

Immagine

Note di Storia del Cinema

Fascicolo Ottavo



*Associazione
Italiana per le Ricerche di Storia
del Cinema*

SOMMARIO

LE TRIBOLAZIONI DEL FRAMMENTO	1
<i>di Davide Turconi</i>	
«THE COWARD» E «CIVILIZATION IN ITALIA	9
<i>a cura di Riccardo Redi</i>	
IL DOVERE DI DIMENTICARE	12
<i>di Vittorio Martinelli</i>	
IL CAVALIER CESARE WATRY	16
<i>di Renato Bovani e Rosalia Del Porro</i>	
LO «SCANDALO» DI «CAMICIA NERA»	20
<i>di Patrizia Minghetti</i>	
SCAFFALE	28
BLOC-NOTES	28
VITA DELL'ASSOCIAZIONE	32

«Immagine - Note di Storia del Cinema» è pubblicata dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, via Tuscolana 1522, e edita dalle Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Ruggero Bonghi, 11b. Comitato di redazione: Aldo Bernardini, Claudio Camerini, Nedo Ivaldi, Vittorio Martinelli, Riccardo Redi. Redazione: Riccardo Redi. Tipografia Palombi, Roma, via Vincenzo Sartori, 80.

Le tribolazioni del frammento

ovverosia

Le sabbie mobili della storia del cinema

di Davide Turconi

Grazie alla terza edizione delle «Giornate del cinema muto» di Pordenone, che le meritorie fatiche degli amici di «Cinemazero» e della Cineteca di Gemona ci regalano puntualmente ogni autunno — ed alle quali collaborano anche la nostra Associazione e la Cineteca «Griffith» — possiamo finalmente avere una più precisa idea, anche se non completa comunque abbastanza approssimata, dell'importanza dell'opera di Thomas Harper Ince nel panorama del cinema americano. «Thomas H. Ince il profeta del western» questo il titolo delle Giornate di quest'anno ed è la prima volta che in Italia, e forse in Europa, si è dedicata una retrospettiva a questo protagonista di primo piano della storia del cinema americano: a retrospettiva conclusa si deve riconoscere che ne valeva la pena.

Sono state giornate intense, caratterizzate da un'alluvione di proiezioni, tutte interessanti, anche se in diverso grado, che hanno confermato quanto le sporadiche e occasionali proiezioni di alcuni film di Ince in occasioni diverse avevano lasciato intuire: Thomas H. Ince è una figura fondamentale nella storia del cinema ed è ora che i suoi film vengano visti e studiati e che si infranga la cortina di silenzio che da sessant'anni si era creata attorno a lui ed alla sua opera. Quando parliamo della sua opera non intendiamo riferirci unicamente ai film da lui diretti, ma anche a quelli da lui prodotti e supervisionati e all'organizzazione produttiva da lui attuata, anticipazione di quel tipico sistema produttivo che prese più tardi il nome di «studio system».

Nel 1975 il centenario della nascita di Griffith ha generato un rinnovamento di interesse su di lui e la sua opera e un notevole incremento di studi e di pubblicazioni: quello di Ince nel 1982 è passato inosservato. Ora la retrospettiva di Pordenone ha ridestato l'attenzione sulla sua figura e sui suoi film e quanto prima un esauriente vo-

lume di Steven Higgins (in aggiunta al numero speciale di «Griffithiana» presentato a Pordenone) fornirà materia ed incentivo per un rinnovato e approfondito interesse degli studiosi di storia del cinema per questo protagonista della storia della settima arte finora ingiustamente troppo dimenticato e per i circa 800 film da lui diretti o prodotti.

Lo slogan di Pordenone «Ince profeta del western» — nato dall'affermazione di Delluc «Griffith è il primo autore del cinema, Ince ne è il primo profeta» e dal fatto che nella filmografia di Ince i western occupano uno spazio preponderante — si è rilevato appropriato: i film visti a Pordenone lo hanno autorevolmente convalidato non solo perché molti di essi erano western, ma anche perché essi anticipano di circa un quarto di secolo alcune caratteristiche del cosiddetto «western maggiorenne». Nei film western di Ince, sia in quelli del periodo 1911-1913 dei quali, oltre che produttore e supervisore, era in parecchi casi anche coautore del soggetto e della sceneggiatura e regista, sia ancor più avvertibilmente dal 1914 in quelli con William Hart, è riscontrabile la funzionalità dell'ambiente usato non solo in funzione decorativa o suggestiva, ma pure drammatica ed anche quando il protagonista sembra essere un eroe solitario l'immanenza della collettività è sempre incombente e finisce con l'irrompere nella vicenda condizionandola, così come si fa strada l'influenza dell'elemento femminile sia sugli avvenimenti che sul protagonista il quale, se malvagio, è indotto ad emendarsi o quanto meno ad allontanarsi, nel finale, per spiare un passato che gli pesa. Si manifesta così una più diffusa e profonda attenzione all'umanità e verità dei personaggi che non sono più costretti negli schematismi manichei che volevano l'eroe sempre buono e immacolato ed i malvagi sempre tali senza tentennamenti. Nei film di In-



ce è spesso presente una certa ambiguità, sia del protagonista che degli altri personaggi — inclusi i rappresentanti della legge — che smettono di essere figure astratte ad una sola ed univoca dimensione. L'eroe non è più un «cavaliere senza macchia e senza paura», ma un personaggio a più sfaccettature, con un suo spessore umano fatto di sentimenti buoni e cattivi, di azioni rette e malvage, con un passato, e magari anche un presente, nel quale le luci e le ombre si frammischiano e si alternano. In un suo articolo sulla retrospettiva di Pordenone, Alberto Crespi ha giustamente annotato: «L'Ambiguità della legge, le sfumature del reale, la *necessità vitale*, come direbbe Ibsen, della menzogna sono temi costanti del suo cinema, che Ince riesce a *far passare* sotto l'apparenza di una narrazione semplice, scarna, priva di simbolismi. Lungi dal possedere i toni epici, declamatori e un poco manichei di Griffith, Ince anticipa nel western l'oggettività glaciale che Buster Keaton realizzò nella commedia».

In uno dei film più belli visti a Pordenone, *The Bargain* del 1914 — nel quale è inserita, fra altre cose notevoli, una panoramica di 360 gradi in

funzione di ispezione soggettiva dell'ambiente di un labirintico saloon, quasi altrettanto stupefacente quanto la famosissima carrellata di scoperta d'ambiente di Pastrone in *Cabiria* — il fuorilegge William Hart stipula un ambiguo patto con lo sceriffo che l'ha catturato, per ingannare la legge e cavarsela entrambi dal rotto della cuffia. E si potrebbero citare molti altri esempi, incluso quel *Getting His Man* diretto da Ince nel 1911 (del quale *The Bargain* è un ampliato rifacimento) che già allora era stato giudicato dal critico del *New York Dramatic Mirror* «un western molto drammatico e logiche che incatenano l'attenzione. (...) Anche la recitazione è notevole e contribuisce abbondantemente del successo del film». La trama, come risulta dalla stessa critica, è uguale a quella di *The Bargain*: lo sceriffo dopo esser riuscito, attraverso notevoli difficoltà e peripezie, a catturare il suo uomo ed a recuperare il bottino della rapina alla banca, lo perde al tavolo da gioco; il fuorilegge si offre di recuperare di nuovo tutta la somma con una rapina ai danni del saloon in cui lo sceriffo l'ha perduta al gioco e di ridargliela in cambio della libertà; lo sceriffo che aveva già annunciato il ricu-



pero del bottino ricevendone telegrafiche contrattazioni, per non perdere la faccia accetta l'ambiguo patto e il bandito mantiene la promessa, ma nel farlo — a differenza di quanto accade in *The Bargain* — perde la vita. Il personaggio dei film iniziali di Hart si mantiene anche in quelli degli anni successivi precisandosi e scolpendosi sempre meglio, ma non siamo d'accordo con coloro che ne attribuiscono il merito esclusivo allo stesso Hart: il merito è del binomio Hart-Ince, con una decrescenza dell'influenza del secondo dal 1914 al 1918 e con un'incidenza quasi puramente tecnica da parte dei registi dei vari film. Anche se *The Bargain* — diretto da uno dei migliori registi in Ince, Reginald Barker — è il primo lungometraggio interpretato da Hart per Ince quando quest'ultimo non aveva ancora allentata la sua stretta supervisione su ogni film di sua produzione, riteniamo che pure più tardi — contrariamente a quanto alcuni affermano — un suo controllo sulla realizzazione dei film con Hart non sia venuta meno, anche se si è progressivamente allentato. Infatti, per *Hell's Hinges* del 1916 — altro notevole film visto a Pordenone, ricco di notevoli motivi d'interesse e di una

spettacolare ultima parte con un'intera città rasa al suolo da un incendio vendicatore e nel quale è evidente l'influenza del sentimentalismo romantico di Hart sulla regia di Swickard — il dattiloscritto della sceneggiatura testimonia gli interventi di Ince, tramite sue annotazioni con istruzioni di carattere tecnico, artistico ed economico per il regista.

Un'altra connotazione del western maggiorenne anticipata da Ince è quella di un equo atteggiamento verso gli indiani. Fin dai primi film di Ince per la *Bison* è riscontrabile da parte sua una rappresentazione equilibrata degli indiani dei quali vengono presentati lati positivi e negativi, come sono prospettate ragioni e torti dei bianchi. In *The Invaders* del 1912, altro interessante film proiettato alle giornate di Pordenone, gli invasori cui il titolo fa riferimento sono i bianchi e in parecchi altri film i diritti degli indiani sono chiaramente sottolineati. Bianchi e indiani nei western di Ince sono due comunità in lotta, ma delle quali non vengono celati nè i rispettivi diritti, nè gli eventuali reciproci torti, nè le scambievoli sopraffazioni ed oltre all'esempio di *The Invaders* se ne potrebbero aggiungere molti altri.

Ma, tornando a *The Bargain*, permane a proposito di questo film un interrogativo: la copia vista a Pordenone è un controtipo della versione 1914 del film o della riedizione del 1923, che era stata manipolata con sostituzioni di didascalie e ritocchi al montaggio? Non lo sappiamo in modo certo e questo dubbio ci introduce sul terreno del Convegno internazionale su «Lettura e restauro del frammento cinematografico — Il mistero Thomas H. Ince» che ha monopolizzato le due ultime mattinate delle Giornate del cinema muto.

Dal titolo si poteva pensare ad un convegno tecnico, freddo, magari anche un po' noioso, invece non è stato così e lo si è capito fin dalla prima relazione di Paolo Cherchi Usai sulla nozione di frammento. A dar fuoco alla miccia dell'interesse e della discussione è stata la sua definizione di frammento. Comunemente per «frammento», secondo i dizionari, s'intende «una piccola parte indiscriminatamente avulsa da un tutto unitario ed organico»: Cherchi Usai ha ignorato il «piccola» e l'«indiscriminatamente» ed ha praticamente esteso la definizione di frammento alle opere filmiche che ci sono pervenute incomplete. Definizione sotto un certo aspetto sconvolgente: infatti se la si accetta — e penso che su un piano rigorosamente logico la si debba accettare anche se in linea tecnica la si possa ritenere discutibile — si arriva alla demoralizzante conclusione che gli storici del cinema lavorano costantemente su un terreno di sabbie mobili. Il che è anche vero: quando studiamo infatti un film del passato, più o meno remoto, in quanti casi possiamo essere certi di esaminare una copia fedele, integra, completa? In rarissimi casi, e se si tratta di film muti, in quasi nessun caso. Logico quindi che tale prospettiva abbia dato fuoco alla miccia della discussione, che ha coinvolto parecchi fra i presenti.

La successiva relazione di Steven Higgins sui frammenti e la loro importanza per lo studio dell'opera di Ince ha meglio evidenziato il ruolo che questi reperti assumono nel lavoro dello storico del cinema. Dei quasi 800 film diretti o prodotti da Ince, ne sopravvivono oggi circa 180 e di questi almeno 50 sono allo stato di frammento. Di *The Aryan*, uno dei film più famosi ed importanti di Ince, rimane solo un frammento pari alla ventesima parte del film, di *Custer's Last Fight*, un'opera fondamentale nella filmografia di Ince, esistono varie copie, ma nessuna completa, e così via. Accettando sostanzialmente la

definizione di frammento data da Cherchi Usai, Higgins ha rilevato come il tipo più comune di frammento, che è pure di gran lunga il più ingannevole, sia costituito dalle riedizioni dei vecchi film. Molti dei film di Ince oggi ancora disponibili esistono soltanto perché sono stati rieditati e rimontati dopo che lui o i proprietari delle case per cui ha lavorato li hanno ceduti o hanno lasciato scadere i diritti ed ha fornito alcune interessanti esemplificazioni fra le quali ci sembra utile scegliere e riportare quella relativa ad uno dei maggiori sforzi produttivi di Ince, *Civilization* del 1916.

«*Civilization* è stata la più ambiziosa produzione di Ince nel periodo da lui trascorso alla Triangle: una produzione che egli si era guadagnato il diritto di produrre indipendentemente da questa organizzazione e che fu da lui controllata personalmente. Comunque risultò un progetto ricco di problemi. Raymond B. West ed almeno altri cinque registi vi lavorarono per tutto il 1915 e una parte del 1916, girando scene ovunque il programma di produzione lo richiedesse e con scarsa cognizione di quella che sarebbe stata la struttura definitiva del film. Lo stesso Ince diresse varie sequenze, ma non è possibile poter stabilire quali e alla fine le migliaia di metri di pellicola impressionata furono consegnate a Irwin Willat perché provvedesse al montaggio come meglio gli riusciva, una procedura questa assolutamente insolita negli studios di Ince dove ogni film era virtualmente già pre-montato nella dettagliata sceneggiatura. Ad un certo momento la copia di lavorazione andò distrutta in un incendio scoppiato a Inceville, costringendo Willat a riprendere il montaggio dall'inizio.

«Nessuna copia della sceneggiatura di *Civilization* è pervenuta sino a noi e non ci è neppure pervenuta alcuna copia della trama particolareggiata. A parte alcuni documenti di carattere finanziario non ho potuto reperire alcunchè sul film fra le carte di Ince conservate alla Library of Congress a Washington. La convenzione originale tra Ince e Adam Kessel, uno dei dirigenti della Triangle, esiste tuttora fra le carte della collezione dei fratelli Aitken nel Wisconsin, ma si tratta soltanto di una lettera che non fornisce alcuna indicazione utile relativa al film. Può essere che gli eredi di Ince abbiano consegnato tutto il materiale relativo a *Civilization* al distributore della riedizione sonora del film, l'American Trading Association. Non c'è comunque modo di saperlo

e questa mancanza di documentazione rende la copia oggi disponibile di *Civilization* ancora più frammento di quanto in effetti lo sia.

«Possiamo avere un'idea approssimativa di come doveva essere il film nella sua integra versione originale riferendoci alle pubblicazioni cinematografiche dell'epoca. Una notizia pubblicata sul numero del 10 giugno 1916 del *Moving Picture World* stabilisce chiaramente che il film era lungo 11 bobine in occasione delle prime proiezioni al Criterion Theatre di New York (e perciò le 10 bobine citate nella mia filmografia pubblicata su *Griffithiana* forniscono un ulteriore esempio di film accorciato dopo la prima proiezione). Un lungometraggio di 11 bobine proiettato alla velocità del muto di circa 18 fotogrammi al secondo comporta più di due ore e mezza di proiezione ininterrotta e fa quindi di *Civilization* un film ambiziosamente lungo in base alla norma in uso nel 1916. Inoltre, in occasione delle prime, *Civilization* era abbinato ad una presentazione teatrale dal vivo, una pantomima che prefigurava alcune scene delle prime bobine e un programma completo di questo tipo può spiegare perché il film veniva programmato con solo due proiezioni giornaliere.

