

Immagine



LE
GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO XXV EDIZIONE
6-14 OTTOBRE 2006

*Note di Storia
del Cinema*

SOMMARIO

SULLA VIA DELLA STORIA. NOTE A MARGINE DELLE GIORNATE	1
UNA STORIA CONDIVISA	6
<i>di Livio Jacob</i>	
* * *	
IL CINEMA HA UN CUORE ANTICO. DIARIO MINIMO DI UNO SPETTATORE MILITANTE	8
<i>di Sergio Minutolo</i>	
THE IMPACT OF THE DESMET COLLECTION AT THE "GIORNATE DEL CINEMA MUTO" AND BEYOND	12
<i>di Ivo Blom</i>	
BONJOUR EPSTEIN!	22
<i>di Domenico Spinosa</i>	
IL CAVALIERE DELL'AURORA. APPUNTAMENTO CON WILLIAM S. HART	26
<i>di Teresio Spalla</i>	
LA "SINFONIA DEL FUOCO" TRA EQUIVOCI E RIPENSAMENTI	29
<i>di Roberto Calabretto</i>	
* * *	
EDUARDO SCARPETTA E IL CINEMA	42
<i>di Gaetano Fusco</i>	
VITA NUOVA DI "SUA ECCELLENZA LA MORTE" DI EMILIO GHIONE	53
<i>di Denis Lotti</i>	
METROPOLIS COME METAPARTITURA: DUE SONORIZZAZIONI A CONFRONTO	60
<i>di Marco Bellano</i>	
ANGELO PIETRO BERTON: CINEFILO APPASSIONATO, CINEASTA MANCATO	72
<i>di Marco Grifo</i>	
VISIONI E DIVE D'OLTREMARE: GLI ARTICOLI DELL'ESTATE 1916 DE "LA VITA CINEMATOGRAFICA" (RI)SCOPRONO IL CINEMA A STELLE E STRISCE	77
<i>di Azzurra Camoglio</i>	

NUMERO MONOGRAFICO A CURA DI DARIO MINUTOLO

"Immagine - Note di Storia del Cinema" è pubblicata
dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema

(Segr.: Via Carlo Galassi Paluzzi, 11 - 000186 Roma)

Registrata presso il Tribunale di Roma, n. 141 del 26 marzo 1986

Direttore responsabile: Davide Turconi

Comitato di Redazione: Michele Canosa, Dario Minutolo, Carlo Montanaro, Marco Pistoia

Sulla via della storia

Note a margine delle Giornate

Le Giornate del Cinema Muto nascono da un'idea semplice ma efficace e perciò stessa rivoluzionaria: recuperare alla visione contemporanea il cinema muto. Raccogliere una platea di studiosi, ma anche spettatori appassionati, e vedere (di nascosto?) l'effetto che fa. Quale sia stato il risultato di questa scommessa ardita ma lanciata nel «giusto attimo fuggente», come ricordava Carlo Montanaro tempo addietro ripercorrendo la prima decade del festival, lo testimonia questo omaggio alla manifestazione di Pordenone-Sacile giunta alla XXV^a edizione.

*

Certo è che la prima edizione suscitò l'entusiasmo e la piena collaborazione del sempre vulcanico decano degli storici, il compianto Davide Turconi, a cui si deve anche la nascita e l'affermazione della nostra associazione, promosso sul campo Presidente della manifestazione - come racconta Livio Jacob nelle pagine che seguono ripercorrendo generosamente il lungo rapporto che lega le due istituzioni. Né poteva essere altrimenti. Se per la vulgata internazionale è il convegno FIAF di Brighton del 1978 a segnare un nuovo corso nello studio del cinema muto, è pur vero che Turconi e con lui l'associazione avevano già tracciato il percorso con la rassegna di Grado (1970-1972) offrendo, come ha ricordato di recente Gian Piero Brunetta, «un'indicazione netta della via da seguire per lo studio del cinema muto e della storia del cinema italiano», a cui seguì quella di Rapallo (1978-81).

Quello del 1982, allora, è stato un incontro inevitabile, già iscritto nel destino dei protagonisti. Ed è stato un incontro oltremodo fruttuoso, dove all'entusiasmo si sono aggiunti tenacia, perseveranza e una favorevole congiunzione

temporale, all'inizio, che ha consentito agli organizzatori di resistere caparbiamente alle successive complicazioni. Tagli ministeriali e degli enti pubblici, ma soprattutto una sciagurata amministrazione comunale che, contro ogni logica, ha privato le Giornate del Teatro Verdi, abbattendo una delle migliori sale, per acustica e visibilità in ogni sua parte, mai vista nel circuito dei festival. Spazio che solo tra breve, grazie alla nuova Giunta, sarà restituito. Perdita che ha comportato lo spostamento forzato nella vicina Sacile, deliziosa cittadina che ha saputo reggere l'urto grazie all'impegno dell'amministrazione, e alla generosità della cittadinanza, trasformandosi in un salotto a cielo aperto ormai e per sempre nel cuore degli ospiti.

*

Risultato della scommessa è anche la progressiva espansione dei programmi che le Giornate offrono negli anni ad un pubblico in costante, vertiginosa crescita, e proveniente dai quattro angoli della terra. Dal programma unico con qualche contorno ed evento dei primi anni, infatti, si passa progressivamente ai due programmi centrali (uno solo leggermente meno ricco) con sezioni collaterali di gran rilievo ed eventi, soprattutto musicali, distribuiti lungo l'arco della settimana. Un'offerta che, esclusa la possibilità fisica di essere seguita integralmente, impone qualche scelta, ossia delle rinunce, o dei saggi più o meno fortunosi, pur potendo contare su un catalogo ricco e affidabile.

Per dare un'idea di questa varietà abbiamo chiesto a Sergio Minutolo, ospite militante delle Giornate, di estrarre idealmente dai suoi dettagliati reportage annuali un "diario minimo" per punte eccelse. Le sue naturalmente, giacché per

in presenza di un sapere condiviso, il gusto e la formazione individuale spingono ad interpretazioni e valutazioni personali, che sono poi il sale della conversazione, ma anche spunti per ampliamenti, se non avanzamenti, della conoscenza.

D'altro canto molto c'era e molto c'è ancora da far vedere, e se anche le rassegne degli inizi consentivano uno sguardo in profondità forse più consono ad un tipo di riflessione, la varietà degli ultimi anni offre spunti non minori per cogliere l'aspetto sincronico di un'arte del tempo, più di altre, come il cinema.

Piuttosto, per chi ha sulle spalle una lunga frequentazione con le Giornate, si manifesta sempre più spesso il desiderio di poter rivedere alcune delle grandi retrospettive degli anni '80. Lungi dall'essere perverso, questo desiderio testimonia dell'incessante necessità di correlazione che lo studio del cinema richiede. Rivedere, dunque, vuol dire poter riconsiderare, rivalutare quanto visto ieri alla luce di quanto visto da allora sino ad oggi, la scrittura della storia (del cinema come d'altro) non essendo che una revisione continua, l'attestazione di una perenne riscoperta di ciò che era sfuggito (per età, per studi, per cattiva digestione). Ben venga allora, nel programma di quest'anno, il ritorno di Ince e del cinema scandinavo, testimonianza di come le Giornate stesse siano oramai storia, e consolazione per l'ospite veterano: il suo desiderio è sì sintomo di malattia, ed anche gioiosamente inguaribile, ma diffusa e naturale.

*

Il pubblico rappresenta un altro notevole risultato di questa manifestazione, sotto due aspetti.

Quello locale, innanzi tutto, che ha familiarizzato progressivamente con questo corpo estraneo, formato tanto dal cinema muto in sé quanto dagli ospiti della manifestazione. Negli anni la presenza di spettatori locali s'è accresciuta, e non solo per le serate speciali come all'inizio, e questo è segno di forza del cinema muto stesso, cosa che non può non gratificare gli organizzatori.

Che dire, poi, degli addetti ai lavori? L'incremento costante di presenze di storici, archivisti, studiosi e studenti di tutte le nazionalità è vanto che la manifestazione potrebbe a buon diritto esibire. Incontrarsi a Pordenone, e poi a Sacile è diventata una prassi, non nel senso deteriore dell'abitudine, ma in quello della

necessità e del piacere. Il confronto delle idee, lo scambio di informazioni e materiali, l'elaborazione di progetti e ricerche collettive si accompagnano, infatti, al piacere della conversazione con amici lontani, vecchi e nuovi. Quella che qui si incontra di fatti è una *comunità* a tutti gli effetti, pregi e difetti inclusi, la cui costituzione difficilmente sarebbe potuta avvenire altrimenti – e questo è un altro vanto non esibito, oltre che un merito indiscutibile.

Del resto, sin dai primi anni la nostra associazione ha indetto la propria assemblea annuale a Pordenone, ed è lì, negli anni '80, che sul nostro modello s'è costituita l'associazione degli storici francesi – che poi, *ça va sans dire*, ha potuto raggiungere livelli più alti dei nostri grazie all'acume del loro ministero per la cultura. Negli stessi anni, s'è costituita anche la prima, e forse unica, associazione internazionale, il «Domitor», che persegue lo studio del cinema delle origini e che ancora oggi qui si riunisce.

*

Incontri, scambi, associazioni. La scommessa delle Giornate era di far rivedere e vedere, ma non solo, non finiva lì il compito assegnatosi. Rivedere, o vedere, stava anche per ripensare, e questi per riscrivere. Senza inoltrarsi in una serie linguistica postmoderna, rivedere il cinema muto doveva servire a rivedere la storia del cinema, a verificarne gli assunti e la tenuta, a riscriverla se del caso. Ed era il caso, ma in realtà questo si sapeva già. Ciò che non si poteva sapere era quanto e cosa andasse ripensato e riscritto, e dove l'impresa potesse condurre. Complice l'*esprit du temp*, le Giornate del cinema muto hanno contribuito in maniera rilevante, forse anche decisiva, ad una gioiosa rivoluzione storiografica, i cui esiti non sono ancora stati pienamente raggiunti. L'esistenza di un luogo comune d'incontro, la formazione di una comunità internazionale ha senz'altro accelerato un processo che era sì in atto ma che, forse, senza questo collante sarebbe stato meno tumultuoso e più lento.

Un'idea di questo processo, parziale ma indicativa per la metodologia con cui la rivoluzione s'è propagata, è chiaramente resa dall'articolo di Ivo Blom che ha ricostruito con perizia le vicende della Collezione Desmet, il significato e le conseguenze che essa ha prodotto nel campo della ricerca internazionale.

Ne sono testimonianza, altresì, le numerose

pubblicazioni che negli anni hanno accompagnato le Giornate, frutto dell'intensa collaborazione internazionale, istituzionale quanto individuale. Fino al monumentale *Griffith Project*, tutti i film del regista analizzati e commentati da studiosi di tutto il mondo, avviato dalle Giornate insieme alla programmazione cronologica dell'intero corpus filmico, tuttora in corso, e che per la parte editoriale ha poi ottenuto il sostegno del British Film Institute.

*

Correva l'anno 1984, sul ballatoio del piano ammezzato che affacciava sul *foyer* del Verdi c'era un banchetto con dei libri, soprattutto doppioni della biblioteca della Cineteca del Friuli, forse anche di Cinemazero, e qualche pubblicazione portata dagli ospiti; e c'era affianco una doppia scaffalatura con tavolino che già ospitava il buon Armando Giuffrida, giovane libraio ben noto a vecchie volpi come Vittorio Martinelli e Gaetano Strazzulla, intenti a rovistare nella mole di cartoline e foto e a tirare sul prezzo. Per anni quel piccolo spazio, e le povere fanciulle che lo presidiavano, ha retto l'urto del desiderio di tutti i presenti, impegnati in un pellegrinaggio quotidiano giacché c'era sempre qualcosa di nuovo, o di non visto perché pressati dagli altri ospiti.

Venne poi la Film Fair nell'*open space* dell'ex Convento di San Francesco, con un effetto quasi di agorafobia, aumentando l'offerta e decretando per molti il tempo della "sindrome di Stendhal". A seguire, più raccolta ma per nulla meno ricca, l'ex chiesa di san Gregorio, a Sacile - che questa invasione di libri e immagini in ex luoghi di culto abbia a che vedere con un contrappasso dell'Indice?

Avere sottomano le pubblicazioni più recenti dell'editoria francese, inglese, tedesca, statunitense, ma anche vhs e oggi dvd, consente di individuare le tendenze nazionali e internazionali della ricerca storica, di misurare similitudini e differenze degli approcci metodologici, oltre che rifornirsi facilmente, e spesso a costi più contenuti. Per non dire delle pubblicazioni rare, libri, opuscoli, cataloghi ma anche foto, locandine, programmi di sala, e quant'altro la fantasia pubblicistica abbia inventato in un secolo e più di cinema, esposte da collezionisti italiani e stranieri. Per inciso, da tre anni anche la nostra associazione ha uno stand in cui espone le proprie pubblicazioni e materiali messi a disposizione dai propri soci, e che riscuote un incoraggiante successo.

Di crescente rilievo, poi, le numerose presentazioni di libri e dvd che si tengono ogni giorno nel tardo pomeriggio alla presenza degli autori, rara occasione anche questa d'incontro e scambio con personaggi altrimenti di difficile reperibilità.

*

In tutti i sensi, dunque, le Giornate sono sulla via della storia e un quarto di secolo è lì a dimostrarlo. Non stupisca allora questo doppio speciale di *Immagine*, rivista nata appena un anno prima delle Giornate, testimonianza ulteriore di una vicinanza, meglio di una comunione molto sentita.

Nella prima sezione, accanto ai ricordati interventi di Blom e Minutolo, che tracciano panoramiche diverse ma complementari delle Giornate, una riflessione a posteriori di Teresio Spalla su W. S. Hart, visto nel 1984 e che oggi torna sullo schermo di Sacile, un piccolo ma raffinato omaggio di Domenico Spinosa a Jean Epstein, regista di vaglio e teorico raffinato, proposto in più occasioni dalle Giornate, e uno studio, approfondito come sempre, di Roberto Calabretto che con nuovi documenti ricostruisce, forse definitivamente, la complicata ma significativa gestazione della partitura del Maestro Pizzetti per *Cabiria*.

La seconda sezione, invece, raccoglie contributi di giovani studiosi *offerta*, com'è d'uso fare nelle celebrazioni accademiche, alle Giornate e da leggersi come stimolo per ulteriori ricerche o, perché no?, come possibili piccoli programmi del futuro. Si va dall'accurata ricostruzione dei rapporti di Eduardo Scarpetta con il cinema svolta da Gaetano Fusco arricchita da foto inedite, ad oggi unica testimonianza visiva dell'esperienza cinematografica del commediografo napoletano, alla articolata proposta di una nuova chiave interpretativa della musica nel cinema muto di Marco Bellano, qui esemplificata nell'analisi di due diverse sonorizzazioni del *Metropolis* di Fritz Lang, estratto da una tesi di laurea che ci auguriamo di vedere presto edita integralmente. Passando per il ritratto di un critico sensibile e raffinato come Angelo Piero Berton, nota firma di riviste come «Il Maggese Cinematografico» e «La Vita Cinematografica», ma ancora poco indagata, qui colto da Marco Grifo nella veste di autore e maestro di scena teatrale con una vocazione non realizzata da cineasta, e la ricostruzione ad opera di Denis Lotti di un film di Emilio Ghione a partire da

frammenti ritrovati di recente presso il Gosfilmfond di Mosca e materiali rinvenuti presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. *Last but not least*, Azzurra Camoglio, con l'analisi di alcuni articoli apparsi nell'estate del 1916 su «La Vita Cinematografica», offre un intrigante spaccato della ricezione del cinema americano, argomento affascinante e spesso affrontato ma non ancora risolto.

L'invito a collaborare a questo speciale ha raccolto numerose adesioni, purtroppo è stato leggermente tardivo e non tutti gli aderenti potevano rispettare i tempi della pubblicazione. Le proposte, però, meritavano l'attenzione della rivista e dei lettori e così abbiamo predisposto un secondo numero dedicato alla Giornate che sarà pubblicato entro l'anno.

Nel frattempo ringrazio gli autori di questo numero, nonché Silvio Alovio, Luigia (Gina) Annunziata e Alessandro Faccioli che hanno collaborato attivamente alla sua realizzazione, tanto da procrastinare i loro contributi.

Un ringraziamento generale va alle Giornate del Cinema Muto, al Direttivo, agli uffici stampa e ospitalità e allo staf della Film Fair per l'impegno profuso nella manifestazione e per la grande affettuosità con cui hanno sempre accolto la nostra Associazione.

*

Nel suo intervento Livio Jacob anticipa una comune iniziativa in ricordo di Davide Turconi da tempo in gestazione e rilancia, con la generosità che gli è propria, con la proposta di riavviare qualche progetto congiunto, pur nel piccolo delle nostre forze, stante la miopia ministeriale, non possiamo che accogliere con entusiasmo, certi che troveremo materia a cui dedicarci. Quanto ai risultati, appuntamento al 2031.

Ricordando gli incontri di Grado, Brunetta parlava di folgorazione. Il termine descrive perfettamente l'impatto che ebbe su chi scrive l'incontro con le Giornate nel 1984, dove mi recai inviato da Gaetano Strazulla, più che Direttore un adorabile zio scapestrato a cui devo gran parte di quello che ho fatto, e se è poco la colpa non è certo sua. La sensazione di essere nel pieno di un evento pronto ad esplodere può sembrare esercizio di retorica a posteriori, ma quella è l'aria che si respirava. La conferma e la consapevolezza piena vennero in seguito, la

deflagrazione ci fu ma come non percepita, come essere nell'occhio del ciclone: la rivoluzione avveniva tranquillamente.

L'evidente necessità di una riscrittura della storia del cinema si manifestava attraverso la riscoperta, quando non scoperta, di figure, titoli, tecniche prima sfuggite o sottovalutate. Prima della Storia, però, c'erano da scrivere tante storie ignote o dimenticate, da lavorare in più direzioni. La possibilità di una nuova Storia del cinema si profilava concreta all'orizzonte ma senza avvicinarsi, come ogni chimera che si rispetti. E resta lì rafforzata e allontanata al tempo stesso dalle mille storie che nel frattempo sono state scritte e da quelle che ancora attendo di esserlo, e così restano le Giornate con il loro compito inattuabile, sempre differito e perciò sempre presente, attuale nell'hic et nunc di un appuntamento indifferibile con la storia che si fa.

*

A conclusione di questo spazio indebitamente occupato ad uso personale, qualche ringraziamento che non saprei come altro esprimere.

A Livio Jacob e Piero Colussi, per l'affettuosità con cui hanno accolto e sopportato un terzetto come me, e a Carlo Montanaro, per la lunga frequentazione tra il frivolo e il serio come solo un veneziano e un napoletano possono fare, a Giuliana Puppini, per la dolcezza con cui accoglie le richieste più inopportune, fatte sempre nei momenti meno opportuni, e a Sara Moranduzzo, perché il suo andare per le spicce non riesce a mascherare l'affabilità che le è propria, a Marin Mottin implacabile ma lieve e soprattutto generoso (se del caso), sin dai tempi di un memorabile convegno veneziano, a Max Mestroni e Greg Franczak, per l'elegante efficacia con cui puntualmente risolvono ogni intoppo, a Luisa Bidinost, per la ventennale pazienza con cui sopporta le mie peregrinazioni librarie e l'ossessione dello sconto, se non è affetto il suo senz'altro lo è il mio, a Gina Annunziata, per avermi incoraggiato nell'impresa temeraria dello stand e per averla realizzata con impegno e passione: se le Giornate sono un piacere che si rinnova di anno in anno è anche grazie a loro.

*

Nello speciale dedicato da «Quaderni di Cinema» al decennale delle Giornate, che viene gentilmente ricordato più volte in questo numero, si parlava di «malattia dello storico e pelle-

grinaggio a Pordenone», *tre lustri dopo possiamo dire che la malattia ha preso consapevolezza di sé trasformandosi in piacere e il pellegrinaggio s'è rivelato un viaggio dello spirito, un'avventura del sapere ma non solo Il sorriso sul volto dell'ospite, però, esprime sempre lo stesso desiderio: ancora dieci, cento viaggi a Pordenone e a Sacile.*

[d.m.]

Il «giusto attimo fuggente» evocato da Carlo Montanaro è nel suo *Con passione (e coraggio) nascono le giornate del muto*, «Quaderni di Cinema», a XII, n 53, gennaio-marzo 1993, pp. 3-9, *La malattia dello storico: pellegrinaggio a Pordenone* è il titolo dell'editoriale di quello stesso numero; il ricordo di Turconi da parte di Brunetta è nella premessa al suo *Aspetti narrativi del western muto*, «Cinegrafie», a XVIII, n 19, 2006, pag. 166.

La Settimana Internazionale del Cinema di Grado, organizzata da Turconi con la collaborazione di Ernesto G. Laura, prevedeva una parte convegnistica la mattina sul tema dell'anno e una serie di proiezioni nel pomeriggio e la sera, con film in prevalenza provenienti dalla cineteca dell'Associazione. Questi i temi: il primo cinema italiano nel 1970, con film anche europei e americani ed una sessione di film da identificare, nel 1971 il western e nel 1972 i Cinegiornali Luce che gli Stati Uniti avevano da poco restituito.

Diversa la più tarda manifestazione di Rapallo, promossa dall'Airsc su iniziativa di Nedo Ivaldi e con la collaborazione delle cineteche italiane e in particolare la Cineteca Nazionale che editò anche i relativi cataloghi, a cui parteciparono anche studiosi stranieri, tra gli altri Eberhard Spiess e Jean Mitry. Questi gli argomenti: nel 1978 il cinema muto russo, a cura di Giovanni Buttafava; nel 1979 il cinema italiano degli anni Venti, a cura di Vittorio Martinelli e Aldo Bernardini; nel 1980 il cinema muto francese e nel 1981 l'Europa dei telefoni bianchi, entrambe curate da Guido Cincotti. Da ricordare che nell'ultima edizione venne ospitato anche l'annuale convegno FIAF.

Una storia condivisa

di Livio Jacob*

Quando nel 1982 nacquero le Giornate del Cinema Muto con una retrospettiva che prevedeva una trentina di film con Max Linder 20 comiche di Cretinetti, Kri Kri e Polidor (in totale 49 film tutti elencati nel database pubblicato nel 2001), proiettammo anche la versione italiana di *Viaggio in una stella* di Gaston Velle, ritrovata in 16mm presso Enrique J. Bouchard, un collezionista di Buenos Aires che vendeva copie in formato ridotto di pellicole delle origini soprattutto europee. Aldo Bernardini disse subito che si trattava di un importante recupero (era, assieme, alla *Presa di Roma*, il più antico film italiano fra quelli prodotti in uno studio cinematografico ad essere sopravvissuto) e ne scrisse nel numero 3 di *Immagine*.

In quella prima edizione delle Giornate erano presenti, oltre a Bernardini, anche Mario Quargnolo, Riccardo Redi, Davide Turconi, Angelo R. Humouda, Roberto Chiti, Vittorio Martinelli, Leonardo Quaresima, tutti più o meno coinvolti nell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema: Turconi l'aveva ideata; Bernardini era il direttore di *Immagine*; Redi era responsabile della redazione della rivista (con Lorenzo Quaglietti) e Martinelli vi scriveva.

Da quella prima sperimentale edizione del festival che si svolse dal 9 all'11 settembre 1982 nell'Aula Magna del Centro Studi di Pordenone nacquero idee e progetti che portarono alla definizione delle successive "Giornate": Turconi ne divenne subito il direttore e propose l'argomento della seconda edizione, "Mack Sennett-King of Comedy" e della terza "Thomas H. Ince: il profeta del western".

Nel 1982 dei 49 film in programma, 47 appartenevano alla Cineteca del Friuli, uno alla Cineteca Griffith di Genova e il 49° (si trattava

di *Be My Wife* di e con Max Linder) alla Cineteca Italiana di Milano, che è quindi il primo archivio FIAF che ha avuto fiducia nella nostra manifestazione.

Con la seconda edizione, quella del 1983, le fonti dei film diventarono quattro: oltre alla Griffith e a quella del Friuli erano presenti l'Archivio di Carlo Montanaro (altro storico dell'AIRSC) e i Thames Silents di Kevin Brownlow e David Gill.

Con il 1984 arrivò il primo archivio americano, vale a dire il MoMA di New York, mentre il 1985, l'anno dei Comici del Muto Italiano, fu quello della svolta con il passaggio nella nuova sede del Teatro Verdi di Pordenone e con la partecipazione di tutte le cineteche FIAF italiane (a quelle già citate si erano aggiunte infatti sia la Cineteca Nazionale che il Museo Nazionale del Cinema), e di numerosissimi storici e archivisti stranieri.

Due delle pellicole presentate in quell'anno appartenevano al fondo dell'AIRSC: *Kri Kri cerca un impiego* (1913) e *Cocò e il terremoto* (1910); anche se fu determinante la presenza del National Film and Television Archive di Londra, non vanno dimenticate le altre cineteche estere come la Library of Congress di Washington, la Cinémathèque française e il Filmmuseum di Monaco e quello di Amsterdam, la Cinémathèque Royale di Bruxelles e il Československý Filmový Ústav di Praga. Vennero anche Fred Junk della Cinémathèque Municipale de Luxembourg (con *Beggars of Life* di William Wellman, interpretato da Louise Brooks) e David Robinson (con una copia di *A Woman of Paris* e per presentare la sua biografia

* Presidente delle Giornate del Cinema Muto

di Chaplin).

Nel 1985 è stato anche pubblicato il primo libro delle Giornate (sino ad allora la rivista *Griffithiana* aveva svolto le funzioni di catalogo): si trattava di *Roberto Roberti: Direttore artistico* di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, sponsorizzata dal figlio di Roberti, Sergio Leone.

L'edizione 1985 del festival ci ha dato la piena consapevolezza, condivisa anche dall'AIRSC, di un lavoro che andava fatto sistematicamente, vale a dire quello di localizzare e riportare in patria il troppo cinema italiano disperso negli archivi pubblici e privati di tutto il mondo.

Quello è stato anche l'anno della presentazione dei primi film restaurati dalla Cineteca del Friuli: *Voglio tradire mio marito* (1925) di Mario Camerini e *The Woman God Forgot* (1917) di Cecil B. DeMille e alcuni Robinet e Polidor appena usciti dal laboratorio Studio Cine di Roma.

A partire dal 1986 la collaborazione fra le Giornate del Cinema Muto e l'AIRSC si sviluppò con l'allestimento di alcune mostre di materiali iconografici e di documenti sul cinema muto italiano e sempre nel 1986 fu proiettata la copia restaurata di *Il granatiere Roland* (1911) di Luigi Maggi e Giovanni Vitrotti.

Nel 1987 l'AIRSC partecipò al programma del festival con due produzioni Vitagraph, *Washington Under the British Flag* e *Washington Under the American Flag* (entrambi 1909) e con *L'illustre attrice Cicala Formica* (1920) di Lucio D'Ambra. Le prime due, come del resto *Il granatiere Roland*, erano copie della collezione Joye salvate da Turconi negli anni Sessanta e la terza proveniva invece da un nitrato appartenuto al collezionista e storico veneto Livio Fantina.

Nel 1988 fu presentato *The Invaders* (1912) di Ince e nel 1997, nel primo capitolo del monumentale (e ancora in corso) progetto Griffith, *The Guerrilla* (1908), anch'esse appartenenti al fondo Joye salvato da Davide Turconi.

Sin dalle prime edizioni le Giornate, vista la grande concentrazione di storici-soci dell'AIRSC, divennero la sede di assemblee e incontri. In anni più recenti sono stati inoltre presentati i libri editi o coediti dall'Associazione che sono anche regolarmente in vendita e in visione alla nostra fiera del libro e del collezionismo cinematografico.

Dopo che nel 1992, in occasione del decimo anniversario del nostro festival, «Quaderni di Cinema» è uscita con un numero speciale realiz-

zato da soci dell'AIRSC, ora è «Immagine» direttamente a curare questo doppio speciale per la nostra XXV edizione. E' allo studio inoltre un volume che dovrebbe raccogliere gli scritti di Davide Turconi al quale collaboreranno certamente entrambe le nostre istituzioni. Insomma, quello delle Giornate del Cinema Muto e dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema è un percorso per molti aspetti condiviso, che meriterebbe di essere valorizzato e documentato e soprattutto andrebbe progettato qualche futuro lavoro comune.

Il cinema ha un cuore antico

Diario minimo di uno spettatore militante

di Sergio Minutolo

Dopo l'indimenticabile stagione dei cineclubs (1945-55) che segnarono il risveglio culturale della mia città, abbandonai la cinefilia attiva per un lavoro, poi la fondazione di una famiglia e l'arrivo di un figlio. A lui, all'età giusta, passai il seguendone a distanza] la frequentazione dei festivals che, per motivi legati ad un lavoro pervasivo e senza limiti di orario, mi erano stati negati.

Inviato dalla sua rivista a Pordenone solo alla terza edizione, con intenti esplorativi, ne rimase affascinato e tanto entusiasta da telefonare al suo Direttore invitandolo a raggiungerlo. Iniziò così un sodalizio che si è protratto ininterrottamente fino ad oggi e che si autocelebrò nel decennale delle Giornate con la cura di un numero speciale della Rivista («Quaderni di Cinema» n. 53 Gen/Febb 1993) con contributi di Carlo Montanaro, Giuliana Muscio, Ugo Casiraghi e del curatore stesso. E fu nell'edizione di quello stesso anno che ruppi gli indugi e decisi che era tempo di ripresentarmi, da antico catecumeno, nella confraternita degli amici del cinema muto.

1993

La sorpresa delle sconosciute cinematografie Australiana e Neozelandese. Il commovente *Ingeborg Holm* di Victor Sjöström. Due mostri italiani: *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini e *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni. L'irruzione di Ita Rina, presenza conturbante del cinema mitteleuropeo. Infine la personale di Rex Ingram che ingranò la mia riflessione sulla filogenesi del cinema americano e, ancora, l'attentato alla salute pubblica ad opera di una selezione dello sconosciuto comico Charlie Chase (da morir dal ridere). La gag del gioco a rim-

piattino dell'andirivieni in una stanza da bagno la ritroveremo, pari pari, in un film del 1943 e nel suo remake del 1966. Ilarità che raggiunge il parossismo con *Limousine Love* (1928) nella sequenza del matrimonio, un'azione così intensa cui il parlato non avrebbe aggiunto nulla di più.

1994

Il cinema muto Indiano, i western di William Wyler (gradite ospiti le figlie), una rivelazione: Monta Bell di cui nella mia infanzia avevo visto un film sonoro, scivolato fra i tanti. Monta Bell è un narratore sostanzioso e ci regala un impagabile Adolphe Menjou nella sua brillante stagione da protagonista e la sorpresa di una Norma Shearer, che avevamo conosciuto nel 1930 mielosa diva buona per le toilettes di Adrian, in alcune performances di grande incisività e spessore. E ancora *Torrent* (1926) il primo film americano di Greta Garbo, Lon Chaney in coppia con una giovanissima (21) Joan Crawford.

1995

Il cinema Cinese muto presenta un divo (Jim Yan) che in abiti civili sfoggia il look di Rodolfo Valentino e Ruan Lingui, "la Divina" (*The Goddess* è infatti il titolo del suo film del 1934). Con la personale di Henry King continua il percorso della filogenesi dopo Wyler e Rex Ingram che del resto proseguirà con Herbert Brenon e Raoul Walsh al punto da sospettare trattarsi di un progetto delle Giornate e non un assemblaggio casuale. La ciliegina sulla torta non manca ad ogni edizione, in questa Musidora che ritroveremo

mo vestita dell'inquietante maillot nel serial di Feuillade.

1996

Il primo cinema Sovietico (1918-24). La personale di Herbert Brenon sopraggiunge ai registi citati: non piace ad alcuni frequentatori storici delle Giornate. Li ho ignorati perché non sanno di filogenesi. Ricordiamo almeno il suo merito di aver riservato due o tre inquadrature e una sola battuta (didascalia) ad una ragazza di vita che entrerà nella Storia del Cinema e nell'immaginario di generazioni di cinofili: Louise Brook alla sua prima apparizione sullo schermo. Dopo Chase, un'altra stazione della "vocazione comica" delle Giornate come titolava Dario Minutolo il contributo su menzionato: Max Davidson, comico di matrice ebraica come tanti, come i più. Il suo film sul tormentone del pollo del vicino abusivamente imbandito a mensa è stato riproiettato sere dopo a furor di pubblico.

1997

Personale di Albert Cavalcanti, il mitico *En rade* con Catherine Hessling che merita un capitolo nella storia del divismo. La personale, poi, di Maurice Elvey ci apprende che esisteva una cinematografia Inglese muta (1910-20) di livello, ancora prima di Alfred Hitchcock. Un occhio al cinema Tedesco con parti per Ivan Mosjukine, *Abwege (Crisi)*, 1928) di G.W. Pabst con Brigitte Helm indimenticabile nel ruolo di Irene. Parte il Progetto Griffith il cui fine è presa di coscienza storica, colmare le lacune della storiografia prima ancora dell'interesse spettacolare, che naturalmente non manca.

1998

Ommaggio alla casa di produzione Fox con la personale di Raoul Walsh che chiude il cerchio che ho creduto di tracciare; Louise Brooks nel problematico *A Girl in Every Port* (di Howard Hawks), Tom Mix, risarcimento per i ragazzi del 1930 che non lo hanno conosciuto e la grande scoperta di George O'Brien in quattro film compreso lo splendido *Sunrise* di Murnau. Era lui l'idolo delle platee giovanili dei western di serie B nel 1930. Perché la produzione ha ridimensionato un attore di quella taglia (anche fisi-

ca)? Forse la voce? Misteri della produzione che non si chiariranno mai.

Parisian Love (1925) di Louis Garnier con Clara Bow è saggio del cinema americano indipendente prima del Codice che pone molti interrogativi sulle sue intenzioni subliminali. Prosegue il Progetto Griffith che incrocia *Cabiria* di Pastrone pezzo forte della Rassegna Dannunziana a cura di Vittorio Martinelli.

Il vero merito di D'Annunzio nei confronti del cinematografo consiste nell'averne capito le potenzialità prima di ogni altro intellettuale del tempo. E nell'aver ispirato con i suoi romanzi il clima "dannunziano" del filone borghese del cinema Italiano anteguerra e la nascita del divismo. Un suo intervento diretto richiesto dai produttori fu limitato alla concessione dei diritti di riproduzione e completamente disatteso l'impegno alla stesura dei copioni, dopo averne incassato – ça va sans dire – i sostanziosi compensi. A parte *Cabiria* che è una storia sua, le Giornate hanno selezionato per noi due opere del filone paganeggiante e barbarico di cui sembra degno di qualche attenzione *La Nave* (1921) di Gabriellino D'Annunzio.

1999

Primo anno nella ospitale cittadina di Sacile per l'insana condanna a morte del Teatro Verdi di Pordenone. Primo anno del nuovo perfetto catalogo, nato anche dietro mio suggerimento. Cinema Nordico con Sjöström e Stiller, cinema Finlandese, Fatty Arbuckle, Stroheim, il periodo muto di Hitchcock.

2000

E' l'anno di Louis Feuillade per una nutrita offerta di film, serials e non, che mi hanno affascinato ed impegnato alla ricerca di chiavi di interpretazione. Ma quando ha parlato di mise en âbime lo storico Henry Bousquet ha sentenziato che ho detto una solenne bêtise. Se lo dice lui, sarà così. *Les Vampyres* e *Fantomas* ci avvincono e divertono ma anche ci offrono riflessioni sul magistero del medium più immaginifico della storia dell'arte. Il pezzo forte (lo scoop) è la prima apparizione sugli schermi di Boboule, la stellina di sei anni lanciata in teatro da Mistinguette, bimba deliziosa, una Shirley Temple nient'affatto stucchevole. Una scena, una sola, colpisce come una illuminazione i nervi

scoperti dello spettatore cinefilo: quando a pieno schermo la bimba tende le mani verso l'obiettivo (la sala) piangendo tutto il dolore del mondo, è lei, non c'è dubbio, "la piccola sorellina del Kid". Al termine della proiezione Madame Geneviève Juttet che fu Boboule, presente in sala, sommersa da una standing ovation, commossa e stupita. Musidora (l'Irma Vep dei *Vampiri*) che le cronache ci consegnano come sogno proibito dei poilus nelle trincee del '15-'18 e le Storie lodano in fretta appare nel mitico maillot solo due volte. Quarta puntata del Progetto Griffith, i film del 1910. Serata di apertura con *Speedy* (1928) di Harold Lloyd che è privo di quel grano di follia che rende grandi i due comici maggiori di quel tempo: in fondo è un conformista che sa quel che fa, secondo giustizia, ma poi rientra nei ranghi pago di aver pareggiato con l'avventura di un giorno la normalità di tutta una vita tranquilla da Young American Boy.

