰ Non a caso gli scenari di Kisch non prendono mai forma propriamente cinematografica, o addirittura rimangono semplici abbozzi all'interno di altre tipologie testuali. Oltre agli esempi già citati, si vedano: *Die Weltumsegelung der A. Lanna 8*, in Kisch 1925a; l'incipit di *Quadern und Blöcke eines Steinbruchs*, "Die Weltbühne" 1928, n. 33.

SCRITTI DI EGON ERWIN KISCH

- 1921 Prag und der Film. — Internationale Filmschau, 25.5.1921, n. 9-10, pp. 4-5.
- 1922a Kompromitovaný film. — Lidové noviny, 19.2.1922 ráno, p. 2.
- 1922b Filmový drama filmového herce. — Lidové noviny, 12.11.1922, pp. 1-2.
- 1923a Zfilmovaný Tolstoj. — Lidové noviny, 24.3.1923, p. 7.
- 1923b Die verfilmte Seele. — Internationale Filmschau, 16.5.1923, n. 8, pp. 7-8.
- 1924 Ze světa filmu. — Lidové noviny, 22.5.1924, p. 4.
- 1925a Der rasende Reporter. Berlin, Erich Reiß, 1925.
- 1925b Film - Alphabet. — Internationale Filmschau, 1.3.1925, n. 3, p. 12.*
- 1925c Yvette Guilbert als Marthe Schwerdtlein. — Internationale Filmschau, 25.12.1925, n. 19, p. 15.
- 1927a Memoiren eines Filmstatisten. — In: Wagnisse in aller Welt, Berlin, Universum-Bücher für alle, 1927.
- 1927b Der rasende Reporter über den Film von heute. — Internationale Filmschau, 10.10.1927, n. 11, pp. 8-9.
- 1927c Mit dem Galeerensträfling in der Astoriabar. — Internationale Filmschau, 31.12.1927, n. 14/15, p. 12.
- 1928 Chaplin vor dem Capitol und im Zirkus. — Die rote Fahne, 10.2.1928, n. 35, Beilage.
- 1929a Hollywood ohne Schminke. — A-I-Z, 1.1.1929, p. 7.
- 1929b Bankett in Hollywood. — Prager Tagblatt, 24.11.1929, n. 21, p. 3.
- 1929c -ja. -th., Zúrivý reportér v Hollywoode. — Slovenský denník, 3.12.1929.*
- 1930a Egon Erwin Kisch beehrt sich darzubieten: Paradies Amerika. Berlin, Erich Reiff, 1930.
- 1930b Feldmarschall Wlastimil Burian-Buschek. — Lidové noviny, 7.11.1930, p. 13.
- 1930c Burian debütiert in Berlin. — Internationale Filmschau, 31.12.1930, n. 12, p. 16.
- 1930d Sind im verflossenen Jahre wesentliche Kunstschöpfungen geglückt?. — Die Welt am Abend, 31.12.1930, 1. Beilage.
- 1931 Weg ins Leben. — Die Welt am Abend, 3.6.1931, 1. Beilage.
- 1936 Dear Charlie Chaplin. — Das neue Tagebuch, 21.3.1936, n. 12, pp. 284-285.
- 1944 Keiner wird entkommen. — Demokratische Post, 1.12.1944, n. 8, p. 3.

Due testi non pubblicati:

- s.d. Das Vermögen in der Spelunke, depositato presso le Städtische Bibliotheken, München. *
- 1940 Lettera indirizzata a "Lieber Billy...", datata New York, 25.8.1940, conservata al Památník národního písemnictví, Praha (Nezjištěnému Billy (tj. Willy Haas?), č. přír. A203/62; č. inv. 877).*

I testi contrassegnati da asterisco non sono stati inclusi nelle opere complete di Egon Erwin Kisch, e pertanto fino ad oggi risultavano non essere stati ripubblicati (o nel caso degli scenari, non essere stati mai editi). Gli altri articoli, saggi, volumi fanno tutti parte di: Egon Erwin Kisch, *Gesammelte Werke in einzelnen Ausgaben*, Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Fortgeführt von Fritz Hofmann und Josef Poláček, Berlin-Weimar, Aufbau, 1960-1986.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.