«Ince aveva commissionato a Victor Schertzinger una apposita partitura musicale per *Civilization* e questa musica fu favorevolmente paragonata a quella di Victor Herbert, uno dei più importanti compositori americani di musica *artistica* dell'inizio del secolo. Non si sa con certezza se Schertzinger abbia scritto una partitura totalmente originale oppure un arrangiamento di temi di altri autori: è un problema che potrà essere risolto soltanto quando si potrà rintracciare il manoscritto presso gli uffici del Copyright alla Library of Congress, ricerca che è in corso proprio attualmente. L'importanza della partitura non è da sottovalutare perché è proprio in base ad essa che sarà possibile effettuare un confronto fra la versione originale del film e quella attualmente disponibile.

«La vicenda narrata da *Civilization* nella sua versione originale non differisce da quella che risulta dalla riedizione. Una mitica nazione scatena la guerra in conseguenza della cupidigia dei suoi governanti e un giovane conte entra al servizio del re. L'impegno della sua fidanzata verso un vangelo di pace e fraternità praticato da un'associazione segreta di donne, trasforma il conte, il quale piuttosto che obbedire all'ordine di silurare una nave carica di gente indifesa fa inabissare

il sottomarino da lui comandato, con tutto l'equipaggio. In punto di morte la sua anima era nell'aldilà dove incontra Cristo che prende possesso del suo corpo e torna sulla terra a predicare di nuovo il vangelo. Gesù, nelle sembianze del conte è avversato per il suo pacifismo e condannato a morte per tradimento. Al mattino dell'esecuzione il conte sfugge alla condanna decedendo per morte naturale. Quando il re entra nella cella, incontra Gesù in persona che lo porta attraverso il regno devastato dalla guerra, una guerra inutile. Il re si pente, firma un trattato di pace e nel paese torna la tranquillità.

«Questa è la vicenda del film quale risulta sommariamente dalle critiche alle prime visioni e, come ognuno può facilmente constatare, coincide con la narrazione della riedizione. Tuttavia *Civilization* nella versione originale era lungo 4 bobine in più della riedizione del 1930: la versione oggi disponibile dura poco più di un'ora alla velocità di 24 fotogrammi al secondo, velocità di proiezione evidentemente scelta da Pierre Arnaud, montatore della riedizione, perché alla velocità del muto il film era a tratti troppo lento, specialmente nelle sequenze di battaglie per le quali Ince era giustamente famoso. In tal modo almeno un'ora di metraggio è scomparso nei confronti dell'originale o forse più. Dove è stato tagliato il film? Come è stato possibile amputarlo così abbondantemente senza intaccare il racconto?

«In primo luogo è chiaro che la versione del 1916 era molto più statica di quella che vediamo ora. Il critico di *Variety* sul numero del 9 giugno 1916 giudica le didascalie, che pare effettivamente fossero abbondanti, eccessivamente didattiche e ritiene che avrebbero potuto essere ridotte considerevolmente. Le didascalie nella riedizione sono tutte sostituite e torna quindi impossibile valutare i meriti di G. Gardner Sullivan, autore di quelle originali, per quanto riguarda il loro contenuto. Indubbiamente Ince seguiva la moda d'allora dando peso alle didascalie e basta pensare a Griffith per trovare un modello a Ince nello zelo predicatorio.

«Il critico del *Moving Picture World*, W. Stephen Bush, accennava pure lui alla sovrabbondanza delle didascalie ed è nel suo articolo del 17 giugno 1916 che possiamo cogliere un accenno al punto in cui possono essere stati operati una buona parte dei tagli: egli menziona «la lunga narrazione che introduce il film, propensa a diventare tediosa». Come lo vediamo oggi *Civiliza-*



tion è pressoché privo di passaggi introduttivi ed inizia quasi immediatamente con l'affermarsi della febbre bellica. Di fatto la versione attuale presenta solo la parte di metraggio strettamente indispensabile all'avvio del racconto: vediamo soltanto succinti accenni alla vita normale del popolo e vi sono solo tre scene significative che concernono la fidanzata del conte e i motivi che determinano la sua conversione al pacifismo. Le critiche parlano d'una sua presenza, insieme alla fidanzata, ad una riunione segreta della lega delle pacifiste, ma nella riedizione non è rimasta alcuna scena del genere, il che rende poco convincente la sua conversione. Ovviamente tale scena doveva essere situata fra la rivelazione dell'appartenenza della fidanzata alla lega pacifista e la nomina di lui al comando del sottomarino: comunque oggi esiste soltanto un inspiegabile salto nel racconto.

«Ciò che studiosi e critici che hanno analizzato questa versione hanno attribuito alle «parsimoniose tecniche di montaggio» a all'«efficienza drammatica» di Ince, può soltanto essere il risultato dei tagli selvaggi operati sul metraggio originale per la riedizione. Indubbiamente Ince era

molto efficiente, ma i suoi racconti *non* erano semplicistici, nè illogici. Ciò che noi vediamo oggi di *Civilization* non è ciò che Ince aveva voluto mostrarci nel 1916: la riedizione può essere un film magari migliore dell'originale, oppure peggiore, ma il problema è che oggi non possiamo valutare pienamente gli intenti di Ince perché il suo *Civilization* non esiste più!

«Non è mia intenzione sopravvalutare questo fatto, perché dopo tutto gran parte di ciò che rimane di *Civilization* è riconoscibile come opera di Ince: le vaste proporzioni delle scene belliche, la cura del dettaglio nelle scenografie, il senso di distacco personale nelle scene d'azione che mantiene lo spettatore a distanza anziché coinvolgerlo nel dramma, caratteristica, quest'ultima, che costituisce uno dei tocchi essenziali di Ince. Il mio intento è soltanto quello di sottolineare un fatto per molti aspetti importante: ciò che noi oggi vediamo di *Ince* — e *Civilization* ne è un esempio — è qualcosa di totalmente diverso dagli intenti originali del loro creatore. Le didascalie concernenti l'evoluzione dei personaggi, i ritmi narrativi e le interrelazioni visive sono a volte alterate e non abbiamo modo di conoscere in



AN INCE MASTERPIECE ...

quale misura ciò si verifichi. Inoltre, come se l'aver manomesso il montaggio non bastasse, *Civilization* fu proiettato nel 1930 con l'aggiunta di un'introduzione parlata e intermezzi cantati, probabilmente per soddisfare la fregola nel pubblico per suoni di qualsiasi tipo: per fortuna queste intrusioni sono scomparse dalla copia attuale, ad eccezione delle sue differenziazioni dall'originale.

La citazione è piuttosto lunga, ma valeva la pena di riportarla perché può dare un'idea dei problemi che solleva e delle difficoltà che comporta lo studio dei frammenti filmici o anche più semplicemente delle riedizioni. E si ponga mente al fatto che agli interrogativi prospettati da Higgins per *Civilization* ve ne sarebbero ancora altri da aggiungere: uno ad esempio ce lo pone una notizia pubblicata su *Montography* del 3 giugno 1916 che accenna a sequenze a colori, «in alcune delle scene di battaglia le immagini sfilano sullo schermo nei loro colori naturali, con un procedimento che costituisce una nuova scoperta fatta durante la fase di montaggio del film. Così le scene di battaglia riprese al crepuscolo offrono uno degli effetti più artistici che siano mai stati

visti al cinema». Nelle poche critiche d'epoca di *Civilization* che possediamo non vi è alcun cenno a sequenze colorate od anche semplicemente virate: c'erano o non c'erano?

Per quanto concerne il problema della musica di Scherzinger, cui Higgins accenna nel brano citato, si trova una notizia in una critica di *Fall of a Nation* (1916) di Thomas Dixon, con musica di Victor Herbert, un film presentato a New York una diecina di giorni dopo la prima di *Civilization* per controbatterne gli scopi pacifisti. Nella parte introduttiva della critica pubblicata sul *New York Dramatic Mirror* del 17 giugno 1916, il critico, dopo aver sottolineato l'importanza della musica di Herbert, scrive «arrangiamenti orchestrali di appropriate melodie, come nel caso di *Birth of a Nation*, e musiche originali di commento come per *Ramona* e per *Civilization*, meritano i più alti riconoscimenti quali sviluppi costruttivi ed artistici dell'arte del commento musicale cinematografico»: e questo chiarisce, mi sembra, che Scherzinger ha composto per *Civilization* una partitura di musica originale. Infine, per chiudere con l'argomento *Civilization*, ecco una gustosa nota di colore dalla critica

del film pubblicata sul *New York Times* del 3 giugno 1916: «nella prima parte del film vi sono molto emozionanti scene di battaglia e l'intero episodio del sottomarino e dell'affondamento di un altro *Lusitania* è estremamente emozionante — tanto emozionante che a questo punto, nel pieno dello spettacolo, ieri sera Billie Burke è svenuta». La Burke, già nota attrice di teatro, aveva debuttato in cinema qualche mese prima in *Peggy* prodotto da Ince: svenimento autentico o scopo pubblicitario?

Tornando al convegno sul frammento, è da sottolineare come anche la relazione di Jean Mitry, che ha analizzato le caratteristiche del cinema di Ince, raffrontandole con quelle di Griffith, e la relazione di Maurizio Ferretti sulla importanza delle fonti scritte nell'identificazione e nello studio dei frammenti, abbiano entrambe fornito abbondante ed interessante materia di discussione, motivando ripetuti interventi dei numerosi partecipanti al convegno che in chiusura è stato ulteriormente vivacizzato dalla presenza di Sergio Leone, indiscusso «profeta» del western all'italiana.

Pordenone ha così realizzato, in occasione della terza edizione della sua maggiore iniziativa cinematografica, due ottime ed indovinate iniziative.

Primo: una retrospettiva coraggiosa ed opportuna, di grande interesse sia per i film presentati sia perché essi sono stati acquisiti alla Cineteca di Gemona e possono quindi essere disponibili per altre iniziative di divulgazione culturale cinematografica, che hanno già avuto una buona partenza con la presentazione di una buona parte dei film di Ince programmati a Pordenone alla III Rassegna Cinematografica di Assisi a metà novembre.

Secondo: un convegno a livello internazionale che ha portato alla ribalta l'importante problema del reperimento, del restauro e dello studio del frammento cinematografico inteso nel suo significato più ampio, includendo i film incompleti, tipo di film che per i primi decenni di vita del cinema muto congloba una notevolissima parte, se non la maggior parte, del materiale filmico disponibile per gli studi di storia del cinema. E collateralmente ha pure segnalato l'importanza delle fonti scritte per l'analisi del frammento, fonti che devono perciò essere salvaguardate e valorizzate. E' da augurarsi che anche questa parte delle Giornate del cinema muto non si chiuda con la fine del convegno, ma trovi

un seguito nella pubblicazione degli atti e soprattutto nell'effettiva attuazione dell'iniziativa annunciata dall'Assessore alle attività culturali della Regione Friuli-Venezia Giulia: l'istituzione di un laboratorio artigianale di ricupero e restauro dei film.

Gli amici di Pordenone e Gemona possono essere giustamente orgogliosi dei risultati raggiunti nelle tre edizioni delle Giornate del Cinema Muto che hanno avuto un crescendo di interesse, di consensi e di risultati che stanno ora sfociando in realizzazioni concrete ed importanti. Non ci resta che formulare un sincero augurio: *Ad majora*, ovvero: Che il futuro vi sia propizio e fecondo.

Nota. La partitura di *Civilization*, scritta da Schertzing, è stata ritrovata a Berlino — dopo la stesura del presente articolo — da Berndt Heller, il musicista che già aveva curato il commento sonoro di *Nosferatu*.

Le illustrazioni:
a pag. 2 Charles Ray in «*The Coward*»;
a pag. 3 Frank Keenan nello stesso film;
a pag. 6 ancora Charles Ray;
a pag. 7 una inserzione pubblicitaria
per «*Civilization*».

«The Coward» e «Civilization» in Italia

a cura di Riccardo Redi

Tra i film di Ince presentati a Pordenone hanno occupato un posto di spicco *The Coward* — diretto da Reginald Barker, una notevole interpretazione di Charles Ray e di Frank Keenan — e *Civilization*. Film in un certo senso contraddittori, ispirati a due politiche diverse: francamente bellicista il primo, pacifista il secondo. Non è chiaro — e non lo chiariscono gli scritti pubblicati su «Griffithiana» da diversi studiosi — se vi fosse un qualsiasi interesse politico dietro ad almeno uno dei due: anche ammettendo che il primo, che uscì a New York il 3 ottobre 1915, fosse una delle tante storie sulla Guerra Civile Americana, in cui veniva sottolineato in modo particolare il coraggio, il secondo era dichiaratamente un film contro il ventilato intervento degli Stati Uniti nella guerra europea. I «cattivi», gli aggressori sono i tedeschi, anche se mascherati dietro un regno di fantasia, riconoscibilissimi dall'elmo a chiodo e dalle scritte in tedesco sui muri.

Ci domandiamo se il film abbia sollevato polemiche al suo apparire sugli schermi americani. Curiosamente, né «Variety» del 9 giugno, né «The New York Dramatic Mirror» del 10 giugno 1916, che danno il rendiconto della prima a New York, sembrano preoccuparsi molto del contenuto politico del film. Il primo, che non è troppo favorevole al film, lo definisce come «una vibrata protesta contro gli orrori della guerra», un «battle cry for peace», il secondo «as an object lesson laying bare the hideous brutality of modern warfare and plea for peace». Il «Dramatic Mirror» loda il film senza riserve, diffondendosi sulla sua grandiosità e drammaticità.

In Italia i due film arrivano nel 1917, dapprima *Civilization* (con una e al posto della a) in maggio, poi *Il vile* in giugno. I due film hanno diverso destino: il primo viene trascurato dalla critica

— riusciamo a rintracciare la sola recensione della «Vita cinematografica», piuttosto sfavorevole — ed ha una vita brevissima: vi è anzi da meravigliarsi che in piena guerra censura e autorità militare avessero sbadatamente dato via libera ad un film pacifista. Riportiamo una breve notizia dalla «Cine-gazzetta» del 17 maggio 1917: «*Civilization* censurato. Dopo 15 giorni di proiezione al Quattro Fontane la censura cinematografica ha posto il veto, a cominciare da ieri, a *Civilization* di Thomas Ince, edito dalla Harper Film». Invece *Il vile* è importato in Italia da Kodato Rossi, il dinamico uomo d'affari che ha ottenuto l'esclusiva dei film *Triangle* e li sta lanciando con grande rumore. Sui giornali tecnici abbondano le notizie sui viaggi e sui soggiorni di Kodato, il marchio con il triangolo e la «T» campeggia, la *Triangle* è diventata «il Vangelo della cinematografia». Quando il film esce a Milano, primo titolo di un ricco e lodatissimo listino, la stampa, pagata e no, se ne occupa: ampi ed esaurienti gli articoli di Enrico Cavacchioli sul «Secolo» e di Giuseppe Adami su «La sera». Sono critiche che tengono più d'occhio il marchio che il regista, fedeli — sembra — all'imbeccata della pubblicità: ma in ogni caso comprendono benissimo che dall'America giunge una ventata nuova, un nuovo modo di far cinema, una nuova recitazione.