2001

Ventesimo anniversario delle Giornate. Prosegue il Progetto Griffith con la produzione del 1911. La sezione Oscar Micheaux and his circle è un panorama sul cinema Afro-americano e del "Race Cinema", quello prodotto dai bianchi per un pubblico negro stimato in quattordici milioni di persone. Cinema Giapponese: il programma inizia ab ovo con le Prises de Vue del primo operatore locale su licenza Lumière e prosegue fino al 1930 quando il sonoro non era stato ancora applicato. Alcuni spunti narrativi, forse ripresi dalla tradizione teatrale, li ritroviamo sorprendentemente in Kurosawa, poi lirismo haiku e gusto visionario che è quanto più intriga lo spettatore cinefilo uso alla ricerca dello specifico filmico. Con *Napoléon vu par Abel Gance* chiudono la ventesima edizione spostando il popolo delle retrospettive al Teatro Nuovo di Udine: cinque ore e mezzo di proiezione con tre pause per la durata complessiva di otto ore. In pratica un happening del quale ho scritto diffusamente altrove.

2002

Contributo di un capitolo della Storia del Cinema e del Costume (e invito al divertimento), la sezione "Funny Lady" antesignane delle comedianti del decennio successivo. Fra gli esem-

pi europei Asta Nielsen che conoscevamo come attrice drammatica. Fra le americane, le sorelle Talmadge, Mabel Normand, Marion Davies prima della sponsorizzazione di Hearts, persino una performance di Gloria Swanson al suo primo ruolo comico che rischiava di sconcertare il suo pubblico (e così fu): per prevenirlo i produttori aprirono il film con una leccatissima sequenza a colori che ce la presentava, onusta di costumi sontuosi, attrice osannata in una rappresentazione privata. La scoperta di Lucio D'Ambra di cui le testimonianze storiche sono carenti.

2003

Jacques Feyder famoso per *Thérèse Raquin* (1928), per *La Kermesse héroïque* (1935), andrebbe accuratamente rivisitato per il riscatto di certi suoi film che non ebbero successo né di critica né di pubblico. Le Giornate provvedono alla bisogna. Infine tanti film di Ivan Mosjoukine il cui sguardo è una costante dei suoi film del cinema muto.

2004

Stagione formidabile, ancora a Sacile che del nuovo teatro a Pordenone neanche a parlarne. Ma ormai in questa deliziosa cittadina siamo come i topi nel formaggio soprattutto gli happy few che alloggiano sul posto.

Quattro film sono accomunati dall'accompagnamento musicale dal vivo: *Tillie's Punctured Romance* (1914) che fu definito "la *Cabiria* delle comiche", con Marie Dressler e Chaplin (musica dal vico dal *Tillie's Nightmare* presentata all'anteprima della UCLA il 19 luglio 2004).

Vorrei morir (Hu, 1918) di Károly Lajthay che esprime, a mio modo di vedere, quanto distingue il cinema europeo dal coevo muto americano (piano, violino, voce bianca e tenore per la melodia di Tosti che dà il nome al film, direttamente quando il violino è in scena, con variazioni amalgamate ad altre fonti altrove).

The Cat and the Canary (USA, 1927) diretto da Paul Leni che illustra alla sua maniera espressionistica un giallo all'inglese (partitura del nostro Neil Brand, eseguita dai Solisti di Udine, a sottolineatura del mystery).

The General (1927) di Buster Keaton in splendida copia restaurata, un capolavoro di cui sapete tutto (accompagnamento musicale della

Alloy Orchestra, indimenticabile dal tempo di *Lonesome*).

La personale di Asquit cui si aggiungono altri inglesi. Asquit lo ricordiamo per buoni film del sonoro. La sezione dedicata a Dziga Vertov (e gli altri) è stata un grande contributo alla conoscenza del cinema Sovietico in concorso a quanto fornito dalle edizioni precedenti. Il Progetto Griffith prosegue il suo corso.

Infine un evento: la serata in onore di una deliziosa signora, Diana Serra Cary, che fu Baby Peggy Montgomery di cui è stato ripresentato il film già programmato nelle Giornate 2002 ed altre cose. Siamo diventati grandi amici e conservo gelosamente le fotografie di suoi film che mi ha regalato (con dedica).

2005

Prosegue il Progetto Griffith con una copia di *Intolerance* (171') forse la più completa vista finora (10.610 ft) e con *Broken Blossoms* (1919) il capolavoro di Griffith che al di là delle ricerche linguistiche che sono materia di studio della sua produzione precedente, va visto e goduto nell'insieme dei suoi motivi plastici e degli effetti di fotografia che con il viraggio della pellicola, dal seppia al verde, segnano la visione crepuscolare dei docks e la tensione che condurrà alla tragedia finale.

Ma quest'anno Griffith è chiamato a misurarsi con un altro gigante del Silent Movie: va in scena *The Scarlet Letter* (1926) di Victor Sjöström che ritrova in America il senso della natura immanente, la magia della foresta dove la luce filtrante esalta un idillio dalla purezza infinita.

Antoine cineasta e il realismo francese ha il suo punto di forza in *L'Hirondelle et la Mesange* (1920): fu un film maudit, avvolto dal mistero. Quando nel 1982 si è per caso ritrovato presso la Cinématique Française il negativo di oltre sei ore di proiezione, Henri Colpi ne ha ricavato un film di 79' sulla scorta della sceneggiatura. Così ridotto e rimaneggiato il film non potrebbe essere valutato, ma le inquadrature al loro interno e le sequenze ininterrotte possono testimoniare l'eccellenza dell'opera.

Fra gli epigoni Albert Cappellani, Georges Denola e Julien Duvivier, ma il suo *Au Bonheur des Dames* (1930), a qualche distanza da quella stagione, non ha molto di realistico anzi punta decisamente sull'allegorico con la messa in scena di un Grande Magazzino straripante di impro-

babile, con una cascata di immagini frenetiche sui lavori in corso per la demolizione del quartiere che sarà tutto occupato dall'impresa. Si illumina con la presenza di Dita Parlo che qui raggiunge un splendore che neanche gli chiffons di *Mademoiselle Docteur* le regaleranno, forse perché per la prima volta con i capelli neri in contrasto con i suoi occhi chiarissimi.

Jacques Feyder e Jean Epstein non sono identificabili nel realismo perentorio di Antoine, aprono piuttosto alla stagione che irromperà con Renoir, Duvivier e Carné negli anni seguenti e poi con il sonoro.

Due film tratti dai romanzi di Elinor Glyn, la scrittrice che appassionava le nostre memme nelle edizioni tela e oro della Salani. Un film con l'inedita coppia Rodolfo Valentino e Gloria Swanson, l'altro un film ungherese (1917) dove non manca il sensazionale inatteso che porta allo scoperto quell'erotismo sotterraneo che si cela inavvertito sotto al "romanticismo" della scrittrice.

Omaggio al cinema Giapponese in film dove predomina l'intimismo: anime in pena alla prova della vita e partecipata attenzione all'universo femminile.

Ritorna in numerosi filmetti Baby Peggy (presente a Sacile l'inimitabile signora Diana Serra Cary) cui si aggiunge Jackie Coogan - cresciuto rispetto al Kid - in un grazioso film in coppia con il robivecchi Max Davidson di cui raddrizza gli affari e diventa socio.

2006

Fra un mese o poco più sapremo cosa ci riserva quest'anno il Festival di Sacile. Siamo ansiosi di incontrare l'Ospite eccezionale, i nuovi insigniti del Premio Jean Mitry, di girare fra i banchi di libri e curiosità ed approfittare del tradizionale buffet serale nell'annesso giardino, di cercare un attimo di respiro ai tavolini del Bar Posta con gli amici ritrovati. Anche questa volta festeggerò il mio compleanno nel treno che mi riporta a casa. Quanti anni ancora mi restano, allietati dall'attesa delle nuove Giornate? Dieci anni? Penso di farcela, lo voglio fortemente. Dopo, avvenga che può.

The Impact of the Desmet Collection at the Giornate del Cinema Muto and beyond¹

di Ivo Blom

The Desmet Affair

The 1989 Giornate del Cinema Muto has gone into film history because of a row, named the Desmet Affair. Afterwards maybe a little event, a storm in a glass of water as we say in Dutch, but at the time it was an affair that hit the front pages of Dutch newspapers *What had happened?* The new Filmmuseum management of Hoos Blotkamp (since 1987) and Eric de Kuyper (since 1988) were drastically opening up their vaults and discovered that next to the Desmet films, of which already existed preliminary lists, they had much more precious material to preserve, but did not have enough finances for the salvage of every film.² They thus continued to fall back on already existing arrangements with foreign archives to print the Desmet nitrates abroad and ask a print back. But while the former manager Frans Maks, who had started the preservation of the Desmet-films in the mid-1980s, had always asked for safety prints of the preserved nitrates in return, the new management also used the nitrates to trade. In some cases nitrates from the Desmet Collection were traded against other titles, in order to fill in lacunae in the museum collection. Intended with 'lacunae' were films considered by the management as classics. This policy was quite according to FIAF procedures – what does not mean that these procedures were undiscussed. The Filmmuseum management only realized later, that their presumed weakness was their strength; that it possessed an internationally renowned position right because of its unusual collection of non-canonical titles. The pursued canonical titles were partly freely available on the foreign film trade market. Exchanging the rare originals within the Desmet Collection against relatively easily acquirable duplicates

raised the anger of film historians and caused the so-called Desmet-affair to explode at the 1989 Giornate del Cinema Muto.

Karel Dibbets, board member of the museum and the only film historian there, could not agree with the preservation and exchange plans of the management, and left the board. Together with other Dutch film historians he signed a protest in Pordenone against the presumed intention of the management to let the Desmet collection fall apart, a protest which was spread at the Giornate. The Dutch and foreign press instantly reacted. It was even front page news for the "NRC", the Dutch equivalent for the "Corriere della Sera". In first instance the museum defended itself with the FIAF policies and spread a counter-protest in the lobby of Pordenone. As at the first stage neither the film historians nor the Filmmuseum management did give exact figures and correct information,

¹ This article is based on my Dutch dissertation *Pionierswerk. Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2000). The commercial edition *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003) focuses on Desmet's own years; the history of the collection is largely absent.

² Memorable non-Desmet titles from the Filmmuseum show at the Giornate in these years were Lubitsch' Meyer aus Berlin and Frank Borzage's *Lucky Star* (edition 1990; it triggered the Borzage program of the following Giornate), Lois Weber's *Shoes*, Alfred Machin's *Maudite soit la guerre* and Cecil B deMille's *Saturday Night* (all shown in 1991) and Disney's silent *Alice-shorts* (edition 1992). From the early 1990s, the presentation of the Filmmuseum newest findings and restorations shifted towards the Cinema Ritrovato festival of Bologna, apart from the Mutoscope & Biograph presentation in 2000. For years, the Filmmuseum was also partner in the programming of the Bologna festival.

rumors kept circulating around for a long time. Questions such as: what is the value of a collection? how representative is the collection? which titles went abroad and where? why did nobody react before 1989 (as most film titles that disappeared from the collection did so)?³ what is the museum's policy on collections and collecting? remained unanswered. Personal attacks by film historians, the management and by Dutch film journal "Skrien" clouded the debate even more.

The discussion continued in "Skrien" until the Summer of 1990, even if the Filmmuseum had given in its annual report of 1989 already detailed information. Additional information was delivered by a letter from the museum in Skrien in April-May 1990. After repeating the FIAF codes, the management added that, whenever when 'exchanging' no safety copy was returned for the offered nitrate print, always in a later stage such a safety print could be asked for. Of course, it would always be known where the nitrate print would have been sent; it would not disappear. However, an exchange affair with Danish Desmet films in the 1970s had proven the risks in relying too much onto this policy, even if the responsibility for this affair naturally laid with the former Filmmuseum management and the Danish archive and very few people knew of this affair. Looking back at the number of nitrate films sent abroad by Blotkamp & de Kuyper without receiving a safety print from it, we can conclude that the Desmet-affair was more a protest against an intention than against a consistent practice. The tide changed in 1990 when the Filmmuseum received message it would receive 2,7 million guilders per year until 1994 for a huge preservation project. Preservations abroad were not necessary anymore, all waiting Dutch Desmet nitrates were preserved and nitrates sent away previously to foreign archives were asked back to be preserved in color and with newest methods.⁴ Without this enormous extra subvention, nicknamed 'the Armada', however, and without the fastly growing expertise of Filmmuseum and Haghefilm in the field of preservation, history could have turned out quite differently.⁵

The Eye Opener of Fior di Male

In 1986, the Italian diva film entitled *Fior di male* (Cines 1915) was shown at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone. It was a revelation. Paolo Cherchi Usai, the festival's organiser and head curator of film at George Eastman

House in Rochester, recalls the event:

It was a declaration of war against the assumption that Italian cinema of the silent period was a known entity. It was the proof that much, much more could be seen and told about it. It was an indictment of the false representation and false consciousness of film history as a crystallized set of periodizations. [...] It was nice to see the variety in the reaction of the audience: from sheer enthusiasm, to dismay for all the time we have lost following the ideology of the 'great work', to the diffidence and the sheer dismissal of those who certainly didn't want to have their theories and prejudices affected by the new evidence.⁶

The established 'canon' of classic films and directors was sent into free fall by the screening of a film which, up to that moment, had simply been ignored by film history. Historians of Italian cinema, who had thought that there were

³ Filmmuseum managing director Jan de Vaal sent in 1973-74 32 Danish films from the Desmet collection to Denmark to have them researched and preserved there, but nothing but two 16 mm copies came back. Former Danish curator Ib Monty stated in 1987, they were exchanged, but unclear is what against. Archive Filmmuseum, letter by Ib Monty (Det Danske Filmmuseum) to Frans Moks, 26 May 1987. When in the early 1990s the new Filmmuseum management wanted to have the nitrates back in order to preserve them in color, only 12 of the 33 films sent before were returned. 11 Danish Desmet nitrates had been destroyed because of decay, what happened with the rest is unclear.

⁴ Only the nitrates printed by MOMA were not asked back. They have been preserved in the US in black and white.

⁵ NRC, 21 October 1989, front page; NRC, 23 and 26 October 1989; *Parool*, 23 and 30 October 1989; *Trouw*, 25 October 1989. For *Skrien*, see Michel Hommel's editorial, 'Desmet', *Skrien*, 169, December-January 1989-1990, p. 4; the reaction by Karel Dibbets in *Skrien*, 170, February-March 1990, p. 5-6; an interview in the same number with Michel Hommel and Peter Delpout (then assistant-curator at the Filmmuseum): 'Bestand in beweging (8). Tot slot: twee visies op conservering', p. 64-67; two letters to the editor by Geoffrey Donaldson, the reaction on this by editor Michel Hommel and a letter by the museum management in: *Skrien*, 171, April-May 1990, pp. 5-6; and the reaction on Hommel's comment by Donaldson in: *Skrien*, 172, June-July 1990, pp. 56-57. See also the annual report of the Filmmuseum of 1989. The change in accent at the Filmmuseum, from first the films of the Desmet Collection to later silent cinema in general resulted in the end of the special Desmet curator Frank van der Maden, who left in 1990.

⁶ Paolo Cherchi Usai to the author, 23 December 1995.

no further surprises in store, were compelled to take another look at both their discipline and its prevailing paradigms.

Nor was this all. Historians and film archivists were also intrigued by the source of the film. For it turned out to be part of a private collection, consisting of almost 900 films, which had made its way into the Netherlands Film Museum in Amsterdam. Besides *Fior di male*, the Dutch collection contained hundreds of films no longer available in their countries of origin, and unseen anywhere since completing their normal period of release. The presentation at Pordenone attracted the attention of European and American curators who came to the Netherlands to identify these films, and to select them for festivals and regular exhibition. The films in the Desmet Collection offered an excellent impression of the sheer abundance of films available for ordinary, everyday exhibition in the period between 1907 and 1916.

Festival screenings and retrospectives made an immediate impact, and the Desmet films played an important role in the rewriting of film history. They were of vital importance to dissertations and publications on early German and Italian cinema, forgotten or undervalued film companies such as Vitagraph and Éclair, early non-fiction films, genres such as the early western, and early colour films.

First presentations

From the moment the Desmet Collection was donated to the Filmmuseum (1957), material from the collection has been shown, via film projections, exhibitions of posters and other objects and by using clips in new films and television programs. Until the mid-1980s, exhibition of the films was very modest and restricted to the Netherlands. The character of the shows was nostalgia. Moreover, the Desmet films were not shown as belonging to a comprehensive, vast and outstanding collection. Outsiders hardly knew of its size, richness and unicity. Only within FIAF circles lists with film titles circulated.⁷

Already in the Autumn of 1957, Filmmuseum director Jan de Vaal inserted a few short films from the Desmet collection as main course or antipasto in his shows at the auditorium of the Amsterdam Museum of Modern Art (Stedelijk Museum), where the Filmmuseum was hosted then. Defying danger, the inflammable nitrate films such as *Fior di male* were shown there until 1960.⁸ Between 1961 and 1966 16 mm versions of films by Desmet and his col-

leagues at the fair, Willy Mullens and Carmine Riozzi, were shown in an imitation traveling cinema, during the International Film Week in Arnhem, a kind of precursor to the actual Rotterdam Film Festival. In this traveling cinema, entitled *Images Fantastiques*, painted panels of Riozzi's original traveling cinema were inserted. The 16 mm prints used were in a way the first restorations of the Desmet films and comprised such films as *Rosalie et son phono* (Pathé 1911), *La bergère d'Ivry* (Eclair 1913) and *La nave dei leoni* (Ambrosio 1912). In the 1970s a series of poster exhibitions followed, where the Desmet film posters were prominently displayed or were the subject itself. One was the exhibition *Hartroerend! Sensationeel! Humoristisch!* (Heartbreaking! Sensational! Funny!), an exhibition during the Arnhem Filmweek of 1975, dedicated to the early years of cinema. Next to posters, programs and photos of the Desmet collection, also some Desmet films were projected, which were duped on safety material purportedly for this manifestation.⁹

The intense showing of the Desmet collection however only started to occur from the mid-1980s on. In november 1985 the Filmmuseum shown at home 6 programs with Desmet-films, mainly films preserved abroad in Germany and the United States, such as *Hochspannung* and *A romance of the cliff dwellers*, because the Filmmuseum itself had hardly restored the Desmet films. The films were live accompanied with piano, which was very unusual for the Filmmuseum at the time. Alongside the shows an exhibition was held in the lobby of the muse-

⁷ Filmhistorian Geoffrey Donaldson, expert on Dutch silent fiction, only heard of the Desmet Collection in 1982, via foreign film historians. Geoffrey Donaldson to the author, 26 juni 1999.

⁸ See Archive Filmmuseum, lists projections Nederlands Filmmuseum seasons 1957-1958, 1958-1959, 1959-1960.

⁹ Sources on 'Images Fantastiques': interview with Jan de Vaal, 8 November 1995, and interview with former Filmmuseum employee Henk de Smidt, 20 November 1995, annual reports Filmmuseum 1960-1966. See also: archive Ilse Hughan, letter Jan de Vaal to Jeanne Hughan-Desmet, 25 July 1961. Desmet-posters were shown in 1970-71 at a poster exhibition by the Filmmuseum at the VARA television studio's in Hilversum, in 1972 in the Cinema Parisien at a program of old Dutch features and in 1974 at an all-Desmet poster exhibition at the BUMA-house, in occasion of the 60-years existence of BUMA. See annual reports Filmmuseum 1970, 1972, 1974, 1975-77. The Filmmuseum made no annual reports in the years 1981-1983 and therefore information lacks.

um, with posters, photos, documentation and curiosities from the Desmet collection. For this manifestation a special brochure was made by Frank van der Maden, entitled after one of Desmet's own slogans *Interessant voor volwassenen, leerzaam voor kinderen*. Aspects van de vroege film (Interesting for adult, educative for children. Aspects of early cinema). The attention from press and audience must have been a support for the soon to be sent in subvention request at the Dutch State, for a large scale preservation of the Desmet films.¹⁰ Preservation abroad therefore had its historic importance.

Desmet at the Giornate

From 1985 on, the Desmet films were also shown abroad. In the first place, this was at the *Giornate del Cinema Muto*, where the collection received its international launch. The *Giornate*, in place since 1982, is the only festival fully dedicated to silent cinema and unites film scholars, film archivists, film journalists, film makers and cinephiles. By showing two black and white 16 mm prints from the Desmet collection, *Kri Kri ama la tintora* (Cines 1913) and *Kri Kri imita Pegoud* (Cines 1914), and because of contact with Karel Dibbets at the 1985 festival the organizers became intrigued by this collection. Contacts were established with the Filmmuseum, in particular with Frank van der Maden, curator of the Desmet collection by then. One year after, the projection of the Italian diva film *Fior di male* occurred, as described above. The copy was unique and was one of the first color preservations by the Filmmuseum. The reputation of the Desmet Collection was sealed a year after the showing of *Fior di male* by the screening of several Vitagraph movies in preserved colour prints. Curiously enough the 16 Vitagraph films from the Desmet collection impressed more than the quite larger share of prints from the National Film Archive (London). Eileen Bowser, formerly film curator at the New York Museum of Modern Art, looks back:

The first really large showing was at Pordenone in 1987, and luckily I was present for that. It was a great occasion: the quality of the prints was high. This collection of course had a special value because it is from a period when so few films survived, and suddenly gaps began to fill up. It was not until Pordenone that

I began to realise what an incredible and wonderful collection the Desmet is.[...] We certainly began to have a new idea of the importance of the Vitagraph production after the Desmet Collection began to become accessible. Only a small number of Vitagraphs were available in the United States prior to that.¹¹

Fior di male was a damaging commentary on the obsolescence of the film canon and spear-headed the international discovery of the Desmet Collection. The quality of the print restoration was also praised. It showed that a silent film did not have to be a greying black and white copy, riddled with tramlines, 'rain' and scratches, and printed on sound-film stock. It could be a composition of luminous and stable images: an artefact alive with colour, whether tinted, dye-toned or coloured in. Colour films were evidently not a rarity. Indeed it has been estimated that about eighty percent of the films produced in the second decade of the century were colour-processed in one way or another. The archival practice of transferring old nitrate films onto black-and-white acetate-film stock gave rise to a film history in black and white that bore little resemblance to the form in which the films were shown in their original context. Paolo Cherchi Usai: «A major step forward was made in order to make these prints visible a little closer to their nitrate-like, tinted and toned and stencil-colored condition.»¹² And in the words of Peter Delpeut, filmmaker and former curator of the Filmmuseum:

It was not until I got to know the Desmet Collection at the Netherlands Film Museum that I realized just how much colour had been used in silent movies, and also just how much film archives and film historians across the world had ignored this fact. At a recent [1987] festival of silent movies in Pordenone about three hundred movies were screened.

¹⁰ Van der Maden (*Interessant voor volwassenen etc.* 1985). See also *Filmmuseum Cinematheek Journaal* 71, November 1985, p. 16-46, and reactions in the Dutch press such as *Het Parool*, 20 November 1985.

¹¹ Eileen Bowser to the author, 6 December 1995. Cfr. also program Pordenone 1987; Paolo Cherchi Usai ed., *The Vitagraph Co. of America* (Pordenone: Studio Tesi, 1987); Michel Hommel, 'Pordenone VI: er is meer dan Griffith', *Skrien* 157, Winter 1987-1988, p. 44.

¹² Paolo Cherchi Usai to the author, 23 December 1995.

Only ten were in colour, of which no fewer than eight appeared by courtesy of the conservation project of the Desmet Collection at the Netherlands Film Museum.¹³

Fior di male was one of the first films to undergo colour restoration at the Film Museum. The Desmet Collection was a credit to the Film Museum's expertise – in collaboration with Haghefilm Laboratories – in the preservation of deteriorated nitrate and colour films. It won them the Jean Mitry Award, the Giornate's prestigious yearly award, which the Filmmuseum shared together with Haghefilm. The projection of the colored prints by the Filmmuseum had effects. In subsequent years the colored prints of the Filmmuseum would be shown regularly at the Giornate. Other archives such as the Cinematheque Royale of Brussels, the Cineteca Comunale of Bologna and the George Eastman House te Rochester would also specialize in color restoration of silent cinema.

Finally, people became aware of the importance of the Desmet Collection as a collection. Cherchi Usai: «That is, as a corpus, with its own history, life and patterns of making, unmaking, exploitation, survival, rediscovery, and new archival and scholarly use. [...] The films of the Desmet Collection were a healthy reminder that films do not exist in a void, but are 'made' constantly, after they are shot, printed and shown.»¹⁴ The appreciation for this collection by scholars worked catalyzing for the scientific interest in other collections too, such as the Collectie Joye at the National Film & Television Archive in London. «The Joye Collection for example, existed since a longtime before, yet the field started to care about it only after (and because of) what had happened with the Desmet Collection.»¹⁵

In this connection, the Swiss film historian Roland Cosandey, expert on the Joye collection, proposes a distinction between the terms 'repository' and 'collection'. A repository indicates the social origins of a group of objects, but this does not necessarily qualify it as a museum collection. It is only when we recognise a repository of objects as comprising a self-contained whole, with an individual history and a specific context, that it becomes a collection. «The point of talking about collections is that we accept that objects have a context and a social history.»¹⁶ On the face of it, the Desmet films all appear to be part of a distribution col-

lection, the stock-in-trade of a Dutch film distributor and cinema owner. The films themselves inform us of this. Unlike the original negative of a film, a distribution copy represents the final assembly of the print: the way it looks after it has been provided with intertitles or passed through tinting or colour-stencilling processes. National or local censorship may also account for variations between copies, along with other editorial interventions. The film-historical community is coming to realise that variant editions of a film have a right to exist, and that these rights should be reflected in the preservation policies of film archives. It is the individual character of the Desmet Collection that makes it a genuine treasure trove. When reviewing Desmet's distribution copies, we get a composite idea of the films people were seeing in Dutch cinemas in the years surrounding the First World War.

Effects of the presentations at the Giornate

Intrigued by the first results, Giornate organizer Cherchi Usai visited the Filmmuseum archive at Overveen and watched part of the nitrate stock in the Desmet collection.

It is funny and revealing to see how many of us are taking the Desmet Collection for granted, as if it had always existed. But I remember very well what I had seen when [interim Filmmuseum manager] Frans Moks let me open for the first time several cans of films, what beautiful colors were there, how many rotten and decomposed reels of nitrate came under my eyes and how uncertain he was, when I told him that the Desmet Collection could become a starting point in a new era of film culture.¹⁷

¹³ Peter Delpout, 'Niet alle zwijgende nachten zijn zwart. Een ander licht op de geschiedenis van de zwijgende film', in *Skrien* 157, Winter 1987-1988, 56-9. The aspect of colour was also emphasised in the brochure produced for the 1986 festival at Pordenone. See Frank van der Maden and Emmy de Groot, *The Nederlands Filmmuseum presents: The Desmet Collection* (Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1986).

¹⁴ Paolo Cherchi Usai to the author, 23 December 1995.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Roland Cosandey to the author, 7 July 1999.

¹⁷ Paolo Cherchi Usai to the author, 23 December 1995. In the end the rot was less than expected. Less than 10 complete films out of the ca. 900 films were lost to nitrate decomposition, in the Netherlands. Fifteen Danish Desmet-

After Cherchi Usai's first visit, many would follow, resulting in many subsequent showings of the Desmet films and even films preserved from the collection on request by the Giornate. Large portions of Desmet films thus were projected within the theme programs of Pordenone in the years 1987 (Vitagraph, plus some 5 Italian films among which *L'Amazzone mascherata*), but especially in 1990 (early German cinema), 1992 (Éclair) and 1993 (films from 1913), the Desmet films were omnipresent. Adding to this, several Desmet films were shown at the Giornate in the late 1980s for identification.¹⁸ At the 1987 festival a special meeting around the Desmet collection was organized. Half a year later the Filmmuseum organized at home a program around the Giornate, with a.o. British and Dutch prints of the Vitagraph films shown in Pordenone.¹⁹

The presentation in Pordenone drew the attention of curators, film historians and festival organizers. Viceversa the museum built up a network of contacts via the festival. Many came to the Netherlands in order to identify films or to select them for their festivals or regular screenings: the Cineteca del Comune di Bologna with their festival 'Il Cinema Ritrovato', the 'Mostra Internazionale del Nuovo Cinema' at Pesaro, the French festival 'CinéMémoire', Musée d'Orsay in Paris, the Cinémathèque Française, the Cinémathèque Gaumont and the Deutsches Institut für Filmkunde. In 1991, Bologna e.g. organized a large retrospective of early Italian cinema, in which 30 films from the Desmet Collection were shown.

Vittorio Martinelli: «What a sensation when I saw *Fior di male* and *Sangue bleu* for the first time! I had not seen those actresses [Lyda Borelli and Francesca Bertini] so beautiful.»²⁰ Allured by the projections of the films from the Desmet Collection at the Giornate del Cinema Muto, and together with the staff of the Turin film archive, Martinelli visited the film archive of the Filmmuseum in Overveen, in order to identify the early Italian films there. He was flabbergasted:

The first film I remember having seen, was a German version, entitled *Die Rache einer betrogenen Frau*. A beautiful film, nice colors, nice print. A film I immediately identified as *Sogno di un tramonto d'autunno*, a film after D'Annunzio. I was hilarious about this. Finding a film after

D'Annunzio which did not exist in Italy anymore, a magnificent print and the knowledge that over a hundred more prints were available. Wasn't this a treasure trove? What would the rest be like, if the first was already like this? [...] For the Amsterdam film archive the Desmet Collection became a spectacular business card. In no other country one can research or organize anything without taking in account the Amsterdam holdings. A visit to Amsterdam is simply obligatory.²¹

Next to early Italian cinema history, the Desmet Collection also played an essential part in the rewriting of early German film history. An impressive retrospective on Oskar Messter at an exhibition on this German filmpioneer in the Filmmuseum Potsdam and the Deutsches Museum München (1994-1995) also contained many Desmet-films. As far as can be overseen now, worldwide most early Messter-films have remained within the Desmet Collection: 22 titles. Among these are some remarkable early examples of films with Henny Porten, model woman of Wilhelmine Germany. Martin Loiperdinger, organizer of the exhibition and retrospective, first encountered the Messter-films during a large retrospective of early German cinema in

films were destroyed at the Danish film archive because of decomposition, which meant a big loss in the Danish section within the collection.

¹⁸ Annual reports Filmmuseum 1990-1994; programs Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1987-1993; Paolo Cherchi Usai, 'Op avontuur in de Desmet-collectie. Een sentimentele (en strategische) reis naar het Nederlands Filmmuseum', *Serien* 152, 1986, p. 40-41. After his first visit to the Netherlands, Cherchi Usai's ideas on film restoration were spread in the Dutch journal *Versus*: 'Geschiedenis en esthetiek van de "originele kopie"', *Versus* 1, 1987, p. 75-105. See also Paolo Cherchi Usai, 'Jean Desmet e i manager del restauro', in: *Segnocinema* 27, maart 1987, p. 58-59.

¹⁹ *Goed geconserveerd. Le Giornate del Cinema Muto 1987. Filmmuseum Cinematheek journal* 81, February-March 1987. On p. 17-19 ('Spreken is zilver, zwijgen is goud'), Frank van der Maden talks about the 1987 edition of the Giornate. In reviews of the theme programs on Vitagraph, Italian cinema and Roscoe Arbuckle he mentions the Desmet films shown such as *L'Amazzone mascherata* and *Out West*. In the same publication Haghefilm employee Wim Kerkhof talks about the restauration and show of a.o. *Fior di Male*, restored by Haghefilm: 'Het laboratorium in Pordenone: Haghefilm BV', pp. 22-23.

²⁰ Interview with Vittorio Martinelli, 7 July 1999.

²¹ *Idem*.

Pordenone, where the Desmet-films determined a large share of the films projected.²² Via the contact with Desmet Collection, people discovered that Filmmuseum was also outside of this collection a treasure trove for early cinema as well as an expert in color preservation and in acquiring financing and adequate staff in order to realize these preservations. For foreign festivals, archives and scholars these were even more reasons for visiting the Dutch archive.²³

Researchers Richard Abel and Heide Schlüpmann respectively studied the French and the German collection of the Filmmuseum, including the Desmet-films, for their groundbreaking studies on early French and German cinema, *The Ciné Goes to Town* and *Die Unheimlichkeit des Blicks*.²⁴ The Desmet-films played an important part in their texts. The early German films at the Filmmuseum, both within and outside of the Desmet Collection, also were pivotal to the research of German film historian Michael Wedel and for the volume *A Second Life. German Cinema's First Decade*, edited by Thomas Elsaesser and Wedel. The German Desmet-films formed the center of an international traveling program, 'Rot für Gefahr, Feuer und Liebe', organized by the Goethe Institut, also presented in Rome.²⁵

Films and publicity materials within the Desmet Collection were also of vital importance to the realization of reference books such as those by Vittorio Martinelli and Aldo Bernardini.²⁶ Vittorio Martinelli: «Photocopies of the documentation within the Desmet Collection have helped us in the identification of films, but also in establishing our filmography. By lack of film prints you need to fall back on papers, journals and such. The publicity material in the Desmet Collection was very welcome there: not only because of the photos, but also because the plot descriptions there were much more reliable than those in programs or trade papers, which can be a sort of novellas. By viewing many films I have been able to establish this.»²⁷ Apart from publications such as books and articles, many foreign and Dutch students have used the Desmet Collection for their theses and dissertations, in particular in the 1990s, ranging from genre research (crime films, westerns, religious films) to rite research, and from research on film posters to research on distribution. I myself worked from 1994 to 2000 on a dissertation on Desmet's film distribution and cinema exhibition, which was published in 2003 as *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. It

stood at the heart of the 2004 Domitor conference on the theme of distribution.²⁸

²² Interview with Martin Loiperdinger, 7 July 1999. Martin Loiperdinger, 'Erhaltene Spielfilme aus der Messter-Produktion, 1909-1918', in: *KINtop 3* (1994), p. 209-214.

²³ See *KINtop 3* (1994), and *Oskar Messter-Filmpionier der Kaiserzeit. KINtop Schriften 2* (1994). For the Italian films in Bologna, see my text 'Jean Desmet, distributore dei primi film italiani', *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo 1905-1930* (Bologna: Cappelli, 1991), p. 140-158.

²⁴ Richard Abel, *The Ciné Goes to Town* (1994); Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* (Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990). For her book, Heide Schlüpmann based herself mainly on prints from preserved German Desmet films at German film archives who had acquired these or had restored them in the past. She came first to Holland to see the unique tinted print of *Padre*. After that she came back to view early German films at the archive in Overveen and discovered there the German film makers Franz Hofer and Emerich Hanus. Heide Schlüpmann to the author, 7 July 1999.

²⁵ Daniela Sannwald, *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Spielfilme/Red for danger, fire and love. Early German silent films* (Berlin/München: Stiftung Deutsche Kinemathek/Goethe Institut, 1995); I published in occasion of a round table at the Rome edition of the program the article 'Il primo cinema tedesco nella collezione Desmet', in: *Nuovo Cinecritica 2/3*, April-September 1996, 129-133. Michael Wedel, "Kino-Dramen": *narrative and space in early German feature films 1912-1919* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam 1993; MA-thesis). Thomas Elsaesser, Michael Wedel (eds.), *A Second Life. German Cinema's First Decades* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996); see also: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (ed.), *Kino der Kaiserzeit: Genres, Stars, formale Entwicklungen* (Berlin: Potemkin Press, 1999). In *A Second Life* the Desmet-films served as main source for articles by Kristin Thompson (*DIE LANDSTRASSE*), Michael Wedel (*Zweimal gelebt*), Yuri Tsvian (*Die schwarze Kugel*), Elena Dagrada (*Die schwarze Kugel, Die schwarze Natter*) en Ivo Blom (*Des Meeres und der Liebe Wellen, Auf einsamer Insel*). Travel films in the Desmet Collection were also paramount to the dissertation by Jennifer Peterson, *World Pictures: Travelogue Films and the Lure of the Exotic, 1890-1920* (Chicago: University of Chicago, 1999). For the French travel films in the collection, see also my text 'Comme l'eau qui coule: les films de rivière de Gaumont dans la collection Desmet', in: *1895*, 18, 1995, pp. 156-163.

²⁶ See Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano* (Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 1992-1996), and Bernardini's *Cinema muto italiano. I film "dal vero", 1895-1914* (Gemona: La Cineteca del Friuli, 2002). See also Marguerite Engberg's classic reference book of Danish silent cinema (Engberg 1977) and Paolo Cherchi Usai's checklist on Éclair in *Griffithiana 4/45*, May-September 1992, pp. 28-88.