- 1993 Praga: mito e letteratura. Genova, Shakespeare & Co., 1993.

Balász Béla

- 1978 Virile o cieco di guerra? — Die Weltbühne 1929, n. 26 (ora in Grignaffini-Quaresima 1978).

Benjamin Walter

- 1966 L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Torino, Einaudi, 1966.

Brod Max, Thomas Rudolf

- 1930 Liebe im Film. Kindt & Bücher, 1930.

Brod Max

- 1960 Streitbares Leben. München, Kindler, 1960 (tr.it.: Vita battagliera, Milano, Il Saggiatore, 1967).

Das Kinobuch

- 1914 *Das Kinobuch*, Leipzig, Kurt Wolff, 1914 (poi *Das Kinobuch*, Zürich, Verlag der Arche, 1963; tr. it. a cura di F. Lo Re, *Il Kitsch e l'anima*, Bari, Dedalo, 1983).

Eisner Pavel

- 1930 Tonka, oder E.E.K.-s glückhafte Flucht. — Prager Presse, 6.4.1930, Beilage.

Elsaesser Thomas

1993 Il ruolo dell'Ufa 1917-1933. — In: G. Spagnoletti (a cura di), *Schermi germanici*, Venezia, Marsilio, 1993.

Goldstücker Eduard

1958 Crty k podobizně E.E. Kische. — *Nový život*, 15.6.1958.

1960 Objevitel budoucnosti. — *Literární noviny*, 30.4.1960.

Greve Ludwig, Pehle Margot e Westhoff Heidi (a cura di)

1976 *Hätte ich das Kino!*, München, Kommission Kösel, 1976.

Grignaffini Giovanna, Quaresima Leonardo

1978 'Nuova Oggettività': fanatica rassegnazione, debolezza d'acciaio. — In: *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, Venezia, Marsilio, 1978.

Jacobsen Wolfgang, Ganschow Uta (a cura di)

1987 ... Film... Stadt... Kino, 1987.

Jacobsen Wolfgang, Prümm Karl, Wenz Bruno (a cura di)

1991 Willy Haas. *Der Kritik als Mitproduzent*. Berlin, Heintrich, 1991.

Hoernle Eduard

1979 Il cinema proletario. — *Internationale-Presse Korrespondenz*, n. 14, 7.4.1923 (ora in Quaresima 1979).

Klimeš Ivan

1992 Z počátku scenáristiky v českých zemích. — *Illuminace* n. 2, Praha, CSFÚ, 1992.

Kuhlbrodt Dietrich

1987 *Der Fachkritiker. Über Willy Haas*. — In: W. Jacobsen, U. Ganschow (a cura di), ... Film... Stadt... Kino, 1987.

Magris Claudio

1963 *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino, Einaudi, 1963.

1986 *Danubio*. Milano, Garzanti, 1986.

Merhaut Václav

1987 *Filmové podoby Tonky šibenice*. — *Filmový sborník historický* n. 1, Praha, CSFÚ, 1987.

1991 *Filmová kritika 'zuřivého reportéra'*. — *Filmový sborník historický* n. 2, Praha, CSFÚ, 1991.

Münzenberg Willy

1979 *Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda*, Berlino, 1925 (ora in Quaresima 1979).

Pazi Margherita, Diederichs Hans-Dieter (a cura di)

1991 *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg, Königshausen und Neumann.

Quaresima Leonardo (a cura di)

1979 Cinema e rivoluzione. La via tedesca. 1919-1932. Milano, Longanesi & C., 1979.

1984 Sogno viennese. Firenze, La Casa Usher, 1984.

Siegel Christian

1978 Die Reportage. Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1978.

Zagarrio Vito

1993 Introduzione. — In: G. Spagnoletti (a cura di), Schermi germanici, Venezia, Marsilio, 1993.

Zischler Hans

1996 Kafka geht ins Kino. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1996 (tr. fr.: Kafka va au cinéma, Paris, Cahiers du cinéma).

Wichner Ernest, Wiesner Herbert

1995 Pražská německá literatura. Praha, Aula, 1995.