Civilization

Gli americani, sempre pratici nelle loro manifestazioni, sono sempre pronti a cercare il lato utile in ogni attività, soliti come sono di far seguire il fatto all'idea, dopo aver applicato il cinematografo all'istruzione nelle scuole, al servizio di polizia ed in tante altre circostanze, ora l'applicano con successo alla propaganda per la guerra. L'applicano per animare il loro popolo, scuoterlo ed incitarlo contro il più grande delinquente della specie umana, che ha freddamente preparato la catastrofe più grande che, dalla creazione in poi, abbia subito l'umanità: la guerra europea, ed oggi guerra mondiale.

L'invasione degli Stati Uniti della «Vitagraph» ci aveva già dato un primo saggio, con raro sfoggio d'arte e di tecnica. Ora è la volta dell'«Harper Film Corporation», che se non è assurda alle precisioni tecniche della «Vitagraph», tuttavia fa un efficace sfoggio anch'essa di grandiosità che non ha riscontro in altri films di simil genere editi in Italia e — possiamo dire — nella vecchia Europa.

Manca, in questo film, qualsiasi contenuto artistico: il soggetto intrecciato con le vicende guerresche dell'*Invasione* in questo film si riduce a spunti di poca importanza.

Non v'è che la guerra e guerra fatta talora con mezzi puerili. La buona disposizione dei quadri e un'interpretazione sufficientemente manierata, ma non cattiva, supplisce a molte cose.

Però non crediate che si tratti di un film disprezzabile. Ho detto che ha della grandiosità; dirò anche che le scene d'insieme, come il movimento degli uffici dello stato maggiore in campagna, i bombardamenti, i tumulti, le fughe, il siluramento e il naufragio sono eseguiti con molta sincerità ed efficacia.

Sono tentato a credere, se dovessi tirare un parallelo tra certi quadri di manovre e combattimenti o sfilate, eseguiti da un comparsame vestito a nuovo fiammante in cui si scorge la mistificazione lontano un miglio, e certi episodi di folle, di pastori terrorizzati, di fughe disordinate di milizie, su quadri di vera e propria desolazione, quali abbiamo visto riprodotti in altri films dal vero, che molta parte delle scene siano state girate non in America, ma sul luogo, nel tempo in cui questa era ancora neutrale. Ed infatti sono le scene migliori e più vere e distano troppo da quelle

combinare, come distano gli attori manierati dai personaggi di quelle. In una parola, tra le une e le altre il divario è enorme, mentre nell'*Invasione* il trucco poteva esser scambiato per verità, quantunque anche in quel film molto si fosse infiltrato di scene dal vero, d'incendi, disastri, ecc.

In *Civilization* si è voluto fare anche qualche cosa di simbolico, una specie di rievocazione dantesca... Basta, poiché mandano all'inferno il Kaiser... passiamogliela... tenendo conto per lo meno dello scopo e della buona intenzione.

Questi signori dell'«Harper Film Corporation» avevano del buon materiale dal vero — secondo me — scoppiata la guerra hanno creduto bene di usufruirne per combinare un film, costruendo un edificio per potervelo applicare. Ma la costruzione è male riuscita. Meglio se avessero proiettato soltanto le scene dal vero.

Gli artisti, quantunque manierati (per sistema di chi li ha diretti) non sono disprezzabili: anzi vi è qualche ottimo elemento. La prima attrice specialmente — al fidanzata del Conte Ferdinando — dev'essere un'ottima artista. Dico dev'essere, perché il suo ruolo è così meschino!... Pure dimostra di avere delle qualità di prim'ordine. Nella scenetta col cane, nel primo piano, sfoggia per pochi metri una virtuosità artistica non comune.

La fotografia è buona, e buona la decorazione.

Anonimo, *La Vita Cinematografica*, 7-15 maggio 1917.

The Coward

Se qualcuno venisse a dirvi domani che la Società 'Triangle' di New York, di cui avete ieri sera ammirato al cinema teatro Italia la prima *film* che si è proiettata in Italia, ha un miliardo di capitale, che il suo *metteur en scène* ha il miserabile stipendio di quattro milioni annui, che un cinematografo di New York ha incassato in un anno venticinque milioni con le pellicole edito dalla Triangle, che infine un solo *film* di questa spettacolosa Società si rappresenta contemporaneamente in dodici sale parigine, sorridereste d'incredulità?

Forse. E avreste torto di gridare al bluffismo. Perché il battesimo che ieri sera ha consacrato la

prima *film* della celebre Casa americana risponde ad alcuni requisiti speciali d'arte, che non si può proporre e che non si può esplicitare altro che in un formidabile organismo cinematografico, la cui perfetta ed armonica consistenza dà vita ad un genere suo, personale, interessante.

Tagli di quadri, dissolvenze, diaframazioni, aggruppamenti, primi piani e, soprattutto, una diversa intensità d'interpretazione, una soggettiva rappresentatività sono le virtù caratteristiche di queste *film* americane, in cui potrete ammirare attori celebrati — nel *Vile* si ammira Frank Kuman (sic, ma Keenan), il primo interprete della *Fanciulla del West* — ed attrici belle fra le più belle della metropoli d'oltre Oceano.

Nel caso speciale, poi, *Il vile*, che un pubblico fortissimo ha ammirato ieri sera senza riserve, è una delle più suggestive e delle più travolgenti vicende della scena muta che siano state proiettate in questi ultimi tempi. Ad un episodio della guerra d'indipendenza d'America si intreccia l'episodio sentimentale del giovane Winslow, che all'indomani del reclutamento non può vincere il senso di terrore che lo pervade, e fugge i compagni, in un impeto di follia. Suo padre, un vecchio colonnello in ritiro, prende il posto di lui. Ma la tragedia familiare divampa fra i due. E non si conclude se non quando il giovane, vinta l'istintiva pazzia che lo possedeva, diventa un eroe e va incontro alla bella morte che consacrerà la battaglia decisiva delle truppe confederate con le truppe unioniste.

Propaganda d'energia, dunque — che si inquadra in un procedimento fotografico degnissimo — alla quale, grazie alla presentazione che ne ha fatta Kodato Rossi, è riserbato il rinnovarsi del successo che ieri l'ha imposta all'attenzione del pubblico italiano.

Dal *Vile* si iniziano oggi le repliche».

Enrico Cavacchioli, *Il Secolo*, Milano, 11.6.1917.



Qui a fianco: Thomas H. Ince e William S. Hart. La retrospettiva tenutasi a Pordenone ha permesso un esame approfondito della produzione Ince tra il 1910 e il 1923.

Il dovere di dimenticare

di Vittorio Martinelli

La scomparsa di Pina Menichelli, avvenuta il 29 agosto scorso, all'età di 94 anni, è passata completamente inosservata: come, del resto, l'attrice, ritiratasi in pieno fulgore esattamente sessanta anni prima, nel 1924, aveva voluto. Dopo la nascita delle figlie e la prematura morte del marito, il barone Carlo Amato, direttore della Rinascimento-film, la Menichelli non aveva più smesso il lutto ed aveva voluto fermamente dimenticare la sua 'avventura cinematografica'. Solo una fedele domestica, che la ha accudita fino agli ultimi momenti, di nascosto, aveva, negli anni, recuperato qualche fotogramma o qualche fotografia, ma all'insaputa della sua padrona, che di cinema non voleva assolutamente sentir più parlare.

Eppure, nella storia del cinema italiano, dalla prima guerra mondiale alla grande crisi degli anni Venti, Pina Menichelli ha avuto un rilievo ed una popolarità oggi inimmaginabili.

Figlia d'arte — i suoi genitori erano attori dialettali siciliani — la giovane Pina si accosta alla Cines alla fine del 1912, quando la Casa romana, sta ormai per soppiantare le consorelle torinesi, soffiandone uno alla volta i migliori elementi artistici (l'anno successivo potrà fregiarsi dei nomi della Borelli, di Ghione, di Collo, di Caserini) e le prime apparizioni sullo schermo le ha al fianco di Giuseppe Gambardella, un buffo, grassoccio attore d'origine napoletana, che sforna una dopo l'altra una serie di divertenti 'comiche finali' col soprannome di Checco. Gambardella è spesso affiancato da Krî Krî (Raymond Fran) e da Cocò (Lorenzo Soderini), i quali avranno poco dopo anche loro le proprie 'serie'; ed il pimento muliebre di questi esilaranti complementi di programma, mutuati dalle farse francesi di fine ottocento è questa aggraziata, giovanissima signorina Menichelli (che però ha già alle spalle

un matrimonio fallito), la quale, di film in film, si mette sempre più in luce. Tanto che già nel 1913, in quel *Zuma, la zingara* — soggetto di Genina, regia di Negrone — recentemente recuperato, ottiene, tra Hesperia e Leda Gys, una parte di tutto rilievo.

Sarebbe lungo elencare i film che l'attrice interpreta, senza darsi un momento di riposo, per la Casa romana: Nino Oxilia la affianca a Ruggero Ruggeri in un epico film di guerra, *Il sottomarino n. 27*, ed in *Papà*, tratto da una commedia di De Flers e Caillavet; ancora con Ruggeri, ma stavolta è Genina a dirigerla, è la *Lulù*, da Bertolazzi. Genina la utilizza ancora in *Il grido dell'innocenza* e in *Giovinazza che trionfa*, accanto a Annibale Ninchi, poi ne fa l'allucinata protagonista dei tenebrosi *Misteri del castello di Monroe*. Nino Martoglio la sceglie per il suo *Il romanzo*, mentre Guazzoni, dopo averla posta come antagonista di Gianna Terribili Gonzales ne *Il lettino vuoto*, le fa dividere con Ugo Piperno l'interpretazione del delicato *Alma Mater*.

Spicca tra questi — ed un'altra quindicina di titoli — *Scuola di eroi*, sempre di Guazzoni, un soggetto 'napoleonico' di circa 2000 metri, dove, tra Amleto Novelli e la Gonzales, Raffaello Vinci e Carlo Cattaneo (che fa l'imperatore), la Menichelli è un'ardente tamburina che si immola per la patria.

I film sopraccitati vengono tutti realizzati tra il 1913 ed il 1915 ed accolti con successo dal pubblico e con lusinghieri apprezzamenti anche dalla critica, la quale non si stanca di lodare la nuova giovane attrice, il cui volto va sempre più popolarizzandosi sulle copertine di tutte le riviste cinematografiche, che a quell'epoca sono molto diffuse. Ed è a questo punto che entra in scena Giovanni Pastrone.



Il patròn dell'Itala racconta una storia, a proposito della Menichelli, che se di certo non è vera, dimostra però con evidenza come l'astuto 'vigilatore di esecuzioni' sappia anticipare formule e *scoops* dello *star-system* hollywoodiano di molti anni dopo. «Stavo osservando, un po' insonnolito, una sera, nella sede torinese dell'Itala, la produzione dei concorrenti. Ad un tratto, in una pellicola napoleonica della Cines, vidi qualcosa che mi sorprese: una tamburina dall'occhio freddo e chiaro che, impavida, picchiava sul suo tamburo, guardando con fissità, contro le regole, nell'occhio di vetro della macchina da presa. Era poco più di una generica. Fermi la proiezione, tagliai il fotogramma e lo inviai al mio corrispondente di Roma con l'ordine di portarmi al più presto la sconosciuta».

Vero o falso che sia l'aneddoto, comincia per la Menichelli la sua vera 'avventura cinematografica', quella che farà di lei uno dei personaggi-chiave di quel cinema estenuato e dannunziano che, nel bene e nel male, è stato il cinema muto italiano. Primo film con la Itala, sotto l'egida di Pastrone, divenuto, dopo *Cabiria*, Piero Fosco, è *Il fuoco*, che pur non essendo la riduzione

dell'omonimo romanzo di Gabriele D'Annunzio, certo non è immemore della lezione del vate di Pescara.

Un bizzarro castello è lo sfondo di questa arcana vicenda d'amore tra una enigmatica poetessa (la Menichelli) ed un giovane pittore (Febo Mari): la passione tra i due, secondo il copione che è dello stesso Mari, si accende da una semplice, 'scintilla', si esalta nella 'vampa' e si spegne poi, lasciando solo della 'cenere'.

I lineamenti insoliti e capricciosi dell'attrice sono sapientemente messi in rilievo dai preziosi effetti di luce di Segundo de Chòmón; il quale, inquadrandola dal basso, fa risaltare gli sguardi ora intensamente sensuali, ora sardonicamente sprezzanti della protagonista, facendola apparire, grazie ad una stravagante acconciatura, come il gufo reale che nel film appare e scompare tra i merli del castello.

Ne venne fuori un'opera simbolica ed affascinante, surreale e delirante, modello spesso imitato, ma mai eguagliato, di 'mirabile ghirigoro liberty'. Il film, prima ancora di apparire sugli schermi, viene preso di mira dalla censura: ottenuto un primo visto, venne nuovamente ritira-



to, dopo che il vescovo di Arezzo aveva tuonato contro questo 'messaggio di perversione'. Prosciolto infine da ogni accusa, ebbe finalmente via libera sugli schermi. Non fu il solo ad incorrere in una disavventura del genere (la Itala seppero però sfruttare l'incidente, facendo apporre sui manifesti uno striscione ove si faceva notare che 'la censura tentò di proibire il film, ma dopo un attento esame ridiede il permesso, perché dichiarata pellicola artistica'); perché quasi tutti gli altri film della Menichelli ebbero delle vicende del genere, la *La colpa*, che venne bocciato inesorabilmente e non uscì mai più, a *Méche d'Or* che, dopo varie peripezie entrò in circuito tre anni dopo la sua realizzazione, con un altro titolo (*Olocausto*) e ridotto a soli 950 metri, da *Il giardino delle voluttà*, che divenne il più innocuo *Giardino incantato* a *La biondina* che, per poter ottenere l'approvazione dell'occhiuta Madama Anastasia, abbisognò di un antefatto e di un epilogo in cui la vicenda appare inquadrata in un irrealistico incubo della frivola protagonista, la quale, poco prima di compiere l'estremo passo falso, ha occasione di leggere il romanzo di Marco Praga (cui il film s'ispirava), che la scuote e le

fa comprendere su quale pericolosa strada si sta avviando.

Subito dopo *Il fuoco*, Pina Menichelli fu la *Tigre reale*, dal racconto di Giovanni Verga, un altro pannello fiorentino, non sempre felicemente risolto, ma che ha anch'esso un suo innegabile fascino; «Con la sua silhouette attorta, avvitata, ogivale, i suoi repentini sorrisi ed i suoi orgogli retrattili, la sua mondanità dissipata e, all'epilogo, la sua febbricitante brama di vivere, la Menichelli domina il film da cima a fondo. (...)» così si esprime un acuto studioso di quel periodo, Francesco Savio, mentre Nino Frank, uno scrittore francese che ha vissuto in Italia l'epoca di quei film si abbandona ad una prosa anche più delirante del film stesso: «Tout venait de sa couronne de cheveux, qui était un pur chef-d'oeuvre: chevelure de Gorgone, serpents de l'hystérie, boucle de pathos, désir et folies mêlés. (...) Monstreux ornements d'un jardin de fou: c'est autour de Pina Menichelli, Notre Dame des Spasmes, qu'il s'étage en terrasses descendant vers le néant, mais où l'imagination, somme toute, erre encore avec regret».