²⁷ Interview with Vittorio Martinelli, 7 July 1999.

²⁸ Dutch theses on basis of the Desmet Collection were writ-

Later Presentations in the Netherlands

The Desmet-films were not only shown abroad. The Filmmuseum also started to present itself within the Netherlands as expert in early cinema. In 1991 the archive produced three 16 mm-compilations out of the films from the Desmet Collection, divided in national sections: 'Amore e lotta' (Italian cinema), 'A' la campagne' (French cinema) and 'A changing society' (American cinema). But the individual films were also shown frequently, in the first place at the Filmmuseum. In particular during the Sunday afternoon screenings in the years 1993-1994, many recent preserved films from the Desmet Collection were projected. In the Summer of 1993, several Desmet-films were shown at the two-day Filmmuseum workshop preceding the IAMHIST conference on 'Film and the First World War'. The workshop idea so appealed the archive that they started to organize separate workshops on their own holdings, first on early nonfiction (1994), then on color in early cinema (1995), followed by several others. At the 1994 and 1995 workshops the program consisted for half of Desmet-films. On 25-26 November 1994, the then yearly organized Filmmuseum Theme Days were dedicated to the Desmet Collection and the program consisted of reconstructions of 6 film programs from Desmet's own cinemas as shown in 1913. Already during the 1994 workshop the importance of programming was indicated. Thanks to Desmet's business archive it was possible to reconstruct and analyze Desmet's film programs from the 1910s.²⁹ Eventually this would result in a workshop on this theme too and would become a big research topic to the Filmmuseum.

Desmet's Cinema

The non-filmic part of the Desmet Collection was extensively focused upon by a big exhibition at the Filmmuseum in 1991 on *Jean Desmet and his Cinema Parisien*, the cinema where he held his distribution agency and lived above for several years. This was the largest exhibition on Desmet till then. The exhibition occurred in occasion of the installment of the lavish 1924 art deco interior of the Amsterdam Parisien cinema in one of the two auditoria of the Filmmuseum in 1991. When the Parisien cinema had to be demolished in 1987 in order to make place for the enlargement for the nearby Victoria Hotel, Desmet's granddaughter Ilse Hughan kept the whole interior and meticulously documented the whole interior of the cinema

with drawings, stereophotos, slides and even a 16 mm film. She knew to enthusiasm the new management of the Filmmuseum to keep this interior and after finding the Dutch VSB-bank as sponsor, architect J. van Stigt reinstalled the whole interior at the Filmmuseum, helped by Hughan's documentation. All the wooden walls and lamps were reinstalled, the ceiling was recreated by Van Stigt. Even the glass entrance doors to the auditorium originate from the Parisien, while the chairs originate from the Cinema Palace in Haarlem, a cinema owned in the past by one of Desmet's brothers, Mathijs. With this operation we can nowadays view Desmet's films within the setting of his own cinema.³⁰

Appropriation by Filmmakers

The film material from the Desmet Collection has been appropriated in very many

ways largely at the Universiteit Utrecht: Alianne ter Veer, *Misdaadfilms in de Desmet-collectie* (1993); Ester Rutten, *Blik op Desmet: aankoop en verspreiding van de vroege Franse film in Nederland* (1995); Joni L. Hermans, *Van kribbe to kruis. Desmet en de vertoning van de passiefilms* (1996); Nanna Verhoeff, *Early westerns; how to trace a family* (1996). From other universities: Giovanna Fossati, *I colori del film in nitrate* (Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995-96); Bregtje Lameris, *Gekleurde bespiegelingen: een thematische verhandeling over enige Pathécolor-documentaires van voor 1914* (Nijmegen: Katholieke Universiteit Nijmegen, 1997); Mustafa Özen, *Sprekende affiches voor stomme films. De Amerikaanse Vitagraph-affiches in Europa 1910-1915* (Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 1998; MA thesis). Verhoeff received the Prof. Peters prize for the best film studies thesis in the Netherlands and enlarged it to a dissertation, which was published commercially by Amsterdam University Press in 2006 as *The West in Early Cinema. After the Beginning*. She co-organized in 1997 a workshop on the early westerns at the Universiteit Utrecht, where again many of the Desmet westerns featured.

²⁹ Annual reports Filmmuseum 1991, 1993, 1994; program workshop at IAMHIST conference 1993; program's Amsterdam Workshop 1994 and 1995; Daan Hertogs, 'Themadagen Jean Desmet' in: *Studiecentrum Bulletin* 2, 1994, pp. 3-5. See also the publications of the proceedings of the 1994/1995 workshops: Daan Hertogs, Nico de Klerk (eds.), *Nonfiction from the teens. The 1994 Amsterdam Workshop* (Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994); idem (eds.), *'Disorderly Order.' Colours in silent film. The 1995 Amsterdam Workshop* (Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996); idem (eds.), *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film* (Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1997).

³⁰ Annual report Filmmuseum 1991; interviews with Ilse Hughan, 5 and 11 september 1995.

ways by film makers, in particular by cineasts employed at the Filmmuseum. In most cases the origin or the status of object within a collection of those films did not matter so much to the film makers and thus silent non-Desmet films were easily mixed with silent Desmet films. Around 1990, however, the primate of the Desmet Collection was still rather strong, as many non-Desmet films still had to be restored. This led to Peter Delpout's compilation film *Lyrical Nitrate* (1990), exclusively composed out of films from the Desmet Collection and also indicated as such. Delpout expressed in his film his passion for the Desmet films via a personal, almost non-narrative impression. The bright colors of the 1910s, also including the color masses of images distorted by decomposition and solarisation, just flash into your eyes. Travel films, reflexive films on the cinema theater and movie production world, and touching melodrama's culminate in a reworked version of the climax of *Fior di Male*, form the basis of the film. Woving into this is a commentary on the decay of nitrate film and consequently the literal disappearance of these films and their images, metaphorically imagined by at the end of the film by images fading because of growing nitrate rot and going over into a complete abstract kaleidoscope of colors and whiteness, images of – hardly by chance – an American adaptation of the chase from Paradise. The use of old recordings of classical music – opera, Lieder, symphonic music – underline the emotional character of the film and bring back the emotional response to these early films we had lost when viewing early or silent cinema. *Lyrical Nitrate* had its worldwide premiere right at the Giornate in 1990, in a memorable screening where afterwards people competed in applauding and yelling boo, just like in an opera house.

The Importance of the Desmet Collection

Several persons have indicated the importance of the Desmet collection and the objects within it. The value of the collection was different in each era, dependent of its function. For Desmet, it was his film stock, his company and later on a memory. For his daughter who donated the collection, it was an heritage, a symbol for her father's business success. The distribution collection later on became a private collection and finally a museum collection. But even after the donation to the Filmmuseum the collection changed of status, depending on the vision of museum boards on collectioning.

The donation of the Desmet Collection to the Filmmuseum was a highlight in the collectioning of Jan de Vaal, the first Filmmuseum manager, as it helped to lay the basis for his museum collection. Collecting for him was the creation of a time image, realized by the objects collected. For de Vaal this did not stop at films only. Everything which referred to the invention and development of the cinema interested this collector. Hence his interest in posters, photo's and the business archive of Desmet. He even tried to obtain Desmet's sleeping couch from his traveling cinema years. History was his big passion, a passion for cinema another. He enriched the museum with one of the richest and most unconventional film collections worldwide.³¹ After the years of collecting under De Vaal, the subsequent years can be described as the era of preservation and presentation, both at home and abroad. Thus accounts both for the Desmet collection and the Filmmuseum collection at large. Coming from the world of the arts and museums, manager Hoos Blotkamp had specific ideas on collections. She considered film collections as not so different from art collections. Both have received a surplus value through the museum. In her words we can still hear some of the dilemma of the Desmet affair:

Surplus value is a very museal thing. More acknowledged by people who deal with it professionally, it attracts only the colleagues, scholars. The big audience doesn't care whether a film comes from a collection. They come for the films, for the film makers. Even if nowadays audiences might know better who Desmet is than who Léonce Perret is. That is all right. [...] Dealing films in collections has been important to us: publicity, tactically. But from the content out you have to take care that not other things will become victim, as they also have a right to existence. When you have two equal films and one is from the Desmet Collection and the other is not, and you only have money for one, you are posed a moral dilemma. Thanks to our extra subvention we luckily came into a position that we could do both; thank God! Or else I would have had a real problem what to choose.³²

³¹ Interview with Jan de Vaal, 8 November 1995.

³² Interview met Hoos Blotkamp, 17 July 1995.

Not every film, every genre scored equally high in the aesthetical valuation within and outside of the museum. The repetitive character and abundant availability of early French and Italian farces within the collection did not do well to the appreciation of these films. Therefore that sometimes – partly due by films as *Lyrical Nitrate* – an image of the collection rises that is composed largely out of melodrama's and travel films, while in numbers the comic share of the collection is dominant and while in length the genres drama and comedy are almost equal. Vittorio Martinelli rather discovered the diversity within the genre of comedy via the films of the Desmet Collection:

Before people always talked about “the comedians”, as if they were all the same type. But when I saw the Desmet films, I realized that every comedian has his own type, that there were big differences between Cretinetti and Polidor, between Kri Kri and Robinet. You don't equal Chaplin to Buster or Harold Lloyd either, do you?! And furthermore, there is the big difference between the slapsticks with comedies with Gigetta and Rodolfi, with Vaser and Pilotti, which deal with triangular relationships, are more ‘boulevardier’-like, with their stories on terrible wives, nasty mother-in-laws and depressed husbands.³³

The Desmet Collection contains much material from a specific period which does not exist anymore in its country of origin and mostly the material is found back in pretty good shape and adequately preserved. Of course with the modern ‘recapture manoeuvres’ of foreign film archives a part of the Desmet material might prove to be less unique than before. Still, this can not undo the historical importance of the collection over the past two decades. Cherchi Usai:

Film history, as every discipline, is like a herd of vandals somehow. Once a territory as been dug up, the “barbarians” (in this case, ourselves) start looking for another area to ravage. The good thing is that the results of this sudden, violent and creative event were spectacular. Once left alone, the Desmet Collection will probably be able to deliver other ideas and unexpected directions of

research we have never thought of. But it will take time, and maybe a little less obsession for discovering the “new” at any cost.³⁴

³³ Interview with Vittorio Martinelli, 7 July 1999. Early comedy may seem often old hat and unfunny, but they also may contain interesting examples of renewal and marketing for the proper film company, self-referentiality therefore. In spite of its repetitive character, the genre seems quite heterogeneous, but this has been indicated too little. See also my own articles ‘Un'occhata da più vicino. Riconsiderare il cinema italiano delle origini/ Take a closer look! Italian Early Cinema Reconsidered’, in: *Fotogenia* 4/5, 1999, p. 45-58, 287-293; and ‘All the Same or Strategies of Difference. Early Italian Comedy in International Perspective’, in: Anna Antonini ed., *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples* (Udine: Forum, 2003), pp. 465-480. Early comedy suffers even more than early drama by the danger of ‘overkill’, what has been the case of comedy retrospectives at the Giornate too. See Cherchi Usai/Jacob (1985), for the Italian comedy retrospective at the Giornate.

³⁴ Paolo Cherchi Usai to the author, 23 December 1995. In 2002, in occasion of the launch of my book on Jean Desmet, I drew up a special program of unknown Desmet films for the Giornate. Unfortunately, the publisher retarded and so it came out in 2003. For the program, see http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/previous_editions/edizione2002_frameset.html

At the 2002 edition of the Giornate several French, Italian and American Desmet comedies appeared within the Funny Ladies retrospective.

Bonjour Epstein!

di Domenico Spinosa

Le attività delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone giungono oramai al loro venticinquesimo anno. Grazie a questa manifestazione negli anni abbiamo potuto più adeguatamente comprendere quanto sia davvero importante per chi si occupi di cinema (o da esso ne sia occupato) conoscere e sentire il cinema degli origini. Infatti si è poi scoperto che il segreto risiede nascosto tutto lì. Lì, in quelle "silenziose" immagini dolcemente accompagnate da soavi partiture che ci aiutano soprattutto a pensare, oltre che ovviamente a vivere. V'è, in particolare, un regista, nato a Varsavia ma affermatosi in terra francese, che a proposito di questo "pensare" offerto dal cinema ha costruito non solo tutta la sua filmografia ma ci ha anche lasciato in eredità numerosi saggi teorici che non smettono mai neanche loro di essere, come i suoi capolavori in pellicola, pieni di suggestioni che danno vita a infinite riflessioni. Egli è Jean Epstein (1897-1953) a cui si intende rendere omaggio nelle poche pagine che seguono.

Figlio di un ebreo francese e di una donna polacca, Epstein fu studente alla scuola francese di Friburgo (in Svizzera). Si trasferì in seguito in Francia laureandosi in medicina a Lione, città dove incontra e conosce Auguste Lumière. Studioso e appassionato di letteratura e filosofia (se ne occuperà in alcuni saggi), nel 1920 fa la conoscenza di Blaise Cendrars¹ ed entra in contatto con Abel Gance insieme al quale stende la sceneggiatura del film *La roue* (La rosa sulle rotaie, girato poi nel 1922). È in seguito aiuto regista di Louis Delluc per *Le tonnerre* (Il tuono, 1921), attività questa che abbina a quella letteraria (durante questi anni infatti lavora per le *Éditions de la Sirène*). Nel 1922, grazie a Jean Benoît-Lévy, dirige un documentario sulla vita di Luis Pasteur, *Pasteur* (Id.), che gli offre la pos-

sibilità di stipulare un contratto con la casa cinematografica Pathé. Il suo primo lungometraggio è del 1923, *L'auberge rouge* (L'albergo rosso), ispirato da un racconto breve di Balzac, in cui si sono riscontrate valide qualità di narratore, in particolare per la sapiente costruzione dell'intreccio e l'uso espressivo del linguaggio cinematografico. Qualità che si evolveranno nella pellicola seguente *Coeur fidèle* (Cuore fedele, 1923), una storia melodrammatica con una prospettiva squisitamente cinematografica, del tutto innovativa per quello che concerne la drammaturgia tradizionale. Come nel primo film, Epstein dà prova di avere una grande abilità nell'evocare atmosfere e nel ricostruire ambienti (in *Coeur fidèle* è il porto di Marsiglia con le sue bettole a ricevere un profilo impeccabile). È da questo lavoro che il regista inizierà il suo cammino per le strade del cinema che lo porteranno a essere considerato uno tra i maggiori cineasti della cosiddetta "prima avanguardia" francese, una avanguardia applicata all'industria cinematografica, appunto per questo da considerare ben distinta dalle esperienze dadaiste e surrealiste

¹ Blaise Cendrars è lo pseudonimo di Frédéric Sausser Halle. Nato a La-Chaux-de-Fonds (Svizzera) nel 1887 morì poi a Parigi nel 1961. Scrisse numerose raccolte di versi: *La légende de Novgorod* (La leggenda di Novgorod, 1909), *La Pâques à New York* (La Pasqua a New York, 1912), *La prose du transibérien et de la petite Jehanne ne de France* (La prosa del transiberiano e della piccola Jehanne di Francia, 1913). È inoltre autore di romanzi, spesso di carattere autobiografico, avventuroso ed esotico: *L'or* (L'oro, 1925), *Morovagine* (Id., 1926), *La confession de Dan Yack* (Le confessioni di Dan Yack, 1929), *La vie dangereuse* (La vita pericolosa, 1938), *La main coupée* (La mano mozza, 1946), *Bourlin guer* (Id., 1948). Cendrars lavorò per il cinema come sceneggiatore del film *La roue* (La ruota, 1920) diretto da Abel Gance.

più radicali di quegli stessi anni. Essa pone in atto, come tutti sanno, una sperimentazione "formale" del cinema interpretato come linguaggio sì visivo, ma volutamente indipendente da ogni influenza letteraria o teatrale. Per Epstein si tratta principalmente di mettere in atto una ricognizione di tutte le tecniche cinematografiche di deformazione dell'immagine (trucchi, rallentato, accelerato, etc.), applicate anche alle potenzialità del genere documentaristico.

Jean Epstein, insieme a Sergej Ejzen_tejn, è stato uno dei registi che più ha associato la propria attività creativa a una ininterrotta riflessione teorica sul cinema, prolifiche ambedue di sperimentazione e di conoscenza delle possibilità tecniche ed espressive della nuova arte. Ed è proprio egli ad avvertire la necessità di proclamare una nuova avanguardia che tenda innanzitutto alla ricerca di un cinema lirico e poetico. Bisogna tener ben presente che per "avanguardia" il cineasta non intende un semplice manifesto collettivo o un indirizzo determinato, bensì la ricerca continua, la sperimentazione prima pratica e poi teorica (come suggerisce lo stesso Epstein) del cinema e delle sue nuove tecniche. La sua riflessione non si risolve tanto in un'estetica e nemmeno in una poetica, ma, come è nelle intenzioni dell'autore, in una filosofia del cinema. Per Epstein il cinema non è un semplice spettacolo, ma un codice poetico di immagini, addirittura un mezzo di conoscenza che oltrepassa i limiti fisiologici dei nostri sensi, riconsegnando il mondo nella sua persistente mobilità e nella sua scorrevolezza temporale. Epstein a tal proposito sostiene che il cinema offre una "nuova scienza evoluta": la *lyrosophie* (lirosofia). Partendo dalla considerazione seconda la quale quando la ragione umana costruisce un sistema di comprensione dell'universo (una *Weltanschauung* direbbero i filosofi tedeschi), scientifico o filosofico che sia, essa cerca di escludere dall'ordine che istaura ogni sentimento, Epstein afferma che i due campi, quello emotivo e quello razionale, sono indipendenti l'uno dall'altro. Questi sono due modi diversi e distinti di conoscere. V'è quindi la necessità di un pensiero che cerchi di far convergere le due differenti forme conoscitive. Epstein lo definisce "lirosifico". La lirosafia è essenzialmente la collaborazione tra la ragione e il coefficiente sentimentale. Scrive chiaramente il cineasta: "L'uomo ha iniziato col sentire, ha continuato col capire. Non può fermarsi lì, perché non può fermarsi mai, tranne che nell'immobilità della morte.

Altri gli hanno proposto, allora, di sentire prima di capire, che è cosa, tutto sommato, molto ordinaria. Nessuno gli ha proposto, allora, di sentire prima di capire, che è cosa impossibile. Io lo invito a sviluppare tutta la sua attività, a godere contemporaneamente delle sue due grandi facoltà, a sentire e a capire contemporaneamente. Ecco la lirosafia. E sui due mondi che avete costruito, uno del sentimento e l'altro della ragione, io costruisco il mio, allo stesso tempo della ragione e del sentimento. Questa nuova immagine dell'universo, al di sopra delle altre due, è l'immagine lirosafica"². La lirosafia unisce così in una stessa rappresentazione le sue due conoscenze: la conoscenza razionale e la conoscenza sentimental-amorosa. In tale senso il cinema è una nuova filosofia che annulla definitivamente le antinomie fino ad ora insanabili tra ragione e sentimento, tra sistema scientifico ed emozione sensibile, per annunciare e dare libertà alla *lirosafia*, la vera nuova sensibilità moderna che armonizza gli estremi e spegne il freddo razionalismo cartesiano.

Questa riflessione filosofica sul cinema ha conseguenze in diversi ambiti del sapere. In particolare, Epstein elabora alcune interessanti concezioni circa il significato della categoria di tempo che ci sembra opportuno in questa sede mettere in risalto. Il tempo in se stesso, ricorda il cineasta, non esiste, ma è dagli eventi stessi che deriva il sentimento di ciò che è accaduto nel passato, di ciò che è presente, di ciò che verrà in seguito. Solo il presente esiste, non il passato, tanto meno il futuro. Però, "il presente non è il tempo. È una articolazione prigioniera – nota Epstein – tra passato e futuro, entrambi da essa esclusi. Il presente è un'eccezione al tempo, in mezzo al tempo. Ne è la prova il fatto che sfugge al cronometro; le misurazioni del tempo non riescono a coglierlo, ombra che scivola impunemente attraverso le nostre trappole per minuti. Guardate l'orologio: il presente nel senso stretto del termine già non c'è più; e sempre nel senso stretto del termine, è ancora lì, di nuovo, ci sarà sempre, da un minuto all'altro. Penso, dunque ero. L'io futuro prorompe in io passato; il presente non è altro che questa mutazione prestigiatrice, istantanea e incessante. Il presente non è altro che un incontro, una coincidenza, un'intersezione, punto continuo, istante illimitato,

² J. Epstein, *La Lirosafia* (1922), in ID. *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di Valentina Pasquali, Edizioni di Bianco e Nero- Marsilio, Venezia, 2002, p. 16.

lampo durevole”³. Ma v'è un tempo in noi, sostiene il cineasta, un tempo psicologico, ovvero il nostro tempo. Il tempo del nostro sentire, il tempo dei nostri sentimenti verso ciò che ci circonda. Il tempo della nostra *Erlebnis*, dove gli oggetti sono soltanto un'occasione e un agente rivelatore, non l'artefice del sentimento. Il tempo psicologico, quindi, non è considerato da Epstein un sentimento, ma in un certo senso una variazione del sentimento, ciò che deriva dall'insieme sentimentale. Ora, il tempo, il tempo psicologico può essere variabile e deve esserlo, sostiene il cineasta. E così Epstein giunge a definire una “logica del tempo variabile”, dove proprio il cinema viene a esserne il mezzo disvelante. Il tempo cinematografico risulta essere un insieme irregolare, composto da molteplici piccole persistenze messe insieme. Si tratta di un insieme fluttuante che si oppone alla concezione tradizionale secondo cui il tempo (come anche lo spazio in verità) deve assolutamente essere continuo. Il cinema ci offre immagini che ci consentono di vedere come le cose possono presentarsi in uno spazio-tempo incostante e frammentario. V'è da notare, a tal proposito, che il filosofo francese Gilles Deleuze, nella sua “tassonomia” dedicata al cinema, analizza in modo esemplare queste riflessioni. Deleuze parte dall'affermazione secondo cui il cinema francese degli anni '20-'30 ha realizzato concretamente “una rottura con il principio di composizione organica”⁴. Quando infatti i registi francesi parlavano di “fotogenia”, nota il filosofo, intendevano pensare l'immagine cinematografica “maggiorata” dal movimento. La questione evidente è stabilire l'entità di tale maggiorazione. Ciò significa considerare l'intervallo di tempo in un primo momento come “presente variabile” e in un secondo momento come “immensità del futuro e del passato”. Ed è proprio riguardo a questo secondo pensare il tempo che per Deleuze entra in gioco la teoria di Epstein. Scrive il filosofo: “Kant diceva che, fintanto che l'unità di misura (numerica) è omogenea, si può facilmente andare sino all'infinito, ma astrattamente. Quando l'unità di misura è variabile, invece, l'immaginazione urta presto contro un limite: aldilà di una corta sequenza, non è più capace di *comprendere* l'insieme delle grandezze o dei movimenti che apprende successivamente. E tuttavia il Pensiero, l'Anima, in virtù di un'esigenza che le è propria, deve comprendere in un tutto l'insieme dei movimenti nella Natura ovvero nell'Universo. Ciò è quanto Kant chiama il sublime matematico: l'immaginazione si consa-

cra a apprendere i movimenti relativi, in cui essa esaurisce rapidamente le proprie forze, convertendo le unità di misura, ma il pensiero deve giungere a ciò che supera ogni immaginazione, cioè all'insieme dei movimenti come tutto (...). È il secondo aspetto del tempo, non più l'intervallo come presente variabile, ma il tutto fondamentalmente aperto, come immensità del futuro e del passato. Non è più il tempo come successione di movimenti e delle loro unità, ma il tempo come simultaneismo e simultaneità”⁵. E questo è anche per Epstein. Infatti è poi lo stesso Deleuze a notare che nei suoi scritti “Epstein parlerà della ‘successione rapida e regolare che tende verso il cerchio perfetto del simultaneismo impossibile’”⁶. Quindi possiamo sostenere con Deleuze che la *lyrosophie* di Epstein, questa concezione del montaggio “matematica-spirituale”, “estensiva-psichica”, “quantitativa-poetica”, è al cinema quello che in filosofia per Kant è esattamente il sublime matematico.

Ciò che conta di più nell'opera di Epstein sembra essere senza dubbio il mostrare quanto sia innovativo e devastante per la nostra cultura il fatto che il cinema sia venuto alla luce. È una vera e propria continua dichiarazione d'amore che il cineasta fa nei confronti del nuovo mondo di cui tutti noi siamo spettatori. E questo lo si vede e lo si tocca leggendo i suoi saggi e vedendo i suoi film, sempre, fino al suo ultimo pensiero-respiro, secondo cui v'è un punto d'incontro tra l'alcol e il film. Questa combinazione risponde allo stesso bisogno dell'essere, sostiene Epstein, che cerca di sfuggire a una eccessiva razionalizzazione. Come l'alcolismo apre la strada a una certa abitudine di sognare a occhi aperti, così il cinema vi si aggancia con la sua abitudine a far fantasticare.

In conclusione si vuole fare riferimento a un film in particolare del maestro francese. Nel 1928 Epstein traspone il racconto di Edgar Allan Poe *The Fall of the house of Usher* in *La chute de la maison Uscher* (La caduta della casa Uscher). Il film viene considerato come un classico dell'orrore, a cui apre la strada, dopo le prime sperimentazioni (che la pellicola rievoca) realizzate dall'espressionismo tedesco. Vi è da dire che lo spirito del film, subito esportato negli

³ J. Epstein, *Il tempo T* (1922), in ID., *L'essenza del cinema...*, cit. pp. 36-37.

⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), trad. it. di Jean-Paul Manganaro, Milano, 1984, 19973, p. 56.

⁵ Ivi, pp. 62-63.

⁶ Ivi, p. 63.

Stati Uniti, influenza il cinema sperimentale d'oltreoceano. Nell'ambito dell'avanguardia di stampo surrealista, venne infatti girato in America nel medesimo 1928 il remake del film, *The Fall of the House of Usher* con la regia di Melville Webber e James Sibley Watson. Quest'ultimo ha offerto a sua volta spunto per la realizzazione di nuove opere come *The Fall of the House of Usher*, girato da Curtis Harrington nel 1942. Da notare che molte copie non segnalano il nome di Luis Buñuel, la cui partecipazione sul set si interrompe poco prima della fine della lavorazione del film. *La chute de la maison Usher* è una reminiscenza di un universo fantastico, quasi chimerico, che si avvale di sovrimpressioni e *ralenti*, per mezzo dei quali gli oggetti sembrano acquistare una nuova, misteriosa vita. E qui v'è tutta la lezione del cineasta su ciò che egli stesso definisce l'"ultra-cinematografo" o anche l'"ultra-dramma". Ed è infatti tutta la drammaturgia che viene scossa dalle fondamenta. Per la realizzazione del film Epstein trascura tutti gli effetti plastici e fa largamente uso del *ralenti*. E così abbiamo la sensazione, vedendo quelle scene così composte, di aver quasi ritrovato il tanto agognato "tempo perduto". "Non conosco nulla che sia davvero più emozionante dell'immagine rallentata di un volto che – scrive Epstein – si abbandona a un'espressione. C'è prima tutta una preparazione, una febbre lenta, che non si sa se paragonare a un'incubazione morbosa, a una maturazione progressiva o, più grossolanamente, a una gravidanza. Alla fine, tutto questo sforzo deborda, rompe la rigidità di un muscolo. Un contagio di movimenti anima il volto. L'ala delle ciglia e il ciuffo del mento battono insieme. E quando infine le labbra si separano per indicare il grido, abbiamo assistito a tutta la sua lunga e magnifica aurora. Un tale potere di separazione del super-occhio meccanico e ottico, fa apparire chiaramente la relatività del tempo. È dunque vero che dei secondi durano ore! Il dramma è situato al di fuori del tempo comune. Si ottiene una nuova prospettiva, puramente psicologica. *Ne sono sempre più convinto. Un giorno il cinematografo fotograferà, per primo, l'angelo umano*"⁷. Attraverso l'analisi del movimento dunque il rallentatore risponde all'esigenza di visualizzare le energie che si sviluppano nella *casa Usher*, un universo in cui l'animato e l'inanimato, il mondo esterno e il mondo interno, la vita e la morte, si fondono in un unico flusso in cui ogni istante è diverso dal precedente e dal successivo. È ancora una volta il tempo e i suoi

epigoni a ossessionare Epstein, spettro dal quale non si libererà mai.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Jean Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settimana arte*, a cura di Valentina Pasquali, Bianco e Nero- Marsilio, Venezia, 2002.

Id., *Alcol e cinema*, con il saggio *Il pensiero dell'occhio* di Monica Dall'Asta, Pozzuolo del Friuli, 2002.

Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinema 1*, Paris, 1983 (trad. it. di Jean-Paul Manganaro, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano, 1984, 19973)

Abel Richard, *French cinema: the first wave 1915-1929*, Princeton, 1987.

Abel Richard, *French film: theory and criticism a history anthology 1907-1939*, Princeton, 1988.

Jacques Aumont, sous la direction de, *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*. Cinémathèque française, Paris, 1998.

Laura Vichi, a cura di, *L'intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, catalogo, Centro di Promozione Teatrale La Soffitta/Università di Bologna, Bologna, 2000.

Id., *Jean Epstein*, Il Castoro, Milano, 2002.

⁷ J. Epstein, *L'anima al rallentatore* (1928), in ID., *L'essenza del cinema...*, cit., p. 63 (il corsivo è mio).

Il cavaliere dell'aurora. Appuntamento con William S. Hart

di *Teresio Spalla*

Nel venticinquennale delle Giornate del Cinema Muto voglio ricordare una delle prime edizioni che si tennero a Pordenone, nell'autunno del 1984, quando la manifestazione fu principalmente dedicata a Thomas H. Ince "il profeta del western" e a William S. Hart.

Poiché questa estate si sono visti a Bologna, nel quadro delle rassegne della mostra del Cinema Ritrovato, altri film con Hart, ho l'occasione per fare il punto sull'impressione che fece questo personaggio allora e come i suoi film non abbiano perso di interesse e freschezza.

Sarebbe molto difficile spiegare ad un ventenne di oggi che cosa poteva spingere dei ventenni di allora all'interesse per un cowboy dei primordi del cinema. Per fortuna scrivo quest'articolo per una rivista di iniziati e conoscitori.

Comunque mi sembra interessante notare come, nei primi anni ottanta, lo studio e la ricerca sul cinema muto fossero ancora considerati un dovere e un piacere imprescindibili da chi si occupava di cinema.

Dal canto mio, educato a considerare che durante il periodo muto agirono alcuni dei maggiori maestri nonché i fondatori dell'arte cinematografica, arrivavo a Pordenone con una gran voglia di saperne di più.

Saperne di più, imparare, passare il pomeriggio in una sala mezza buia a guardare film stracciato su una seggiola di legno, significava anche divertirsi poi a parlarne, discutere, divagare, tra abbondanti libagioni e flirt.

La frequentazione dei festival era una proroga alle gite scolastiche. Nascevano amicizie ed amori che si spegnevano lì per lì o si protraevano nel tempo. Chi allora c'è stato lo sa. Già dieci anni dopo, a Venezia, radunati alla Trattoria Africa, ci si sentiva come aver fatto il militare

assieme.

Si sfondavano le differenze generazionali. Davide Turconi, che avrebbe potuto essere mio nonno, conversava con me, ascoltava ed accettava i miei punti di vista. Riccardo Napolitano, che aveva solo un paio d'anni più di mio padre, pranzava ad una tavolata di quindici persone di ogni età in un continuo turbinio reciproco di informazioni ed opinioni.

Si abbatterono le riverenze professionali. Illustri docenti universitari offrivano la loro confidenza ai neolaureati, non coloro ovviamente. Autorevoli critici dei maggiori quotidiani italiani brindavano insieme agli apprendisti non pagati delle più provinciali riviste di settore.

Ad unirci era la passione per il cinema che sfrondeva e spesso annullava anche le opposizioni ideologiche. Il comunista professionale stava accanto al repubblicano storico in un divampare di esperienze e ricordi comuni.

Ma non vorrei essere frainteso da chi, leggendo queste righe, potrebbe pensare che fosse tutto rose e fiori. Ero più giovane, soprattutto ero speso, ma non ero uno di quei cinefili che niente vedono oltre lo schermo, dai sensi offuscati per aver speso troppo della loro esistenza al buio evitando gli affanni della vita vera.

Nel 1984 il cinema italiano era ai suoi minimi storici, con una produzione produttiva stazionaria tra la Grecia e il Messico. Nessuna nuova generazione bussava alle porte. E, se bussava, era evidentemente poco ascoltata. La Rai realizzò una serie di tv-movie tratti da novelle italiane che dovevano dirigere i giovani registi. Ma, alla fin fine, il più giovane dei reclutati stava per passare la cinquantina.

I generi cinematografici, il cinema classico, erano irrimediabilmente finiti insieme alla politica seria, ai concetti basilari della democrazia e

degli eventi umani ad essa correlati. Le sale di proiezione diventate a luce rossa erano le uniche a sopravvivere indecentemente alla trasformazione in supermercati e garage a pagamento.

Anche per questo era bello andare a Pordenone. Lì potevi immergerti nell'atmosfera del cinema primordiale, quando tutto era ancora da inventare e da raccontare, quando il genuino non era sinonimo di ingenuo, quando l'antico non era sinonimo di retrodatato, quando il predominio del cretino non solo non c'era ma era vietato dal buon senso.

E anche per questo fu grandemente interessante conoscere Ince, il primo creatore dello *Studio System*, l'inventore della cinematografia americana come industria sì ma di idee. La rassegna si intitolava "Ince, profeta del western". Trovai allora, e lo trovo ancor oggi, che il titolo fosse limitativo.

Thomas Ince fu il primo a realizzare degli western pieni di maturità espressiva, affrancati dalla reinvenzione caciaronica del revival folcloristico con cui avevano avuto successo Broncho Billy Anderson e Tom Mix, ma fu soprattutto il primo dei *mogul*, quei tipi tosti che Fitzgerald ha descritto così straordinariamente nei suoi racconti e in *Gli ultimi fuochi*.

In *mogul*, o se volete *tycoon*, applicarono al cinema le regole dell'americanismo di massa. Pienamente consci che i film non erano automobili, si sollevarono abbastanza presto dal populismo fordista per razionalizzare e ridurre a loro vantaggio il rapporto col pubblico.

Però per far questo avevano bisogno di gestire una fase di passaggio culturale che assicurasse allo schermo la stessa dignità del palcoscenico, e del libro letto dal padre per tutta la famiglia accanto al camino acceso; e quindi lo stesso tipo di fruitore: intelligente, non necessariamente colto ma sicuramente esigente, dotato soprattutto della capacità di scegliere.

Fu così che il cinema di frontiera passò oltre il repertorio da fiera campionaria, da storiella da due soldi, da almanacco di curiosità esotiche e scherzi della natura. Il west assunse una sua identità cronologica e storica, motivata e idealista.

E' in questo contesto che si configura la figura di William S.Hart – conosciuto in Europa, specialmente in Italia, come Rio Jim – l'eroe maturo, sensibile, consapevole dei suoi doveri ma anche di un destino inevitabile fatto di conflitti, lacerazioni, sparatorie all'ultimo sangue.

Su Hart ha già detto tutto Diane Koszarski, autrice di una bella monografia sull'attore mai

edita in Italia, e quindi dell'ottimo profilo riportato sul catalogo del Cinema Ritrovato¹. Aggiungere qualcosa è impossibile data anche la sapiente distanza che la studiosa ha saputo assumere dal suo personaggio.

Può sembrare singolare nel paese delle interviste in ginocchio ma Mrs.Koszarski ama il cinema di William S.Hart senza dimenticarsi di sottolinearne gli aspetti retrogradi, in parte derivati da Ince, in parte assunti da Rio Jim stesso per migliorare e completare la sua identità quando si staccherà dalla Triangle.

E qui qualcosa può essere ancora detto, successivamente alla mostra di Pordenone, in aggiunta alle riflessioni elaborate in quell'occasione, da me come da Dario Minutolo, che staccava Ince e Hart dalla pura disanima cinematografica e li analizzavamo rispettivamente dal punto di vista sociologico e semiologico².

Davide Turconi amava insistere sul pensiero che Hart fosse il primo eroe autunnale, il precursore del Randolph Scott con Boetticher e dello James Stewart con Anthony Mann. Può sembrare perché, in effetti, è un prototipo maturo, ricco di sfumature psicologiche, di interiorizzazioni interessanti specie nel suo rapporto con le figure femminili che, come sottolinea la stessa Koszarski, hanno un rilievo emblematico in questa frontiera strapiena di uomini e cavalli.