E così, tra un *Padrone delle ferriere* ed una *Se-*

conda moglie, un *Romanzo di un giovane povero* ed un *La donna e l'uomo*, girato quasi tutto in Gran Bretagna, si giunge al 1923, l'anno in cui, stanca di rappresentare, anche se con abiti di diverse epoche, sempre lo stesso personaggio dal petto in sussulto, dagli occhi rapinosi, dalle labbra riarse, dagli amori impossibili, l'attrice decide di passare ad un diverso ruolo. E l'occasione gliela offrono due pochade di Feydeau, *La Dame de chez Maxim* e *Occupati di Amelia*, dove, al fianco del lepido Marcel Levesque, Pina Menichelli rivela insospettite doti di brio e di agilità di attrice comica e brillante, sbalordendo la critica, che era diventata poco tenera dopo il suo insistere nei temi rarefatti e macerati, e divertendo il pubblico che accorse ben volentieri a vederla nei panni della Môme Crevette o di Amelia, *filles de petite vertu*.

Dopo questo, il silenzio. L'attrice si ritirò a Milano e respinse ostinatamente le richieste di chi le chiedeva ancora di apparire sullo schermo, negandosi persino ad apparizioni pubbliche ed alle fotografie, rimanendo nel ricordo di chi l'aveva ammirata, così come era in quel lontano 1924. Tre anni fa, dopo aver rintracciato il suo rifugio, tentai ostinatamente di incontrarla, senza riuscirvi. Solo una volta mi rispose al telefono e con molta gentilezza mi ringraziò dell'interessamento, ma con altrettanta fermezza mi disse queste testuali parole: «Alla mia età, si ha il *dovere* di dimenticare». E chiuse la comunicazione.



Qui a fianco:

Pina Menichelli in una cartolina d'epoca;
a pag. 13 Pina Menichelli in «Zuma,
la zingara» e a pag. 14, assieme a
Ugo Gracci e Marcel Levesque in
«La Dame de Chez Maxim».

Il Cavalier Cesare Watry

di Renato Bovani e Rosalia Del Porro

La quasi totalità delle informazioni da noi raccolte ed inerenti le proiezioni animate effettuate dalla compagnia di varietà diretta da Cesare Watry sono state desunte dalla lettura dei quotidiani e dei periodici editi a Livorno ed a Pisa negli anni 1900-1920. Abbiamo privilegiato questo periodo non perché la compagnia di Watry fosse di recente creazione, ma propria perché è in questi anni che nel programma venne dato spazio al nuovo marchingegno che consentiva la proiezione di immagini animate.

Prima però di affrontare l'argomento «cinematografo» abbiamo ritenuto opportuno inserire questa premessa, in modo da poter fornire al lettore alcune informazioni importanti, che contribuiscono a delineare un quadro più preciso del personaggio Watry, che le nostre ricerche (ancora in via di completamento) tendono ad inserire quale protagonista, sia in Italia che all'estero, della Storia dello Spettacolo.

Per iniziare, è in due lettere conservate nell'Archivio del Teatro Rossi di Pisa che troviamo per la prima volta il nome di Cesare Watry: in entrambe, datata la prima 6 dicembre 1886 e la seconda 23 ottobre 1888, egli si firma in calce quale «segretario» della «Compagnia eccentrica di Varietà dei Reali illusionisti italo-inglesi» e comunica alla direzione del Teatro Rossi il periodo in la Compagnia sarebbe disponibile per dare alcuni spettacoli nella città di Pisa.

A parte questo, non sappiamo purtroppo se questi spettacoli si svolsero effettivamente, né quale fosse il programma con il quale la Compagnia si esibiva.

Per avere qualche notizia più specifica bisogna aspettare la fine dell'anno 1889 quando — in un manifestino datato 25 dicembre, conservato presso la Biblioteca Comunale di Livorno e facente parte della Raccolta Minutelli — si legge

che al locale Regio Teatro Goldoni avrà luogo il primo di una serie di spettacoli della «Compagnia di Varietà Italo-Inglese» con un programma in più parti.

Cesare Watry è presente quale protagonista in quasi tutte queste parti: infatti si esibisce una prima volta quale «Re della Negromanzia», una seconda come «Il nuovo Pico della Mirandola» ed infine partecipa con altri artisti alla esecuzione di un non ben specificato «Viaggio in Africa».

I commenti dei quotidiani locali a questo spettacolo di arte varia e prestidigitazione sono molto positivi ed anzi auspicano il ritorno a breve scadenza di questa Compagnia a Livorno, anche se i cronisti sono a conoscenza del fatto che gli artisti sono in partenza per una lunga tournée in Italia ed all'estero. Ed in effetti dovranno passare circa dodici anni prima che Watry torni a Livorno.

Comunque, dopo questa notizia del 1889 si perdono le tracce di Cesare Watry e della sua Compagnia (noi riteniamo che abbia trascorso lunghi anni all'estero, sia in Europa che in America Latina) e quando finalmente ne riavremo notizia anche il Cinematografo avrà fatto il suo ingresso nel programma proposto al pubblico, come avremo modo di vedere meglio fra poco.

Le cronache degli spettacoli pubblicate nei quotidiani editi a Livorno¹ annunciano fin dai primi giorni di settembre del 1901 che, verso la metà del mese, il Politeama Livornese avrebbe ospitato la «Compagnia eccentrica delle Meraviglie Cino-giapponesi» diretta dal Cavalier Cesare Watry.

La Compagnia debutta il 9 di settembre e i primi programmi comprendono solo numeri di arte varia, ma già attraverso la stampa del giorno 12 settembre Watry fa annunciare che, a partire dall'indomani, nel suo spettacolo ci sarà una

grandiosa novità e cioè: «il grande FOTOVERA-MOVIL, il cinematografo perfezionato con splendide proiezioni animate alla grandezza naturale».

E' sicuramente la prima volta che un macchinario per la fotografia animata con questo nome viene presentato a Livorno, ma quasi certamente non è la prima volta che fa parte dello spettacolo della Compagnia, anche se non siamo in grado di precisare da quanto tempo il FOTOVERA-MOVIL è stato inserito.

Comunque di questo Cinematografo non vengono fornite descrizioni particolari che ci consentano di individuarne il luogo di fabbricazione, al di là del nome fantasioso. Certo la fotografia animata non è più un grossa novità e l'apparato di Watry sembra distinguersi da altri solo perché si afferma che è in grado di proiettare immagini alla grandezza naturale. Fatto questo molto importante perché le immagini possono quindi essere vedute con comodo anche dagli spettatori più distanti dal palcoscenico dei teatri, luogo dove normalmente le compagnie di varietà si esibiscono.

A parte queste nostre considerazioni, la stampa livornese tiene a precisare che «per poter dare questo esperimento, il sig. Watry si è fornito di una grande macchina a vapore e di una grande dinamo» ed ha inoltre costretto il proprietario del teatro a rinnovare tutto l'impianto elettrico.

Il primo programma proposto al pubblico è il seguente:

- Trasformazioni di uomini illustri di Francia
- La via dolorosa di Gerusalemme ed un funerale arabo
- Rivista di Umberto I e matrimonio di Vittorio Emanuele III
- Il Giubileo della Regina Vittoria a Londra.

Un programma poco articolato, ma che deve aver incontrato un certo successo se il giorno successivo nei commenti dei cronisti che hanno assistito alle proiezioni si può leggere che le stesse «sono quanto mai umoristiche, graziose e di bell'effetto» e che «il FOTOVERAMOVIL ha funzionato egregiamente, se si toglie un po' di ballamento, dipendente forse dalla motrice (sic)».

Comunque fino al 24 settembre, giorno dell'ultima rappresentazione, il Cinematografo fa parte con continuità dello spettacolo offerto da Cesare Watry, con altre serie di pellicole di cui la

Grandiosi Straordinari Spettacoli

TEATRO GARIBALDI - PADOVA

Giovedì 23 Maggio 1907 alle ore 21

PRIMA SPLENDIDA RAPPRESENTAZIONE

DEBUTTO

della Compagnia delle Meraviglie

Cino = Giapponese

Direttore-Proprietario il celebre Artista

CAV. CESARE WATRY

universalmente riconosciuto EMINENTE nel SUO GENERE



M^{re} DELIA WATRY



CAV. C. WATRY

Al Pubblico: gli esperimenti del Cav. WATRY, veramente nuovi e meravigliosi, costituiscono uno spettacolo colto, scientifico della più grande novità. - Nessuno prima del WATRY aveva presentato questa classe di Esperimenti e nessuno finora ha potuto essergli rivale

PROGRAMMA

PARTE PRIMA (Musica Watry per orchestra)

The Great Magical Japonés and Chinés

per la celebre Artista

Miss DELIA

30 MINUTI NEL CELESTE IMPERO. - Il non plus Ultra della Novità

PARTE SECONDA

LE VERE E REALI ILLUSIONI

Esperimenti di Rapidità, Sveltezza, Eleganza e Precisione

eseguiti dall'insuperabile Artista CAV. WATRY

PARTE TERZA

Il Re degli unicyclisti pattinatori M.r. FELIX WIGO

il migliore dell'epoca

PARTE QUARTA

La meravigliosa

CAMERA GIALLA

con apparizioni istantanee di persone e fantasmi

Spettacolo straordinario senza precedenti a Padova

Scenari ed attrice di proprietà della Compagnia

PREZZI SERALI

Ingresso alla platea, prima galleria ed ai palchi Cent. 80
Studenti (niente di tenore) Cent. 60 - Militari e sacerdoti Cent. 40
Ingresso alla II. galleria (indistintamente) Cent. 40
Platea in platea e prima galleria oltre l'ingresso Lire 1,50
Sedili in platea e prima galleria oltre l'ingresso Cent. 50



Grandiosi Straordinari Spettacoli

Padova Giovedì 23 Maggio 1907

stampa non fornisce i titoli pur lodandoli per la novità e la bellezza.

Il successo ottenuto dalla Compagnia è notevole tanto che si cerca di prolungare la permanenza in città per alcuni altri giorni, ma impegni precedentemente assunti con un teatro di Siena e con il Politeama di Napoli non permettono ulteriori soste a Livorno.

Il Politeama Livornese ospiterà nuovamente Cesare Watry a partire dal 16 di maggio dell'anno 1903. Ancora una volta i quotidiani informano i lettori con largo anticipo del prossimo debutto della «Compagnia delle Meraviglie Cino-Giapponesi» diretta dal Watry, magnificandone gli artisti che la compongono, lo spettacolo che viene presentato ed infine «il gigantesco FOTOVERAMOVIL: cinematografo parlante. Ultima novità del giorno».

Un cinematografo parlante è sicuramente in questi anni una ghiotta novità, ma in effetti nei programmi pubblicati sia il giorno prima della rappresentazione iniziale che nei giorni successivi non si parla più di cinematografo parlante, ma si dice soltanto che «ogni sera in fine di spettacolo agirà il grandioso Cinematografo detto FOTOVERAMOVIL il migliore e più perfezionato cinematografo che si conosca con proiezioni nuove e di grande effetto».

La Compagnia di Cesare Watry incontra, come la volta precedente, un grandissimo successo ed in particolare ottiene critiche favorevoli ed un alto indice di gradimento il FOTOVERAMOVIL, con le seguenti pellicole, proiettate a serie di 7 ogni sera e spesso ripetute a grande richiesta:

- Loye Fuller (creatrice della danza serpentina)
- Illusionista di fine secolo
- Il gabinetto Dawwemport
- Una nuova lotta
- Un bagno impossibile
- Il diavolo nel convento
- La farfalla
- Una casa tranquilla
- Dislocazione misteriosa
- La luna ad un metro
- I coniugi Stefanini che devono partire col primo treno
- Cendrillon (La Cenerentola, grande feerie fantastica)
- La testa di gomma
- La gallina magica
- L'uomo orchestra
- Tempesta in camera

LIVORNO - R. TEATRO GOLDONI

Mercoledì 25 Dicembre 1899 alle ore 8 pom.

Gran Debutto

PRIMO GRANDIOSO SPETTACOLO
(The Great Colossal Celebrated) **ECENTRICO** (The Great Colossal Celebrated)

Metabolico, Fantastico, Umoristico, Illusionismo e Spiritismo
che darà la rinomata **Compagnia di Varietà Italo-Inglese**
REALI ILLUSIONISTI
tanto applaudita nelle principali città d'Europa, Asia Africa ed America
condotta da

MISS WATRY
di cui fanno parte i migliori illusionisti d'Europa.

PREMIATO

da Sua A. R. II

DUCA D'AOSTA

PRINCIPE AMEDEO



DECORATO

e premiato

da tutte le

CORTI D'EUROPA

CAV. G. M. GIARDO

Per la prima volta in questa città i veri Re della Nigromanzia



Miss Emma Watry



Miss Cesare Watry

PROGRAMMA

PARTE PRIMA

UN SIGNORE ED UNA SIGNORINA DI SPIRITO IN UNA SOCIETÀ
pel Cav. CESARE WATRY

Vari Metabolici scritti dal Cav. WATRY

1. WATRY e Giove I

2. Il colpo di Jarak ossia la spola di oro etc.

Non plus ultra dell'Arte

A. Il Telefono Nigromante (nuova applicazione Telemetrica)

B. MEDIUM BASTIAN AL CASTELLO DEGLI SPIRITI

5. Apoteosi.

PARTE SECONDA

LE VERE E REALI ILLUSIONI

... dal Teatro di Budapest, ... russia, Berlino, Vienna ... Francia, Grecia, ...

S'inviano tutti i professori delle scuole di questa città e studenti per dare il loro

- Il sogno di Natale (grande feerie fantastica)
- Idillio sotto un tunnel
- Dal fotografo
- Infortuni di un Pierrot
- Il gigante nano
- Il portaritratto magico
- Magnetismo
- Spiritismo abracadabra
- Barba bleu (grande feerie fantastica)
- L'acqua miracolosa
- Quo vadis?

L'ultima rappresentazione della Compagnia avviene in data 31 maggio ed i quotidiani del primo giugno sono colmi di lodi per la qualità dello spettacolo fornito e per il suo direttore «Cavalier Cesare Watry».

Anzi, a proposito di quest'ultimo, gli stessi quotidiani informano (con un trafiletto questa volta in cronaca) che l'artista ha trovato così accogliente la città ed i suoi abitanti che ha deciso di acquistare nella zona lungomare una villa, dove si ripromette di venire a trascorrere i periodi di riposo ed infine la sua vecchiaia, quando deciderà di lasciare per sempre le scene.

Nell'anno 1904 sappiamo che la Compagnia di varietà Watry inaugura la stagione invernale di Teatro Rossi di Pisa, come informa in data 13 novembre il periodico «Il Ponte di Pisa» il quale peraltro non fornisce altre indicazioni né sulla permanenza della Compagnia in questa città né parla dei programmi che essa propone, anche se è facile supporre che il cinematografo ne faccia parte integrante.