Però non è vero che il vecchio Rio Jim fosse un cowboy del crepuscolo. Per dar vita a personaggi di quel tipo gli autori del cinema western dovranno passare attraverso il secolo delle guerre mondiali, il tempo della Bomba e del maccartismo, le nuove paure e le nuove insicurezze di un'epoca dove il progresso tecnologico travalica il primato della coscienza.

Il western è – anzi, era – un genere cinematografico che raffigurava un'epopea già tramontata. Ogni buon western, dagli anni dieci agli anni settanta, porta quindi con sé un po' di rimpianto per l'età della frontiera mobile, delle terre inesplorate, del paesaggio aperto alla conquista.

Ma l'atteggiamento crepuscolare, la certezza che la tradizione sta per finire, e il sole tramontare per sempre sui territori di caccia, si verifica

¹ Diane Kaiser Koszarski, *The Complete Films of William S. Hart*, new York, Dover Publications Inc., 1980; Id., *William S. Hart, l'uomo dalle due pistole*, in «Cinegrafie», n. 19, pgg. 146-165.

² Cfr. Teresio Spalla, *Il profeta dello studio-system*, «Cinemasessanta», a. XXVI, n. 3-4 (163/164), maggio-agosto 1985; Dario Minutolo, *Thomas H. Ince, maestro e profeta del western*, «Quaderni di Cinema», a. V n. 25, aprile 1985.

in corrispondenza di altre introspezioni. Sono i territori della coscienza a subire il più caustico cambiamento.

Perché il west del diciannovesimo secolo ha vissuto un'altra epopea nel ventesimo. La sua trasformazione e la sua evoluzione sono andati di pari passo con le speranze e le illusioni, gli entusiasmi e i drammi, che vanno dalla *belle époque* a Watergate e la fine della guerra vietnamita.

Se lo vedete da questo punto di osservazione William S.Hart è ancora un eroe dell'età di Wilson, il primo presidente dopo Lincoln dichiaratamente razzista e wasp. In Europa lo videro come il profeta della democrazia, il leader che aveva mandato le truppe del generale Pershing a salvare la Francia dagli Imperi centrali, l'instancabile propugnatore della Società delle Nazioni. In realtà, come è stato appurato anche in numerosi studi di recente pubblicazione, un teorico dell'America più retrograda³.

L'età di Wilson è quella della reazione alla fine dell'epoca vittoriana, che negli Stati Uniti assume forme anche più tragiche che in Europa o nelle colonie britanniche. L'idea del repubblicano Theodore Roosevelt che l'America debba diffondere la democrazia nel mondo, con le buone o con le cattive, diventa nel democratico Woodrow Wilson un'ossessione morbosa, degna di uomo che aveva costruito la sua carriera politica partendo da topo di biblioteca e rettore di università.

Nei film di William S.Hart questa ossessione è presente e ben precisata anche se probabilmente inconsapevole. Le uniche vere paure dei suoi eroi sono quelle del mutamento dei costumi, della liberalizzazione delle idee e del mescolamento delle razze. Con le dovute eccezioni di una produzione estesa in un centinaio di pellicole.

In questo senso le apprezzate sfumature di Rio Jim si collocano nel primo periodo della diffusione della cultura di massa americana, prima che il cinema diventi la forza di propulsione centrale per l'americanizzazione del mondo, quando è ancora prepotente il timore di essere sconfitti e superati dalle idee e dalle mode europee.

Vennero poi gli western di John Ford con Harry Carey. E' allora che, sul crinale della nostalgia, possiamo dire che i cavalieri del west assumono su di sé le tensioni di un altro tempo, gli squilibri dell'età del jazz e dell'incombente depressione.

Ma in Ford, fin dai film a due rulli, c'è la consapevolezza e il rimpianto di non essere con-

temporanei, di raccontare un'epoca che è trascorsa. William S.Hart era invece parte di quest'epoca. Solo la modernità espressiva del cinema di per se stesso lo portò, approdato sullo schermo a quarantanove anni dopo una rispettabilissima carriera teatrale, a vivere anche l'aurore dell'epopea successiva.

E' quindi nei raggi di luce intensa e chiara che illuminano a poco a poco quei momenti salienti in cui i tempi cambiano e si rinnovano che dobbiamo ricordare Hart, con tutte le sue contraddizioni e le sue certezze ottocentesche, con le sue paure ma anche la sua generosità e il suo coraggio.

Il rapporto con lui, e con tutta l'esperienza del cinema americano prima della sua esplosione commerciale e creativa, è imprescindibile per chi vuol conoscere il cinema e comprende che, attraverso il cinema, si possono capire tante altre faccende. I tipi come Rio Jim non s'incontrano soltanto ai festival. Essi hanno un appuntamento col destino. Quando questi tempi bui che stiamo vivendo staranno per finire cerchiamo di non mancare.

³ Oltre al classico Peter N. Carroll e David W. Noble, *Storia sociale degli Stati Uniti*, Roma, Editori Riuniti, 1981, che inaugura autorevolmente una proficua tradizione di studi innovativi, si vedano: Rob Kroes, Robert W. Rydell, D.F.J. Bosscher (eds.), *America Mass Culture in Europe*, Amsterdam, Netherlands Institute for Advanced Studies in the Humanity and social Sciences, 1993; David E. Ellwood, Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural hegemony*, Amsterdam, Netherlands Institute for Advanced Studies in the Humanity and social Sciences, 1994; Howard Zinn, *Storia del popolo Americano*, Milano, Il saggiaiore, 2003; Robert W. Ridell and Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World - 1860-1922*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

La "Sinfonia del fuoco" tra equivoci e ripensamenti*

di Roberto Calabretto

Le 'tentazioni' di Pizzetti

E quell'unico pezzo infatti composti, il quale, citato dal povero e caro Francesco Pasinetti nella sua *Storia del Cinema*, fu una cosiddetta *Sinfonia del Fuoco*, per baritono, coro e orchestra, che io *non ho voluto andare a udire, come non ho mai voluto vedere il film Cabiria*.¹

Queste parole, pronunciate da Ildebrando Pizzetti nell'intervento di chiusura del VII

Congresso Internazionale di Musica a Firenze nel 1950, nella loro fermezza descrivono in che modo il maestro parmense considerasse la propria musica per film. Proprio la partitura di *Cabiria*, folgorante esordio del suo 'cammino cinematografico', a posteriori venne valutata molto negativamente se non addirittura rinnegata.

Nel corso della propria esistenza, Pizzetti è stato più volte 'tentato' dal cinema. In maniera analoga ad altri suoi colleghi, in particolar modo ai compositori della Generazione dell'Ottanta,² anch'egli ha manifestato atteggiamenti contraddittori, passando da entusiasmi a profonde delusioni. Da un lato, il rifiuto a considerare il cinema come un'arte;³ dall'altro, la ferma convinzione dell'inesenzialità

* Questo articolo approfondisce ed amplia alcuni problemi già discussi in *La partitura del 1914 tra equivoci e malintesi*, in *Cabiria & Cabiria*, a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera, Milano, Museo nazionale del cinema, Il castoro, 2006, pp. 232-242.

¹ Ildebrando Pizzetti, *Discorso di chiusura del VII Congresso internazionale di musica*, Firenze, 19 maggio 1950, in *Musica e film*, a cura di S. G. Biamonte, Roma, Edizioni dell'ateneo 1959, p. 227.

² Emblematico il caso di Gian Francesco Malipiero che, nel 1933, scrive la colonna sonora per *Acciaio* di Walter Ruttmann. La musica di questo film decisamente s'impone nel panorama degli anni Trenta, anche se la sua gestazione fu molto complessa e lasciò molto perplesso, se non scontento, il musicista il quale, nel corso di un'intervista, ebbe a dire: "Io non avevo mai fatto film, e sono andato come un condannato a morte: vediamo che cosa succede! E difatti successe che io scrissi la musica per conto mio, e gli altri fecero il film per conto loro. Non andavamo d'accordo, con vari incidenti che finirono piuttosto male per la musica. A mio parere fu tutto sbagliato" (Parole di Gian Francesco Malipiero in Glauco Pellegrini-Mario Verdone, *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, "Bianco e Nero", nn. 3-4,

marzo-aprile 1967, p. 21). Le vicende della realizzazione della colonna sonora del film sono state dettagliatamente riportate in *Retrosceca di "Acciaio". Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, a cura di Paolo Cattelan e Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 1993. Il film, com'è noto, aveva suscitato una vivace discussione non solo nel mondo della musica. Nei progetti di Ruttmann la funzione della musica all'interno della pellicola doveva però essere fondamentale, cosicché aveva addirittura invitato Malipiero a discutere la partitura ancor prima di iniziare le riprese del film. Poi, però, iniziarono i malintesi. Il regista giudicò la musica troppo difficile ed impegnativa; propose dei tagli; egli stesso sostituì alcuni momenti con ballabili e canzonette molto mediocri. Nonostante questo, la colonna sonora di *Acciaio*, a parte alcuni momenti deboli, possiede anche delle situazioni molto interessanti. Su tutte quella in cui la musica accompagna i lavori nell'officina siderurgica. Il risultato, però, lascia insoddisfatto il compositore che da allora non si cimenterà più col cinema.

³ Un pregiudizio, questo, comune a molti altri musicisti coevi. Emblematiche alcune parole rilasciate da Alfredo Casella. "Ho qualche scrupolo a chiamare 'arte' il cinema o per lo meno ad innalzarlo all'altezza delle arti classiche. E questo mio scrupolo deriva dal fatto che il cinema si serve di un

della musica al suo interno ("Che bisogno c'è della musica? La gente va al cinema per vedere dei bravi attori, per assistere a una vicenda che la interessi. La musica non soltanto non giova al film, ma lo danneggia"),⁴ sono state le ragioni che hanno compromesso un'avventura molto tormentata e protrattasi troppo a lungo nel tempo. Un'avventura conclusasi con un rinnegamento radicale e convinto di tutto quanto egli aveva composto a commento delle immagini di pellicole, peraltro, note e che sicuramente occupano una posizione di rilievo nella storia del cinema italiano.

Nonostante questo, tra i compositori italiani appartenenti alla tradizione colta, egli è senza dubbio quello che ha partecipato più attivamente a questa impresa, scrivendo le partiture per *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914), *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937), *I Promessi Sposi* di Mario Camerini (1941) e *Il Mulino del Po* di Alberto Lattuada (1948-49).

mezzo meccanico (la pellicola fotografica) il quale, perché mezzo meccanico, è necessariamente in continuo processo di perfezionamento, e forse verrà anche abbandonato fra pochi anni quando a questo mezzo di riproduzione della realtà saranno subentrati altri procedimenti ben altrimenti soddisfacenti e più ricchi di possibilità. [...] Per questa medesima ragione, non ho ancora potuto decidermi a musicare un film, sempre per la ripugnanza che provo all'idea che la musica che scriverei seguirebbe per forza di cose la sorte della sua pellicola e che cioè sarebbe dimenticata dopo due anni al massimo" (Alfredo Casella, *Il cinema arte e gli artisti delle altre arti*, "Cinema", II/15, febbraio 1937, p. 91). Non va, allo stesso tempo, dimenticato che lo stesso Casella, nel 1915, aveva scritto quattro quadretti musicali, *Pagine di guerra*, che aveva sottotitolato enigmaticamente *Quattro films musicali per pianoforte a quattro mani*, invitando in tal modo ad una serie di supposizioni sulla loro originaria destinazione. Non è chiaro, infatti, se queste pagine servissero ad un vero e proprio accompagnamento pianistico per il cinema muto oppure se fossero nate da semplici suggestioni cinematografiche di presunti documentari bellici.

⁴ In Marina Magaldi, *Ildebrando Pizzetti non è tenero con il cinema*, "Rivista del cinematografo", 9-10, settembre-ottobre 1964, p. 463.

⁵ Guido Gatti, amministratore delegato della Lux Film, nei suoi anni di permanenza a Roma aveva cercato di 'riabilitare' la musica da film coinvolgendo compositori come Ghedini, Petrassi, Dallapiccola e lo stesso Pizzetti. Questo tentativo riuscì solo parzialmente. Incomprensioni, diffidenza, superficialità hanno, infatti, accompagnato la presenza di molti musicisti nel mondo del cinema. Tra i 'cinematografari' a cui spesso la Lux ricorse e i vari Petrassi e Pizzetti, con cui mai si stabilì un felice connubio, solo musicisti come Nino Rota furono in grado dar vita ad un efficace connubio fra la musica e le immagini. Proprio il ventennio in cui egli lavorò alla Lux, straordinario apprendistato che portò alla realizzazione di

L'atteggiamento con cui il musicista parmense entra in questo universo è fortemente contraddittorio. Egli, infatti, sembra essere affascinato da questa forma di spettacolo, soprattutto grazie alle nuove possibilità di sperimentazione offerte alla musica; allo stesso tempo, non sopporta però i limiti che il cinema impone alla fantasia, alla "libera fantasia creatrice", e non tollera il *modus operandi* di chi lavora al suo interno che prevede il confronto, e l'eventuale messa in discussione, delle proprie certezze con gli altri membri della produzione, quali regista, sceneggiatore e via dicendo.

Da *Cabiria*, alla cui realizzazione verrà coinvolto, inconsciamente forse, da Gabriele D'Annunzio, al suo ingresso alla Lux Film,⁵ 'catturato' da Guido Gatti per *I promessi sposi*⁶ e *Il mulino del Po*,⁷ assistiamo così ad un continuo andirivieni di prese di posizione, con affermazioni che se rivelano un certo interesse verso questo lavoro, allo stesso tempo mostra-

alcune colonne sonore eccelse, sarà anche l'anteprima per la definitiva consacrazione che si realizzerà con il cinema di Federico Fellini.

⁶ Pizzetti dimostra di assumere questo lavoro con estremo scrupolo. Egli visita e contempla i luoghi manzoniani, convinto che "era possibile comporre della buona musica anche per un film". Il risultato, però, è sicuramente inferiore alle attese e sarà lo stesso musicista a dire che "non [avrebbe] più scritto una pagina di musica per il film" (Ermanno Comuzio, *Ildebrando Pizzetti e il cinema: un rapporto drammaticamente esemplare*, "Cineforum", aprile 1968, p. 268). Camerini, d'altro canto, quando nella trasmissione curata da Glauco Pellegrini, parlerà di questa collaborazione descriverà diversamente i suoi stati d'animo affermando che, dopo le perplessità iniziali avute in seguito alla prima visione, egli aveva dimostrato molta intelligenza nel cambiare e modificare la partitura in più punti. "Alla fine Pizzetti - conclude Camerini -, quando vide realizzato completamente quello che lui aveva modificato, fu contentissimo" (Parole di Mario Camerini in Pellegrini-Verdone, *Colonna sonora* cit., p. 24). Anche la musica dovette, pertanto, subire la medesima sorte di quella di *Cabiria* e il compositore, dopo averla ascoltata alla proiezione cinematografica, la rinnegò decidendo di non voler collaborare più con il cinema e trasformò la stessa partitura in una suite sinfonica. Circostanza che conferma come egli scrivesse della musica da film che ben si prestava ad essere 'riconvertita' in questo modo, a testimonianza di un suo impianto narrativo che la rendeva lontana dallo specifico cinematografico.

⁷ "Ah, ma fu ancora per amicizia che lo feci - commenterà egli stesso -. Mi convinsero Gatti e Bacchelli, illudendomi che questa volta sarei stato libero di scrivere tutto quello che volevo, di fare di testa mia. Ci credetti. In realtà ero circondato di premure, di rispetto, dovrei dire di devozione" (Parole di Ildebrando Pizzetti in Magaldi, *Ildebrando Pizzetti non è tenero con il cinema* cit., p. 464).

no come il cinema per lui fosse, in definitiva, un universo poco conosciuto.⁸

Le leggi del cinema

Eppure, non va assolutamente dimenticato che Pizzetti possedeva, non solo, le capacità ma anche la predisposizione a lavorare per il cinema. Non a caso, proprio a lui si devono delle interessanti proposte, tra le prime maturate in Italia, di un'ipotetica teoria della musica da film, raccolte nel suo celebre articolo dedicato alla musica di *Scipione l'Africano*.⁹ Parlando della sua collaborazione all'allestimento del film di Carmine Gallone, egli dichiara, innanzitutto, che ha "voluto evitare, per quanto, possibile, le simultaneità della musica e delle parole", prassi che deriva dal melologo ma che in un film non funziona. La musica per il cinematografo ha uno statuto proprio e non deve comprometersi con altre drammaturgie che la renderebbero precariamente esposta a situazioni poco chiare.

Egli sostiene, poi, di aver evitato le banalità dell'uso leitmotivico dei temi.

Temi? Temi conduttori? No: ma nuclei musicali dai quali vengono generati, rimanendo riconoscibili i tratti caratteristici del nucleo generatore, altri temi, motivi, disegni ritmici e melodici,

secondo le esigenze di impressioni e sentimenti differenti da quell'impressione o sentimento onde il nucleo originale si formò, ma a quel primitivo sentimento o impressione relativi.¹⁰

Una considerazione molto significativa che ha il pregio di focalizzare dovutamente le funzioni a cui la musica da film è chiamata, evitando gli stereotipi tematici che Eisler e Adorno giustamente metteranno sotto accusa nel loro testo.¹¹

A queste pregevoli intuizioni, che rivelano come il compositore fosse in grado di scrivere della musica per il cinematografo, seguono però a distanza d'anni, nel 1946, delle altre affermazioni che, al contrario, mettono in evidenza come fosse impossibile un suo effettivo coinvolgimento in questo mondo. In una intervista, Pizzetti lamenta che il montaggio inevitabilmente compromette le possibilità di una presenza efficace della musica durante lo scorrimento delle immagini.

Ma il cinema ha le sue leggi, leggi ferree che non ammettono eccezioni alle quali ho dovuto anche io assoggettarmi; e così taglia di qua, misura di là, spostati a 200 chilometri di distanza, rinuncia a cinque battute oggi, e dieci domani, dilata, riscrivi. No, non è possibile, almeno per me.¹²

⁸ Anche Goffredo Petrassi, a distanza d'anni, ricorderà in questi termini la sua esperienza nel mondo del cinema. "Per ragioni puramente economiche ho fatto musiche per film. Ho cominciato nel 1950 con *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, un film famoso che mi ha fatto diventare celebre agli occhi dei cinematografari e in genere della gente che si occupa di cinema. Poi ho fatto il commento sonoro per *Non c'è pace fra gli ulivi*, sempre di De Santis, e qualche altro, ma non molti perché non era un'attività che mi interessasse" (Goffredo Petrassi, *Autoritratto*, Intervista elaborata da Carla Vasio, Milano, Laterza 1991, p. 51). Vent'anni prima, sempre in occasione di *Colonna sonora*, egli aveva però manifestato dei giudizi radicalmente diversi nei confronti della sua collaborazione con il cinema e, a proposito delle partiture per questi due film, si era addirittura dichiarato soddisfatto del proprio lavoro. "Mi pare che i risultati siano stati ottimi dal mio punto di vista. Ho imparato molto e sono stato anche fortunato perché ho avuto in De Santis una collaborazione totale e intelligente, molto sperimentata dalla sua parte" (Parole di Goffredo Petrassi in Pellegrini-Verdone, *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano* cit., pp. 31-32). Lo scetticismo, e l'abiura nei confronti del mestiere del cinematografaro sembrano però

prevalere. "La musica per film io l'ho scritta sempre con la mano sinistra - troviamo in un'altra intervista -: senza aderire in pieno a questo genere di musica e conseguentemente senza approfondirne la tecnica compositiva. Sono cose che ho fatto per necessità economiche, ma che non sono mai diventate per me un problema, né artisticamente, né formalmente" (*Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno*, in Petrassi, a cura di Enzo Restagno, Torino, Edt 1986, p. 48).

⁹ Pizzetti, *Significato della musica di "Scipione l'Africano"*, "Bianco e Nero", nn. 7/8, luglio-agosto 1937.

¹⁰ *Ivi*, p. 13. A proposito del secondo nucleo tematico, che accompagna l'invasione dei Cartaginesi nella villa di Velia e il saccheggio, egli scrive che "[questo tema] non è precisamente il tema dei Cartaginesi, o della violenza, ma è l'intuizione di queste cose insieme e di altre che in esso son contenute in potenza: brutalità selvaggia, terrore della violenza e angoscia e timore di non potervisi sottrarre, e via dicendo" (*Ivi*, p. 15).

¹¹ Theodor Wiesegrund Adorno-Hanns Eisler, *La musica per film*, traduzione italiana di Oddo Piero Bertini, Roma, Newton Compton, 1975.

¹² Parole di Ildebrando Pizzetti in Magaldi, *Ildebrando Pizzetti non è tenero con il cinema* cit., p. 463.

Una considerazione, questa, che rivela la fondamentale distanza dai procedimenti che sono alla base del linguaggio cinematografico, come il montaggio, e che è rappresentativa di una sostanziale incomprensione nei confronti delle funzioni della colonna sonora e delle modalità del suo allestimento. Rivela, inoltre, come lo scrivere musica per una pellicola per lui fosse un'operazione del tutto tradizionale, di impianto narrativo sulla falsa riga di un poema sinfonico. L'universo cinematografico, in definitiva, sembra essere poco consona a Pizzetti - e Gatti forse ne era consapevole se nella sua biografia a lui dedicata non cita neppure *Cabiria* -,¹³ e anche la sua stessa estetica lo portava a negare la presenza della musica nel mondo del cinema. A suo avviso, infatti, l'universo sonoro non necessitava di alcuna forma di contatto con altri linguaggi, tanto meno con il cinema. Anzi, avendo la musica in sé una forte componente drammaturgica, la sua compromissione con le immagini era motivo di precarietà. La sua collaborazione con registi assume, pertanto, i tratti del cedimento o perlomeno del compromesso.¹⁴

Cabiria, una vicenda tormentatissima

Proprio la collaborazione con Giovanni

Pastrone e l'Itala Film per la realizzazione di *Cabiria* sembra anticipare quelle che saranno le caratteristiche e modalità con cui Ildebrando da Parma si rapporta al cinema. *Cabiria* viene alla luce in un momento molto particolare per la storia della musica da film italiana.¹⁵ Proprio nel 1914, infatti, due tra i suoi maggiori rappresentanti vengono chiamati a scrivere le partiture per due film: Pietro Mascagni, infatti, allora componeva la partitura per *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia e Pizzetti quella per *Cabiria*. Non erano questi gli unici nomi di prestigio che comparivano negli schermi cinematografici che, in quegli anni, potevano annoverare anche le presenze di Luigi Mancinelli e Vittorio Gui. A dimostrazione che il coinvolgimento di musicisti di estrazione colta veniva perseguito per garantire dei risultati incomparabilmente più elevati da un punto di vista artistico di quelli raggiunti da coloro che, invece, si affidavano alle compilazioni offerte dalle case di produzione. Una via apparentemente sicura ma, come abbiamo visto proprio a proposito di Pizzetti, costellata da insidie e pericolosi tranelli.¹⁶ Non deve stupire, allora, come mai Pastrone, "l'industriale appassionato di musica" (Cherchi Usai), avesse pensato a Pizzetti per questo film che nutriveva grandissimi aspirazioni.¹⁷

Il nome del musicista se poteva garantire

¹³ Guido Maggiorino Gatti, *Ildebrando Pizzetti*, Torino, Paravia 1934.

¹⁴ Anche se in un suo intervento egli auspicherà una più stretta collaborazione fra regista e compositore al fine di ottenere risultati apprezzabili. "Sì: se la musica abbia da diventare, quale non è stata fino ad ora che rarissimamente e saltuariamente, parte essenziale del film, così da far corpo con esso (e soltanto in tal caso potrà assumere dignità d'arte e conferirà al film una maggiore potenza espressiva della quale neppure i più intelligenti registi forse hanno idea) bisogna proprio che fin dall'inizio della concezione e composizione della regia il regista consideri il musicista quale suo collaboratore" (Pizzetti, *Musica necessaria*, "Bianco e Nero", 8/X, agosto 1949, p. 6). Non a caso, nella sopraccitata intervista, quando gli verrà chiesto: "Insomma maestro Pizzetti, se anche lei avesse trovato il suo Eisenstein??..." egli prontamente rispose: "Oh, allora sarebbe tutta un'altra cosa!" (Parole di Ildebrando Pizzetti in Comuzio, *Ildebrando Pizzetti e il cinema* cit., p. 269).

¹⁵ La genesi di questo lavoro è stata ricostruita da Sergio Miceli in alcuni suoi volumi. A tal fine si veda: *La musica nel film. Arte e artigianato*, Firenze, Discanto, 1982, pp. 77-81; *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni 2000, pp. 95-101; *La Sinfonia del fuoco fra tradizione musicale e cinema d'arte*, in *Cabiria*, Teatro Comunale di Firenze, 46°

maggio Musicale Fiorentino, 1983. Brevi e sommarî riscontri si possono trovare in Massimiliano Sala, *Dal muto al sonoro: le musiche di Pizzetti per "Cabiria" e "Scipione africano"*, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Amsterdam Cremona, 2004, pp. 157-167.

¹⁶ Va ricordato che negli altri paesi già si stavano realizzando alcune sperimentazioni nel rapporto musica-immagine.

¹⁷ Non va neppure trascurato come Pastrone avesse una buona cultura musicale e, di conseguenza, una sensibilità raffinata. Paolo Cerchi Usai ricorda la sua occupazione come violino di seconda fila in un teatro torinese (Paolo Cerchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., Torino, Utet, 1986, p. 34), mentre Livio Musso, con toni piuttosto edulcorati, così descrive i momenti in cui egli pensò di rivolgersi a Pizzetti. "Pastrone ritorna con la mente alla fanciullezza, alle ore passate all'Istituto di musica "Giuseppe Verdi" di Asti a studiare e suonare la viola. Seduto nella penombra della grande sala ricca di fregi liberty pensa che la sua opera ha bisogno di un degno accompagnamento musicale, un sottofondo di assoluta grandiosità, opera di un grande musicista. In Francia quelli giusti non mancano di certo. Maurice Ravel forse? Magari Claude Debussy, o Paul Dukas [...]. Oppure il giovanissimo Darius Milhaud o quella bella pianista, poco più che fanciulla, che compone già cose deliziose e che si chiama Germaine Tailleferre. Per un film italiano, Pastrone ne è convinto, ci vuole un autore italiano, come

della musica eccelsa, diveniva ancor più congeniale allo "spirito mistificatorio col quale buona parte dell'*intellegencija* italiana si era accostata al cinema",¹⁸ per cui conferire la dignità artistica al film, implicava ricorrere "alla *grandeur* di ciascuna componente",¹⁹ tra cui anche quella musicale.

Un lungo scambio epistolare

"Vuol sapere come accadde?", chiederà Pizzetti a Marina Magaldi nel corso di una intervista del 1964.

Un bel giorno D'Annunzio mi dice: "Vai un po' a vedere l'ingegner Pastrone che sta facendo una cosa molto interessante". Io vado, capisco poco o nulla della faccenda, per me erano tutti matti, torno a casa, non ci penso più. Ma ci pensava D'Annunzio che tanto fece e tanto mi pregò che mi rassegnai a scrivere quella musica che lei ha ricordato or ora.²⁰ Musica che non volli mai ascoltare, film che non volli mai vedere. Era stato un gesto d'amicizia verso D'Annunzio, che altrimenti minacciava di prendersela a male, e finì lì.²¹

In realtà le cose non andarono in questo modo. Cerchiamo di ricostruire con cura e sulla base di un nutrito scambio di lettere, fra Pizzetti, Pastrone e D'Annunzio, intermedia-

Ottorino Respighi così 'scenografico' nelle proprie composizioni. O Ildebrando Pizzetti... Magari, sarebbe bellissimo, ma chissà quanti soldi vorrà" (Livio Musso, "Il sogno di *Cabiria*", *Idea per una scaletta di sceneggiatura filmica*, in *Giovanni Pastrone. Contributo astigiano al Cinema muto italiano*, a cura di Aris D'Anelli, Provincia di Asti, pp. 33-34). Gianni Rondolino, invece, ricorda come Pastrone fosse anche un costruttore di violoncelli (Cfr. Gianni Rondolino, *I giorni di Cabiria*, Torino, Lindau, 1993, p. 117).

¹⁸ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit. p. 95.

¹⁹ Miceli, *La Sinfonia del fuoco fra tradizione musicale e cinema d'arte* cit., p. 1167.

²⁰ Musica "eseguita da una piccola orchestra" [sic], aveva detto l'intervistatrice.

²¹ Magaldi, *Ildebrando Pizzetti non è tenero con il cinema* cit., pp. 463-464.

²² "Poiché avremmo bisogno dell'opera di un musicista vi preghiamo dirci se potreste, a nostre spese, visitarci a Torino per prendere i necessari accordi. Dal Signor D'Annunzio potrete avere nostre informazioni" (Lettera di Carlo Sciamengo e

rio nell'operazione di coinvolgimento del musicista alla realizzazione del film, la lunga serie di eventi che portarono alla problematica stesura della *Sinfonia del fuoco*.

Il 17 luglio 1913 Pizzetti riceve una lettera da Pastrone in cui viene invitato a visitare l'Itala Film per prendere degli accordi. La casa ha bisogno "dell'opera di un musicista"²² e D'Annunzio ha proposto il suo nome. La cosa deve interessare molto il musicista se, dopo aver avvisato l'amico poeta,²³ si reca immediatamente a Torino e firma subito il contratto il 25 luglio.²⁴ Egli s'impegna a consegnare la partitura "entro due mesi dalla visione della pellicola", riservandosi il diritto, "trascorso un anno dalla data di edizione [...] a pubblicare e commerciare per suo conto detta musica, fermo il divieto di sfruttamento per spettacoli cinematografici". L'Itala Film gli corrisponderà la somma di diecimila lire: tremila a sua richiesta, tremila alla proiezione della pellicola ed il rimanente a consegna del lavoro ultimato.²⁵

La somma promessa è molto alta e conferma come allora il cinema rappresentasse una possibilità di guadagno sconosciuta agli altri ambiti della produzione musicale.²⁶ Questo lauto compenso è stato solitamente indicato come il motivo principale che spinse Pizzetti ad accettare questo lavoro. *Cabiria*, come nota accortamente Paolo Cherchi Usai, venne pertanto trattata dal musicista "al rango di argomento pratico, 'venale', assai meno importante della nascita di una rivista musicale o delle minacce dei legali all'editore Sonzogno per la *Fedra*".²⁷ Ipotesi suffragata dalle sue stesse parole.

Giovanni Pastrone a Ildebrando Pizzetti del 15 luglio 1913, in *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980, p. 112).

²³ Come riporta Bruno Pizzetti, già il 24 luglio Ildebrando aveva avvisato D'Annunzio della lettera ricevuta e poi era partito per Torino (*ibidem*).

²⁴ Il primo agosto Pastrone scrive a D'Annunzio: "Il Pizzetti venne a Torino e ci accordammo per tutta musica originale" (Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio del primo agosto 1913, in Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 104, p. 75).

²⁵ Documento conservato presso l'Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Archivio Storico, Fondo Ildebrando Pizzetti, Busta UA, fascicolo 220. D'ora in avanti Fondo I. P. - UA 220.

²⁶ Emblematiche, da questo punto di vista, le parole riservate da Igor Stravinskij alla professione del 'cinematografaro'.

²⁷ Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 24. In quegli anni Pizzetti stava incontrando notevoli difficoltà a rappresentare *Fedra*, a causa di alcuni contrasti con l'editore. Motivo per cui questo nuovo lavoro, di cui forse aveva sottovalutato la reale

Andai a Torino, mi sentii raccontare il film, accettai l'impegno, e ripartii la sera del giorno successivo col contratto in tasca, pensando che mi sarei potuto finalmente comprare una di quelle cassette che si vendevano allora al Forte dei Marmi per poche migliaia di lire.²⁸

Nonostante questo, Pizzetti appare quanto mai perplesso su quanto si appresta a fare. Il giorno seguente alla firma nel contratto proposto dall'Itala Film, egli scrive subito al poeta.

Mio carissimo Maestro, ieri sera di ritorno da Torino, ho trovato qui il Suo telegramma. A Torino vidi l'Ing. Pastrone, dal quale ebbi la proposta di scrivere l'accompagnamento musicale del Suo romanzo cinematografico.²⁹ Dovevo rispondere subito, e non sapevo se accettare o rifiutare, data la mia profonda avversione per il cinematografista. Chiesi 10.000 lire di compenso, con la vaga speranza di un rifiuto (poi mi sono accorto che 10.000 lire non son molte, per la mole di lavoro).³⁰ Invece l'Ing. Pastrone accettò. Ed io non seppi più cosa altro dire, e mi lasciai trascinare a firmare il contratto.

L'immediato ripensamento nasce, forse da un'errata considerazione della mole del lavoro ma, allo stesso tempo, Pizzetti sembra essere poco propenso a lavorare nell'universo del cine-

entità, era un vero e proprio 'impiccio' che lo distraeva da questa preoccupazione. Non a caso, nell'epistolario con D'Annunzio, il musicista sembra voler sbrigare molto velocemente le questioni su *Cabiria* per poi affrontare il problema, ben più urgente, di *Fedra*. Visibilmente infastidito, egli scrive al poeta il 7 dicembre 1913. "Ella mi parla soltanto dell'affare da combinare con Pastrone: penso sia perché prevede di non avere nei prossimi giorni né tempo né calma per trattare con me del nuovo poema da musicare" (Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 7 dicembre 1913, *ivi*, p. 104).

²⁸ Pizzetti, *Significato della musica di "Scipione l'africano"* cit., p. 10.

²⁹ Come nota Bruno Pizzetti, Ildebrando era convinto che D'Annunzio fosse l'autore della trama del film.

³⁰ "Questi [Pizzetti], abbagliato dall'ingente quantità di denaro (si può intuire anche dal numero delle volte che tale cifra compare in poche righe), accetta il lavoro e, dopo poco, ha dei ripensamenti e decide di abbandonare l'impresa comunicandolo via telegramma dodici giorni più tardi. La scelta del musicista è abbastanza comprensibile: in quegli anni il cinema e gli addetti ai lavori erano guardati ancora con grande sospetto e teme d'infangare il proprio nome accomunandolo all'o-

matografo, disprezzando i suoi meccanismi di produzione.

Perché sento che la mia musica – continua, infatti - non potrà aggiungere nulla all'effetto della cinematografia: sento che non riuscirò mai a commuovermi tanto da comporla con gioia, con amore. E se insistessi non riuscirei ad altro che scrivere pagine e pagine di musica insignificante, di rumore più o meno spiacevole, musica della quale io per primo riderei o avrei schifo se portasse la firma di un altro, musica indegna di me. [...]

Ella – continua ancora, rivolgendosi a D'Annunzio – potrà costruire il Suo romanzo da sé, senza doversi mettere d'accordo con chicchessia: io dovrei andar d'accordo, oltre a tutto, con la fotografia animata, con i trucchi scenici...³¹

Pertanto, se lavorare a fianco del poeta lo lusinga, allo stesso tempo definisce questo suo gesto, con toni molto enfatici, come "un'azione vigliacca".³² Decide così di sciogliere l'impegno assunto a Torino e il 6 agosto³³ scrive a Pastrone, scusandosi per essere venuto meno agli obblighi contrattuali, ribadendo la sua repulsione "non per la cinematografia ma per la musica cinematografica".³⁴

Immediatamente si confida con D'Annunzio.

pera di un cinematografista. Inoltre non è da escludere una seconda e più ponderata valutazione dell'estensione della partitura (circa 600 pagine), che non era delle più comuni" (Lorenzo De Nicola, *Diecimila lire per due ore di musica*, in *Da Cabiria al Moulin Rouge*, a cura di Dante Albanesi, San Benedetto del Tronto, Cineforum, 2002. Qui tratto dal sito internet: www.ponilla.org/Cineforum).

³¹ "Non so come dirLe ciò ch'io sento dentro di me: soltanto posso dirLe che rinunzierò a scrivere la partitura. E rinunzierò anche alle 10.000 lire, con quanto rincrescimento lascio a Lei immaginare..." (Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 26 luglio 1913, in *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* cit., pp. 112-113).

³² *Ivi*, p. 113. Due giorni dopo ribadirà al poeta la decisione presa. "Scriverò anche all'Ing. Pastrone per sciogliermi dal mio impegno" (Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 28 luglio 1913, in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 114).

³³ La grafia quasi incomprensibile di questa minuta ci porta ad avanzare delle ipotesi sulla sua data e su alcuni momenti del suo stesso contenuto (Fondo I. P. - UA 220).

³⁴ Lettera di Ildebrando Pizzetti e Giovanni Pastrone del 6 agosto 1914, *Ivi*.