Ritroviamo Watry a Livorno nell'estate dell'anno 1906 e precisamente all'Arena Garibaldi. Il periodo di presenza va dal giorno 4 a domenica 12 agosto. Il successo è come sempre plebiscitario e come sempre lo spettacolo di varietà si conclude con il cinematografo o meglio, come scrivono i giornali, con il «gigantesco Watrygraf, il più perfezionato dei Cinematografi».

È importante a questo punto notare come la dizione FOTOVERAMOVIL — sempre scritta in lettere stampatello maiuscole — si sia modificata nel più modesto Watrygraf², ad imitazione di una moda iniziata a fine secolo da Fregoli e man mano applicata da moltissimi altri artisti ai propri apparati da proiezione³. Ed è ancora con questo nome che ritroviamo il cinematografo nel gennaio del 1910⁴ al Regio Teatro Goldoni di Livorno, quando Watry vi presenta la compagnia «The World's Famous Royal Illusionists».

Questa è l'ultima notizia che abbiamo, per adesso, del Watrygraf, mentre per quel che concerne il «Cavalier Cesare Watry» sappiamo ancora che si trova a Berlino dell'autunno del 1912 ed infine che nel 1919, stabilitosi forse definitivamente a Livorno, vi acquista il Teatro degli Avvalorati che fa restaurare⁵, gli modifica il nome in Teatro Lirico e nel 1920 lo inaugura con l'opera «Iris», diretta dallo stesso compositore Pietro Mascagni.

POLITEAMA LIVORNESE

SABATO 21 Settembre 1901 alle ore 9 preciso
Penultima Grande e Straordinaria Rappresentazione
della The World's Famous Royal Illusionist Co.

SERATA D'ONORE
con nuove e splendide arti.

DELLA WATRY
Artisti senza rivali nel loro genere
"Per il più vasto e più completo spettacolo, la loro audacia e la loro abilità meritano il più alto plauso".

SEMPRE GRANDE SUCCESSO
Per l'ultima volta a Livorno
La vera meraviglia del giorno

LA DONNA CHE VOLA
col suo passaggio Aereo vagando nello spazio
in un'atmosfera di Sacralità.

SERATA ED ATTRAENTE PROGRAMMA

PARTE PRIMA

La Magia Principio di Secolo
stuprendo spettacolo di SIMPLICITÀ
ELEGANZA SVELEZZA E PRESSIONE
organizzato da C. WATRY

PARTE SECONDA

MISS DELIA

La DONNA che VOLA

PARTE TERZA

il MISTERO SVELATO
In occasione della Serata d'Onore del
Centogi Watry, dopo averne il loro
corrispondente spettacolo istituito.

Un Viaggio di Piaceri
In occasione di pubblica valutazione il segreto del
BAULE MISTERIOSO

PARTE QUARTA

FELIX WIGO The gentlemen Jongleur

PARTE QUINTA

Grande proiezione del Celebre e gigantesco

FOTOVERAMOVIL
Il più perfezionato che si conosca nelle sue splendide proiezioni
lumine e colorate naturali.

Domenica 22 settembre - Ultima Rappresentazione con la
Decapitazione Naturale di un Uomo Vivente.

PREZZI - Platea e balconi, biglietti di lire 0,50 - Piani distanti L. 1,25 (oltre l'inc.) - Prima
Galleria L. 2,50 (oltre l'inc.) - Spazio di tutta forza e posti riservati passano essere biglietti.
La vendita dei posti comincia ogni giorno al Teatro dalle ore 9 alle 12 e
dalle 15 in poi.

¹ I quotidiani editi a Livorno nell'anno 1901 sono: «Il Telegrafo», «La Gazzetta Livornese» ed il «Corriere Toscano».

² In effetti non viene solo imitato il modo di chiamare il proprio Cinematografo, ma addirittura l'idea di introdurre il cinematografo in uno spettacolo di arte varia.

³ L'unica pellicola proiettata in questo periodo di cui conosciamo il titolo è: «Un viaggio dalla terra alla luna e viceversa».

⁴ Il Watrygraf è presente nel maggio del 1907 a Padova, come sappiamo da «Le prime proiezioni in Italia: Padova» di Riccardo Redi, «Immagine», fascicolo sesto.

⁵ Sembra che molte delle modifiche apportate nel corso del restauro del Teatro degli Avvalorati (purtroppo andato totalmente distrutto nel corso dell'ultimo conflitto mondiale) siano state direttamente suggerite dal Maestro Pietro Mascagni.

Lo «scandalo» di «Camicia Nera»

di Patrizia Minghetti

Le vicende produttive di *Camicia Nera* (1933) «sintesi cinematografica delle vicende d'Italia dal 1914 al 1932» o più esplicitamente «film della passione fascista» (secondo lo slogan propagandistico diffuso dall'Istituto LUCE), furono al centro di vivaci polemiche. Tali polemiche investirono direttamente la figura dello sceneggiatore e regista Giovacchino Forzano ed ebbero anche ripercussioni ai vertici dello stesso Istituto LUCE che era il produttore del film. In sostanza, si trattò di uno scandalo che coinvolse gli uomini e le forze che avevano voluto e condotto l'operazione *Camicia Nera*.

Una lettera, inviata da Forzano a Mussolini subito dopo l'uscita del film, ci fornisce la versione dei fatti di uno dei protagonisti della vicenda. Si tratta di una fonte di estremo interesse che, sia pure secondo un'ottica di parte, può consentirci una ricostruzione degli aspetti che hanno caratterizzato la realizzazione del film. Questa lettera, insieme alle altre due — di cui si parlerà più avanti — che Forzano inviò al segretario particolare del duce durante la stesura della sceneggiatura, fa parte di un voluminoso carteggio di Forzano con Mussolini nel periodo in cui venne crescendo la sua collaborazione alle iniziative propagandistiche del regime nel settore dello spettacolo (il carteggio è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma).

La vicenda di *Camicia Nera*, che si sviluppa dall'inizio del 1932 a metà circa del 1933, può essere suddivisa in tre momenti: il concorso, la fase di realizzazione del film, lo scandalo derivato dall'eccessivo costo del film.

1. Nel 1932, tra le diverse iniziative promosse dal regime fascista in occasione della celebrazione del Decennale, l'Istituto Nazionale LUCE bandì un concorso per il miglior soggetto o sceneggiatura originale che commemorasse il deci-

mo anniversario della Marcia su Roma. L'iniziativa doveva rappresentare un salto di qualità rispetto alla produzione media dei documentari e dei cinegiornali. Alla commissione esaminatrice pervennero più di cento soggetti, nessuno dei quali fu però ritenuto conforme alle norme del concorso¹, così che, in seguito, la realizzazione venne affidata a Forzano. Ufficialmente non furono rese note le motivazioni di quella scelta, così come risultano poco chiare le argomentazioni, contenute in un comunicato ufficiale del 10 aprile 1932, sulla cui base il concorso si considerava annullato: «L'Istituto Nazionale LUCE comunica: al concorso indetto dall'Istituto LUCE per un film di celebrazione del Fascismo da editarsi in occasione del decennale della Marcia su Roma, hanno partecipato 168 concorrenti. La commissione esaminatrice, dopo attento e minuto esame di tutti i 168 copioni, ha dovuto constatare che, sebbene parecchi dei detti contengono pregevoli idee ed efficaci elementi per un film del genere, nessuno dei copioni corrisponde, in modo completo, alle tassative norme del concorso, inteso ad ottenere un soggetto scritto o sceneggiato, pronto per la realizzazione cinematografica. La stessa commissione quindi ha dichiarato nullo in concorso ed ha conferito a Gioacchino Forzano l'incarico di scrivere il libretto».²

La scelta ricadde dunque su Forzano, che aveva già collaborato ad alcune iniziative promosse dal regime nel settore dello spettacolo: tra il 1927 ed il 1928 aveva diretto la messinscena di alcuni drammi di D'Annunzio, tra cui *La figlia di Jorio*, avvenuta al Vittoriale nel settembre del 1927³; nel 1929 era stato poi nominato direttore artistico dei *Carri di Tespi*. Con la regia di *Camicia Nera* si apriva ora per lui la possibilità di debuttare in campo cinematografico. La sua nomi-

na merita però un ulteriore approfondimento. Da quanto Forzano scrive a Mussolini nella lettera sopra citata, appare con una certa evidenza come egli avesse avuto dei contatti con alcuni membri della commissione esaminatrice allo scopo di «collaudarne»⁴ il parere espresso sui copioni pervenuti. Questo fatto emerge con maggiore chiarezza da ciò che Forzano riporta nel suo libro di memorie *Come li ho conosciuti*, laddove ricorda di aver letto — *prima che il concorso venisse dichiarato nullo* — sessanta copioni, esprimendo su di essi un giudizio negativo⁵. Il fatto che il concorso sia stato dichiarato nullo e che la nomina dell'Istituto LUCE sia caduta proprio su Forzano, fa pensare che quella «consulenza» abbia travalicato i limiti di un corretto rapporto tra una commissione esaminatrice ed un «esperto». In realtà può essere non infondato il sospetto che si fosse fatta strada nella mente di qualcuno l'idea che Forzano fosse l'uomo adatto per l'operazione *Camicia Nera*.

2. L'uscita ufficiale del film era prevista per il 28 ottobre 1932, ricorrenza del giorno in cui, dieci anni prima, il re Vittorio Emanuele III aveva affidato a Mussolini l'incarico di formare il governo. A questa data però le riprese del film erano ancora in pieno svolgimento: fu proprio questo fatto che contribuì a sollevare parecchie polemiche per l'eccessivo prolungarsi dei tempi di lavorazione e per l'aumento delle spese di produzione derivate da tale prolungamento. Sulla base di quanto Forzano scrive a Mussolini, si può pensare che l'organizzazione dei lavori non fosse delle più efficienti tanto da poter imputare a tale carenza la lievitazione dei costi di produzione. Ma, nel mondo politico e culturale del tempo, si era formato anche il sospetto di illeciti amministrativi, se è vero che l'on. Alessandro Sardi, presidente del LUCE, ed Eugenio Fontana, direttore di produzione, furono sollevati dai rispettivi incarichi.

Con un ritardo di cinque mesi sulla data prevista, *Camicia Nera* venne proiettato in tutti i capoluoghi della penisola e nelle maggiori capitali europee (Parigi, Londra, Berlino) in un giorno altrettanto celebrativo: il 23 marzo. Nello stesso giorno del 1919, infatti, si era tenuta a Milano l'Assemblea costitutiva dei fasci di combattimento che aveva approvato il famoso programma di S. Sepolcro.

3. Nella lettera inviata da Forzano a Mussolini il 6 aprile 1933, il regista, oltre a volersi scagionare

dalle accuse rivoltegli per i ritardi nella realizzazione del film, tenta di tenersi al di fuori dalle vicende amministrative che ne avevano condizionato la realizzazione. Si tratta di un documento molto interessante, e pur tuttavia non sarebbe sufficiente in sé a catturare la nostra attenzione se esso non ci fornisse testimonianza, al di là degli aspetti già messi in evidenza, sulla figura e sul ruolo del vero protagonista dell'operazione *Camicia Nera*: Benito Mussolini. Dalla lettera emerge, infatti, il suo intervento diretto con «suggerimenti» e «correzioni» durante la stesura della sceneggiatura e la sua supervisione perciò che concerneva le parti del film già girate. Un intervento che culminò nella ripresa del discorso fatto dallo stesso Mussolini all'inaugurazione della città di Littoria e che era stato scritto appositamente per *Camicia Nera*. E' dunque evidente che almeno una parte dei ritardi nella consegna del terzo tempo del film erano dovuti all'attesa di questo discorso, così come è altrettanto evidente la motivazione della scelta di Forzano per la realizzazione dell'opera: egli era un uomo così «aderente» agli ideali fascisti da essere disponibile ad accettare tutte le «correzioni» e i suggerimenti che il capo del regime avesse ritenuto necessario impartirgli.

4. Veniamo ora al testo della lettera. Si tratta di un manoscritto di diciannove fogli che riportiamo nella sua grafia originale con la sola introduzione di una barra là dove l'autore cambia foglio⁶.

Eccellenza

mi permetto di inviare all'E.V.: alcuni appunti sul film «*Camicia Nera*» per la parte che mi riguarda. E' opportuno che V.E.: si degni di leggere quanto sono per scrivere del che in anticipo La ringrazio.

1° Nell'aprile scorso, dopo avere collaudato col mio modesto avviso il parere di una commissione che aveva dichiarato nullo un concorso per un film del Decennale, quando S.E. Giunta mi chiese se avessi voluto scrivere io il soggetto lo pregai di esonerarmi e perché la difficoltà mi pareva enorme e perché volevo mettermi a scrivere una commedia che studiavo da due anni. «*L'affare della Compagnia delle Indie*» e cioè gli scandali bancari al tempo della Rivoluzione francese, argomento che nessuno ha mai trattato sul teatro.



II° Una sera a Parigi proprio tornando dall'ave-re/veduto alcuni cartoni su Chabot, lessi sui giornali italiani che mi era stato affidato l'incarico di scrivere il film.

III° Tornato in Italia seppi che alcuni giornali mi avevano acerbamente attaccato per l'incarico ricevuto e allora accettai volentieri di scrivere il film. Mi è gradito dire, fra parentesi, all'E.V. che il più aspro articolista di allora, mi ha scritto oggi la lettera che unisco. Confesso che il riceverla mi ha fatto molto bene⁷.

IV° Dell'Istituto Luce conoscevo il Fontana così come si conosce tanta gente; con l'on. Sardi avevo parlato due o tre volte; gli altri nemmeno come prossimo. In questa circostanza entrai in quotidiani rapporti tanto col Fontana che con l'on. Sardi, rapporti che divennero affettuosa amicizia. Ignorando la fedina penale del Fontana e il suo passato non avevo nessuna ragione di dubitare della sua onestà; lo trovavo un lavoratore entusiasta e il suo entusiasmo mi è stato utilissimo nei momenti di dubbio e di sconforto che assalgono quando si lavora; nessun sospetto dalla

vita che gli vedevo condurre, per quello che appariva a me; sono stato tre o quattro volte a pranzo da lui e la sua casa era quella di un borghese agiato, agiatezza che io giustificavo e per lo stipendio che ritenevo il Fontana dovesse/percepire alla Luce e per i guadagni della moglie. E nessuna ragione avevo per dubitare della lealtà dell'on. Sardi verso l'E.V. e il regime. Mai ho sospettato egli fosse in condizioni finanziarie penose; qualche volta l'ho veduto preoccupato e mi diceva che un suo fratello gli dava preoccupazioni; altro non ho mai saputo. Le accuse che ora gli sono rivolte e dalle quali auguro a lui di tutto cuore di potersi difendere, non so se mi abbiano procurato più dolore o più stupore.

V°. Così che non sospettando nemmeno lontanamente di capitare nella baraonda ora rivelata, mi disposi a lavorare con la Luce certo di avere una collaborazione amministrativa onestissima e leale. E il mio lavoro è stato il seguente: dal Maggio a/tutto Luglio lavorai alla compilazione del copione. La ricerca e lo studio delle raccolte dei giornali, dei discorsi documenti ed altro furono lunghi e pazienti. A fine luglio i *Tre tempi*

del copione erano ultimati ed erano stati in massima approvati e *corretti* dall'E.V. Nel III° tempo mancavano i particolari della inaugurazione di Littoria che indovinare non si poteva. Il mese di agosto tranne tre giorni che rimasi a Viareggio per il premio letterario, fu da me occupato nella ricerca degli attori, delle località in Maremma, in prove e provini. Intanto la Luce finiva di adattare il teatro della Farnesina che fu quasi pronto verso la fine di agosto. Il 29 agosto la compagnia fu pronta; girai qualche scena tra il 28 e il 31 agosto per/abituare quei contadini a non far bruciare la loro naturalezza delle lampade elettriche e il 1° settembre si può dire si iniziasse la lavorazione.