Non so che cosa egli potrà rispondermi: probabilmente mi risponderà facendo la voce grossa, e minacciandomi provvedimenti... coercitivi. Replicherò, con molta calma, cercando di persuaderlo che, anche nel suo interesse, è meglio io non scriva la musica cinematografica commessami.³⁵

I timori di Pizzetti sono infondati. Pastrone, molto furbescamente, non minaccia alcun provvedimento ma si limita a manifestare la "dolorosa sorpresa" avuta nell'apprendere la sua rinuncia. La sua reazione è abilissima: anziché minacciarlo o supplicarlo, cerca di capire le ragioni della sua decisione e dichiara nullo il contratto. D'altro canto, le parole con cui invece vuole rassicurare e convincere il musicista a non abbandonare l'operazione sono parimenti significative della situazione in cui allora versava il cinema italiano. Egli, infatti, precisa di non aver richiesto al compositore della "musica cinematografica", "Dio me ne guardi!" esclama, ma piuttosto "musica buona, sana, elevata, nobile o sublime, se meglio vuole, in ogni caso degna del di Lei nome, di D'Annunzio e del lavoro".³⁶ Pastrone segna subito le distanze che intercorrono fra la musica dei normali 'cinematografari' e quella richiesta a Pizzetti. *Cabiria*, pertanto, non avrà bisogno delle consuete e banali illustrazioni sonore e di tutti i *cliché* a cui allora si faceva normalmente riferimento nell'accompagnare le immagini in movimento, ma piuttosto di musica d'autore, conformemente a quanto stava accadendo nei film prodotti nelle altre nazioni europee. Allo stesso tempo, in queste preoccupazioni si può cogliere la richiesta ad avere una musica che abbia una validità in sé piuttosto che essere adeguata e funzionale alle esigenze del film. Un pericoloso malinteso che riflette come in quegli anni lo statuto della musica da film fosse praticamente sconosciuto anche ai registi e ai produttori. Lo stesso Pizzetti, non a caso, in una dichiarazione del 1946 definirà questo pezzo "del tutto auto-

mo, indipendente dallo svolgimento del film",³⁷ a conferma che l'ingresso di illustri compositori nel cinema non era stata l'adeguata strategia per giungere alla creazione della 'colonna sonora d'autore'.³⁸

Ad ogni modo, alla lettera "squisitamente cortese" di Pastrone, Pizzetti risponde riproponendo le medesime indecisioni.³⁹ Il contratto viene così annullato.

Il 22 agosto egli scrive a D'Annunzio.

Mio carissimo maestro,

sei o sette giorni or sono scrissi all'Ing. Pastrone, in risposta a una sua lettera con la quale egli mi ripeteva la nota proposta: "Non sarebbe onesto da parte mia accettare, mentre credo non potrei mantenere l'impegno. Bene avendoci ripensato ora credo, come Lei, alla possibilità di fare opera d'arte, in qualche rarissimo caso, anche nella composizione di una partitura per il cinematografo. Ma, se mai, non si fa un esperimento scrivendo una partitura di 600 pagine. E poi bisognerebbe non mi sentissi storno come mi sento... etc.". E ieri l'ing. Pastrone mi rispondeva: "Conformemente a una vostra ultima raccomandata riteniamo annullato il nostro contratto in data etc. etc." *Consumatum* [sic] est. Avrò fatto male?... Può essere. Ma non potevo fare altrimenti. Del resto, sfortunata più sfortunata meno, che più le conta?...⁴⁰

Pastrone avvisa immediatamente D'Annunzio, dimostrando di aver intuito le reali motivazioni che hanno spinto Ildebrando ad abbandonare il lavoro.

Con il Sig.r Ildebrando annullammo il contratto. A dirgliela in confidenza, io non son di parere che la causa sia stata la scarsa materia *ideale* offerta dall'argomento. Al contrario, io credo che il maestro abbia domandato di mancare ai

³⁵ Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio dell'8 agosto 1913, in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 101.

³⁶ Lettera di Giovanni Pastrone a Ildebrando Pizzetti del 13 agosto 1913, in *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* cit., p. 115.

³⁷ Pizzetti, *Musica necessaria* cit., p. 5.

³⁸ La loro presenza non aveva, pertanto, comportato lo sviluppo di specifiche tecniche d'accompagnamento, relegando

la tipologia della musica nell'alveo dei generi illustri apparenti alla tradizione, come il poema sinfonico o le musiche di scena.

³⁹ Cfr. Lettera di Ildebrando Pizzetti a Giovanni Pastrone del 13 agosto 1914 (Fondo I. P. - UA 220).

⁴⁰ Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 22 agosto 1913, in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 103.

suoi impegni, un po' per la mole ed importanza del lavoro, ed un po' per il dubbio di non aver ricavato tutto il profitto possibile, dal contratto offertogli. Egli, infatti, mi fece domanda di tal somma (£. 10.000!) che concordava esattamente con il *massimo* stabilito dalla mia Casa per tale collaborazione. Invece di stupirmi, d'offrir meno o di mercanteggiare, come avrebbe fatto ogni galantuomo, io accettai senz'altro, purché egli non lesinasse la sua opera ed il suo estro. La mia franchezza, fu mal valutata, ed egli credette d'essersi sbagliato nella domanda.⁴¹

Proprio quando la situazione sembra essere giunta ad un punto morto, Pastrone riprende le trattative e, già il mese seguente, confida al poeta di augurarsi "di saperlo [Pizzetti] disposto a rimettere in vigore il nostro contratto",⁴² nutrendo sempre la speranza di avere al suo fianco il musicista per la realizzazione del film.⁴³ E proprio D'Annunzio riuscirà a sbloccare la situazione e sarà lui a convincere Pizzetti a non rinunciare.

D'Annunzio si adirò, mi disse che i miei scrupoli erano ridicoli, e che un artista doveva sapersi mantenere tale anche facendo roba quale mi si chiedeva di fare, e mi dichiarò che essendomi ormai impegnato, ero obbligato a comporre almeno un pezzo.⁴⁴

Il mese seguente, infatti, Pastrone lo ringrazia per quanto è riuscito ad ottenere dal musicista.⁴⁵ Le trattative, quindi, riprendono. Pizzetti pone però della clausole ben precise e, sempre avvalendosi della mediazione del poeta, esige che Pastrone si assuma la respon-

sabilità affinché la musica "*venga sempre eseguita in ogni caso e dovunque, così come [egli] l'avr[à] scritta, con l'orchestra completa*".⁴⁶ Questa condizione, come chiarirà pochi giorni dopo, è la più importante di tutte e, di conseguenza, assolutamente irrinunciabile. Le preoccupazioni di Pizzetti sono motivate. Egli teme, com'era abituale in quegli anni, che la propria partitura venga manomessa se non addirittura resa irriconoscibile per adattarla alle esigenze delle proiezioni. Questo, a suo avviso, non è tollerabile.

Infatti, se si vuole che la cinematografia accompagnata dalla musica diventi una vera e propria espressione d'arte, bisogna trattare anche la musica in modo degno, e con rispetto non minore di quello che si riconosce dovuto, p. e., a un'opera melodrammatica: se poi si volesse da me una musica sinfonica per il Suo romanzo cinematografico soltanto *per far colpo* sul pubblico nelle prime rappresentazioni, salvo poi a lasciarla eseguire da un'orchestrina pur che sia o da un pianoforte nelle rapp[resentazio- ni] successive; ebbene, in questo caso io non accetterei l'impegno.⁴⁷

Il problema, momentaneamente, non viene preso in considerazione e Pastrone telegrafa subito a D'Annunzio:

Malanno importuno obbligami a letto impedendomi colloquio Pizzetti. Urgendomi decidere pregola telegrafarmi se disposto accettare quattro composizioni originali rimanente musica scelta tra esente diritti. Attendo intervista. Ringraziamenti. Ossequi. Pastrone.⁴⁸

⁴¹ Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio (senza data), *ivi*, p. 78.

⁴² Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio del 19 settembre 1913, *ivi*, p. 79.

⁴³ "Ed anche per la musica io vorrei ch'ella m'ottenesse la collaborazione del Pizzetti. Sarà una buona seria cosa, glie lo assicuri. E me ne scriva, mi raccomando, acciocché io possa almeno disporre per altro compositore" (Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio del 4 novembre 1913, *ivi*, p. 80).

⁴⁴ Pizzetti, *La musica e il film*, "La rassegna musicale", XX/4, ottobre 1950, p. 291.

⁴⁵ Cfr. Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio dell'11 novembre 1913, in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 81.

⁴⁶ Il corsivo è nell'originale. Il maestro temeva giustamente che la *Sinfonia* potesse andare incontro alle medesime sorti toccate alle musiche de *La Nave*. "Se vedessi che dovesse ripetersi ciò che avvenne per la musica della *Nave* (o dovesse avvenire di peggio) non accetterei l'incarico: e sarebbe perciò vano trattare del compenso e di qualsiasi altra cosa" (Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 7 dicembre 1913, *ivi*, p. 106).

⁴⁷ "Dovrei rinunciare, così, a una bella somma di denaro, ma ci rinuncierei senza alcun rammarico: tanto, alle grasse rendite non ci sono avvezzo, e posso aspettare un altro po' di tempo, a godermene" (Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 14 dicembre 1913, *ivi*, pp. 107-108).

⁴⁸ Telegramma di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio del 10 gennaio 1914 (Fondo I. P. - UA 220).

Pastrone propone, quindi, a Pizzetti un compromesso: egli scriverà solo quattro brani,⁴⁹ mentre il resto della partitura verrà allestito sulla base di una compilazione di pagine di repertorio, secondo le tipiche modalità dell'accompagnamento musicale cinematografico di quegli anni. L'Itala film telegrafa così al musicista.⁵⁰

Maestro Parigi comunicaci vostra decisione riassumere impegno con noi. Entusiasti attendiamo Torino. Preavvisateci. Saluti. Itala Film.⁵¹

Apparentemente si giunge al termine di un cammino piuttosto tortuoso. Apparentemente, però, in quanto i problemi continuano a manifestarsi. Si ripropone, infatti, la delicata questione delle modalità di esecuzione della partitura. Il 17 gennaio, Pastrone scrive nuovamente a Ildebrando e, in riferimento ad una sua lettera di due giorni prima, precisa:

L'Itala Film può tutto accettare salvo le clausole che riguardano l'integrale esecuzione ed il direttore d'orchestra; non già che l'Itala non vi voglia accondiscendere per sua volontà, ma per esigenze indiscutibili del suo commercio. Infatti come potrebbe seguire in tutto il mondo, e vi son stati dove non esistono i diritti d'autore!, la proiezione della sua pellicola? Inoltre, ed è questo il vantaggio del cinematografo, in un anno la film invecchia e scende ai minimi centri ed ai minimi spettacoli ed anche questi devono avere il *Canto a Moloch*, che fa parte del soggetto e che sarà anche solo proiettato, se non cantato, mentre *l'orchestra più o meno ridotta*⁵² dovrà però suonare il motivo.⁵³

La seconda parte della lettera è molto

importante. Pastrone allude alla riduzione di una partitura con un'eventuale sostituzione della parte affidata al coro, prevedendo la sua esecuzione in piccoli centri e, di conseguenza, con piccole orchestre. Infatti, come commenta subito dopo, "altre volte occorrevano 30 e più anni perché la musica classica scendesse all'organetto del cortile; ora basta molto ma molto meno. È il difetto del secolo".⁵⁴ Parole che testimoniano, con molta lucidità, una consapevolezza sulle sorti a cui stava andando incontro la musica nell'universo cinematografico. Invita, pertanto, Pizzetti a comunicargli il compenso per l'altra composizione.

L'operazione, però, momentaneamente non sembra andare in porto. Qualche giorno dopo, l'Itala Film telegrafa a Pizzetti:

Vostra richiesta riduzione Sinfonia sembraci in sproporzione col prezzo *Sinfonia* originale. Riduzione destinata cinematografici secondari. Potendo fateci nuova proposta altrimenti obbligati rinunciare. Saluti. Itala Film.⁵⁵

Siamo comunque giunti ad un punto d'arrivo e Pizzetti inizia a scrivere la partitura.

"Ci vorrà un'orchestra di primo ordine e un coro non meno buono"

"Ho notizie della musica di Ildebrando, che sarà piacevolissima", scrive D'Annunzio a Pastrone nella primavera del 1914.⁵⁶ Dei quattro pezzi promessi inizialmente, il maestro parmense ne scrive comunque soltanto uno, la *Sinfonia del fuoco* appunto. La stesura di questo lavoro lo impegna dal 28 gennaio all'undici febbraio.⁵⁷ In una lettera a D'Annunzio del 16 febbraio 1914, il maestro sembra essere pienamente soddisfatto del proprio lavoro.⁵⁸ Non solo. Preoccupato nel mettere in guardia i

⁴⁹ Come annota Bruno Pizzetti: "10. Gennaio. Riprende a trattare con Giovanni Pastrone, impegnandosi dapprima a comporre quattro pezzi, dipoi uno solo: la *Sinfonia del fuoco* per baritono solista, coro misto e orchestra" (*Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* cit., p. 118).

⁵⁰ Non siamo certi della data, in quanto il timbro apposto sul telegramma è difficilmente leggibile.

⁵¹ Telegramma di Giovanni Pastrone a Ildebrando Pizzetti dell'11 gennaio 1914 (Fondo I. P. - UA 220).

⁵² Il corsivo è nostro. Pastrone prevedeva giustamente le inevitabili sorti a cui sarebbe andata incontro la partitura dopo le prime esecuzioni.

⁵³ Lettera di Giovanni Pastrone a Ildebrando Pizzetti del 17 gennaio 1914 (Fondo I. P. - UA 220).

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ In questo caso, la data è del tutto illeggibile. Telegramma dell'Itala Film a Ildebrando Pizzetti (Fondo I. P. - UA 220).

⁵⁶ Lettera di Gabriele D'Annunzio a Giovanni Pastrone (senza data), in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 94.

⁵⁷ Stando a quanto afferma Bruno Pizzetti. Cfr. *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* cit., p. 118.

⁵⁸ Ulteriore tratto tipico dei compositori della Generazione dell'Ottanta: all'entusiasmo iniziale subentra la delusione e il rinnegamento finale, come abbiamo visto nelle prima pagine

futuri esecutori sulle difficoltà contenute in queste pagine, che le rendono impraticabili alle orchestre e ai direttori che allora si esibivano nella sale cinematografiche, egli vuole 'tutelare' la propria musica dai mediocri e dai mestieranti.

La composizione è riuscita bene, piena di... fuoco e di energia – scrive a D'Annunzio -. Ma darà del filo da torcere a chi dovrà dirigerla e anche agli esecutori. Ci vorrà un'orchestra di primo ordine e un coro non meno buono. Il coro è trattato senza riguardi, a quattro, cinque e anche più parti.⁵⁹

La *Sinfonia del fuoco*, infatti, è un'opera per grande orchestra che, contrariamente alla prassi della musica da film coeva, prevede addirittura 12 viole (6+6). A livello macrostrutturale, è articolata in tre parti, A – B – A', con l'intervento del baritono solista e del coro in quella centrale. Ciascuna è scandita da molte sezioni, evidenziate dai relativi cambi di tempo e tonalità, che ben mettono in risalto la preoccupazione del compositore di assecondare lo scorrimento delle immagini del film. Preoccupazione che emerge ancor più chiaramente dai vistosi segni di matita che reca la partitura autografa in corrispondenza di questi 'cambi di sequenza' musicali.

Già questa prima constatazione ci porta a rilevare la consapevolezza con cui Pizzetti realizza questo progetto. Per quanto non sia paragonabile allo scrupolo con cui Mascagni si accosta a *Rapsodia satanica* di Oxilia, il suo lavoro sembra nascere da un piano delle durate, anche se non rilevate cronometricamente come fece il musicista livornese,⁶⁰ e da una visione delle sequenze. La partitura non è sicuramente alla portata delle possibilità delle normali orchestre che si esibivano al cinematografo. Già pochi giorni prima dell'esordio, non

a caso Pizzetti confidava a D'Annunzio.

Riguardo alla *Sinfonia del fuoco* si sta facendo il possibile per eseguirla, specialmente a Milano, nel peggior modo possibile. Ma di ciò non dovrò lamentarmi. Sarà il castigo che mi son meritato.⁶¹

Forse per questo, già a distanza di pochissimi giorni dalla prima esecuzione, si ripropone il problema di una sua riduzione.

Egregio Ragionier Pastrone – scrive Pizzetti –, venerdì mattina le spedii la nuova partitura della *Sinfonia del fuoco* e della spedizione le diedi avviso con telegramma e poi con una lettera. Certo il manoscritto le sarà arrivato già da qualche giorno. Sono stato molto lieto, per lei soprattutto, del grande successo ottenuto, a Milano specialmente, da *Cabiria*. Ho saputo dal Campanini della figuraccia fattagli dal Lombardi. Non me l'aspettavo! Credevo che un mio desiderio dovesse esser preso in maggior considerazione... Tanto che appena oso esprimermi con altri: che quando *Cabiria* verrà eseguita a Firenze sia eseguita non solo con la *Sinfonia* nella sua forma originale – del che ne dubito – ma con orchestra e coro soddisfacenti e con un buon baritono. Spero di ricevere una sua lettera domani o doman l'altro. Gradisca frattanto, coi miei rallegramenti per la vittoria della Itala Film, i miei più cordiali saluti. Il Suo Ildebrando Pizzetti.⁶²

La 'versione ridotta', auspicata per le esecuzioni nei cinema di periferia, si rendeva necessaria per evitare il ricorso a soluzioni dell'ultimo minuto che ne avrebbero compromesso l'esecuzione. La riduzione venne dunque

di questo nostro intervento.

⁵⁹ Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 16 febbraio 1914, in *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia* cit., p. 121.

⁶⁰ "Il barone Fassini mi ha preparato una bella stanzetta con la proiezione cinematografica. È una stanza piccola, un po' corta, ma molto comoda per me, perché da una parte ho un tavolinetto con sopra una lampada coperta da un paralume verde che mi permette di prendere tutti gli appunti durante la proiezione e di segnarmi la durata di ogni singola scena. [...]"

Il lavoro è lungo e meticoloso... ed anche noioso per l'operatore, perché ad ogni scena bisogna fermare la macchina" (Lettera di Pietro Mascagni alla moglie del 18 maggio 1914, in Sergio Raffaelli, *Mascagni e il cinema: la musica per Rapsodia satanica*, "Bianco e Nero", XVIII/3, luglio-settembre 1987, p. 59).

⁶¹ Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio dell'8 aprile 1914, in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 111.

⁶² Lettera di Ildebrando Pizzetti a Giovanni Pastrone del 21 aprile 1914.

scritta e, non a caso, Pizzetti si preoccupa di raccomandare la versione originale per l'esecuzione in centri prestigiosi come Firenze.

La partitura

La 'partitura originale' è articolata in un seguito di ben dieci sezioni.

A Lento, Un poco più mosso, Vivace, Un poco meno mosso

B L'invocazione a Moloch: Largamente, Poco più mosso, Largamente

A' Largo. Come in principio, Vivace

Al suo interno sono facilmente coglibili alcuni tratti fortemente caratterizzanti che possono essere additati come un elemento connettivo in grado di rendere unitario l'intero percorso musicale. Sin a partire dalle primissime battute troviamo così alcune costanti, come l'appoggiatura ascendente, la semiminima puntata seguita da due semicrome, da una quartina di biscrome oppure da una terzina di semicrome. Questi elementi conferiscono alla linea melodica caratteristiche enfatiche e retoriche – anche vagamente esotiche – nel loro arcaismo che, sin dal *Lento* iniziale, mettono in mostra la fondamentale preoccupazione del compositore a dare vita ad una pomposa solennità, in sintonia con la *grandeur* storicizzante del film. La prima sezione alterna momenti molto sostenuti da un punto di vista ritmico con altri cantabili, secondo una dialettica per cui ad una progressiva accumulazione di tensione, segue poi una distensione. Una dialetti-

ca elementare ma che risulta essere ugualmente efficace. Il pensiero musicale non sembra comunque proporre percorsi particolarmente complessi. Nelle prime battute la linea melodica si muove all'interno di uno spazio diastematico molto contenuto che insiste sulla medesima nota. Anche l'articolazione è molto semplice e procede per gruppi di due battute, a volte disposte simmetricamente. Si giunge così all'*Un poco più mosso* con gli ottoni in forte evidenza a riproporre con un "ff" l'appoggiatura ascendente. Subentra poi il *Vivace* dove la musica, senza soluzione di continuità, porta all'ingresso del solista e del coro nel momento dell'invocazione al dio Moloch. La preoccupazione del musicista non sembra essere quella di sviluppare i propri materiali, quanto piuttosto di ripeterli, con delle leggere varianti, creando percorsi simmetrici elementari. Questa è una caratteristica dell'intera partitura che è ispirata da procedimenti di natura compositiva di derivazione cinematografica.⁶³ Assume così le caratteristiche di un montaggio sonoro che procede per accostamento di materiali che si ripresentano senza andare incontro a forme di sviluppo.

L'ingresso della voce del baritono crea una situazione audiovisiva particolarmente interessante che Miceli ha accortamente definito come un'"impossibile sinestesia". La fisicità immanente della voce solista esalta, infatti, l'immaterialità delle immagini, "che mai prima d'ora sono apparse così piatte, così "iconiche" nella loro bidimensionalità".⁶⁴ La scrittura corale alterna procedimenti di natura imitativa ("Eccoti i cento puri fanciulli", nel primo intervento) ad altri omofonici ("Eccoti la carne più pura!", nel secondo). Con il sostegno di tutta l'orchestra, dove gli ottoni via via sono sempre

⁶³ I riferimenti all'efficacia dei sincroni e dell'accompagnamento sonoro che talvolta compaiono nella stampa, in riferimento alle diverse proiezioni del film, vanno comunque presi con le dovute cautele. "La fusione degli elementi cinematografici musicali e vocali è riuscita veramente perfetta", troviamo nelle pagine de "Il Corriere della sera" (In Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti 1979, pp. 94-95). Il critico de "Il Mattino", recensendo la prima milanese, aveva sottolineato "la fusione degli elementi cinematografici, musicali e vocali" (*La prima di Cabiria a Milano*, "Il Giornale d'Italia", 19 aprile 1914, in *Le grandi manifestazioni d'arte. "Cabiria" ha trionfato a Torino - Milano e Roma*, "La Cine-Fono", maggio 1914, p. 42) Anche secondo Rondolino la musica di Pizzetti "perfettamente adatta alla sequenza dei sacrifici nel tempio, anzi

nata quasi in simbiosi con le suggestive immagini di Pastrone e dei suoi abili operatori e con il ritmo del montaggio, sapientemente cadenzato su campi totali e primi piani, lenti movimenti della macchina da presa e inquadrature fisse, contribuì al successo dell'opera. La quale, anche per il coinvolgente rapporto fra immagini e suoni, oltre che per la grandiosità dell'insieme e l'abile articolazione delle parti drammaturgicamente rilevanti, costituì un modello di "arte cinematografica spettacolare" a cui si ispirarono non pochi registi e produttori, in Italia e all'estero, a cominciare dal grande David Wark Griffith" (Rondolino, *Cinema e Musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, Utet, 1991, p. 36).

⁶⁴ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 282.

più in evidenza,⁶⁵ si giunge al terzo intervento del pontefice (“Consuma il sacrificio tu stesso”), contrappuntato dal coro (“Eccoti la carne più pura!...”) che segue il solista nell’invocazione “O padre e madre, O padre e figlio...” per poi intonare omofonicamente “Creatore vorace”.

Nell’episodio seguente, di nuovo ad imitazione, i versi di supplica (“Imploriamo”) si alternano a “Ecco i cento puri fanciulli”. Nella parte finale il musicista ripropone i materiali che avevamo ascoltato precedentemente lasciando al coro un nuovo intervento, quasi fosse una stretta finale, ad intonare la coppia finale dei versi (“O tu dio e dea! Creatore vorace”) con la supplica, alternando una scrittura omofonica e imitativa.

La “lenta e non disonorata discesa” del film

Il 18 aprile *Cabiria* viene finalmente proiettata al Teatro “Vittorio Emanuele” di Torino. Stando ad una lettera inviata da Mazza al maestro, i risultati furono soddisfacenti.⁶⁶ Le prove erano iniziate mercoledì 15 e l’orchestra si era dimostrata “veramente buona”; aveva affrontato la partitura con disinvoltura, contrariamente al coro che non era stato all’altezza della situazione. Poche le prove per prepararlo adeguatamente, lamenta l’allievo di Pizzetti, cosicché la sua esecuzione non era stata eccelsa. Il baritono ha una bella voce e “disimpegna abbastanza bene la sua parte; non troppo intelligente dal lato musicale, riesce nell’intento perché è assistito moltissimo dal Maestro del Coro, che non lo abbandona neppure per una nota”.⁶⁷

Pizzetti, al contrario, è fortemente deluso.

Ella avrà anche letto – scrive a D’Annunzio -, credo, del *grande successo* ottenuto dovunque da *Cabiria*, *Sinfonia del fuoco* compresa. Ma ciò che i giornali non hanno detto, e che io ho saputo da privati, si è che l’esecuzione della

Sinfonia è stata dovunque, fuor che a Torino, addirittura pessima. Il che non ha impedito al pubblico e ai giornalisti di prendere, ahimè, sul serio la mia composizione (che del resto, e lo dico per non voler far credere a cose ch’io non penso, non vale meno di certi poemi sinfonici dello Strauss: ma il male è che pur essi valgono pochissimo!).⁶⁸

Scorrendo le recensioni della serata si legge che la *Sinfonia*, parimenti a quanto accadrà a Milano e a Roma, venne eseguita anche come *Ouverture* al film, ad accompagnare la proiezione di due o tre scene contenenti allegorie del fuoco.⁶⁹

La proiezione – scrive il recensore della *première* torinese - si inizia con una splendida *Sinfonia* del maestro Ildebrando da Parma, integrata dal canto di opportuni cori e dalla visione allegorica della forza del fuoco.⁷⁰

Dopo la prima torinese, *Cabiria* viene proiettata in molti altri teatri italiani. In tutte le recensioni delle diverse proiezioni si sottolinea come la *Sinfonia* sia stata eseguita sia come *Ouverture* al film che come naturale accompagnamento della famosa scena. Situazione facilmente comprensibile, considerando l’enorme dispendio di forze richieste per soli dieci minuti di musica che, pertanto, venivano replicati nel corso della serata. Allo stesso tempo, come Pizzetti aveva previsto, la partitura venne manomessa. Basti pensare alla proiezioni romane del film. La “lenta e non disonorata discesa di *Cabiria* dall’altezza del Costanzi alla collina del ‘Quattro Fontane’” provoca già un suo primo ridimensionamento.

La musica che ora accompagna la proiezione è buona e piacevole; ma non udiamo più le armoniose voci dei cori che

⁶⁵ Proprio questo genere di presenze saranno al centro delle critiche di Robert Desnos che, nel suo *Musique et sous-titree* del 1923, scriverà: “*Cabiria*, che, decisamente, fu nefasto in tutto, era appesantito da una musica di scena sovraccarica di ottoni e gorgheggi all’italiana, che completava degnamente quel gioco detestabile” (*ivi*, p. 96n).

⁶⁶ Lettera di Manlio Mazza ad Ildebrando Pizzetti del 10 aprile 1914 (A.S. d N. - UA 220 Manlio Mazza).

⁶⁷ *Ivi*, p. 3.

⁶⁸ Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D’Annunzio del

10 maggio 1914, in Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 112.

⁶⁹ L’abitudine di far precedere la proiezione di un film con l’esecuzione del suo momento musicale maggiormente significativo era una prassi abituale e non deve stupire.

⁷⁰ Eliseo Demitry, *Cabiria dell’Itala-Film al Teatro Vittorio Emanuele di Torino*, “La vita cinematografica”, V/16, 30 aprile 1916, p. 68. Il critico de “Il secolo” parlerà di una “danza [sic] del fuoco di Ildebrando da Parma”, sottolineando gli applausi con cui venne accolta l’esecuzione (*ivi*, p. 74).

contribuivano tanto a render solenni gli episodi religiosi; pazienza, dopo l'abolizione di essi verrà quella dell'orchestra, già molto ridotta rispetto a quella che udimmo al Costanzi, finché giungeremo al solitario pianista strimpellatore assennato di Walzer...⁷¹

I timori di Pizzetti erano dunque fondati...⁷²

A conclusione

Le vicende che hanno portato alla realizzazione della *Sinfonia del fuoco*, che qui abbiamo cercato di ricostruire, sono molto tortuose e accidentate. Per rendere giustizia a queste pagine, a torto osannate o condannate,⁷³ oppure ignorate,⁷⁴ bisogna considerare, come abbiamo cercato di fare, i loro aspetti positivi e, al contrario, quelli che vanno giustificati e accettati come risultato di una concessione fatta dall'autore al cinema di malavoglia. La *Sinfonia* per lungo tempo è stata oggetto di una ingiustificata mitizzazione, sulla base di una conoscenza inadeguata della realtà dei fatti. La partitura, nata da presupposti molto problematici e da preme-

se parimenti contraddittorie, manifesta sicuramente dei limiti ma, allo stesso tempo, possiede delle indubbie qualità che la rendono adatta all'accompagnamento delle immagini in movimento. Come abbiamo visto, è la stessa scrittura di Pizzetti ad avere delle caratteristiche cinematografiche, che la rendono affine al montaggio delle immagini di cui il cinema si serve. Sbagliò sicuramente Ildebrando da Parma a disprezzare questo lavoro, al punto da non permettere a Pastrone la sua incisione quando il film verrà sonorizzato nel 1931, negandole quella dignità che pochi altri lavori composti per il cinema allora avevano.⁷⁵

⁷¹ Giulio Vitali, *Cinematografie. Note critiche*. "Cabiria", "Odiernismo", I/4, 1 giugno 1914, p. 4

⁷² La seguente storia di questa partitura è nota. Quando il film verrà proiettato in America la musica verrà affidata a Joseph Carl Breil, compositore di fiducia di David Wark Griffith.

⁷³ In un articolo dedicato al film, parlando di Pizzetti Corrado Pavolini definirà il maestro parmense come "un giovane compositore la cui musica è tanto bella quanto poco orecchiabile" (Corrado Pavolini, *Revisione di Cabiria*, "Cinema", III/46, 25 maggio 1938, p. 333). In un altro dedicato a D'Annunzio e ai suoi rapporti con la musica, Giorgio Barini invece scriverà: "Anche la *Sinfonia del fuoco* che il Pizzetti elaborò per una tragica scena della visione cinematografica del D'Annunzio, *Cabiria*, assurge a inconsueta vigoria espressiva" (Giorgio Barini, *D'Annunzio e la musica*, "L'epoca", 20 giugno 1925. Archivi del Vittoriale).

⁷⁴ Negli studi dedicati a Pizzetti, rarissimi sono i riferimenti alla *Sinfonia del fuoco*. Valga per tutte l'opinione di Adelmo Damerini: "Di un'altra pagina inedita, cioè della *Sinfonia del fuoco* [...] ci dispensiamo di parlare, perché non è da noi conosciuta, e perché, per qualche ragione critica, Pizzetti stesso non volle pubblicarla" (Adelmo Damerini, *Ildebrando Pizzetti: l'uomo e l'artista*, "L'Approdo musicale", IX/21, 1966, p. 40). Brevi cenni sono, invece, presenti, in Lara Sonja Uras, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 2003, pp. 13-14.

⁷⁵ Ancora una volta il suo atteggiamento sarà quello che già aveva manifestato vent'anni prima, con le solite indecisioni e i ripensamenti. "Il M° Pizzetti - scriverà così amareggiato Pastrone a D'Annunzio -, con il quale ho avuto un cordialissi-

mo colloquio, mi spiegò la necessità di rimaneggiare la *Sinfonia*, ch'egli non giudicava più conforme alle sue idee odierne. Si prese così un breve termine; anzi mi lasciò sperare ch'egli avrebbe personalmente diretta l'orchestra. All'ultimo mi scrisse esprimendomi il desiderio di veder soppressa "la sua vecchia *Sinfonia*", autorizzandomi a sostituirla. Con vivo rammarico non mi è restato che rinunciare ad un tanto complemento, che dovevo al Suo prezioso interessamento. E di darLe notizia della perdita, me ne faccio un premuroso dovere (Lettera di Giovanni Pastrone a Gabriele D'Annunzio dell'8 febbraio 1931. In Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone* cit., p. 87). Rispondendo ad un biglietto inviatogli da Pizzetti il primo febbraio del 1931, Pastrone scriverà: "[...] Con vivo rammarico mi inchino alla decisione che priva *Cabiria* sonorizzata con dischi gramofonici della Sua preziosissima collaborazione. In relazione però al desiderio ch'Ella aveva espresso di ritoccare la *Sinfonia del fuoco* quando, durante il nostro cordiale colloquio, Ella non era ancora venuta nella determinazione negativa, mi permetto osservarLe che assai probabilmente *Cabiria* sarà anche proiettata nella sua primitiva veste muta, con commento corale orchestrale. (Per fortuna esistono ancora degli amatori del genuino che, come Lei, ed un po'... anch'io, pur apprezzandone il valore industriale, in linea d'arte non vanno pazzi del prodigio elettro-meccanico). Se Ella desiderasse, anche per questa evenienza, di introdurre qualche variante nella *Sinfonia*, Le farei pervenire una partitura da correggere, e provvederei perché nell'esecuzione ne tenesse conto. Mi è grato ricambiarLe i più distinti saluti" (Lettera di Giovanni Pastrone a Ildebrando Pizzetti del 6 febbraio 1931. Fondo I. P. - UA 220).