VI° Littoria fu inaugurata il 18 Dicembre, il 7 gennaio fu abbandonato il teatro della Farnesina. Su 129 giorni di lavorazione ho calcolato che oltre 30 furono perduti per le condizioni in cui ero costretto a lavorare: il teatro lasciava passare il rumore della pioggia, degli areoplani, dei tiri di fucileria del vicino campo della Farnesina e talvolta era invaso dai grilli. Era un supplizio che rendeva i nervi come cantini di violino. E' giusto però aggiungere che se in altri stabilimenti italiani vi potevano essere teatri meglio difesi dai rumori ester/ni, in quegli stabilimenti avremmo avuto altri inconvenienti che alla Farnesina non avevamo, per esempio: alla Farnesina per lo spazio esistente attorno al teatro fu possibile costruire le «lestre», la strada di un paese e di una città senza avere così bisogno di trasportare continuamente in Maremma e altrove, attori, operatori, elettricisti, macchinisti etc. In altri stabilimenti italiani questo non sarebbe stato possibile per mancanza di spazio.

VII° La lavorazione del film con gli attori e le masse, che fu intensa e febbrile dal 1° settembre a metà novembre, divenne, nei riguardi degli altri, meno intensa dalla seconda metà di Novembre alla fine di Dicembre e ne dico la ragione: è ovvio che quando si fa un film il direttore prima «gira» tutte le scene del copione, / poi licenzia tutti gli attori e gli operai e attende al *montaggio* del film, montaggio che a seconda dell'importanza del soggetto può durare un paio di mesi, sì che durante il «*montaggio*» nessuna spesa di attori, operai e teatro grava sul bilancio del film stesso. Io per «Camicia Nera» non potevo azzardarmi a far così. Data la delicatezza del soggetto non potevo finir di girare tutte le scene, licenzia-

re tutti, mettermi a montare il film e dopo due mesi quando più nulla esisteva della sia pur sommaria organizzazione fatta una volta tanto dalla Luce, mostrare il film all'Eccellenza Vostra; perché se Dio ne guardi fossero state necessarie modificazioni importanti oppure rifacimenti radicali, pensi a quale pericolo avrei esposto l'Istituto Luce: dovere richiamare la gente e sottostare alle pretese / che gli attori avrebbero avanzato; perché quei bravi maremmani furono presto ammaestrati da qualche cittadino e anche durante la lavorazione vi furono tentativi di fughe a scopo di aumento di stipendio; tanto che per dare un esempio e tagliar corto, un giorno pregai S.E. Bocchini di farmi riprendere un fuggiasco dalla Pubblica Sicurezza. Dunque quando il grosso del lavoro fu finito, quando non c'era più bisogno di numerose maestranze io calcolai che la spesa degli attori, alle antiche condizioni, nel tempo di un rallentamento del lavoro in teatro mentre io lavoravo al montaggio del film, era come una spesa di assicurazione contro il pericolo sopra accennato. Del resto sulla durata della lavorazione del film si può ricordare che la lavorazione del film sull'aviazione è durata oltre un anno e il film *Acciaio* fu iniziato negli stessi giorni in cui fu / iniziata «Camicia nera» ed esce dopo; e si tratta di un soggetto che non aveva le responsabilità del nostro. Perché chiacchierare dopo che una cosa è fatta è facile ma se quei cerco-pitechi che passano la vita a strillare contro chi fa qualche cosa, potessero pensare che cosa mi è costato di pene e di ansie il primo film sulla rivoluzione fascista andrebbero più cauti; perché veda, Eccellenza, io lavoravo sapendo di dovere difendere la fiducia che Lei mi aveva accordato e alla quale tenevo un tantino, dovevo difendere quel po' di reputazione che mi son fatta in trenta anni di lavoro indefesso e lavoravo sapendo che Dio guardi il film non aveva successo, io potevo partire per la Groelandia e mettermi a cacciare le foche. Ed era il primo film che / io facevo dopo 20 anni. E su questo argomento debbo dirLe che per un momento, prima di assumere questa responsabilità io feci un breve esame di coscienza per chiedermi se non fosse stato il caso di avere al mio fianco uno di quelli che si chiamano *Tecnici* esperti, magari importato; mi risposi di no; perché pensai che oggi il Cinematografo è un po' nelle stesse condizioni in cui era il teatro quando cominciai a scrivere commedie: il pubblico cominciava a essere un po' stanco di quella produzione francese che imperava sul nostro teatro,



meravigliosa dal lato tecnico ma oramai un po' eguale e sempre più arida, sì che quando venne fuori un teatro un po' più ingenuo meno tecnico ma un po' più sincero e fresco il pubblico lo accolse bene. Oggi siamo nelle stesse condizioni per il Cinematografo e / bisogna ricordarsi che il nostro pubblico è un pubblico *pratico*; se fuori è possibile fare ingoiare una commedia scadente con una messa in scena sorprendente, da noi no; il nostro pubblico prima vuole la commedia cioè la sostanza, poi l'esecuzione, poi se s'è, la bella messa in scena, e se no pazienza. E per ciò, sicuro anche che scandali tecnici non ne avrei commessi, decisi di far da me. Se questo fa da me fosse stato di aggravio di *una lira* sul costo della lavorazione lo direi francamente all'Eccellenza Vostra. No. E posso dirLe «no» in tutta coscienza.

VIII° Sul costo del film esiste una ridda di cifre; quando lasciai il teatro della Farnesina mi fu detto essere costato il film due milioni e duecentomila; poi fu fatta la / cifra di tre milioni e 600 mila; ora si parla di 4 milioni. Non so quanto di questo denaro sia stato speso veramente o detrat-

to; non vorrei che a un certo momento fossero gravate su questo film anche le spese per la nuova stazione di Milano; quello che ho il piacere di dirLe è questo: ammesso che il film sia stato di aggravio sul bilancio Luce per 4 milioni⁸, fra gli spesi e i non spesi, il mio lavoro *farà tornare nelle casse della Luce non solo i 4 milioni ma anche di più*. Infatti dopo questi primi giorni di esperimento il noleggiatore della Luce mi diceva stamani che soltanto in Italia il film renderà *netti* alla Luce almeno due milioni. E' già stato firmato un contratto per la Germania per cui vengono versati / alla Luce 125 mila marchi, circa settecentomila lire, più il 50% sugli utili. Il che vuol dire senza esagerare un altro milione e sono *tre* milioni. C'è tutto il resto del mondo, le due Americhe, l'Inghilterra, i Balcani amici, e tutti questi paesi daranno almeno un altro paio di milioni e per ciò se tutto sarà fatto con lealtà e buona fede, a un anno data spero che la Luce avrà ripreso largamente il denaro speso bene o speso male o non speso.

Questa non potrà essere una giustificazione per i disonesti ma sarà causa di molta letizia per me.

IX°. Ma, Eccellenza, l'ultima cosa che mi ripugna un tantino a scriverLe; ma desidero essere *preciso in tutto* per ciò Le chiedo scusa di quanto sono per scriverLe e continuo: io ho lavorato per / questo film dal maggio scorso al marzo; 11 mesi, non ho fatto altro; ho potuto mantenere il mio impegno al Reale perché ancora il mio fisico mi consente di stare 49 ore senza dormire e senza cibo, ma non è allegro; non ho potuto scrivere una commedia e ho dovuto gettare in pasto alla compagnia di Villafranca una vecchia cosa che non basta e temo che la compagnia dovrà sciogliersi senza poter fare quella offensiva di commedie italiane che pure tenevo a fare; tutta la mia attività per 11 mesi l'ho dedicata al film. Quando mi fu chiesto dalla Luce a quali condizioni io cedeva i soggetti per cinematografo risposi che ne avevo ceduti a 80,90 e uno 14 mila dollari e cioè oltre 300 mila lire in America alla Warner film (Gutlibi) ma che per scrivere questo film non avrei voluto / niente; il primo film sulla rivoluzione fascista non doveva essere stato scritto per denaro. Perciò regalavo alla Luce il soggetto la sceneggiatura e tutti i diritti d'autore. Per i mesi della lavorazione materiale, siccome non avrei potuto regalarli perché non sono ricco e ho numerosissima famiglia, la Luce si informasse di quello che un qualunque stabilimento italiano dava mensilmente a un qualunque signore che dirigesse un film e la stessa cifra sarebbe andata bene per me. La Luce mi rispose ringraziandomi; dicendomi che se, rimborsate le spese la Luce avesse guadagnato oltre un milione mi avrebbero fatto un regalo e assegnandomi per i mesi della lavorazione e cioè dal mese di settembre (o di / agosto? non ho qui la lettera e non mi ricordo se era agosto o settembre) 12 mila lire mensili. Questo stipendio mi è stato corrisposto fino al mese di febbraio, ivi incluse tutte le spese di tutti i viaggi e la permanenza in Maremma e tutte le altre spese da me incontrate in questa lavorazione. Posso dunque dire alla Eccellenza Vostra che chi ha fatto il primo film sulla rivoluzione fascista lo ha fatto con la *più grande passione e col più grande disinteresse*.

X°. Eccellenza, io sono un uomo fatto a / modo mio; ho sempre pensato che meritevoli della tessera di fascista fossero quelli di San Sepolcro, gli squadristi del 20 e 21 e quelli della Marcia su Roma. E basta. Mi ha sempre ripugnato il chiederla senza aver prima fatto qualche cosa che giustificasse la mia richiesta. 10 mesi or sono dissi a S.E.

il segretario del partito on. Starace che se mi fosse riuscito di fare il film avrei fatto la domanda. E allora Eccellenza, I° per aver fatto i carri di Tespi da me ideati, disegnati e fatti funzionare senza avere mai / voluto nessun compenso.

II° per avere scritto e realizzato il primo film sulla rivoluzione fascista chiedo che l'Eccellenza Vostra voglia accordarmi l'onore di farmi iscrivere nel partito fascista.

dell'E.V. devotissimo Forzano Roma 6 aprile 33 XI°.

Non ci pare di forzare l'interpretazione della fonte che abbiamo presentato se, sulla base delle affermazioni appena riportate, riteniamo confermata la nostra «lettura» precedente circa l'annullamento del concorso e l'affidamento della realizzazione del film a Forzano.

E' stata questa, a nostro avviso, una scelta dettata dallo stesso Mussolini, per il quale Forzano rappresentava ormai un uomo di fiducia, un fedele esecutore dei propri progetti «artistici». D'altronde questa fiducia aveva già avuto in precedenza altre occasioni per essere provata, visto che Forzano stesso aveva realizzato, sempre su «suggerimenti» di Mussolini, i progetti teatrali di *Campo di Maggio* (1930) e *Villafranca* (1932)⁹. I documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato mettono in luce l'assoluta adesione di Forzano alle direttive mussoliniane. Le lettere inviate durante la stesura della sceneggiatura da Forzano ad Alessandro Chiavolini, a quel tempo segretario particolare del duce, testimoniano come questo fatto si sia verificato anche nel caso di *Camicia Nera*.

Le lettere vengono qui proposte in un ordine cronologico desunto dal contenuto delle stesse, poiché una di esse non è datata. La prima è del 16 maggio X¹⁰.

Caro Chiavolini, sono qui da una diecina di giorni e rivivo gli anni fantastici dal 14 al 1922. E non apro nemmeno la posta. E discuto coi contadini. Questo film, se riesce, può essere un grande successo. Le difficoltà sono enormi ma mette conto di provarsi; certo è il lavoro più difficile che abbia mai intrapreso, speriamo bene, concludo: verso giovedì se il Padre Eterno sarà benevolo conto aver finito la prima parte, circa 50 minuti di film, dal 14 al 22. Prima di cominciare la II parte 22-32 vorrei sapere l'impressione del Capo che, dopo questi studi, mi / pare, se fosse possibile, di ammirare e di amare anche di più;



se l'impressione sarà buona continuerò e alla fine, specie per certi particolari della seconda parte, radunerò come Egli disse, l'orchestra; se no... mi riproverò: ma debbo riuscire a qualunque costo. Sarà possibile ottenere una udienza in qualunque giorno dopo Giovedì? Sia cortese di dirmi una parola, Caro Chiavolini, chè mi farà bene anche per il lavoro. Grazie, La prego di ossequiarmi devotamente S.E., a Lei affettuosi saluti dal suo aff. Forzano / giovedì¹¹.

La seconda lettera¹² così dice:

Caro Chiavolini, nessuno mi sa dire quando, dove, come nacque la camicia nera. Eppure una volta deve essere apparsa per la prima volta. Vuoi chiederlo a Sua Eccellenza? La preparazione del film marcia; la mattina alle 5 mi metto a girare in palude per trovare gli attori. Voglio far tutto senza attori di mestiere. Ho delle sorprese insperate; gente trovata per la strada, sullo schermo ti dà impressioni di naturalezza e verità sorprendenti. Ti prego far vedere al Capo/ queste fotografie. Il sistema, oltre ai vantaggi artistici, mi risparmia la ridda delle femmine, le inimicizie dei relativi maschi con tutti gli annessi i con-

nessi e i consorzi artistici. Spero di fare una bella cosa. Vedrai.

Ti confermo la mia impressione sui Colloqui; più li studio più li ammiro; è un libro che bisogna saperlo leggere; è formidabile; è l'uomo di stato che parla non soltanto agli Italiani ma alla storia; sotto l'armatura c'è ben altro; lo sente la folla che lo ama anche per questo e darebbe / la vita. Uno mi disse ieri che lo aveva letto in un'ora io gli dissi che siccome sono un cretino lo studio da dieci giorni. Stop. Arrivederci, affettuosi saluti. Forzano

P.S A mezzogiorno ti disturberò al telefono per la risposta della camicia nera. Un'altra cosa: Umberto mi ha confidato la cosa dell'inno; se l'inno è in rapporto alla genialità della saggissima e audacissima idea deve essere un capolavoro; vuoi chiedere a S.E. se mi permette di essere stasera, *non visto*, in un cantuccio del Reale per ascoltarlo? Scusami e grazie di tutto. Forzano.

¹ Per quanto riguarda il concorso va registrato, tra i contributi più recenti apparsi al riguardo, l'articolo di Gian Piero Brunetta *Ezra Pound contro Eizenstein* (LA REPUBBLICA del 14 agosto 1984) in cui l'autore parla di un soggetto cinematografico, inviato per il concorso del Decennale il cui vero autore è Ezra Pound (il soggetto era firmato anche da Ferruccio Cerio e fu presentato senza titolo). L'azione si svolge, come in *Camicia Nera*, «lungo un arco di tempo che va dalla fine della guerra alla bonifica delle paludi pontine...»

² Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del duce, Carteggio riservato (1922-1943) fasc. W/R «Giovacchino Forzano», busta 85, stf n. 2 «Camicia Nera».

³ Questi allestimenti rientravano nel programma dell'Istituto Nazionale per la rappresentazione dei drammi dannunziani, Istituto sorto nel 1926 con un finanziamento del governo e alla cui gestione parteciparono numerosi intellettuali vicini al regime.

⁴ Cfr. quanto Forzano scrive all'inizio della lettera del 6 aprile 1933.

⁵ Giovacchino Forzano *Come li ho conosciuti*, Torino, ERI, 1957 Forzano scrive che fu contattato da Cecco Giunta il quale gli disse: «Senti Giovacchino, ho fatto un concorso per un soggetto di un film sulla bonifica delle Paludi Pontine; mi hanno mandato 60 soggetti, mi sembrano 60 sudiciumi (...) Li vuoi leggere anche te e dirmi in tutta riservatezza il tuo parere? (...)» Forzano così prosegue: «Per fare un piacere all'amico passai a tavolino due giorni e quasi due notti quindi gli rimandai i copioni dicendogli che ero del suo parere: si trattava di roba proprio impossibile (...)» pp. 103-104.

⁶ Lettera conservata all'Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del duce, Carteggio riservato (1922-1943) fasc. W/R «Giovacchino Forzano» busta 85 stf. n. 2 «Camicia Nera».

⁷ La lettera che Forzano acclude è la seguente: (Carta intestata Il Resto del Carlino-Redattore capo).

27 marzo 1933. XI

Caro Forzano, sono stato un concorrente del concorso LUCE per il film del decennale e ho anche protestato un poco per il modo come i concorrenti sono stati liquidati. Non dico pertanto di essere andato a vedere *Camicia Nera* con animo mal disposto, ma credo che se avessi trovato qualche difetto, non me lo sarei nascosto. Puoi dunque credere alla sincerità dei miei entusiastici complimenti per la riuscita del film.

Hai trovato episodi, toni e scorci magistrali. Le folle riempiono quotidianamente il salone delle proiezioni e piangono. La commozione è travolgente. Personalmente come vecchio lupo teatrale posso dirti che nessuno di noi avrebbe saputo fare altrettanto. Tecnicamente è perfetto. Quel che è sempre data dalla mancanza di movimento, dalla stasi, dalla compiacenza di certe posizioni, fanno del film un esempio.

Sono stato toccato da molte cose. Ho riveduto tanta parte della nostra giovinezza agitarsi sullo schermo, affermarsi e... passare. C'è dell'orgoglio ma c'è anche un poco di malinconia. Hai chiuso con l'inno a Roma di Puccini. Bellissimo gesto che testimonia della gentilezza dell'animo tuo. Scusami se ti ho scritto cose alle quali non sarai per dare una soverchia importanza, ma da vecchio fascista, da camicia nera della vigilia e da autore drammatico, sono lieto di poterti dire che sono contento di essere stato... bocciato.

Accetta i miei migliori saluti fascisti (Gherardo Gherardi).

⁸ La cifra esatta sarebbe stata 3.813.635 lire. Luigi Freddi nella sua relazione del 21.6.1934, Archivio Centrale dello Stato — presidenza del 1 consiglio — fasc. 2, sottofasc. 2-2, n. 1937, pubblicato da Franco Mazzoccoli in *Il Nuovo Spettatore*, 1, 2, 1980, scriveva: «La produzione del film (...) è stata finanziariamente negativa, perché invece di usare criteri amministrativi di realizzazione puramente industriali e di istituire controlli severi, si è scialato senza scrupolo per il fatto che, tanto, i denari erano dello Stato». E più avanti: «Ma bisogna anche avvertire che il Forzano ha avuto modo di agire in una situazione di assoluto privilegio, potendo addirittura impostare la sua produzione su soggetti ideati ed elaborati dal Duce, potendo contare su appoggi considerevoli dello Stato...». E conclude: «L'episodio di *Camicia Nera* è ormai passato agli atti; e lasciamocelo».

⁹ A questi testi teatrali si aggiungerà, nel 1939, *Cesare*, scritto sempre da Forzano su appunti di Mussolini.

¹⁰ Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del duce, Carteggio ordinario, fasc. 509752.

¹¹ Sulla lettera è apposto a mano il sì di Mussolini e l'appunto «Ven. 20.5 ore 18.45».

¹² Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del duce, Carteggio riservato (1922-1943) fasc. W/R «Giovacchino Forzano», busta 85 stf. n. 2 «Camicia Nera».

*Le illustrazioni:
a pag. 22, 24 e 26 fotogrammi tratti
da «Camicia Nera». Il film era interpretato
da abitanti della Maremma
e per buona parte costituito da scene di attualità.
L'inaugurazione di Littoria occupa gli ultimi
duecento metri del film.*

Autori vari: *Archives, Document, Fiction — Le cinéma avant 1907*, in IRIS, Revue de théorie de l'image et du son, Vol. 2, n. 1, 1er sem. 1984, Analeph, Limoges.

Il convegno di Brighton nel maggio 1978 non è stato solo l'occasione per poter alzare per la prima volta il sipario sul cinema degli inizi, ma ha dato modo a numerosi studiosi riuniti nella cittadina inglese di attuare una convalida di affermazioni enunziate da vari anni e riportate stancamente attraverso le storie del cinema, senza che nessuno dei tanti estensori si sia dato la pena di sottoporle a verifica.

Uno dei primi luoghi comuni, tanto per fare un esempio, a crollare è che la prima apparizione di Griffith come attore fosse in *Rescued from an Eagle's Nest* (Edison, 1908): infatti, tra le centinaia di brevi pellicole che sono state visionate, è saltato fuori un *Falsely accused!* (Biograph, 1907), dove il futuro celebre regista è ben visibile, seppur in una breve parte. Altra importante operazione è stata quella della identificazione di varie opere che da lungo giacevano senza un nome negli archivi delle cineteche.

Ma al di là di queste pur necessarie operazioni filologiche, l'incontro di Brighton (e si spera anche il convegno di Perpignan, dedicato al cinema francese delle origini) ha dato luogo a studi d'ogni genere, sulla semantica e sugli stili, sulla tecnica e sulla sceneggiatura, sulla recitazione e sui 'generi'.

Tutta questa ingente documentazione è apparsa dapprima nei quaderni FIAF «Cinema 1900-1906, poi parzialmente tradotta nei «Cahiers de la Cinémathèque» e ora riunita nell'elegante fascicolo della rivista *Iris* di Limoges: la pubblicazione si apre con un saggio di Jon Gartenberg, conservatore della sezione cinematografica del M.O.M.A. di New York e prosegue con uno studio su sei film pre-griffithiani di Patrick Longhese della Library of Congress, una nota sulla produzione Pathé a Méliès tra il 1905 ed il 1906 di Th. Guillemeau, due studi su Lumière di André Gaudreault, un ampio 'survey' sul cinema primitivo danese di Marguerite Engberg, ben nota studiosa, fondatrice dell'Istituto cinematografico di Copenhagen, un saggio sui 'generi' di Tom Gunning, ed altri di Barry Salt, Noël Burch e Charles Musser. Un volume che, assieme alla pubblicazione della F.I.A.F. ed al Cahier de la Cinémathèque di Tolosa sempre sull'argomento, non può assolutamente mancare nella libreria d'ogni studioso delle origini del cinema. (v.m.)

di Aldo Bernardini

Le ricerche e i contributi sulla storia del cinema muto italiano si fanno ogni giorno sempre più numerosi e credo sia utile fornire qualche ragguaglio sulle iniziative in corso o già concluse.

*Tra i lavori già prossimi alla pubblicazione sappiamo di un libro di Riccardo Redi sul passaggio dal muto al sonoro in Italia (ed. ERI), mentre Bernardini e Martinelli hanno completato studi critico-biografici e filmografici sull'attrice Leda Gys e su Gustavo e Goffredo Lombardo (padre e figlio), ricostruendo la lunga storia della loro Casa di produzione e distribuzione, la Titanus. Gli stessi Bernardini e Martinelli stanno inoltre per intraprendere uno studio sistematico sull'Italia; mentre anche su Giovanni Pastrone, il fondatore della Casa torinese, si profilano finalmente interessanti iniziative di studio: del realizzatore di Cabiria si sta occupando da qualche tempo Paolo Cberchi Usai, ma c'è in vista anche una importante manifestazione a lui dedicata ad Asti l'anno venturo. Per quanto riguarda la filmografia del muto italiano, Vittorio Martinelli, dopo i quattro volumi sui film dal 1919 al 1931, sta ora lavorando a ritroso, e la serie continuerà dunque con la filmografia degli anni della guerra (1915-18); Bernardini per parte sua prosegue le sue ricerche sulle Case di produzione italiane e sui film prodotti nel periodo 1896-1913/14: si presume dunque che i film del 1914 verranno schedati a quattro mani. Riccardo Redi è per parte sua impegnato nella complessa ricostruzione delle varie edizioni della *Passion Pathé*, e ha già presentato un primo resoconto dei risultati finora conseguiti e una ricca documentazione fotografica al recente Colloquio di Perpignan. In Sici-*

Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (a cura di): *Lubitsch*, Bucher Verlag, München, 1984, pp. 240.

Come è ormai consuetudine, i cataloghi delle manifestazioni, da semplici depliant sono divenuti dei veri e propri volumi, ricchi di indicazioni bibliografiche, di reprint di saggi apparsi su pubblicazioni oramai introvabili, di corrette filmografie, anche se carenti di un'aggiornatura introduttiva.

Abbiamo sottomano l'elegante volume dedicato ad Ernst Lubitsch, edito da Bucher per il Festival di Berlino, in occasione della recente retrospettiva dedicata al regista che, dopo una prestigiosa carriera in patria, fu tra i primi europei a portare un 'continental touch' — ed il suo è rimasto famoso — alla cinematografia di Hollywood.

I quarantuno film superstiti (esattamente la metà di quanti ne aveva diretti o solo interpretati), tutti presenti a Berlino, sono analizzati con meticolosità e corredati anche da un'aneddotica finora estranea alla pubblicistica tedesca del settore. Dei film di cui non esiste più nulla (*Eine Kopie des Films ist nicht nachzuweisen*), i curatori forniscono, ove possibile, dati, soggetto, recensioni, precisazioni, facendo inesorabile giustizia di tante 'ricostruzioni', recentemente tentate anche da noi, della scheda filmografica di un personaggio al quale, in passato, sono state spesso rivolte accuse di scurrilità e di volgare umorismo ed al quale, invece, siamo tutti debitori di un modo di fare cinema che non ha mai deluso il pubblico: François Truffaut, che di cinema se ne intendeva, lo ha giustamente definito 'un prince'. (v.m.)

Herbert Holba, Peter Spiegel, Günter Knorr: *Reclams deutsches Filmlexikon*. Philipp Reclam jr. Verlag, Stuttgart. 1984. pagg. 464.

Atteso da molto tempo, questo dizionario dei personaggi del mondo cinematografico austro-elvetico-tedesco è finalmente in libreria e bisogna dire che i quattrocentocinquanta profili — dei veri e propri saggi — degli artisti che hanno contato e contano nella storia dei loro paesi d'origine — e non solo quelli — risultano precisi, pieni di notizie e dotati di giudizi molto equilibrati.

Naturalmente, in opere del genere, c'è sempre da lamentare la mancanza di qualche nome e l'inclusione di altri, che può apparire talvolta generosa. Ma, si ripete, la puntualità delle schede fa di questo filmlexikon uno strumento indispensabile per chiunque voglia ripercorrere vita ed opere di registi, attori, operatori, musicisti di lingua tedesca che hanno illustrato il cinema dalle origini ad oggi. (v.m.)

Gianfranco Gori: *Alessandro Blasetti*, Il Castoro Cinema, Novembre-dicembre 1983, Firenze, La Nuova Italia Editrice, pp. 128.

Quando sono fatte con cura, queste biografie del «Castoro Cinema» sono dei pazienti collage di ritagli: brani di interviste (altrui), pezzetti di memorie, articoli, dichiarazioni, critiche di film. Tutto sta montare il materiale in maniera agile e aggiungervi un tocco personale, sottolineando questo o quell'aspetto dell'autore preso in esame.

Il volumetto su Blasetti realizzato da Gianfranco Gori svolge abilmente il proprio compito entro i limiti del procedimento indicato; tra una citazione e l'altra sa anche infilare pagine di pregevole cri-

lia intanto Nino Genovese, con la collaborazione di Roberto Lanzafame, sta occupandosi della vita e delle opere di un altro importante realizzatore e attore italiano, Febo Mari.

Sul periodo delle origini, un gruppo di giovani studiosi sta lavorando nel Veneto, anche grazie all'azione promozionale della cattedra di Gian Piero Brunetta all'Università di Padova. Antonio Gesualdi, per esempio, sta preparando, sul cinema nelle città del Veneto, la sua tesi di laurea, e grazie a lui posso dunque aggiornare la cronologia delle prime proiezioni italiane su cui «Immagine» è impegnata fin dal primo fascicolo: a Verona è arrivato per primo il Cinématographe Lumière, con Vittorio Calcina, al Teatro Ristori, a partire dal 22 ottobre 1896; a Treviso le prime proiezioni sono invece attribuibili (con qualche incertezza) a un apparecchio Edison, in funzione in un locale al n. 2 della riviera Regina Margherita dal 21 ottobre 1896, ma il 3 novembre esordiva poi il Lumière al Politeama Garibaldi grazie ai fratelli Salvi, una compagnia di marionettisti che dal 9 novembre portarono il Cinématographe anche a Vittorio Veneto. Sui primi anni del cinema a Treviso esisteva già una ricerca di Egidio Lucio Faoro, condotta fino al 1909. Preziosa e dettagliata risulta poi la ricerca sul cinema a Genova nell'anno 1896 presentata da Paolo Cherchi Usai e da Maurizio Ferretti al recente incontro di Pordenone.

Ricerche sullo stesso periodo delle origini sono in corso anche all'estero: l'incontro di Perpignan sul cinema primitivo francese (5-11 novembre 1984) ci ha fatto conoscere moltissimi film per noi inediti (arrivati anche dalle cineteche tedesche, inglesi e americane) e molti ricercatori già da anni al lavoro. Tra questi Emmanuelle Toulet, che cura a Parigi la sezione cinema della prestigiosa e fornitissima Biblioteca dell'Arsenal, ha per esempio nel cassetto la sua tesi di laurea, una ricerca (in tre ponderosi volumi) sul cinema a Parigi tra il 1895 e il 1910. Si è saputo poi di un ambizioso progetto varato in Canada da un gruppo di studiosi (Alain Lacasse, Andrée Michaud e André Gaudreault), intenzionati ad approfondire le ricerche sui film delle origini, a partire dal lavoro impostato nell'ormai storico seminario FIAF di Brighton (1978) sui film realizzati tra il 1900 e il 1906. Il gruppo è per ora impegnato nella schedatura sistematica di tutti

tica, come quella che rovescia la tradizionale immagine di *Quattro passi tra le nuvole*, dimostrando come esso sia molto più «sogno» che descrizione della realtà, molto più «teatro» (soprattutto nel descrivere la campagna) che «realismo».