Eduardo Scarpetta e il cinema

di Gaetano Fusco

«Signori buonasera! Vi prego di non ridere perché il fatto è serio! Si tratta nientemeno che di stabilire la differenza fra il teatro e il cinematografo: fra il teatro che è stato per quaranta anni la mia vita e la mia passione, e il cinematografo che è la mia nuova passione: la più irrefrenabile delle mie passioni. Analizziamo dunque e procediamo con ordine! Qual è la differenza che passa tra la sala di un cinematografo e quella di un teatro? Scommetto che non lo sapete! Ebbene ve la dirò io. Nella sala di un teatro si vede e non si tocca, nella sala di un cinematografo si tocca e non si vede. Il che a seconda dei casi, delle circostanze, delle età e dei sessi può essere un vantaggio o uno svantaggio. Supponete, per esempio, che siate capitato accanto ad una vecchia Che cosa volete toccare? E' un vantaggio il non vederla neppure. Se non temessi di essere un intruso e di disturbarvi, potrei farvi un lungo elenco di amici, tutte persone serie, rispettabilissime, i quali preferiscono di toccare anziché vedere, ed un altro elenco non meno lungo di galantuomini i quali hanno un odio invincibile, una avversione ereditaria per la luce elettrica; e, viceversa, una tenerezza ineffabile per l'oscurità!... Questione di gusto, signori miei... io amo l'oscurità! [...] Chi disse: il silenzio è d'oro fu un genio precursore [...]. Volete proprio che vi dica la mia opinione? Ebbene! Io avrei preferito che Eva fosse nata muta e come lei, vorrei che tutte le donne avessero dei begli occhi, un bel visino, dei bei capelli, bruni o biondi poco importa, un bel nasino, un bel seno, una bella bocca, una bella lin-

gua.....tutto bello insomma, ma la lingua muta, completamente muta! Perché mai la parola dovrebbe poi essere indispensabile? La moltiplicazione, cioè la più importante delle quattro operazioni, quella precisamente che servì a creare il mondo, non fu forse e non è rimasta un'operazione muta? Sicuro. Tanto vero che una coppia di sordomuti, di mia conoscenza, ha la bellezza di 14 figli, tutti, grazie a Dio, in eccellente stato di salute! Chiamatemi pure matto, se volete, ma, poiché l'amore è muto, m'inchino anch'io, ben volentieri, davanti all'arte muta che ha la sua più perfetta e mirabile esplicazione e attuazione nel cinematografo moderno. Non sono forse mute la statue di Fidia e di Prassitele, di Michelangelo e del Canova, e le tele del Tiziano, di Leonardo, di Raffaello e di Guido Reni? Non sono forse muti anche il Partenone e il Colosseo? Il Panteon e la cupola di San Pietro? E tante e tante altre meraviglie dell'architettura? La parola, come vedete, non è poi del tutto indispensabile. Anzi è, spesso, dannosa. Pensate, infatti, quante asinerie di meno avrebbe detto l'uomo da Adamo in poi se non avesse avuto il dono della favella; considerate un po' quante bugie, quante calunnie, quante malignità, non avrebbe detto, da Eva ad oggi, la donna se fosse nata muta; provatevi un po' a meditare sulle insulsaggini che non direbbero gli avvocati, i medici, gli astronomi, gli scienziati, i filosofi e gli innamorati se fossero stati creati muti e datemi pur torto se vi riesce! Chiamatemi, vi ripeto, matto sin che volete, ma ditemi un po': si discu-

terebbe ancora di tanto del divorzio se davanti alla sciarpa tricolore del sindaco la lingua sapesse contenersi a tempo, sapesse riflettere un po' più a lungo, prima di profferire, all'istante decisivo, quel "sì" fatale che è arbitro, così spesso, del destino, della felicità e dell'avvenire di tante giovani vite? Via, è inutile negarlo signori miei, il silenzio è sempre d'oro ... specialmente poi quando un amico o uno *stoccatore* viene a chiedere un prestito o un avallo.... Dunque, non senza un perché io amo il cinematografo di cui tu sei, o arte muta, l'espressione più moderna, l'espressione vivente sì, ma non mai rumorosa! Io entro nel tuo regno in cerca di riposo, di silenzio, di raccoglimento, di pace.... Vi entro con gli orecchi ancora storditi dai rumori, dalle que-rele, dalle vessazioni del mondo; e mi consolo vedendo sfilare sul candido schermo mogli che non gridano, bambini che non piangono, autori di arte dialettale che non si accapigliano e persino, o miracolo divino, suocere che non urlano con i generi! Che serenità! Che silenzio! Tutto è muto nel regno del cinematografo: le signore offrono ai loro amanti le fatture da pagare alla sarta o alla modista senza mai trascendere a villanie o scenate; i mariti non si abbandonano a rumorose escandescenze se sorprendono i rivali con le loro troppo allegre metà, e se qualcuno più impetuoso si decide infine a tirare qualche colpo di rivoltella, voi non siete costretti a sussultare, come a teatro, nella vostra poltrona, e perché? Perché non udite la detonazione! O grandissimo Edison, persino la polvere da sparo è senza rumore nel ... tuo cinematografo! Non un monologo, ma un volume occorrerebbe dunque per raccogliere e magnificare tutti i pregi e i vantaggi della tua scoperta! Al teatro, i fischi e le beccate del pubblico, le papere degli attori, i fiaschi delle commedie. Al cinematografo nulla di tutto questo! Non più fischi, non più beccate, non più fiaschi, non più *papere!* [...] Bisogna riconoscere dunque che le risorse dell'arte muta sono innumerevoli e i vantaggi infiniti. Vi sarà senza dubbio capitato di conoscere qualcuno o per lo meno di sentir dire che il tale o il tal altro si è rovinato per l'operetta, pel teatro di prosa,

pel caffè concerto, pel teatro lirico, ma non vi è mai occorso né vi occorrerà, mai, siatene sicuri, di sentir raccontare che qualcuno sia andato alla rovina pel cinematografo. Lo schermo offre amanti a prezzi da non temere affatto la concorrenza dei teatri! Io, per esempio, che vi parlo, fo la corte da tre anni alla Bertini e alla Borelli. Esse non lo sanno!..Non sanno, ahimè, d'esser rivali ed io mi affido per carità alla vostra discrezione! Le amo, le adoro da tre anni! Capite! Sono tre anni che per queste due B ho dimenticato le altre lettere dell'alfabeto, e sapete quanto spendo per questa folle, fatale, cieca, muta, nonché platonica passione, la quale mi trascinerà un giorno o l'altro al manicomio o al suicidio, sapete voi, o signori, quanto spendo? Cinquanta centesimi per sera!»¹.

Protagonista assoluto della scena partenopea nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, autore di commedie accolte dal pubblico con enorme favore, Eduardo Scarpetta rinnega dunque il teatro, sedotto dagli incanti e dalle meraviglie del cinematografo? Naturalmente no! L'argomento è piuttosto il pretesto per una satira gustosa, per uno sberleffo pungente; traspaiono tuttavia il richiamo ed una certa attenzione verso l'oggetto cinema, con cui, del resto, il commediografo napoletano ebbe modo di misurarsi.

Nel 1908 la rivista «Lux» pubblica una sua intervista in merito alle forti riserve manifestate dalla cultura "ufficiale" - letterati e mondo teatrale su tutti - nei confronti della nuova forma di spettacolo. In quell'occasione Scarpetta auspica una piena convergenza: gli uomini di teatro possono, anzi devono, lavorare nel cinema, senza che ciò rappresenti uno scadimento del loro valore (e cita l'esempio degli attori della *Comédie Française*); si tratta di un intrattenimento ormai amato dal pubblico ed è bene migliorarlo, anziché ostacolarne il cammino. Bisogna smettere il contegno ostile finora ad essa riservato e collaborare affinché si realizzino

¹ Eduardo Scarpetta, *Il Cinematografo ed il Teatro* «L'Arte muta», Anno I, n. 6-7, Dicembre 1916-Gennaio 1917, pp.1-3. Con qualche lieve modifica il monologo è poi apparso in «Natale-Capodanno 1923-24» (strenna de «La Gazzetta di Napoli») e, più recentemente, in Eduardo Scarpetta, *Tutto il teatro*, vol. I, Bellini Editrice, 1990 e Id., *Tutto il teatro*, Vol.V, Napoli, Newton Compton Editori, 1992.

produzioni migliori. Alla domanda se un film possa, a suo avviso, elevarsi ad opera d'arte egli non ha dubbi: «Certamente; purchè vi sia naturalezza di gesti e di espressione. Per la perfezione cui è giunto il cinematografo, la mimica può rendersi completamente, sicchè lo spettatore non perderà nessun movimento e nessun gesto dell'attore e riderà come avrebbe riso se avesse visto recitare lo stesso attore sul teatro»². Non manifestava dunque alcun pregiudizio verso una forma di rappresentazione che andava ancora organizzando i propri codici espressivi; anzi, è tra i primi uomini di teatro italiani ad intravederne le straordinarie potenzialità.

Nel 1914 Eduardo Scarpetta - ritiratosi dalle scene qualche anno prima - ha l'occasione per realizzare quei propositi: firma infatti un contratto con la casa di produzione milanese Musical Film (Renzo Sonzogno & C.)³ per la trasposizione sul grande schermo di cinque sue commedie. Questi i titoli: *Miseria e nobiltà* (1914) di Enrico Guazzoni⁴, *La nutrice* (o *A' nutricia*) (1914) di Alessandro Boutet⁵, *Un antico Caffè napoletano* (1914), noto anche come *Il non plus ultra della disperazione* (tratto da "La bottiglieria di Rigoletto"), *Tre pecore viziose* (1915) e *Lo scaldaletto* (1915), diretti da Gino Rossetti. Ad affiancarlo sul set molti degli attori con cui aveva condiviso i grandi trionfi in palcoscenico, da Gennaro Della Rossa a Rosa Gagliardi, da Amelia Bottone a Nina De Martino.

Ma era possibile immaginare una commedia di Scarpetta "muta"? Il cinema, non ancora sonoro, dei primi anni '10 cosa avrebbe restituito di quel teatro che proprio nell'arguzia dei dialoghi aveva il suo punto di forza? La risposta è in un articolo, a firma Eduardo Pignalosa⁶, apparso sulla rivista «Film»:

«Penso che Scarpetta, a differenza di molti che hanno avuto scarso esito favorevole nel cinema, non è l'artista che doveva unicamente il successo al dialogo e alle sue indimenticabili battute comiche, restate proverbiali, ma al gioco fisiologico, essendo stato dotato oltre della figura notevolmente comica, di una maschera di una comicità impareggiabile ed egli sarà l'attore ideale pel cinematografo. E quando si consideri che tale senso di comicità è innato, nei gesti, nelle movenze e nella maschera dei bizzarri nostri attori napoletani, suoi collaboratori, io son certo che si otterranno delle

Films di una comicità ed originalità eccezionali».

E ancora:

«Il successo, son d'avviso, non sarà regionale, ma internazionale. E ve ne do un esempio pratico: il fortissimo artista Giovanni Grasso ha ottenuto successi formidabili all'estero dove è superfluo dirlo, il suo dialetto diveniva arabo o sanscrito, nessuno ne capiva niente, eppure Grasso, con la mimica e il gioco del volto, furoreggiava!! E per me

² «Lux», Anno I, n.1, dicembre 1908, riportato in Stefano Masi, *Il cinema muto a Napoli: lo stato attuale della storiografia* in Mario Franco-Stefano Masi, *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema napoletano*, Napoli, Pironti, 1988, p.41.

³ Per un approfondimento sull'attività, seppur breve, di questa piccola impresa cinematografica si veda Matteo Pavesi, *Cesare Lucidi, attrezzista alla Musical Film*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, 1996.

⁴ L'attribuzione a Guazzoni è in verità piuttosto incerta (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1914*, Vol. II, Torino, Nuova ERI, 1993, p.39).

⁵ «Giovedì, all'Olympia di Roma, sono state iniziate le proiezioni della riproduzione di 'A Nutricia, la brillantissima commedia del comm. Eduardo Scarpetta. Chi conosce il teatro scarpettiano intuisce facilmente ch'esso non è il più adatto ad essere riprodotto in cinematografia. Una commedia di Scarpetta in film perde per lo meno il cinquanta per cento del suo effetto comico. Così 'A Nutricia, pur riuscendo a farci sorridere spesso, non riesce a produrre quella ilarità irrefrenabile e fragorosa che provoca a teatro. Le situazioni comiche hanno poco risalto, e lo stesso Scarpetta deve ricorrere all'esagerazione per dare alla sua mimica un più pronto effetto umoristico. Il film ha qualche scena inutile, altre un po' prolisse, ed altre non intonate all'ambiente e ai costumi napoletani. Gl'interpreti, anche, meno la formosa e napoletanissima "nutricia" e naturalmente Scarpetta, sono impacciati nei loro movimenti. Persino il Della Rossa, il cui valore d'artista è ben noto a tutti e universalmente apprezzato, vi fa una meschina figura. Anche la fotografia è scadente, scendentissima fino al punto di presentarci una scena di marina che ha un colore indefinibile. Ma, a parte tutti questi difetti, 'A Nutricia può passare. E' senza dubbio un lavoro mediocre, forse anche inferiore a tanti altri che sono presentati con minore reclame; ma, pur non riuscendo a dare l'idea di quello che è la commedia scarpettiana, piace alquanto. Se non altro, basta la presenza dello Scarpetta a conferirle valore. Il pubblico le ha fatto ciononpertanto buona accoglienza» («Modernissimo», Napoli, 4 aprile 1915, riportato in V.Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1914*, Vol. II, cit., pp.79-80)

⁶ Autore teatrale napoletano.

Scarpetta è un artista dello stesso genere, tranne che Grasso è un colosso della drammaticità, e don Felice lo è nella comicità»⁷.

A distanza di quasi un secolo non sapremmo dare una risposta migliore.

Di queste pellicole si è persa ogni traccia. Sono sopravvissute solo alcune preziose foto di scena, inimitabile galleria di sguardi, espressioni, gesti, pose, in grado di "ridarci" l'Eduardo Scarpetta attore di cinema (figg. 1-7)⁸.

Scarpetta interpretò poi ruoli minori in tre film diretti da Ugo Falena e prodotti dalla Bernini-Film: *Giuliano l'Apostata* (1919), *Il volo degli aironi* (1920) e *Il trittico dell'amore* (1920)⁹.

C'è, infine, un'altra circostanza che lega, in qualche modo, il nome del commediografo alla storia della cinematografia italiana e non solo. La ricorda, con un pizzico di colore, la figlia dello stesso Scarpetta:

«Una sera bussò alla porta del suo camerino una giovane attrice della Compagnia. Si chiamava Francesca Vitiello, faceva la servetta e percepiva due lire al giorno di paga.

- Mi permettete, Cavaliè, di chiedervi un grande favore?

- Ecco.....vorrei essere sciolta dall'impegno che ho con voi....

- Sei stata trattata male?

- Niente affatto.....anzi....

- Ti sposi?

- Fossi pazza!

- E allora?

- Allora...allora...ecco, cavaliè...non mi prendete in giro ... Voglio fare il cinematografo!

- Il cinematografo!...Sei pazza, davvero, mia cara Checchina...E chi ti ha messo questo verme in testa?

- Nessuno...me lo son messo da me. Mi son detta: sono una bella ragazza, ho del temperamento, tutti affermano che sono, come si dice adesso, fotogenica, allora perché non tentare?...Il cinematografo è una strada nuova e chi sa ...col tempo....

- E va bene...se lo desideri...Tanto, se ti dicessi di no...ci rimarresti di mala voglia...

- Grazie, cavaliere...E allora fatemi un altro piacere....

- Quale?

- Trovatemi un bel nome!

- Ma Francesca è aristocratico, storico...Non farti mai più chiamare Checchina e ... sei a posto!

- No, io intendo il cognome: Vitiello! Vitiello è troppo napoletano....

-ed è volgare, è vero?

- Già ... un tantino volgare lo è certamente! Perciò se me ne suggerite uno più fine ... che so ... più scorrevole ... Voi certe cose le capite

- Hai ragione! Francesca Vitiello non è fatto per il cinematografo. Tu ti chiamerai Francesca Bertini! »¹⁰.

⁷ «Film», Anno I, n.1, dicembre 1914.

⁸ Ringraziamo Mario Scarpetta per averne cortesemente consentito la pubblicazione.

⁹ V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra-1919*, numero speciale di «Bianco & Nero», a. XLI, n. 1-3, gennaio-giugno 1980, Roma, e Id., *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra-1920*, a. XLI, n. 4 - 6, luglio-dicembre 1980, Roma. *Giuliano l'Apostata* è l'unico film sopravvissuto (conservato presso la Cineteca Nazionale).

Dopo la morte di Eduardo Scarpetta, pochissime le occasioni di incontro tra il cinema e la sua opera. Nel 1940 Corrado D'Errico dirige una fiacca versione di *Miseria e Nobiltà* con Virgilio Riento (Felice), Vincenzo Scarpetta (Pasquale) e Nicola Maldacea (Gaetano Semmolone). Sono poi i tre fratelli De Filippo con *Ti conosco mascherina!* (1943), diretto da Eduardo, ad ispirarsi alla commedia *Il romanzo di un farmacista povero*. Nel 1951 Metz e Marchesi realizzano *Sette ore di guai*, tratto da *Na creatura sperduta*, con Totò protagonista. E' quindi la volta di *Agenzia matrimoniale* (1953) di Giorgio Pastina. In quegli stessi anni Mattoli e Totò daranno vita ad un indimenticabile trittico di film che ha contribuito, soprattutto attraverso i tantissimi, e fortunati, passaggi televisivi, a rendere familiare il nome di Scarpetta ad un pubblico smisurato: *Un turco napoletano* (1953), *Miseria e nobiltà* (1954) e *Il medico dei pazzi* (1954).

¹⁰ Maria Scarpetta, *Felice Sciosciammocca mio padre*, Napoli, Morano Editore, 1949, pp.120-121. Nelle sue memorie la Bertini darà una diversa versione della vicenda: Scarpetta le avrebbe assegnato quel nome d'arte il giorno prima del debutto teatrale poichè il nonno paterno dell'attrice (fratello di un alto prelato) non voleva che il cognome della famiglia comparisse sui manifesti dello spettacolo (Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini Editrice, 1969, p.14).

Il caso ha voluto che fosse proprio la Bertini ad immortalare sullo schermo il personaggio di Assunta Spina (*Assunta Spina* di Gustavo Serena, 1915), eroina dell'omonimo dramma di Di Giacomo, caposaldo di quel "teatro dialettale d'arte" che proprio contro Eduardo Scarpetta aveva intrapreso una vivace polemica. La Napoli intellettuale di inizio '900, quella dei più prestigiosi letterati e critici dell'epoca, da Scarfoglio alla Serao, da Torelli a Bovio, auspicava infatti un teatro di impianto realistico, più vicino al quotidiano, in contrapposizione a quello di stampo scarpettiano, ispirato da modelli transalpini e, dunque, fondato su personaggi e momenti propri di un popolo che poco rispecchiava quello partenopeo.

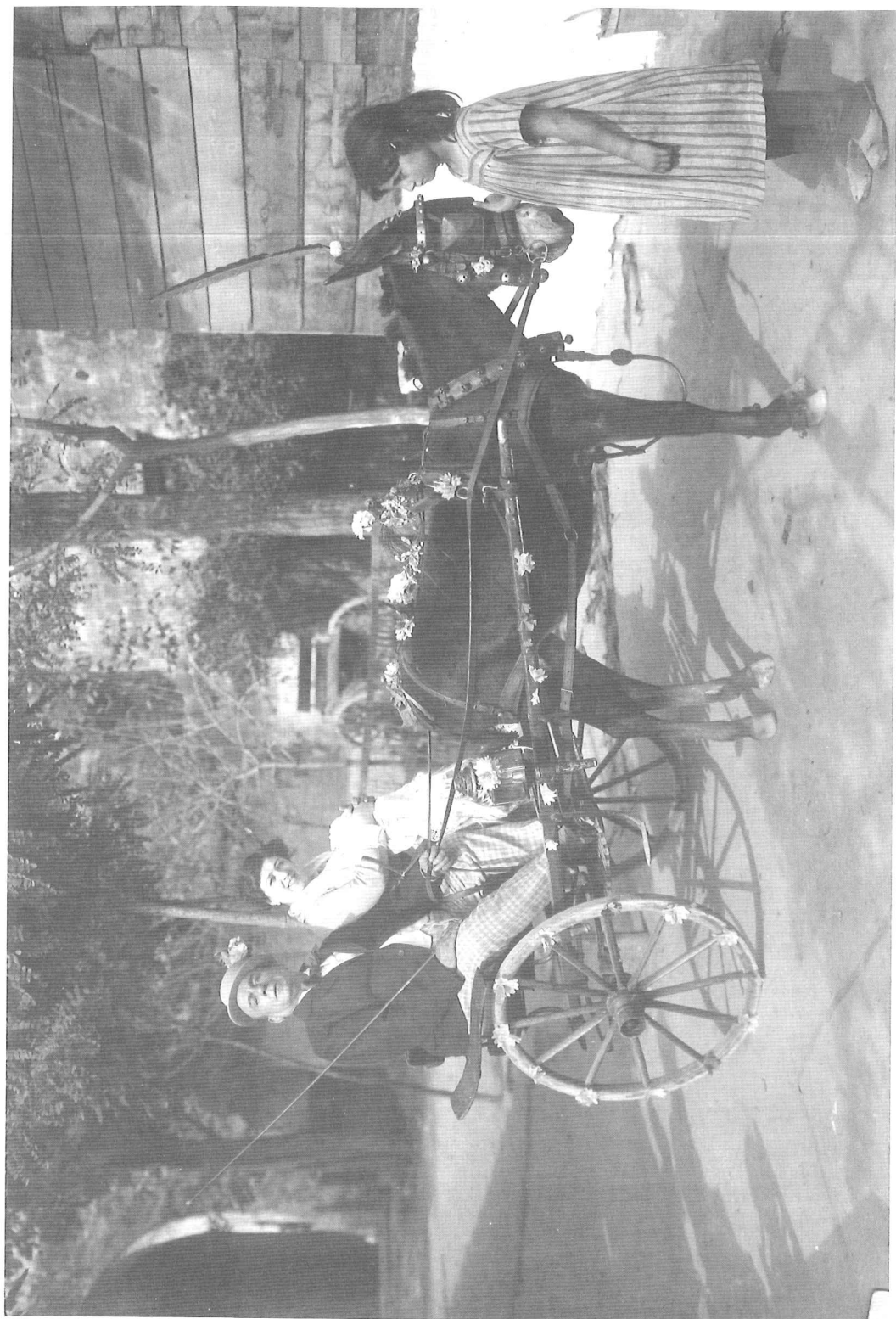


Fig. 1 *La nutrice* (1914).



Fig. 2 *Miseria e nobiltà* (1914).



Fig. 3 *Lo scaldaletto* (1915).



Fig. 4 *Lo scaldaletto* (1915).



Fig. 5 *Lo scaldaletto* (1915).



Fig. 6 *Lo scaldaletto* (1915).



Fig. 7 *Lo scaldaietto* (1915).

Vita nuova di *Sua Eccellenza la Morte* di Emilio Ghione

di Denis Lotti

Nel 1918 Emilio Ghione¹ lascia Roma, dove si trovava sin dal 1910, e decide di tornare nella città natale, Torino. I motivi di questo trasferimento sono spiegati dall'attore stesso nell'auto-biografia, recentemente ritrovata, intitolata *Memorie e Confessioni*²:

Eran, dunque, passati dal giorno che un vagone di terza per fumatori m'aveva portato a Roma, ben dieci anni³, in verità trascorsi rapidi e veloci per la somma di avvenimenti che si erano accavallati come marosi in tempesta. [...] L'Avv. Mecheri ormai proprietario dell'«Itala» di Torino, volendo valorizzarla [...] aveva prescelto [...] Enrico Fiori⁴, quale dirigente assoluto, pregandolo di assumermi come esponente massimo. In virtù di questa scelta, egli mi proponeva un contratto di anni tre [...] colla solita mansione di scrittore ideatore, di realizzatore e di protagonista. [...] Firmai il nuovo contratto e raggiunsi in compagnia di Kally Sambucini⁵, dopo dieci anni d'assenza, la mia città natale⁶.

Successivamente all'uscita romana del *serial* in otto episodi *I Topi Grigi*⁷ e del film *Nel gorgo*⁸, la prima pellicola che Emilio Ghione gira a Torino è *Sua Eccellenza la Morte* (il primo film di Ghione ad essere distribuito dall'Unione Cinematografica Italiana: UCI), alla quale, nello stesso testo, l'autore dedica poche righe:

Iniziai l'opera mia [all'Itala] con la film «Sua Eccellenza la Morte» affidandone il ruolo della protagonista «Luisette»⁹ alla Sambucini, della madre di lei, alla Vallotti, riservando per me un'odiosissima

parte¹⁰, che nel suo livido chiarore, d'amore, di delitto e di rinuncia, ancora una volta ribadì la stima e l'ammirazione¹¹.

Un frammento del film è custodito presso il *Gosfilmofond* di Mosca e a tutt'oggi risulta l'unico conservato nelle cineteche. Dapprima le nostre ricerche presso la cineteca russa si sono rivolte ad un altro film. Nell'archivio moscovita il frammento in oggetto risulta infatti catalogato con il titolo "*Za-la-Mort (1915)*"¹², ossia il secondo film della saga. La visione delle immagini superstiti ha immediatamente consentito di verificarne la non corrispondenza. Abbiamo perciò cercato di individuare a quale soggetto il frammento si riferisse, dato che le azioni dei personaggi, prive di titoli e di didascalie, non corri-

¹ Emilio Ghione nasce a Torino il 30 luglio 1879 e muore a Roma il 7 gennaio 1930. Fonte: Ufficio dello Stato Civile di Torino e di Roma.

² Emilio Ghione, *Memorie e Confessioni*, Edizioni Cinemalia, Milano, 1928.

³ In realtà otto anni.

⁴ Definito da Ghione "il fac totum [sic] della Tiber" in E. Ghione, *Memorie e Confessioni*, cit., p. 108.

⁵ Nome d'arte di Calliope Sambucini (Roma, 24.08.1892 – 16.12.1969). Fonte: Ufficio dello Stato Civile di Roma.

⁶ E. Ghione, *Memorie e Confessioni*, cit., p. 112.

⁷ *I Topi Grigi*, regia di Emilio Ghione (Tiber-Film, 1918), serial diviso in otto episodi: *La busta nera*; *La tortura*; *Il covo*; *La rete di corda*; *La corsa al milione*; *Aristocrazia canaglia*; *6000 volts*; *A mezza Quaresima*.

⁸ *Nel gorgo*, regia di Emilio Ghione (conosciuto con il titolo alternativo *Il gorgo*, Tiber-Film, 1918).

⁹ Ghione confonde il nome della protagonista del film *Nel gorgo* (cfr. nota precedente); il nome della protagonista di *Sua Eccellenza la Morte* è Albaspina.

¹⁰ Ghione interpreta *Za-la-Mort*, l'*apache* parigino.

¹¹ E. Ghione, *Memorie e Confessioni*, cit., p. 113.

¹² *Za-la-Mort*, regia di Emilio Ghione (Tiber-Film, 1915).

spondono al soggetto del film del 1915 riportato in recenti studi¹³. Consultando i soggetti dei film di Ghione, conservati presso l'Archivio Nazionale del Museo del Cinema di Torino¹⁴, è stato possibile riattribuirlo. Il confronto del film di provenienza russa col soggetto, con il visto di censura della copia e con la "descrizione"¹⁵ del medesimo, conferma che il frammento, in realtà, corrisponde a *Sua Eccellenza la Morte - Dramma umano in tre atti*¹⁶.

Come citato poco sopra, il riassunto del film, intitolato "descrizione", potrebbe essere servito alla pubblicizzazione dello stesso, sia ad uso degli esercenti, sia della critica specializzata. Il testo integrale:

A Parigi, in un nido di fiori che è la sua bottega, Albspina vive in gaiezza, di lavoro, di grazia. Vive e canta, senza che la galanteria la corrompa, senza che il fascino pieno d'orpello intristisca la franca onestà dell'animo suo¹⁷.

In una cittadina vicina, sua madre, bella donna sul tramonto, è presa nella ragna, tessagli da Zà, il prepotente d'amore. Vende per consiglio di costui, la trattoria, e coi denari ricavati in compagnia del suo damo raggiunge Albspina a Parigi.

Fra l'amante di sua madre e lei, di colpo si scava un baratro.

E' odio? Da parte dell'uomo?

E' disprezzo da parte sua?

Non se lo domandano, non lo sanno.

Così la vita si trascina fra quei tre esseri, triste, piena d'ombre, forse piena di minacce [sic].

Ed ecco un giorno il fidanzato di Albspina che scompare¹⁸, ed ecco una sera un amico di Albspina quasi ucciso da colpi di rivoltella¹⁹.

Il dramma precipita, la pura ragazza senza prove, ma col solo convincimento morale, scaglia con ogni coraggio sulla faccia dell'uomo forse odiato la parola di condanna = Assassino! Due volte Assassino!

Ma la madre ha udito, ma essa al momento in cui il suo amante sta per uscire prega la figlia di trattenerlo; Albspina è all'estremo; Essa con voce roca lo richiamerà, lo richiamerà per

il gran bacio d'amore, di quel l'amore [sic] che costerà la morte, prima forse della stessa dolce confessione²⁰.

Grazie al visto di censura²¹ e al soggetto, possiamo affermare che le immagini superstiti del film si riferiscono alle prime due parti, integre, senza titoli e didascalie, delle quattro (più un epilogo) previste dal soggetto. Soltanto due quadri in caratteri cirillici ci avvertono dell'inizio del primo e del secondo atto.

Dalla lettura delle didascalie risulta evidente che la lingua usata da Ghione è colma di orpelli retorici, così frequenti nel cinema italiano degli anni Dieci²². L'autore ricalca una aulicità di maniera che spesso è strumentale ai numerosi momenti patetici, e che vorrebbe marcare la differenza con i discorsi diretti previsti. Spesso ci troviamo dinanzi a errori grossolani che denunciano un velleitarismo letterario, sovente rilevato in relazione alle didascalie dei film di Ghione²³. Nel soggetto di *Sua Eccellenza la*

¹³ Cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1915, seconda parte*, Nuova Eri, Torino, 1992, pp. 292-294.

¹⁴ Il soggetto e altri materiali testuali riguardanti *Sua Eccellenza la Morte* sono conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, raccolti nel Fondo Itala-Film, Torino 1919-1925 = A179/5 (d'ora in poi: Fondo Itala-Film). La parola "didascalia" verrà sintetizzata in: "did.", e se plurale in "didd.", seguito dal numero corrispondente al documento originale citato fra virgolette.

¹⁵ Così è testualmente riportato in calce al documento.

¹⁶ Cfr. Fondo Itala-Film. Il soggetto riporta invece un altro sottotitolo: *Dramma oscuro di anime oscure*, che ricorda un altro titolo della serie di *Za-la-Mort*, *Anime buie* (Tiber-Film, 1916).

¹⁷ Si riferisce al suo spasimante, il marchese Guido di Rovesa, che la insidia assiduamente per gran parte del primo atto.

¹⁸ Ossia il capomastro Jean Ribot, il quale muore in un incidente sul lavoro: una disgrazia che, secondo voci riportate da un giornale, «non sarebbe del tutto dovuta al caso» (did. 92). Cfr. Fondo Itala-Film.

¹⁹ Si riferisce di nuovo al marchese di Rovesa.

²⁰ Archivio del M.N.C. di Torino. Fondo Itala-Film.

²¹ Il V.d.c. riporta il metraggio "accertato" di 1465 metri. Cfr. Fondo Itala-Film.

²² Cfr. Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1992; S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2003.

²³ Cfr. S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, cit.; Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1905-1931*, Nuova Eri, Torino, 1990-1997.

Morte non sono presenti i consueti gallicismi²⁴, probabile sintomo di un cambiamento di tendenza più ampio, già in atto nella cinematografia italiana del 1919. In questo caso peculiare, la scelta dei modelli letterari di Ghione sta a metà tra la letteratura di Carolina Invernizio e il gergo giudiziario o giornalistico, a conferma della medietà della lingua di moda in quegli anni nelle classi borghesi consumatrici dei *feuilleton*. L'andamento della trama, alcune ingenuità lessicali, oltre che formali, appaiono evidente surrogato di quegli spunti non solo linguistici, ma anche narrativi, caratteristici della letteratura d'appendice.

Le didascalie avvertono che la protagonista vive un dramma nascosto. Un dramma che riguarda però non solo «[...] Albspina, la fioraia di moda [...]» (did. 11), ma anche la madre, una donna matura, disorientata da un recente innamoramento. Come si vedrà, ciò che turba Albspina è Za-la-Mort, qui nel ruolo di seduttore senza scrupoli e sfruttatore delle donne dalle quali è amato. Fin dal titolo si insinua nello spettatore il dubbio che Za-la-Mort sia un assassino, e allo scorrere della trama si fa strada l'ipotesi di un movente passionale²⁵, poiché le conseguenze del suo arrivo a Parigi²⁶ al seguito della madre di Albspina, sono i delitti a danno dei due spasimanti della protagonista. La prima vittima è il giovane «Jean Ribot - Capo mastro» (did. 49), la seconda è il ricco marchese di Rovesa. Se il soggetto è semplice, la sceneggiatura è piuttosto complicata: la scelta di visualizzare le lettere ricevute da Albspina, spedite da Ribot e dalla madre, è un espediente per evitare la concentrazione di didascalie descrittive, che, intervallate da dialoghi diretti, interromperebbero il flusso delle immagini. Lo svolgimento si semplifica soltanto quando il primo tra i due ammiratori di Albspina, suo neofidanzato e promesso sposo, Jean, viene ucciso (III parte). Albspina viene a conoscenza del fatto da un giornale (did. 92), e subito sospetta di Za-la-Mort. La fioraia ha capito che è attratto da lei e che la storia tra l'*apache*²⁷ e sua madre è stata soltanto una scusa per arrivare a Parigi, e forse a lei stessa. Così si conclude la terza parte. Nel quarto atto si ha l'avvicinamento galante tra il marchese e Albspina, e il fermento del nobile. Albspina è ora disperata. Nell'epilogo riesce a esternare a Za-la-Mort i propri sospetti su di lui e il dolore per una vita devastata dalla sua presenza. Lo insulta e desidera che torni da dove è venuto, minacciando di andare alla polizia per

denunciarlo. Za-la-Mort esce di casa, deciso ad andarsene. La madre chiede ad Albspina di riportarlo indietro. Lei ubbidisce, lo segue, e a questo punto succede qualcosa che il soggetto non esplicita nei particolari: Albspina si suicida o viene uccisa, poco dopo aver detto a Za-la-Mort che baciandola, forse, le ha sparato:

«...Non credere mai che sia il colpo giusto di giusta rivoltella, che qui m'uccide...» (did. 138).

«...no... É la perversa e divina gioia del tuo bacio... Se c'è un perdono... potremo ancora... amarci... al di la [sic].» (did. 139).

La regia di Ghione è descrittiva, minuziosa, i ritratti dei personaggi sono molto curati. La narrazione per immagini risulta spesso prolissa, nonostante le verbose didascalie: le due parti filmate quasi non bastano a descrivere i personaggi. Il montaggio alternato mette a confronto non più di due eventi (speculari) alla volta, che hanno però lo stesso ritmo lento: una scelta che da una parte rende omogeneo l'intervallarsi dei campi d'azione contrapposti, dall'altra allunga l'attesa ricordando espedienti simili della produ-

²⁴ Cfr. S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, cit..

²⁵ Come in *Nelly la gigolette o la danzatrice della Taverna Nera* (Caesar-Film, 1914) e *Nel gorgo* (o *Il gorgo* Tiber-Film, 1918).

²⁶ Per la prima volta la "Parigi" di Za-la-Mort non è ambientata a Roma bensì a Torino.

²⁷ L'*apache* parigino è un personaggio letterario, proprio del *feuilleton* francese, e definisce un tipo di teppista urbano, abitante del *demi-monde*, il cosiddetto "ventre di Parigi". È caratterizzato dalla fierazza (per questo è accostato alla tribù pellerossa, famosa in Europa proprio per il coraggio), ma riveste altrettanto spesso il ruolo di assassino. È un comprovato maschilista, fedele a un codice d'onore di casta, che lo costringe spesso a battersi per motivi passionali. La versione femminile è la *gigolette*. I due frequentano le taverne, oscuri locali clandestini, dove ballano il *tango-apache*, una versione scandalosa della danza argentina. Il successo di questi personaggi fascinosi e anarcoidi ben presto li fa adottare dal cinema francese e quasi contemporaneamente da quello italiano. Il primo *apache* che Ghione interpreta è Bibi-sans-pattes in *Nini Verbena* (conosciuto anche con il titolo alternativo *In faccia al destino*, Celio-Film, 1913), con la regia di Baldassarre Negroni, tratto da un testo di Augusto Genina. Ghione recita al fianco di Francesca Bertini (Nini). L'anno successivo, sempre al fianco della diva, gira, questa volta da regista, il primo film con Za-la-Mort (Zar-la-Mort) in *Nelly la gigolette* (Caesar-Film, 1914).

zione di *serial*²⁸, sui quali, per la necessità di arrivare al metraggio desiderato e allontanare sempre più l'epilogo, si sceglie di dilatare i tempi con azioni superflue, o di seguire personaggi minori. Ma qui non si tratta di vere digressioni, bensì di temporeggiamenti per non distogliere l'attenzione dal filone principale della trama. Sotto questo segno sembra che il film descriva accuratamente i luoghi dove si svolgerà l'azione. Ghione ricerca soprattutto l'aspetto estetico dei personaggi: ne monitora con dovizia i sensi, più che la psicologia. Un montaggio così strutturato rende evidente la differenza tra il mondo di Albaspina e quello, squallido, della madre e di Za-la-Mort. Le immagini superstiti dimostrano che lo schema d'origine feuilletonistica, impiegato da Ghione per questo soggetto, ispira anche la narrazione cinematografica. Il regista si serve infatti di almeno tre stereotipi narrative derivate dalla letteratura d'appendice. La prima è legata al confronto che definisce la vita tranquilla di Albaspina Ober²⁹, che trascorre dal lussuoso negozio di fiori al modesto appartamento: la serenità della donna è ostentata secondo scansioni rituali che dal mattino appena sveglia, nella prima scena del film, la conducono verso la sua giornata lavorativa, fino al ritorno a casa a preparare l'umile cena. In questo senso è notevole un montaggio alternato che vede da una parte Albaspina che prepara la tavola e dall'altra una lussuosa cena borghese. Le didascalie sottolineano la differenza sociale insinuando uno spunto polemico e vagamente classista: «La tovaglia del ricco..... » (did. 38); «e.....del lavoro.....» (did.39). Il personaggio della madre della fioraia è presentato nella sua bettola proletaria: «A Poitiers, all'osteria del viandante [...]» (did. 14) e in svaghi romantici con Za-la-Mort, che prima la porta in barca, e poi le detta la lettera da spedire alla figlia³⁰. Il corteggiamento e il plagio di Za-la-Mort mettono in risalto le doti luciferine del seduttore, indugiando la m.d.p. sui primi piani di un Ghione smorfioso.