Certo una pubblicazione sul vecchio «maestro» avrebbe dovuto essere più ampia; il personaggio più significativo — nel bene e nel male — del nostro cinema merita uno studio, anche sul piano biografico, più approfondito. Le vicende della produzione Augustus, tutto l'intricato caso di *Sole*, il fiasco di *Ressurrectio*, le baruffe con Freddi, sono tutte cose che restano da raccontare; alcune forse destinate a spegnersi nell'oblio per mancanza di memoria e di testimoni in vena di raccontare. Ad esempio: Gori dice che Blasetti voleva fare *Europa di notte* in un certo modo e che i produttori glielo impedirono. Sarà vero? Chi è in grado di testimoniare le interminabili discussioni — dalle quali lui usciva sempre vincente — tra Blasetti e Fabio Jegher? E le urla che si levavano dalle moviole, quando il «maestro» si scontrava con il vecchio amico Serandrei? Si dirà che sono aneddoti; ma non sono da dimenticare episodi come quello della *Grande Guerra* di Mario Monicelli. Ad un certo punto il regista abbandonò la lavorazione per seguire il montaggio, visto che il film doveva esser pronto per il festival di Venezia, e De Laurentiis chiamò il nostro a finire le riprese: così che tutta la battaglia finale venne girata da Blasetti. E si vede.

Insomma la vita, le opere, le avventure e gli splendori del grande Alessandro devono ancora essere raccontati. «Immagine» darà il suo contributo a quest'opera, pubblicando quanto prima in un numero speciale la sceneggiatura originale di *Sole*, amorevolmente raccolta da Adriano Aprà. Un documento fondamentale per interpretare non solo l'inizio della variegata carriera blasettiana, ma quel momento cruciale del cinema italiano che lo stesso Blasetti chiamava «la rinascita». (r.r.)

Francesco Bolzoni: *Quando De Sica era mister Brown*, Eri/Edizioni Radiotelevisione Italiana, Torino 1984, pp. 142.

Francesco Bolzoni affronta l'impresa, davvero assai ardua, di scrivere un saggio su Vittorio De Sica, su un autore cioè del quale la pubblicistica quotidiana, periodica nonché quella libraria s'è largamente occupata anche se in maniera non abbastanza organica. Lo fa con un contributo di tipo critico-biografico che occupa un po' più di un terzo delle pagine del volume (le restanti raccogliendo scritti sul De Sica degli anni trenta e quaranta, un florilegio di articoli, la filmografia completa) e nel quale, pur non dimenticando il De Sica regista, privilegia il De Sica attore, audacemente e convincentemente accreditandogli strappi alle indicazioni dei registi, non solo quando la sua autorità era tale da farli sopportare a chiunque, ma già dalle sue prime interpretazioni.

Se questa è la parte più nuova del saggio, bisogna aggiungere che sul De Sica regista, o meglio sulle sue vicissitudini, Bolzoni si discosta alquanto dalle versioni conformistiche che, tacendo e distorcendo, hanno sempre tentato di nascondere o confondere le responsabilità e le complicità della resa incondizionata del grande artista alle pressioni governative. E c'è da rallegrarsene anche se, in questa direzione, c'è ancora molta strada da percorrere, perché neppure Bolzoni riesce a sgomberare del tutto il terreno dalle nebbie politiche, ideologiche, economiche e corporative dietro le quali si è compiuto uno dei peggiori misfatti della storia del cinema italiano. (l.g.).

i film realizzati negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Francia nel 1903, e ha proposto a Perpignan le linee generali del progetto e una scheda-tipo, predisposta anche in vista dell'utilizzazione del computer: anche la nostra Associazione si è offerta di contribuire al progetto, che richiederà naturalmente vari anni di lavoro.

In campo filmografico abbiamo registrato a Perpignan anche un'altra interessante novità: la pubblicazione della filmografia francese degli anni Venti, curata da Raymond Chirat con la collaborazione di Roger Icart ed edita dalla Cineteca di Tolosa; una coppia del volume è entrata nella biblioteca della nostra Associazione ed è a disposizione di quanti sono interessati a consultarla.

Per chi si occupa di storia del cinema ci sarà, dopo i convegni di Perpignan e di Reggio Emilia, un'altra interessante occasione di incontro: il colloquio sul tema «Nouvelles approches de l'histoire du cinéma», promosso dai francesi Jacques Aumont e Michel Marie e dal già citato canadese André Gaudreault, si svolgerà in Francia, a Cerisy-la-Salle, dal 17 al 24 agosto 1985, ed è già prevista una folta partecipazione di studiosi europei e americani.

E' un fatto che, in questi ultimi tempi, c'è un po' dunque, in Europa come in America, un risveglio di interesse per lo studio del cinema del passato e si va sempre più diffondendo l'esigenza di contatti e incontri tra studiosi di diversi Paesi che consentano scambi di materiali e di informazioni. In questo contesto internazionale la nostra Associazione va assumendo un ruolo sempre più preciso e centrale. L'ultima testimonianza in proposito — credo che faccia a tutti noi particolarmente piacere — è la costituzione, già avvenuta in Francia, di una associazione direttamente ispirata al nostro modello (l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma), promossa dai nostri due soci corrispondenti Jean A. Gili e Jean Mitry: il secondo ne ha assunto la presidenza, mentre il primo ne è il segretario generale. Fanno inoltre parte del primo «bureau» altri storici francesi fra i più noti e apprezzati: da Jean-Pierre Jeancolas (vice-presidente), e Claude Gauteur (segretario aggiunto), ai tesoriери Vincent Pinel e

Sergio Raffaelli: Il dialetto del cinema in Italia (1896-1983), in «Rivista Italiana di Dialettologia», 1983, n. 7, pp. 13-96.

Primo saggio sistematico, sintetico ma esauriente, su di un argomento difficile e poco studiato qual'è quello del dialetto nel cinema. Sulla scorta di una ricchissima, precisa documentazione di prima mano, raccolta, come è suo costume, nel corso delle sue frequenti incursioni nelle biblioteche, nelle sale cinematografiche e nelle cineteche, Raffaelli ci propone questa volta una affascinante e densa ricostruzione storica, che percorre le principali fasi di sviluppo del nostro cinema, dai primi anni del muto fino a oggi: senza trascurare, nei succosi capitoli introduttivi, l'uso che del dialetto si faceva e si fa in contesti extra-filmici (nella critica, nella pubblicità, nell'onomastica o nella titolistica). Nello schema evolutivo ricostruito da Raffaelli appare curiosa l'individuazione di un'«epoca del cinema orale», di quel periodo cioè, a cavallo del '900, quando nel cinema non si era ancora diffuso l'uso della didascalia, e la proiezione era dunque accompagnata, spiegata e commentata oralmente dal proiezionista o dal pubblico stesso. Ricchissimo ed esaustivo, come sempre nei lavori di Raffaelli, risulta anche il corredo delle note e il repertorio bibliografico. (a.b.)

Norman King: Abel Gance, a politics of spectacle. British Film Institute, London, 1984. pp. 260.

Nel secondo fascicolo di «Immagine» avevamo pubblicato — riprendendola da *Cinéma-Ciné* del 15 agosto 1927 — una sequenza di *Napoléon: Les enrôlements du 1792*. Non era completa e possiamo confrontarla con quella che appare in questo libro di Norman King: l'autore ha esplorato tutta la documentazione conservata alla Cinémathèque, al Centre National du Cinéma e all'IDHEC (quella del Centre era stata vista anche da Icart, studioso di Gance fin dal 1960).

Gance è esaminato da King in ogni suo aspetto: il teorico (molto vicino ad Epstein e alla Dulac), lo sceneggiatore, il regista, il montatore, il politico (forse l'aspetto meno felice: il suo culto per Napoleone era chiaramente imperialista e nel 1928 giunse persino a scrivere a Mussolini perché facilitasse la diffusione del film in Italia). Le sue sceneggiature prevedevano il montaggio fino al centimetro, ma in realtà erano inutili quanto tormentati pezzi di carta: dal primo copione all'ultima versione montata, *Napoléon* è un continuo divenire, un'opera inafferrabile (ne riparleremo a proposito di un recente libro di Sorlin). Il suo montaggio è sconvolgente (forse per questo Bazin lo liquidava in poche battute — scrive King — o forse anche ignorava certe sue soluzioni) e già nel 1922 ne *La Roue* arriva a montare inquadrature di un solo fotogramma (nella scena della morte di Elie).

Un libro di grande importanza, da affiancare ai precedenti di Icart (ricordiamo che questi aveva respinto l'accusa di «reazionario», rivolta da più parti a Gance) e di Brownlow. E per restare nell'ambito della discussione politica, notiamo una piccola svista: non è vero che Moussinac abbia ristampato la sua critica del 1927 ne *l'Age ingrat* nel 1946. Vi si trova invece il violento attacco scritto nel 1933 contro Gance, che aveva concesso il suo patrocinio artistico alla presentazione di una serie di film sovietici «deformés et mutilés» (r.r.).

Raymond Chirat. Facciamo dunque i più sinceri auguri all'Associazione francese, con la quale contiamo di avviare stretti rapporti di collaborazione, anche in vista di iniziative di studio da realizzare insieme.

Qualche perplessità suscitano invece altri recenti, e meno seri, fatti di casa nostra. Per esempio la proposta dell'AGIS — che ha chiesto in proposito il patrocinio del ministro Lagorio — dell'emissione di «francobolli commemorativi del 40° anniversario della rinascita del cinema italiano nel dopoguerra (1945-1985)». La proposta mi sorprende soprattutto perché proprio l'anno venturo ricorrono anniversari cinematografici molto più significativi: per esempio il 90° anniversario della nascita del cinema come spettacolo e della prima proiezione pubblica dei Lumière; ma ancora più interessante per noi italiani è l'80° anniversario del primo film a soggetto prodotto dall'industria cinematografica nazionale (La presa di Roma — XX settembre 1870, realizzato nel 1905 da Filoteo Alberini, creatore della «prima manifattura cinematografica italiana»): passo iniziale di un cammino che negli anni Dieci porterà poi il nostro cinema a una eccezionale fioritura produttiva e artistica. C'è anche da aggiungere che nel 1935 in Italia si fecero delle celebrazioni ufficiali del 40° anniversario delle proiezioni Lumière. Mi sembra dunque che, così stando le cose, il ricordo del 1945 non risulti altrettanto importante e significativo. A meno che — e questa potrebbe essere una controproposta — non si possa finalmente pensare anche in Italia, sulla scia di quanto altri paesi (l'Unione Sovietica, per esempio) hanno già fatto, a una serie di francobolli commemorativi dedicata ai «classici» del cinema italiano: ma allora, a fianco di Roma città aperta, si dovrebbero ricordare almeno La presa di Roma (1905), Cabiria (1914), Ma l'amor mio non muore! (1913) e altri film che potrebbero essere scelti da una commissione di esperti.

E sempre a proposito del film di Alberini, stupisce la noncuranza e il disinteresse che si registra ancora oggi per i fatti del cinema nella nostra cultura accademica. E' appena uscito, per i tipi dell'Editalia, un «artistico volume» antologico (costa quasi

Vita dell'Associazione

NUOVI SOCI (aggiornato al novembre 1984)

SOCI EFFETTIVI

Leonardo Quaresima - via Battibecco, 1 — 40123 Bologna
Giuseppe Valperga — via Cibrario, 1 — 10143 Torino

SOCI ADERENTI

Mario Calderale — via G. Prati, 34 — 36100 Vicenza
Paolo Cherchi Usai — via Giovanni XXIII, 8 — 16010 Ros-
siglione (Genova)
Carlo Montanaro — S. Polo 896 — 30125 Venezia

SOCI CORRISPONDENTI

Geoffrey Donaldson — Groenendaal 209 — 3011 St. —
Rotterdam (Olanda)

CAMBIAMENTI E CORREZIONI DI INDIRIZZO

Guido Aristarco — via Giacinta Pezzana, 110 — 00197
Roma
Alfredo Baldi — via Columella, 13 — 00175 Roma
Cristina Bragaglia — via Broccaindosso, 79 — 40100
Bologna
Giovanni Buttafava — via degli Spagnoli, 51 — 00186
Roma
Claudio Camerini — viale Regina Margherita, 86 — 00198
Roma
Maria Adelaide Frabotta — Lungotevere Testaccio, 28 —
00153 Roma
Stefano Masi — via Appia Nuova, 41 — 00183 Roma
Vittorio Martinelli — via Leonessa, 24 — 02100 Rieti
Marco Muller — via Guglielmo Saliceto, 1/c — 00161
Roma
Alfonso Moscato — via di Borgo 3/c — 56023 Pettori di Ca-
scina (Pisa)

SOCI DECEDUTI

Massimo Pepoli
Umberto Tani

SCAMBI, RICERCHE, OFFERTE

Gaetano Strazzulla (via Benedetto Varchi, 57, 50132 Firen-
ze) possiede circa 600 fotografie originali di film americani
ed europei, prodotti dal 1957 ad oggi, ed è interessato a
scambi da concordare, anche in piccoli quantitativi.

*un milione) intitolato «Roma», con pre-
sentazione di Giulio Andreotti, con le
cronache dedicate da De Amicis alla
«breccia di Porta Pia» e testi aggiuntivi di
Vittorio Bersezio e Fernando Bosio: non
era forse il caso di rendere omaggio, alme-
no nelle 180 illustrazioni del volume, an-
che allo storico cortometraggio dell'Albe-
rini & Santoni?*

*Riserve di altro genere ci suggerisce un'al-
tra notizia pubblicizzata in questi giorni
sui giornali nazionali, con inserti assai co-
stosi: a Forlì, dal 5 al 10 dicembre, ci sarà
una «Settimana internazionale del cinema
muto» promossa dal locale Centro Studi
Cinetelevisivi. Sembra che in quella occa-
sione si proiettino a Forlì circa 200 film
muti non meglio identificati e che si svol-
geranno convegni internazionali di studio
con «personalità e specialisti, anche stra-
nieri». Mi rallegra naturalmente molto in
linea di massima, una iniziativa destinata
a far meglio conoscere nel nostro Paese i
tesori del cinema muto: anche se, con altri
collegghi, si vorrebbe certamente saperne
di più sui criteri culturali e sulle scelte de-
gli organizzatori. Ma il punto che desta
qualche preoccupazione è un altro. Cioè il
fatto che questi annunci giungano all'in-
domani di una sorprendente quanto sgra-
devole vicenda, arrivata sotto gli occhi di
tutti per una serie di comunicati stampa e
conclusasi con un'«uscita» dello stesso ci-
tato Centro Studi di Forlì, che, per solidari-
età con il suo direttore, José Pantieri —
accettato in un primo tempo e poi conte-
stato come regista e comprimista di
un cortometraggio per la TV da Francesca
Bertini — dichiarava l'intenzione di man-
dare al macero le copie dei vecchi film in-
terpretati dalla grande attrice, film pur fa-
ticosamente e con grandi sacrifici rintra-
cciati e salvati dallo stesso Centro. Una vi-
cenda grottesca, dunque, che farebbe solo
sorridere se il citato Centro Studi non usu-
fruisse di un contributo ministeriale, e
quindi anche dei soldi di tutti i contri-
buenti, e non avesse di conseguenza la re-
sponsabilità di gestirli e di operare al ser-
vizio e nell'interesse di tutti, e non solo di
quelli, rispettabilissimi probabilmente
ma privati, del suo direttore.*

LA VITA CINEMATOGRAFICA

Società Italiana "CINES,,

LA COMICISSIMA

è:



CHECCO È SFORTUNATO IN AMORE

Vi prendono parte:

la Sig.^{na} PINA MENICHELLI ed il Sig. GAMBARDELLO

Motiv. Telegrafico: SFORTUNA .. - Metri 160