La seconda stereotipia segue la vicenda della storia d'amore tra il capomastro Jean Ribot e Albaspina, promessi sposi. La serenità di Albaspina è sottolineata da immagini romantiche (lo scambio di occhiate complici attraverso la vetrina della fioreria, la lettura della missiva dello spasimante e la dissolvenza che evoca il volto del giovane, l'avvicinamento per strada tra i due e l'accordo per il primo appuntamento), e paradossalmente si conclude con l'arrivo della lettera d'amore di Jean; infatti, contemporaneamente a quest'ultima, le arriva anche la notizia

della visita della madre a Parigi, con una "sorpresa". Il volto di Albaspina si rabbuia (l'attrice guarda in m.d.p.). L'attesa di un evento negativo è confermata poi dall'improvviso telegramma: «Giungo pomeriggio, non sarò sola attendimi casa. Mamma» (did. 55) che la madre le invia. Inizia il dramma (e così la terza stereotipia narrativa), peraltro annunciato allo spettatore da un montaggio preventivo. I protagonisti di questa terza "zona" narrativa sono Albaspina e Za-la-Mort, mentre la presenza della madre è un mero espediente, liquidato in pochi attimi. La m.d.p. fissa inquadra i tre attori, disposti teatralmente, che si scrutano. L'atteggiamento di Za-la-Mort è sfrontato: entra nell'appartamento della fioraia, crea un dialogo imbarazzato con la stessa, e vi esce dopo pochi attimi: Za-la-Mort: «La mamma vostra mi disse che fate.....?» (did. 59); Albaspina: «La fioraia, signore.» (did. 60); Za-la-Mort: «No! Non rimango, avrete tanto da dirvi... ci rivedremo domattina, buona notte.....» (did. 61). Albaspina attende che Za-la-Mort si allontani e poi disperata si rivolge alla madre: «Mamma!.... Mamma.....! Perché?....» (did. 62). Al centro è la madre sbigottita che sottolinea, con il suo stato d'animo angosciato, l'incomprensibile atteggiamento di rifiuto della figlia nei confronti di colui che dovrebbe essere un perfetto sconosciuto. Con questo momento altamente tensivo, si concludono il secondo atto e le immagini superstiti.

La lettura della descrizione, aggiunta alle parti filmate, parrebbe individuare un modello narrativo che non prevede un finale rassicurante, come spesso accade per la letteratura di appendice. La tragedia finale è la conferma della virata negativa che prende il film da quando

²⁸ Esempi di queste scelte strategiche si possono trovare ne *I Topi Grigi* (Tiber-Film, 1918). Per una visione generale dei *serial* italiani cfr. Monica Dall'Asta, *La diffusione dei film a episodi in Europa*, raccolto in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Vol. L'Europa 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999.

²⁹ Il cognome della protagonista è evidenziato sulle lettere che riceve dallo spasimante e dalla madre (didd. 48-49), benchè nel film compaia solamente il nome e un indirizzo diverso rispetto al soggetto: anziché rue Soleil, rue Doré. Cfr. Fondo Itala-Film.

³⁰ La decisione di vendere l'osteria è insinuata alla madre da Za-la-Mort, che mira a sfruttare il denaro ricavato e a vivere alle spalle della donna: «Mia cara figlia, Ho riflettuto molto e mi sono decisa di vendere questa stamberga, perchè vorrei raggiungerti e vivere con te. Presto sarò a Parigi, ove giunta ti farò una gran sorpresa. Tanti baci Tua mamma.» (did. 50).

entra in scena Za-la-Mort nella vita di Albaspina³¹. La normalizzazione degli aspetti più inverosimili e inquietanti occupa con forza una dimensione tutto sommato quotidiana, rivoluzionando violentemente le aspettative del pubblico, le quali, sovente, vengono adempiute con la punizione del malfattore, o con la sua catarsi. Il sacrificio di Albaspina, a suo modo un'eroina, è invece un epilogo necessario per una storia che fin dall'inizio ha come protagonista sotterraneo il fluido superomistico che sembra possedere l'inquietante Za-la-Mort, in un'accezione ibrida che trova ispirazione in d'Annunzio e nella letteratura d'appendice. Caratteristica del *feuilleton* è l'utilizzo frequente dell'interlocuzione diretta fra i protagonisti, , espediente che nel cinema muto, per ovvie necessità di spazio/tempo, ha un indubbio potere di sintesi, e contemporaneamente suggerisce al pubblico il possibile sviluppo della storia. Lo scontro è manicheo e lo spettatore non può che schierarsi dalla parte del bene. Ma l'ambiguità di fondo, la gravidanza di Za-la-Mort, rendono il processo vagamente accidentato e non così immediato come può apparire a prima vista. Nel primo atto, il racconto polarizza l'attenzione sulle abitudini dei personaggi, presentandoceli nei particolari, fino a quando l'emancipazione³² di Albaspina viene demolita da un fantasmagorico assassino, che sempre più sembra identificarsi coll'*apache*. Diversamente, viene meno la traccia psicologica dei personaggi (poco più che un abbozzo in verità): la via di fuga è un finale che si attende sempre più con morbosa angoscia. I particolari ridondanti delle prime due parti svaniscono a scapito di un meccanismo ad orologeria. Messe da parte le descrizioni, il soggetto ora approda al racconto per il racconto, che si nutre solo di tensioni tra i due protagonisti principali, escludendo definitivamente i sovraccarichi particolarismi dell'esordio. In *Sua Eccellenza la Morte* non si avrà un finale consolatorio, poiché questo Za-la-Mort, nel paradossale mondo ghioniano, non è lo stesso de *I Topi Grigi*. Ma questo imprescindibile dato lo vedremo in un secondo tempo. Il melodramma che si consuma in *Sua Eccellenza la Morte* ubbidisce alla fondamentale regola del riconoscimento dei ruoli, anche se il finale non disseta la tensione alla positività che il pubblico normalmente si aspetta, creando un inatteso vuoto coincidente con un finale aperto (specialmente sul futuro di Za-la-Mort: verrà mai scoperto?) che non ci è descritto dalle immagini. Gli effetti di *suspense*, quindi, vengono moltiplicati a mano a mano che si avvicina

l'epilogo. La creazione di queste aspettative, solitamente, dovrebbe tenere viva l'attenzione del pubblico, pur rallentando la narrazione. Inoltre, in questo caso, il personaggio malvagio probabilmente non si redime, ma è viatico per una redenzione altrui, che però corrisponde alla morte. Ghione regista, sabotando i meccanismi dell'*happy-end*, sancisce che Za-la-Mort rappresenta il male dall'inizio alla fine, incarnando fino in fondo il suo ruolo, che è quello di distruggere ciò che tocca.

I personaggi minori (la madre di Albaspina e le due vittime, Jean Ribot e il marchese di Rovesa) non agiscono mai direttamente, ma, quando non fanno da contrappunto a un dialogo superfluo, contribuiscono a dare alla narrazione un'apparenza vivace, anche solo come elementi di discontinuità rispetto alla trama principale. La madre di Albaspina è una donna dal carattere malleabile, un'ostessa umile che si lascia plagiare dal fascino sfruttatore *apache*: Za-la-Mort le dice: «Se tu vendessi l'osteria e col ricavato si raggiungesse tua figlia a Parigi? Laggiù saprei ben io far fruttare il capitale. Che ne dici?» (did. 41). Ma è anche perciò un personaggio irrisolto, una vittima incosciente che si offre senza dubbi etici nelle mani sbagliate. Non è difficile pensare che ci si trovasse dinanzi a materiale incandescente e che ciò rompesse i consueti argini puritani dell'epoca, trattando così di dissolutezze amorose. Una scappatoia era offerta dall'ambientazione francese, che forse metteva il film al riparo dalla censura e da rischiose identificazioni nazionali. Ma il *voyeurismo* dello spettatore è in ogni caso solleticato. I due personaggi più stereotipati (siamo al limite delle categorie lombrosiane) sono quindi la madre di Albaspina e la patetica figura del capomastro onesto, privo però di alcun fascino: cioè il promesso sposo assassinato Jean Ribot. Invece Ghione, che vediamo in azione nelle due parti superstiti, adotta una recitazione nervosa: i «gesti ampi»³³ qui ci sono tutti, come sono pre-

³¹ L'epilogo denso di drammaticità è costruito su didascalie che esplicitano i sospetti di Albaspina (e del pubblico) e costituiscono un crescendo smorzato solo dalla morte della donna.

³² Al marchese di Rovesa, che le prospetta una vita di agi, se soltanto avesse ceduto alle sue lusinghe, Albaspina risponde a tono: «Mantenuta?...NO!...Ho conosciuta la gioia del lavoro e non credo che ve ne sia di più profonda. Come vede...» (did. 30).

³³ Cfr. Umberto Barbaro «Bianco e Nero», a. I, n. 1, gennaio, 1937, p.99.

senti smorfie e occhiatece plateali, inaugurate, per quanto ne sappiamo, ne *I Topi Grigi*, mentre in *Anime buie*, l'altro film della serie supersite, non sono così rilevanti. Attraverso questi particolari, l'attore costruisce un linguaggio privilegiato con il pubblico, a scapito delle sue interlocutrici. Anche Albaspina/Kally Sambucini strabuzza e rotea gli occhi, guardando spesso in m.d.p., sottolineando esplicitamente il fastidio per la presenza di Za-la-Mort, senza eguagliare il non-verbale di un Ghione disinvolto e sornione. L'efficacia di questa platealità, gli ammiccamenti, la gestualità didascalica, sorprendono il pubblico coinvolgendolo in un *melò* morboso, mentre pensa di essere al riparo da implicazioni inaspettate. Il gioco delle parti e il mistero delle morti, che neanche nel finale viene sciolto completamente, si fonda su una domanda, suggerita dall'atteggiamento ostile della protagonista: Albaspina conosceva già Za-la-Mort prima che la madre lo portasse con sé a Parigi? Questo è uno dei dubbi che non viene risolto né dalla visione del filmato superstito, né dalla lettura del soggetto.

Uno sguardo generale sulla saga di Za-la-Mort fa risaltare innanzitutto la discontinuità, se non proprio l'incoerenza strutturale, del personaggio interpretato da Ghione tra un film e l'altro. Una rapida panoramica delle recensioni o dei soggetti dei film precedenti e successivi a *Sua Eccellenza la Morte* evidenzia che l'*apache* parigino non corrisponde a una biografia netta, conchiusa. Confrontando con il film in oggetto il *serial I Topi Grigi*, si notano delle differenze strani. Nel film a episodi del 1918, infatti, Za-la-Mort è un vendicatore dal cuore d'oro, paladino degli oppressi, padre putativo e rispettoso delle donne, immischiato con la malavita che lo strappa a un'esistenza rusticana e tranquilla. Siamo di fronte a due personaggi opposti: due Za-la-Mort. Come abbiamo già visto nel soggetto, lo Za-la-Mort di *Sua Eccellenza la Morte* è un uomo abietto, parassitario e, per quanto ne sappiamo, infine assassino. Un seduttore che decide il destino violento delle sue vittime. Lo spiazzamento è tale da poter escludere una ipotetica ingenuità dell'autore. Già nel primo film della serie, *Nelly la gigolette o la danzatrice della Taverna Nera*, Zar-la-Mort (allora era chiamato così) presentava caratteristiche non dissimili dallo Za-la-Mort di *Sua Eccellenza la Morte*. Elementi narrativi come l'assassinio passionale, o la donna-bottino da contendere ai rivali con mano armata, come abbiamo visto, sono confor-

mi a una letteratura di appendice popolare, immediata, e specializzata nel dispensare emozioni forti, che dalla Francia arriva nel nostro Paese con notevole ritardo. Il successo riscontrato nel pubblico dei quotidiani ha diffuso un fenomeno speculare nel nostro cinema, come del resto in altri Paesi, creando finalmente un filone che ha avuto per molti anni un pubblico affezionato e che ha aperto la strada ai *serial*, affini nella forma, nella sostanza e nei meccanismi narrativi alle puntate pubblicate sui giornali. Soluzioni che ritroviamo nei *serial* cinematografici, come il troncamento di un'azione decisiva e il conseguente appuntamento all'episodio successivo, sono ereditate dal *feuilleton*.

I personaggi principali di questa letteratura attirano un'attenzione sempre maggiore, per motivi di identificazione o di repulsione, divenendo a loro volta il vero perno di storie esili o quantomeno trite, che sfociano, spesso, nell'inverosimile o nel fantastico. Il bisogno di mantenere il successo e di perpetuarlo accentua fino all'insostenibilità caratteristiche estetiche superficiali sempre più scontate (a scapito di elementi psicologici), che decretano lo stremo delle idee: accadrà anche a Za-la-Mort e conseguentemente al suo creatore. Esempi di personaggi di successo che dalla carta stampata passarono al cinema furono molti, basta citare *Fantômas*; ma la coerenza del personaggio francese fu però mantenuta dagli autori, e da questo si discosta la stravagante parabola di Za-la-Mort, che, come abbiamo visto, può essere due (o più) personaggi distinti, anche nello stesso film. Lo Za-la-Mort che è passato alla storia, per la corposità della filmografia che lo riguarda, è il protagonista de *I Topi Grigi*, non quello di *Sua Eccellenza la Morte*, e non solo perché in quest'ultimo non è possibile un riconoscimento positivo da parte del pubblico. Infatti la protagonista d'elezione del film è Albaspina, e Za-la-Mort è una "spalla" che giustifica il processo di identificazione del pubblico, non solo femminile, con il personaggio interpretato da Kally Sambucini, che, non a caso, apre e chiude il film con la sua apoteosi, senza appello, come testimonia il soggetto. Ciò che in questo film rimane, quale parallelo estetico del personaggio di Ghione, è lo sdoppiamento attraverso il travestimento. Infatti, in tutti i film dell'*apache*, Za-la-Mort si traveste: la sua eccellenza sta in questo, un tratto che lo rende erede di Arsène Lupin. Nel frammento del film lo vediamo vestito con il caratteristico costume da *apache*, ma dal soggetto sappiamo che una volta approdato a Parigi si dà alla bella vita,

veste il frac e sperpera denaro al gioco³⁴, cambia condotta e si adegua alla casta aristocratica che spesso è evocata negli episodi della saga. Dalla polvere alle stelle: questo tragitto è mantenuto in quasi tutti i soggetti dei film di Za-la-Mort. Insomma, dall'*apache* al gentiluomo (quest'ultimo solo all'apparenza). Il personaggio positivo che si fa ammirare in abiti da gran serata ne *I Topi Grigi*, qui si fa disprezzare perché quel tenore di vita è a scapito di Albaspina e della madre.

Un altro tratto della saga difficile da comprendere è in che modo un'attrice, che appare in tutti i film della serie (a parte il primo), possa essere un personaggio diverso da Za-la-Vie in almeno quattro titoli: *Anime buie* (Zerlina, 1916³⁵), *Nel gorgo* (Luisette [sic], 1918), *Sua Eccellenza la Morte* (Albaspina, 1919)³⁶, *Il Castello di Bronzo* (Squallida, 1920). Non va sottovalutato il fatto che nei film in cui Sambucini interpreta Za-la-Vie, Za-la-Mort è sempre l'eroe dal cuore d'oro. La presenza di Za-la-Vie è spia di "coerenza narrativa": dove non c'è, Za-la-Mort è altro dal vendicatore buono. Bisogna comunque sottolineare che in alcune saghe cinematografiche del cinema muto, ogni film non è necessariamente una puntata che segue la fine dell'episodio precedente anticipando il successivo (in quest'ultimo caso si parla di "serie"), come ad esempio per *Fantômas*. Ma con Za-la-Mort siamo decisamente oltre gli schemi elementari, tanto che alcuni critici d'epoca hanno rilevato questa disinvoltura narrativa. Sarà forse per la necessità di chiarezza che Ghione nel 1922 girerà un film, fin dal titolo sibillino, *Za-la-Mort contro Za-la-Mort*, conosciuto anche come *Quale dei due?* (Fert, 1922), in cui lo Za-la-Mort positivo combatte un suo doppio totalmente negativo.

Sua Eccellenza la Morte di Emilio Ghione (visto di censura 1° maggio 1919, prima visione romana 10 giugno 1919, lunghezza metri 1465³⁷), con Emilio Ghione (Za-la-Mort), Kally Sambucini (Albaspina), Vallotti (la madre di Albaspina). Produzione Itala-Film, Torino. Distribuzione Unione Cinematografica Italiana.

³⁴ «L'asfalto di Parigi ha fatto di Za un....elegante» (did. 66); Za-la-Mort: «Le venti e trenta? Giocherò stassera [sic], ora il pranzo mi aspetta» (did. 67); «Quanto dice il colpo?» «Banco coperto.» (did. 77). Cfr. Fondo Itala-Film. Lo conferma anche il ritratto in tuba e frac immortalato nel flano pubblicitario del film pubblicato in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1919*, Nuova Eri, Torino, 1995, p. 261.

³⁵ Nella versione spagnola, conservata nella Filmoteca Española di Madrid, reintitolata *Triptico de dos almas*, Kally Sambucini mantiene il nome Za-la-Vie.

³⁶ In *Anime buie* e in *Sua Eccellenza la Morte* il personaggio interpretato da Sambucini muore di morte violenta.

³⁷ V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1919*, cit., pp. 260-261.

Metropolis come metapartitura: due sonorizzazioni a confronto

di Marco Bellano

1. Introduzione

“State per vedere *Metropolis* finalmente come si voleva fosse visto... ma soprattutto, state per vedere *Metropolis* così come si voleva fosse sentito¹”.

Così Robert Rosen, direttore dell'UCLA Film and Television Archive introdusse al pubblico della Royce Hall nell'UCLA Campus di Los Angeles la proiezione di una copia restaurata del film *Metropolis*, il 5 ottobre 1990.

La presentazione scelta non è stata certo particolarmente indovinata, suonando anzi retorica e un po' ingenua. Questo anche perché la prima parte dell'affermazione è persino parzialmente falsa: era infatti palesemente impossibile che il film potesse essere stato integralmente ripristinato, dato che, notoriamente, i metri di pellicola eliminati già nel 1927 dalla Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA) sono ormai irrimediabilmente perduti².

Più interessante è invece l'inciso “così come si voleva fosse sentito”. *Metropolis* infatti condivide con molti altri film del periodo del muto la paradossale sorte di possedere non una, ma numerose colonne sonore diverse. La particolare forza comunicativa del film e il suo coraggio nel proporre scelte registiche e scenografiche assolutamente insolite per il suo tempo hanno certamente contribuito a stimolare la creatività di numerosi artisti, che, tramite la musica, hanno costantemente e coerentemente cercato di mantenere vitale la carica innovativa di questo lungometraggio, preservandone parzialmente l'inceppamento dovuto all'evoluzione dei gusti e della mentalità del pubblico. Sintomo evidente ed estremo di questa incessante ricerca è l'emblematica rielaborazione di Giorgio Moroder che, nel 1984, presentò una pellicola ridotta a

soli 80 minuti di durata, virata in diverse tonalità cromatiche ed accompagnata da un'anacronistica colonna sonora contenente interventi di un certo numero di cantanti, tra cui Freddie Mercury, Pat Benatar, Bonnie Tyler, Loverboy ed Adam Ant.

¹ Wilson, B., *The Unheard (of) Metropolis*, <http://www.audien-cemag.com/LIBRARY/Metropolis/Metrop1927.html>

² L'UFA ridusse drasticamente il metraggio della pellicola subito dopo la prima proiezione a Berlino, il 10 gennaio 1927: il film, della lunghezza di 4189 metri, venne infatti ritenuto scarsamente commercializzabile. Fu portato da Channing Pollock a soli 3100 metri. La copia mostrata a Los Angeles, rispetto alle versioni fino a quel momento conosciute, presentò delle piccole aggiunte, rilevanti ai fini della narrazione, ma poco vistose. Il lavoro di restauro della copia del 1990 è stato compiuto da Enno Patalas, del Munich Filmuseum (si tratta della cosiddetta “copia di Monaco”). In seguito, questa copia è stata utilizzata come base per l'operazione di restauro digitale datata 2001, intrapresa con il patrocinio della Fondazione Friedrich Wilhelm Murnau e di un consorzio di archivi tedeschi, guidato dal Bundesarchiv-Filmarchiv. Il lavoro, compiuto da Martin Koerber, ha potuto sfruttare significativi materiali aggiuntivi, quali un negativo in nitrato trovato al Bundesarchiv-Filmarchiv, e stampe originali in nitrato provenienti dal British Film Institute, dalla George Eastman House e dalla Fondazione Cineteca Italiana. Il metraggio finale è risultato essere di 3341 metri, per una durata di 2 ore e 6 minuti circa, a 24 fotogrammi al secondo; le sequenze ancora mancanti sono state sostituite con nuove didascalie in lingua tedesca. Tale restauro digitale è stato pubblicato in DVD da Kino International. A quest'ultima edizione si fa riferimento nel presente lavoro. (Wilson, B., *The Unheard (of) Metropolis*, <http://www.audien-cemag.com/LIBRARY/Metropolis/Metrop1926.html>; cfr. anche Elsässer, T., *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, Europa Verlag, Hamburg 2001; <http://www.kino.com/metropolis/index.html>; Gantz, J., *It's THE Movie*, <http://www.bostonphoenix.com/boston/movies/documents/02402061.htm>, agosto 2002).

Ognuno di questi tentativi è senza dubbio degno d'attenzione. Considerando anzi la forte capacità della musica di rafforzare o addirittura modificare i significati che le immagini in movimento sono potenzialmente in grado di veicolare, si potrebbe persino affermare che esistono tanti *Metropolis* quante sono le colonne sonore nate nel corso dei decenni.

L'ipotesi è suggestiva, ma vi è un ragionevole dubbio che tale paradosso semiologico possa realmente sussistere. *Metropolis*, infatti, non nacque come film muto: fu concepito da Lang come un film dotato di musica.

La musica pervadeva il film anche a livello di struttura formale: l'operazione di restauro ha infatti finalmente riproposto al pubblico moderno i titoli originali che il regista aveva apposto alle tre sezioni del film: "Prelude", "Interlude" e "Furioso". Tre indicazioni mutuate direttamente dal linguaggio musicale, come si vede. Inoltre, fatto decisamente più importante, il film stesso fu girato in parallelo alla creazione della colonna sonora, in modo che la parte figurativa e quella sonora risultassero il più possibile omogenee e complementari. Il compositore incaricato da Lang, Gottfried Huppertz, era sovente presente durante le riprese; e, come riporta Deac Rossell nelle note di commento alla proiezione del 5 ottobre 1990, "secondo la vedova del compositore, Huppertz e la sceneggiatrice Thea von Harbou s'incontravano spesso a casa di Lang, durante i fine settimana, per lavorare ulteriormente e simultaneamente sulla sceneggiatura, sulla regia e sulla musica³".

Dal 1927, il film non è stato mai più riproposto con la colonna sonora di Huppertz. La musica è stata ripristinata grazie a Berndt Heller, uno specialista nella ricostruzione di colonne sonore della "School of Arts" di Berlino. Come riportato da Rossell, non si trattò di un'operazione semplice:

La partitura di Huppertz apparve originariamente in due versioni, per grande e piccola orchestra. Le parti per grande orchestra erano frammentarie e solo sette delle quattordici voci per piccola orchestra erano complete. Tuttavia Heller in corso d'opera è riuscito a ritrovare la maggior parte del materiale destinato alla grande orchestra, ricostruendo poi le poche sezioni mancanti comparando *Metropolis* ad altri lavori di Huppertz ed in conformità con la copia restaurata del film di Lang⁴.

Non è naturalmente possibile, a questo punto, considerare illegittimi o di scarso valore

tutti i tentativi di sonorizzazione apocrifi di cui si è detto sopra, a favore dell'esclusivo utilizzo della colonna sonora ufficiale. Si tratterebbe certo di un'inutile eccesso filologico, del tutto ingiustificato, considerando anche il particolare stile che Lang ha scelto di adottare affrontando la regia di *Metropolis*. Ad un'analisi attenta, infatti, sembra quasi che il regista abbia intrapreso una cosciente opera di trasposizione di stili, formule e convenzioni tipiche del linguaggio musicale nelle forme e nei modelli della rappresentazione cinematografica. Una coraggiosa "traduzione", il cui indizio più palese è forse proprio la presenza di quei titoli a carattere musicale presentati tra le didascalie ("Prelude", ecc.). Questo è tuttavia un indicatore solo superficiale: meno evidenti ma molto più significativi sono invece tutti quegli accorgimenti utilizzati nel montaggio, nella scelta delle luci e delle coreografie affidate ai personaggi che permettono all'immagine di alludere, sottilmente ma indiscutibilmente, a sonorità, timbri, ritmi. Lang, certo, non è stato il primo a proporre un simile esperimento di immagine "sinestetica", né fu l'ultimo: il suo tentativo comunque si distingue per originalità e forza intellettuale.

Potrebbe essere facile e banale, a questo punto, sostenere con una frase ad effetto che "*Metropolis* è un film che si ascolta con gli occhi". Anzi, sarebbe persino inopportuno, poiché una simile affermazione sembrerebbe implicitamente prediligere una visione del film priva di qualsiasi commento musicale, in un'ottica del tutto opposta a quella che, si è visto, fu dello stesso Lang.

La musicalità dell'immagine di *Metropolis* può invece essere interpretata in un'altra maniera, che spiegherebbe anche l'esistenza delle numerose sonorizzazioni succedutesi negli anni. Un'immagine viene in aiuto a questo proposito: quella di una partitura musicale. Immagine che, perché risulti chiara ai fini del presente discorso, rende necessario un breve approfondimento.

1. 1. Musicalità dell'immagine cinematografica: il film come metapartitura

Della musicalità dell'immagine cinematografica si è scritto molto, ma ancora oggi non è possibile affermare che esista un codice univoco che

³ Rossell, D., *Program Notes*, UCLA Film and Television Archive, Oct. 5, 1990.

⁴ Id.

permetta di decidere con certezza quale evento musicale sia effettivamente il più adatto a commentare un'immagine muta proiettata. Si tratta di un paradosso che notava anche Charlie Chaplin: "L'arte cinematografica assomiglia alla musica più di ogni altra. Più lavoro, più mi stupiscono le sue possibilità e più sono sicuro che oggi noi non ne sappiamo quasi niente⁵". Effettivamente, un film muto come *Metropolis* può agevolmente essere concepito come un insieme di frequenti suggerimenti e suggestioni che affondano le loro radici nei campi semantici della musica e del suono, rimanendo tuttavia musicali solo in potenza.

Tale situazione, com'è facile intuire, è estremamente simile a quella che presenta, sulla carta, una partitura musicale. I grafemi convenzionali che riempiono i pentagrammi, in sé, non sono infatti assolutamente in grado di produrre suoni nel senso fisico ed artistico del termine: sarà compito di un esecutore effettuare una personale opera di interpretazione di quelle pagine in opportune combinazioni di altezza, timbro e ritmo. Così, per traslato, in *Metropolis*: i suggerimenti visivi, ritmici e luministici di Lang hanno svolto un'inequivocabile funzione di guida per la creatività dei compositori che hanno scelto di dotare la pellicola di un commento sonoro. Ma il problema non può essere ridotto a così semplici termini, ipotizzando l'esistenza di una corrispondenza biunivoca tra immagine cinematografica e realizzazione sonora. Per rendersene conto, basti osservare che tale biunivocità non sussiste nemmeno nel caso della partitura musicale.

Interpretare una partitura musicale è infatti un tipo di attività cognitiva decisamente complessa se paragonata, ad esempio, alla semplice lettura e verbalizzazione di un testo scritto. Dal punto di vista teorico, in realtà, di un testo scritto in linguaggio verbale come di un testo "partitura" si può pensare di dare una lettura analitica basata sulle nozioni psichiche saussuriane di immagine acustica e concetto⁶. Nel caso della musica, identificare quella che a buon diritto potrebbe essere definita "immagine acustica" della partitura è piuttosto semplice; trovare il "concetto" potrebbe essere invece più difficile, a meno che non si operi un'opportuna semplificazione. Non sarebbe infatti corretto, linguisticamente parlando, tentare parallelismi tra un concetto evocato da una parola ed un omologo "concetto" che si volesse assegnare ad un discorso sonoro. Per rendersene conto, basti considerare un facile esempio: il concetto "tristezza", se

espresso verbalmente, permette a livello mentale di effettuare un'immediata associazione tra una stringa di grafemi (o fonemi) ed un'idea pre-costituita di "tristezza", con tutte le connotazioni oggettive e soggettive del caso. Che quella particolare successione di lettere indichi quel determinato stato emotivo, dunque, è un fatto incontrovertibile, sebbene della tristezza ciascuno possa avere un'idea leggermente diversa. Nel caso della musica, evidentemente, le cose non stanno così. È vero, infatti, che esiste un "vocabolario musicale minimo" culturalmente sedimentato, in base al quale viene spontaneo associare ad un dato andamento melodico o armonico un certo tipo di stato d'animo; è vero anche tuttavia che un ascoltatore, recependo un segno "partitura" nella sua forma sonora (ovvero: ascoltando l'esecuzione di un brano musicale) e non sapendo che nelle intenzioni del compositore quel segno avrebbe dovuto esprimere "tristezza", rimane completamente libero di associare nella sua mente a quelle note un concetto verbalmente differente, ad esempio "disagio". Nel segno "partitura" non esiste dunque quel legame imprescindibile che per Saussure esiste tra concetto ed immagine acustica, o meglio: esso non esiste se, come si fa di solito, si cerca di spiegare il fenomeno musicale alla luce di categorie verbali. Per mantenere dunque vitale e sensata l'applicazione del paradigma saussuriano al segno "partitura" bisogna evitare di effettuare transcodificazioni, cioè associare ad un'immagine acustica musicale un concetto come "tristezza", che come immagine acustica avrebbe invece un proferimento verbale in lingua italiana.

Da quanto sinora espresso si desume quindi che, nel caso si vogliano soddisfare particolari esigenze estetiche, il legame tra un evento sonoro ed un concetto appartenente ad un ambito artistico differente può essere creato solo tramite un'opera di mediazione. Occorre cioè che al fruitore dell'esecuzione di una partitura sia fornito un ulteriore strato di significazione, che permetta di effettuare, ad esempio, l'immediata equivalenza tra un dato modello di "concetto musicale" e il concetto verbale di "tristezza". Il "vocabolario musicale minimo culturalmente sedimentato" a cui si è accennato sopra è probabilmente uno dei migliori strumenti di cui un

⁵ C. Chaplin, in M. Lapierre (a cura di), *Antologie du cinéma*, cit., pp. 226-227.

⁶ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Bari, Laterza, 2003.

ascoltatore si può servire per attuare tale opera di mediazione. Questo, tuttavia, è vero solo nel caso in cui si voglia limitarsi a dare un senso verbale ed emotivo ad un flusso musicale puro, privo di contaminazioni con altri fenomeni. Nel caso dell'unione audiovisiva cinematografica il discorso va portato ad un nuovo livello di complessità.

Il problema può essere chiarito tramite un neologismo: *metapartitura*. Le ragioni che portano a ritenere opportuno il conio di tale termine sono relativamente semplici. Nel caso di una colonna sonora, e nello specifico di una qualsiasi colonna sonora scritta per *Metropolis*, la partitura reale, poi soggetta ad un'ulteriore opera di interpretazione da parte degli esecutori e del direttore d'orchestra, è concepibile a sua volta come interpretazione della sovra-partitura costituita dal materiale filmico contenuto nell'opera di Lang. Dunque una *metainterpretazione*, in cui non è forse inappropriato vedere il riflesso di un tipico processo di semiosi, così come è stato descritto da Peirce nei primi anni del '900. Per usare la terminologia di questo filosofo, "partitura" ed "interpretazione musicale" sarebbero due interpretanti del segno "Metropolis", a loro volta uno interpretante dell'altro.

Il termine metapartitura può essere quindi utilizzato per definire un flusso filmico muto in quanto un compositore, in maniera analoga a quanto fa un esecutore nei confronti di una partitura, "legge" la sequenza di immagini per poi decodificarla e tramutarla in una guida alla creazione di un messaggio musicale. Come una partitura, dunque, la metapartitura è dotata di un linguaggio proprio, interpretabile da chi possiede le dovute competenze. E proprio nella natura del codice linguistico della metapartitura sta un altro importante parallelismo che legittima con maggiore forza il legame con il modello della partitura canonica. Il linguaggio musicale tramite il quale una partitura viene redatta utilizza in effetti un codice per sua natura disomogeneo, formato da significanti di due tipi diversi, in relazione alle modalità con cui l'esecutore genera i significati: relativi o assoluti. I significati assoluti sono costituiti, semplificando, dai segni grafici che indicano la durata e l'altezza delle note musicali, nonché, volendo, il timbro. Il calcolo della durata è infatti effettuabile con precisione mediante l'utilizzo di un metronomo, così come quello dell'altezza, che può essere controllata mediante un diapason. Nel timbro può invece essere identificata, effettivamente, una certa dose di potenzialità relativistica. Per

esempio, se anche una riga della partitura è stata destinata al timbro del violino, tuttavia tra un violino ed un altro possono esistere sostanziali differenze fisiche a livello di coloritura del suono, con esiti diversi per una medesima linea melodica (ad esempio, il suono di uno Stradivari, a parità di dimensioni della cassa e lunghezza delle corde, è differente da quello di un Amati). Ma tali minime variazioni non venivano certamente contemplate dai compositori, che nello scrivere adoperavano quella che si potrebbe definire una "media mentale" delle caratteristiche timbriche dei violini, ossia un timbro violinistico ideale e quanto più possibile neutro. Suscettibili a grandi oscillazioni interpretative sin dal momento in cui i compositori decisero di apporli sulla carta sono invece i significanti relativi propriamente detti, ossia tutti quei segni che completano l'idioma musicale con indicazioni che vanno realizzate con discrezione dell'interprete. Si tratta, generalmente, dei segni di agogica, come le indicazioni Allegro, Adagio, Scherzo, o ancora le legature di portamento, gli accenti, gli staccati, gli sforzati. Tutti quei simboli, insomma, a cui non è possibile attribuire una sonorizzazione *standard* con la stessa spontaneità con cui al grafema "A" si associa la realizzazione vocale [a]. Direttori d'orchestra diversi possono dare di una stessa partitura letture completamente distinte proprio in virtù del relativismo immanente a parte del linguaggio musicale.

La metapartitura cinematografica presenta problematiche simili, ma con un'importante complicazione: in essa tutti i simboli sono suscettibili di un'interpretazione relativistica. Non esiste, infatti, alcun sistema consolidato di traduzione di un significante visivo in significato auditivo. L'unica risorsa a cui si può fare affidamento, com'è evidente, è costituita da retaggi della tradizione audiovisiva, *cliché* consolidatesi in precedenti esperienze di sonorizzazione attuate da altri compositori ed accettate come plausibili dal pubblico; ma anche con questo valido aiuto, non può esistere un'univocità di interpretazione per una metapartitura, non esistendo nemmeno per le partiture propriamente dette. Nell'arte dell'interpretazione di una metapartitura, ossia della sonorizzazione di una pellicola muta mediante musica, le possibilità di riproducibilità pedissequa di una medesima lettura da parte di due compositori diversi si avvicinano invece allo zero. Una constatazione paradossale, se si pensa che in fondo quella cinematografica è proprio una delle arti su cui si foca-

lizza Walter Benjamin nel suo studio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁷.

Un'immagine filmica può essere infatti scomposta in una molteplicità di significanti, che, per forza di cose, non riescono ad essere sempre utilizzati in maniera simultanea. A volte può prevalere la componente luministica, altre quella compositiva; si può scegliere se privilegiare il clima narrativo dato dalla vicenda che sta venendo raccontata, oppure alludere alla presenza di un determinato personaggio all'interno della scena, solo per fare alcuni tra gli esempi più intuibili.

L'intrinseco relativismo del fenomeno "metapartitura" necessita dunque di una capacità di "mediazione" ed interpretazione superiore a quella richiesta per la partitura convenzionale. Oltre a non esistere una corrispondenza biunivoca tra immagine e musica potenziale, non esiste nemmeno un collegamento diretto tra musica scelta dal compositore ed effetto emotivo desiderato. Si potrebbero utilizzare, naturalmente, composizioni musicali dotate di testo, che allora troverebbero nel linguaggio ad esse "sovrapposto" un elemento guida portatore di senso univoco, o quasi. Ma, com'è evidente, la tradizione storica della sonorizzazione dei film muti non ha compiuto praticamente mai questa scelta, preferendo sistematicamente l'adozione della musica strumentale pura.

L'artista creatore di colonne sonore per film muti si trova ad essere impegnato così in una sfida duplice: quella di decifrare secondo il proprio gusto e le proprie competenze la metapartitura filmica e quella di rendere comprensibile al pubblico il suo lavoro di interpretazione, data la non univocità del codice che viene utilizzato in questa attività cognitiva.

Metropolis, con il suo florilegio di interpretazioni musicali succedutesi nei decenni, si presenta dunque come validissimo terreno d'indagine, ai fini di verificare nel concreto i modi in cui i creatori di colonne sonore riescono a trovare soluzione ai problemi teorici di cui si è finora detto. Si procederà dunque ad un confronto analitico tra due diverse colonne sonore nate a partire dalla medesima metapartitura, ma appartenenti a due epoche decisamente lontane tra loro: il 1926 e il 2001.

2. La colonna sonora di Bernd Schultheis alla Berlinale 2001

La più recente edizione in DVD (Kino International) di *Metropolis* è basata sul lavoro

di restauro della pellicola di cui si è detto sopra, ed è dotata della colonna sonora originale di Huppertz, incisa appositamente da Bernd Heller alla guida della Saarland Radio Symphony Orchestra. In occasione di una proiezione programmata nel contesto della Berlinale 2001, tuttavia, non fu possibile per gli organizzatori usufruire di questa registrazione, a causa di una controversia legata a questioni di diritto d'autore.

Si cercò dunque una soluzione accettabile: la creazione di una colonna sonora alternativa, che potesse essere eseguita "dal vivo" durante la proiezione. A tal proposito fu contattato il compositore Bernd Schultheis, già noto in Germania per una serie di altri lavori di sonorizzazione di film muti, dedicati ad esempio a titoli come il *Faust* di Murnau o *Les Deux Timides* di René Clair.

La composizione, che è stata orchestrata in collaborazione con Henry Koch, si allontana decisamente dallo stile neoromantico e melodico della partitura originale di Huppertz (di cui si dirà poi), preferendo una serie di soluzioni armoniche e timbriche di gusto al tempo stesso stravinskiano e schönbergiano, enfatizzate anche dall'uso (forse un po' prevedibile) di strumenti elettronici nell'organico orchestrale. La prima esecuzione ha avuto luogo il 15 febbraio 2001, con la direzione di Frank Strobel.

Collegandosi al sito internet del compositore (<http://www.bernd-schultheis.de>) è possibile ascoltare tre brevi frammenti dell'opera: *Einleitung* ("Introduzione"), *Club der Söhne* ("Club dei figli"), *Arbeiteraufstand* ("Rivolta dei lavoratori")

Montando questi file audio con la pellicola di Lang, (la musica di Schultheis, ad oggi, non è stata abbinata ad alcuna edizione in DVD) è stato possibile effettuare alcuni confronti con i corrispondenti frammenti dell'opera originale, completi della musica di Huppertz. Per quanto riguarda i minutaggi riportati nel corso dell'analisi, occorre specificare che per ognuno dei tre frammenti il minuto zero coincide con l'inizio del frammento stesso. Per chiarezza, si fa presente comunque che l'inizio dell'episodio intitolato *Einleitung* coincide con l'inizio dell'edizione del film in DVD; *Club der Söhne* comincia a [4'26"]; *Arbeiteraufstand* a [1h 28'57"].

I riferimenti a sequenze di note musicali

⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.

sono stati fatti basandosi unicamente sull'ascolto delle colonne sonore analizzate; l'autore del presente articolo è infatti dotato di orecchio assoluto, ossia della capacità di identificare l'altezza di qualsiasi suono musicale senza alcun riferimento a priori.

3. Il confronto

3. 1. *Einleitung*

3. 1. 1. Le immagini di Lang

La copia restaurata di *Metropolis* si apre con una breve serie di "titoli di testa", che compaiono in caratteri bianchi su sfondo nero. Tale stile grafico è lo stesso che poi verrà utilizzato nelle didascalie. A [1'02"], dopo un "Epigramma", appaiono finalmente le prime immagini: dal basso verso l'alto il nero dello schermo "scorre via", mostrando due parallelogrammi grigi intersecati tra loro. Immediatamente, dagli angoli superiori dello schermo, delle rette oblique si allungano verso il basso e s'incrociano nella zona centrale del quadro, dove improvvisamente, dopo l'aggiunta di due ulteriori rette orizzontali, si forma il titolo "Metropolis", immerso in fasci di luce che sembrano aumentare d'intensità, coprendo il nero dello sfondo. Le direttrici oblique delle prime rette tuttavia rimangono evidenti, e fungono da anticipazione per la struttura compositiva dell'immagine seguente, una visione di grattacieli inquadrati leggermente dal basso e ripresi in direzione di uno dei loro spigoli. Le rette oblique non sono l'unica anticipazione di questa immagine: sopra le forme dei grattacieli, infatti, riprende subito quel movimento di parallelogrammi grigi, dal basso verso l'alto, che era stato proposto poco prima dell'apparizione del titolo.

Come si può notare, già nei primi dieci secondi del film di Lang è presente un interessante gioco di corrispondenze tra forme e luci, che potrebbe essere accostato senza troppi problemi ad un certo tipo di tecniche musicali. Molto più significativo, da questo punto di vista, è l'artificio visivo che introduce la seguente scena, dopo una dissolvenza: viene mostrato improvvisamente il dettaglio di tre pistoni in movimento, dalla forma di cono con la punta rivolta verso il basso. Non è difficile notare in tale forma un ribaltamento di 180 gradi del profilo dei grattacieli della scena precedente. Lang traspone così a livello visivo uno degli espedienti più noti nell'ambito del contrappunto, quello dell'inversione speculare di un tema musicale. Ed è anche appropriato parlare qui di "tema"

visto che la forma conica, o comunque triangolare, si dimostrerà poi un *topos* visuale dell'intera pellicola.

È poi scontato parlare di ritmicità nella breve sequenza che, iniziando a [1'18"], mostra unicamente dettagli di macchinari in azione, ripresi nell'atto di compiere regolari movimenti verticali, orizzontali o circolari. Tali movimenti circolari sono improvvisamente ripresi dall'immagine dell'orologio a muro e della sua grande lancetta dei secondi, prossima a toccare le ore dodici del quadrante (anzi, le ore dieci, se si osserva con attenzione). In quell'istante si verifica la prima cesura netta dall'inizio del film, con l'inquadratura di un complesso di sirene (raggruppate in forma di cono) che emettono copiosi getti di vapore, segnalando la fine di un turno di lavoro, come spiegato da una successiva didascalia. Appaiono in seguito le prime figure umane: due lunghe file di operai, incolonnati in attesa dell'apertura di un grande cancello. Una delle due file, rispetto allo spettatore, è vista frontalmente e si trova al di là del cancello: dell'altra, apparentemente identica, si ha una visione posteriore. Dopo il movimento verticale del cancello, gli uomini iniziano a sfilare lentamente in direzioni opposte, con uno stanco passo ritmico e sincrono. Ancora una volta, si può trovare un termine di paragone nella teoria musicale: l'esposizione di un tema per moto contrario. Il regista mostra di nuovo le sirene, dopodiché introduce un grosso ascensore verso cui la colonna di uomini è diretta. Appare il primo movimento discendente presente nella pellicola, l'apertura della grata d'ingresso dinanzi all'elevatore. Non è un caso che tale movimento sia comparso in abbinamento con le immagini degli operai: come si scoprirà subito, queste persone vivono nel sottosuolo di *Metropolis*. Un simile accorgimento registico, modificando un termine musicale, potrebbe essere chiamato un "madrigalismo visuale". Si dice infatti madrigalismo, in musica, un tentativo di rappresentazione "pittorica" di singole parole tramite grafemi musicali, tipico delle composizioni vocali cinquecentesche dette madrigali. Al momento del madrigalismo, si cercava letteralmente di disegnare su carta tramite la forma e la successione delle note l'oggetto di cui si parlava nel canto. Per traslato, nella sequenza di *Metropolis* di cui si sta parlando, la discesa degli operai commenta visivamente un tema della pellicola.

Il movimento verso il basso è lento ed omogeneo, ed è brevemente interrotto da una didascalia. Si vede poi finalmente la città dei lavora-

tori, caratterizzata, al contrario dei grattacieli in superficie, da una luminosità chiara e diffusa, priva di contrasti. Nonostante questo, non viene tralasciata una breve ripresa tematica di alcuni elementi luministici visti all'inizio: ancora una volta, i parallelogrammi grigi con un vertice rivolto verso l'alto. Come quello di un cono, o di un triangolo.

3. 1. 2. La musica di Huppertz

Berndt Heller, nel compiere la sua opera di revisione e montaggio della partitura originale, ha scelto di far coincidere l'inizio della musica con l'apparizione dei primi titoli di testa in movimento [00'30"]. Questo accorgimento fa sì che lo spettatore percepisca tale commento sonoro più come una *Overture* piuttosto che come un brano di carattere descrittivo. La musica (una maestosa introduzione in do maggiore, permeata soprattutto dal timbro di legni ed ottoni, sostenuti da robusti timpani), raggiunge comunque il suo culmine in corrispondenza dell'immagine che mostra il titolo ed i grattacieli di *Metropolis*.

Huppertz sembra seguire, più che le immagini, il ritmo del montaggio del film: non appena infatti Lang inizia a mostrare i macchinari delle fabbriche in azione, ecco apparire un nuovo tema, concitato e dall'orchestrazione dal sapore wagneriano. Molto interessante è l'anticipazione del moto della lancetta dell'orologio, che Huppertz simboleggia con l'esecuzione ritmica (e sincronizzata con l'immagine) di due note da parte di un oboe: un si e un la, il primo *acciaccatura* del secondo. Una lunga nota tenuta e l'irrompere dell'insolito timbro dell'organo accompagnano e simulano il frastuono emesso dalle sirene segnalanti il cambio di turno di lavoro. Tale episodio si prolunga sino al momento in cui gli operai iniziano a muoversi, attraversando il cancello. A quel punto, Huppertz sceglie di commentare il resto della sequenza con un tema moderato e mesto, evitando di sottolineare musicalmente la ritmicità dei movimenti degli operai. (Unica eccezione: la ripresa del "tema delle sirene", quando viene mostrata nuovamente la di loro immagine). La scelta può essere apprezzabile, poiché evita un facile *cliché* della sonorizzazione dei film muti. Riflettendo più attentamente, tuttavia, è possibile rendersi conto che Huppertz non sta cercando di descrivere lo stato d'animo dei lavoratori, ma tenta invece di muovere le sensazioni del pubblico verso una sorta di compassione ed empatia con la situazio-

ne mostrata sullo schermo, in maniera in fondo un po' ingenua. Si tratta comunque di quell'"ingenuità sentimentale" che, a più riprese, pervade anche la pellicola di Lang, e che Huppertz travasa appropriatamente all'interno del suo stile compositivo, in nome della massima coerenza con il progetto narrativo del regista. È possibile comunque vedere un abbozzo di madrigalismo nel tema discendente che accompagna le due processioni di operai a significare, ancora una volta, la loro appartenenza al mondo del sottosuolo.

3. 1. 3. La musica di Schultheis

Il modo in cui Schultheis sceglie di interpretare la metapartitura di Lang è sensibilmente diverso da quello adottato da Huppertz. Laddove infatti Huppertz cerca di seguire prevalentemente gli elementi tematici e narrativi della pellicola (tra i quali, ovviamente, rientra anche il montaggio, inteso come tecnica di narrazione), Schultheis sembra invece assumere un punto di vista *iconico* e *semantico*, in linea con le più consolidate tradizioni di sonorizzazione del cinema muto. Riesce tuttavia a mantenere un certo margine di originalità, e a trovare occasioni per manifestare un'inventiva non comune.

La colonna sonora di Schultheis, da quanto è emerso durante le operazioni di montaggio, inizia in concomitanza con l'apparire dei "parallelogrammi grigi" che precedono l'apparire del titolo. La musica, atonale e con un accenno di "stile seriale", anticipa e poi segue la meccanicità impersonale dei macchinari inquadrati nella primissima sequenza. L'omogeneità di questo materiale sonoro viene turbata solo dall'improvviso irrompere del timbro di alcune campane tubolari, che commentano l'apparire del grande orologio a muro. Tale espediente descrive la scena in maniera forse più raffinata di quanto non fosse riuscito a fare Huppertz nella sua versione: il suono delle campane infatti, collegato con l'immagine dell'orologio, attiva nella mente dello spettatore medio il campo semantico relativo allo scoccare delle ore e dunque al termine o l'inizio di un certo arco temporale ben delimitato. La didascalia che annuncia il cambio del turno di lavoro, dunque, si limita ora solamente a confermare un'informazione che lo spettatore ha già ricevuto con chiarezza sufficiente, grazie alle sole immagini combinate con la musica.

L'apparizione delle sirene è, anche in questo caso, accompagnata da un repentino cambio di

timbro e ritmo della musica. Ma il taglio è qui meno netto: l'asse sonoro principale che accompagna l'immagine è costituito infatti esattamente dalle stesse note della serie che ha aperto il film: si bemolle, re, mi bemolle, la, do, re, sol diesis. Dunque un raffinato elemento di coesione interna che, si può immaginare, pervaderà tutta la composizione di Schultheis. Questa constatazione è accompagnata da un ulteriore dato interessante: sinora la serie ha accompagnato solo ed esclusivamente le immagini ambientate all'esterno, tra i grattacieli. Si tratta forse di un ulteriore collegamento tra suono e immagine messo in atto dalla creatività di questo compositore.

La scena della processione degli operai è invece stavolta accompagnata da un commento musicale di evidente matrice ritmica, che oltre a sottolineare la meccanicità dei movimenti degli uomini sembra quasi alludere allo stato sospeso e abulico nel quale, con ogni probabilità, si devono trovare le loro menti. Non è difficile notare, inoltre, un andamento a due velocità del materiale sonoro. Si tratta semplicemente del corrispettivo musicale dell'effettivo comportamento delle colonne di operai. È evidente, infatti, che il gruppo di persone in entrata, prossimo ad iniziare un nuovo turno di lavoro, incede con particolare lentezza, mentre gli uomini in procinto di tornare nelle loro case sembrano animati da una fretta leggermente maggiore.

Molto appropriato è poi l'uso di un suono elettronico dal colore cupo e persistente in concomitanza con l'attivazione dell'ascensore, quasi a simulare il rumore che il congegno elettrico sta sicuramente emettendo durante la discesa.

Le scelte di Schultheis sembrano quindi assecondare maggiormente quelle che sono propriamente le logiche interne della costruzione tecnica e drammaturgica del film, laddove Huppertz ha invece preferito creare sin dall'inizio una tacita complicità con il pubblico tramite alcune descrizioni musicali convenzionali, cercando di facilitare paternalisticamente l'identificazione dello spettatore con le vicende narrate.

3. 2. *Club der Söhne*

3. 2. 1. Le immagini di Lang

Club der Söhne è il nome del complesso di teatri, biblioteche ed impianti sportivi collocato ai piani più alti dei grattacieli di Metropolis e destinato ai figli delle personalità più importanti della città. Lang apre la sequenza (che segue immediatamente *Einleitung*) mostrando una

gara di corsa dei 200 metri, che vede vincitore colui che poi sarà conosciuto come uno dei personaggi principali della vicenda, Freder Frederesen. Al dinamismo concitato ed esuberante di questa scena segue, per contrasto, la lentezza un po' visionaria del breve episodio successivo [1'7"], ambientato nei cosiddetti "Giardini Eterni" (tra l'altro queste scene comunicano un vago sentore d'irrealtà e sospensione del tempo anche a causa di un evidente uso di bordi sfocati ai margini del quadro). Interessante, dal punto di vista dell'uso musicale delle immagini, il doppio giro su se stessa che una delle ragazze presenti compie lentamente, una volta in senso antiorario, poi in senso orario. Ancora una volta, si tratta forse di una sottile allusione ad una tecnica contrappuntistica: la retrogradazione di un tema.

La scena viene interrotta [1'55"] dall'apparire di Freder, che inizia a rincorrere una delle ragazze. Come si può notare, s'inizia ad intravedere una deliberata alternanza tra sequenze concitate ed episodi ritmicamente più moderati. Tale scansione nel montaggio viene confermata dal frammento seguente, nel quale Freder e gli altri personaggi presenti sulla scena contemplano meravigliati la prima apparizione di Maria [2'57"]. La sfocatura ai margini si fa molto più evidente, per poi sparire completamente nel momento in cui Freder, abbandonato il giardino alla ricerca di Maria, entra per la prima volta nella grande area sotterranea contenente i giganteschi macchinari già visti in *Einleitung*. In questa occasione viene anche mostrato per la prima volta il "metodo di lavoro" degli operai di Metropolis: una sorta di balletto forzato, necessario ad azionare determinati comandi delle macchine in azione nella giusta sequenza. Si può anche notare un abbozzo di "contrappunto vivo" tra gli spostamenti a scatti dei lavoratori e i movimenti circolari e fluidi degli organi meccanici visibili nello spazio centrale del complesso macchinario principale. La regolarità della descrizione visiva è interrotta dall'introduzione dell'anziano operaio in difficoltà, sul punto di perdere il controllo della situazione durante un affannoso controllo di valvole, indicatori e leve.

3. 2. 2. La musica di Huppertz

Le didascalie di apertura vengono fatte scorrere in silenzio, dopodiché Huppertz apre la sequenza con un breve brano dal ritmo ternario e dal carattere trionfale, quasi una celebrazione del vigore fisico dei giovani e privilegiati membri

del *Club der Söhne*. Il cambio di atmosfera arrestato dall'apparizione dei "Giardini Eterni" e delle dame in costume è logicamente accompagnato da una musica meno scattante e vigorosa, in cui predomina il timbro degli archi acuti. Tuttavia, dato non trascurabile, viene mantenuta la scansione ternaria del ritmo. Non è da escludere che il compositore abbia voluto compiere questa scelta per creare un certo tipo di associazione spontanea nella mente dell'ascoltatore. Il ritmo ternario, infatti, è notoriamente quello del valzer, una danza molto diffusa nella Vienna imperiale della fine del diciannovesimo secolo, simbolo di una cultura all'apice della sua potenza eppure estremamente prossima al declino. Una situazione, come si nota, assimilabile a quella che poi sarà di Metropolis, come sarà facile capire nel seguito del film. Tale osservazione sembra trovare conferma anche nell'episodio che inizia a [1'47"], dove Huppertz allude in maniera molto esplicita ad un passo da *An der schönen blauen Donau* di Johann Strauss II.

Ancora una volta il compositore non si fa guidare dall'immagine di Lang, non assume un punto di vista iconico, preferendo invece lasciar guidare la sua creatività dai diversi climi emotivi che pervadono la narrazione. Coerentemente con questo tipo di atteggiamento, la musica prosegue indisturbata con il suo andamento "da valzer" anche in occasione dell'irrompere del frenetico Freder sulla scena, episodio che invece - si vedrà - Schultheis ha preferito sottolineare con un opportuno commento sonoro.

L'arrivo di Maria rende necessaria una lieve cesura nell'andamento melodico. Ma, inaspettatamente, anche in questo caso, dal punto di vista tematico non avvengono grossi cambiamenti. Il valzer riprende quasi indisturbato, salvo poi confluire con grande naturalezza in una *coda* dal ritmo binario che chiude la scena. È strano che in occasione della comparsa di un personaggio tanto importante Huppertz abbia scelto di non introdurre un nuovo tema musicale. La colonna sonora di Metropolis, considerata nella sua totalità, è regolata infatti da una logica tematica di tipo wagneriano, cioè fondata su una molteplicità di *Leitmotiv*. Maria, nel seguito della pellicola, sarà dotata di un *Leitmotiv* molto appropriato e di facile identificazione: non è dunque del tutto chiaro perché esso non sia stato utilizzato come commento a questa importante sequenza. Probabilmente le motivazioni stanno, ancora una volta, nella volontà di Huppertz di seguire con coerenza la tonalità drammatica della scena, senza farsi guidare in maniera trop-

po vincolante dalle singole immagini.

Il frammento si chiude con la discesa di Freder tra i macchinari e gli operai, sonorizzata mediante lo stesso tema che in *Einleitung* aveva accompagnato i movimenti dei pistoni conici apparsi dopo il titolo.

3. 2. 3. La musica di Schultheis

L'atteggiamento di Schultheis nel sonorizzare questa sequenza è invece poco concettuale e molto visuale, senza che in questi termini sia inclusa alcuna connotazione negativa. Un elemento di coesione per il materiale tematico, ed un utile rafforzamento semantico di quella sfocatura ai margini di cui si era parlato prima, è l'uso di un particolare tipo di base armonica dalla tonalità vagante e dal ritmo fluttuante e scandito con poca chiarezza, che conferisce alle immagini un che di onirico e surreale. Si nota inoltre che il principio della serialità viene qui parzialmente abbandonato, a favore di un utilizzo di centri tonali maggiormente definiti, come nel caso dell'inciso tematico che accompagna l'improvviso arrivo di Freder, alludendo al do minore. Le azioni dei personaggi, oltre che ritmicamente, sono spesso sottolineate anche timbricamente: da questo punto di vista, è interessante l'uso di percussioni lignee e metalliche intonate durante la corsa dei giovani atleti, simboleggianti il rumore confuso dei loro passi sulla pista, oppure il breve tema guidato dal violino solista che appare dopo l'ingresso di Maria. Anche in questo caso, sembra prevalere un centro tonale che avrebbe la sua fondamentale nel si.

3. 3. *Arbeiteraufstand*

3. 3. 1. Le immagini di Lang

L'arrivo di Joh Fredersen in scena e il suo dialogo (tramite una sorta di videotelefono) con Grot, il sovrintendente ai lavoratori, aprono questo breve frammento. La conversazione è visualizzata in maniera semplice ma efficace: ai primi piani di Fredersen e di Grot si alternano brevi didascalie, che contribuiscono ad accentuare la frammentarietà del montaggio, utile a comunicare un'impressione di affannosa concitazione.

L'ingresso della massa degli operai in rivolta introduce una breve sequenza, in cui il contrasto tra immagini di massa e focalizzazioni su singoli personaggi sembrano alludere forse alla struttura che in musica appartiene al concerto solistico.

Anzi, come si vedrà, si tratta forse di un "concerto triplo". Alla torma dei rivoltosi infatti si oppone quasi immediatamente la figura solitaria di Grot, che, per effetto del montaggio e delle didascalie, sembra rivolgersi con veemenza agli operai in tumulto. È possibile poi identificare, nell'ambito della massa di persone in arrivo, il robot con le fattezze di Maria, isolabile e riconoscibile anche dalla sua gestualità esasperata e dall'abito chiaro, che contrasta con le tute scure degli operai. Il "terzo solista", infine, è la Maria autentica, che sta cercando di raggiungere disperatamente la città nelle profondità di Metropolis. Ella, in questa sequenza, viene sempre inquadrata da sola, a differenza di Grot, che verrà invece presentato di spalle, dinanzi agli operai in tumulto, per essere poi da questi sopraffatto, in un rapido ed impari scontro. Nella parte finale della sequenza, dopo due nuove rapide apparizioni di Maria e del suo doppio meccanico, si sviluppa una breve ma intensa dialettica tra le immagini dei macchinari sul punto di danneggiarsi irreversibilmente e la folla di operai esultanti, mentre alcune brevi immagini di getti d'acqua che si generano all'interno di una sorta di cisterna alludono chiaramente all'imminente inondazione della città sotterranea preannunciata da Grot tramite le didascalie.

3. 3. 2. La musica di Huppertz

Huppertz riconferma qui la scelta di lasciarsi guidare solo relativamente dalle immagini di Lang, preferendo accompagnare la scena con un pezzo sinfonico dall'opportuno clima emotivo, ma sostanzialmente omogeneo e monotematico. In esso viene infatti ripetuto ciclicamente un inciso melodico in do minore, ben riconoscibile: si tratta di un tema che nel film è genericamente associato a scene di lotta o comunque concitate, ulteriore indizio del wagnerismo latente di questa colonna sonora. Tuttavia, all'interno della sequenza in questione, Huppertz si concede una stravagante inserzione tematica: cita infatti a più riprese la celebre semifrase iniziale de *La Marseillaise*, alterandone però grottescamente alcuni suoni. La scelta può essere interpretata in due maniere distinte e diametralmente opposte. Si può infatti leggere l'alterazione sistematica di questo tema musicale come un commento disincantato del compositore che, ricoprendo momentaneamente il ruolo di narratore onnisciente, allude volutamente ai drammatici sviluppi che ben presto seguiranno a questa rivoluzi-

zione solo in apparenza eroica e risolutiva, in realtà guidata inconsapevolmente dalla mente distorta di una macchina folle. Così, parallelamente, la versione distorta de *La Marseillaise* conserva solo una lieve ombra del suo significato rivoluzionario originale, offuscato dalle continue note alterate che suonano un po' come dei commenti sarcastici.

L'altra interpretazione recupera invece l'idea di un certo paternalismo ingenuo di Huppertz nei confronti del suo pubblico, già notato nell'analisi di *Einleitung*. In questo caso, *La Marseillaise* compare solo poiché essa è esattamente il tipo di musica che uno spettatore medio si aspetterebbe di ascoltare associata a simili immagini di "rivolta per la libertà", e le alterazioni sistematiche della melodia servirebbero solo per dare un tocco moderno e d'avanguardia alla composizione, in linea con l'ambientazione futuristica del film.

È possibile notare anche qualche sporadica sincronizzazione tra immagini e musica, la più palese delle quali è quella rilevabile a [2'29"], in corrispondenza dell'attivazione delle macchine da parte del clone meccanico di Maria. Non è possibile dire se altre sincronizzazioni minori siano state concepite effettivamente da Huppertz o siano una conseguenza della direzione artistica e musicale di Heller. (Ad es., appare difficile pensare che Huppertz abbia cercato di realizzare consciamente le sincronizzazioni che sono visibili attorno a [2'00"], poiché sono inserite in un inciso tematico che inizia diversi secondi prima. Una sincronizzazione vera e propria, in genere, è basata su un unico episodio ritmico e/o melodico che segue solamente la scena a cui esso è dedicato).

3. 3. 3. La musica di Schultheis

La sincronizzazione di Schultheis è invece precisa e puntuale, a cominciare dalle percussioni e dai fiati che, nei primi secondi, seguono i movimenti di Fredersen e Grot e soprattutto cercano di riprodurre (con un buon effetto mimetico) il tono della loro conversazione telefonica. La sincronizzazione è poi facilitata (ovviamente) dall'atonalità della musica e dalla sua scarsissima aderenza a qualsiasi logica melodica o armonica di tipo classico e dunque prevedibile. Il compositore non è cioè costretto a terminare una certa successione di suoni per inserire adeguati commenti sonori idiomatichi alla sequenza presente sullo schermo. Molto interessante è il fatto che tuttavia, nelle scene di massa,

Schultheis sembra fare un implicito omaggio alla colonna sonora di Huppertz, citando anch'egli (in maniera molto più sottile e di difficile identificazione) l'incipit de *La Marseillaise*. Sono infatti riproposte le prime due note della melodia, e un simile andamento ritmico [2'16"]. L'"omaggio" di Schultheis sembra dunque implicare un giudizio di valore positivo nei confronti della scelta tematica di Huppertz, sostenendo così, implicitamente, la prima delle due interpretazioni (sull'utilizzo di questa melodia) presentate nel paragrafo precedente.

4. Conclusione

Come scriveva Robert Bresson, "Non si può essere contemporaneamente tutto occhio e tutto orecchio"⁸. Ovvero, è impossibile sperare di percepire come entità separate, e dotate della stessa intensità, i due principali flussi di informazioni che nascono dalla proiezione di un film: quello visivo e quello sonoro. Ai sensi di uno spettatore, un'opera audiovisiva appare come un'entità unitaria; una *Gestalt*, si potrebbe dire, il cui significato finale non si genera mediante una semplice somma delle informazioni veicolate da suono ed immagine, ma da un'interazione organica tra i due flussi. Ed è proprio da questa indeterminatezza, dall'impossibilità di stabilire a priori in che modo, in un dato momento, le componenti acustica e ottica dialogheranno tra loro nella mente di uno spettatore, che il lavoro di interpretazione audiovisiva di un film trova la sua ragion d'essere. In questo contesto, infatti, l'attività di un compositore di colonne sonore si trasforma in quella di un esegeta, ovvero, appunto, di un interprete: alla pari del regista, si trova investito della responsabilità di condurre il fruitore dell'opera cinematografica ad una comprensione che, nei suoi contenuti, si avvicini il più possibile a quanto desiderato dagli autori.

Non deve fuorviare dunque il modo tramite il quale, nel presente articolo, sono state confrontate le due prescelte versioni di *Metropolis*: ossia, rendendo il film prima "tutto occhio" nell'analisi delle immagini di Lang, e quindi "tutto orecchio", commentando i lavori di Huppertz e Schultheis. Tale scelta è in realtà risultata la più opportuna ai fini di condurre un'analisi verbale di opere in origine sonore e visive, partendo da prospettive parziali per rendere comprensibile un quadro globale riccamente articolato. Un ragionamento per induzione, dal particolare al generale, necessario per orientarsi in un ambito della teoria cinematografica ancora poco fre-

quentato. Anche la scelta di *Metropolis* rientra in tale movimento induttivo, visto che le considerazioni generali valide per questo film possono in ultima analisi essere ragionevolmente estese ad ogni altra opera cinematografica: ciascun flusso filmico, come già anticipato, è infatti legibile in potenza come una metapartitura.

Metropolis è naturalmente una metapartitura privilegiata, per via delle intuizioni visive di Lang di cui si è detto, ma anche per il suo *status* di pellicola muta, ossia non bisognosa di commenti sonori aggiuntivi, come rumori o dialoghi: l'interpretazione sonora può essere dunque compiuta da un unico soggetto, e tramite un codice linguistico (quello musicale) internamente omogeneo. Eppure, forse non sono questi i motivi definitivi che fanno di *Metropolis* e del cinema muto in generale un luogo eccellente dove testare la validità dell'idea di metapartitura. A questo proposito, viene in aiuto una considerazione del musicologo italiano Sergio Miceli: "[L'associazione tra immagini in movimento e musica sembra] trovare nel cinema [...] "astratto" e in quello d'animazione il terreno più favorevole per la [sua] realizzazione [...]. La parte figurativa [di questi film] [...] determina infatti una dimensione formale in cui ogni elemento – cromatico, ritmico, spazio-temporale – risulta estraneo alla realtà fisica, instaurando col linguaggio musicale un rapporto privilegiato, 'spontaneo' [...]"⁹. Miceli, come pure Gianni Rondolino nella sua *Storia del cinema d'animazione*¹⁰, ritiene dunque che nel cinema esista una proporzionalità inversa tra realismo dello spettacolo e predisposizione dell'immagine ad accogliere una colonna sonora. A questo punto, si potrebbe azzardare una piccola integrazione alle osservazioni di Miceli. Oltre alle pellicole d'animazione e a quelle astratte si potrebbe includere nel gruppo dei film naturalmente predisposti ad essere "musicati" anche una terza categoria di opere: quella dei film muti.

Un film muto, rispetto ad un'opera sonora, offre infatti allo spettatore un'immagine del reale estremamente semplificata; non a causa della resa fotografica, che può anche essere molto curata, ma per via dell'assoluta ed inquietante mancanza della dimensione sonora a noi

⁸ R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986, pag. 57.

⁹ Miceli, S., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pagg. 12-13.

¹⁰ Rondolino, G., *Storia del cinema d'animazione*, UTET, Torino 2003, pag. 10.

familiare, fatta di rassicuranti sincronie audiovisive. Una stilizzazione che viene rafforzata anche dal “bianco e nero” delle pellicole; scriveva ad esempio Maksím Gor’kij dopo avere assistito ai primi spettacoli Lumière in Russia: “Sono stato ieri nel regno delle ombre [...]. Non vi sono né suoni né colori [...] Non è la vita, ma l’ombra della vita, non è movimento, ma la muta ombra del movimento¹¹”.

Il cerchio, infine, si chiude. Ben lungi dal poter essere considerata una pratica antistorica, alla luce di questi ragionamenti la risonorizzazione delle pellicole mute si presenta oggi come un’attività sensata ed auspicabile, nei confronti della quale l’unico motivo di rammarico è dovuto al fatto che essa, pur essendo fiorente nell’ambito di manifestazioni e festival dedicati, in Italia ha incidenza quasi nulla su quanto viene destinato ad essere proiettato nelle sale cinematografiche. La fortunata serie di circostanze che ha portato, in *Metropolis*, alla creazione di un così ricco proliferare di interpretazioni sonore potrebbe tuttavia costituire un importante precedente, da tenere presente nel caso si volesse arrivare ad una nuova consapevolezza nei confronti della vitalità dell’immagine musicale del muto.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000.

CANO, C., CREMONINI, G., *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*, Vallecchi, Firenze 1995.

CHION, M., *L'audiovisione*, trad. it., Lindau, Torino 2004.

ELSÄSSER, T., *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, Europa Verlag, Hamburg 2001.

GANTZ, J., *It's THE Movie*, <http://www.bostonphoenix.com/boston/movies/documents/02402061.htm>, agosto 2002.

KRACAUER, S., *From Caligari to Hitler*, Princeton Univ. Press, 1947.

LEBEDEV, N., *Il cinema muto sovietico*, trad. it., Einaudi, Torino 1962.

MARKS, M. M., *Music and the silent film 1895-1924*, New York, Oxford University Press, Oxford 1997.

MICELI, S., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano 2000.

MORRICONE, E., MICELI, S., *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a c. di L. Gallenga, Biblioteca di B&N, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2001 (distrib. Marsilio, Venezia).

Oxford Companion to Film, Oxford University Press, 1976.

RONDOLINO, G., *Cinema e musica*, UTET, Torino 1991.

--, *Storia del cinema d'animazione*, UTET, Torino 2003.

ROSSELL, D., *Program Notes*, UCLA Film and Television Archive, Oct. 5, 1990.

SARRIS, A., *The American Cinema*, E.P. Dutton & Co., 1968.

DE SAUSSURE, F., *Corso di linguistica generale*, trad. it. Laterza, Bari 2003.

SIMEON, E., *Per un pugno di note*, Rugginenti, Milano 1995.

WILSON, B., *The Unheard (of) Metropolis*, <http://www.audiencemag.com/LIBRARY/Metropolis/Metrop1926.html>.

<http://www.kino.com/metropolis/index.html>

http://www.bernd-schultheis.de/B_DE/p4.html

¹¹ Lebedev, N., *Il cinema muto sovietico*, trad. it., Einaudi, Torino 1962, pag. 4.

Angelo Pietro Berton: cinefilo appassionato, cineasta mancato

di Marco Grifo

Le ricerche relative ai redattori delle prime riviste di cinema pubblicate in Italia sono rese particolarmente difficili dall'esiguità delle informazioni disponibili; questo può spiegare in parte - ma non può giustificare - lo scarso interesse della storiografia per queste figure. È un caso particolarmente fortunato, dunque, quello di Angelo Pietro Berton alias Pier da Castello, cui *Il Maggese Cinematografico* prima e *La Vita Cinematografica* poi, rendono omaggio, pubblicando due interventi di carattere agiografico sulla carriera professionale e artistica del giornalista¹.

Il ritratto che emerge è quello di un intellettuale culturalmente vivace, dalla personalità eclettica, una figura di *bohémien* "cui nuoce nel nostro campo cinematografico, fatto di pomata e di cosmetici, il suo andare talora trasandato, proprio degli artisti, la sua grande ingenuità in fatto di vivere sociale, e la parola franca e troppo sincera"², ma anche un "ribelle innovatore [dalla] scapigliata e stringente parlatura veneta" e "bionda testa capricciosa e imperativa"³.

Nato a Bassano del Grappa il 1° luglio 1861, figlio di un cantante, Berton cominciò a calcare le tavole del palcoscenico da giovanissimo, recitando nel paese natio fin dalla tenera età di sei anni.

Trascorso il servizio militare, durante il quale venne promosso al grado di sottufficiale, si dedicò alla professione di pittore di statue e decoratore, impiegandosi come tale in una fabbrica di cere di Padova; qui si fece anche conoscere "come una delle migliori forze di quell'accademia filodrammatica e, poi, come maestro di scena"⁴.

Trasferitosi a Torino nel 1894, continuò a lavorare come pittore presso il I Oratorio di Don Bosco, dipingendo le statue destinate alla spedi-

zione nelle missioni salesiane sparse nel mondo. E a Torino cominciò a frequentare i filodrammatici dei circoli giovanili, impegnandosi presto a rinnovarne il repertorio, oltre che a formare gli attori e insegnare la messa in scena⁵, apportando una vera rivoluzione nel campo del teatro educativo. Una scelta quest'ultima indotta sicuramente dal contesto sociale frequentato, ma anche e soprattutto dal desiderio di confrontarsi con la scrittura teatrale: in più occasioni aveva tentato la strada del teatro pubblico, ma senza successo. Giuoco forza, rivolse allora la sua attenzione al teatro cattolico e parrocchiale. I successi non tardarono ad arrivare e come autore, e come attore e regista, anche se furono sempre limitati a causa del ristretto pubblico cui le sue opere si rivolgevano. Nel 1896, ispirato da un episodio sentito durante una predica, compose il primo bozzetto: *Satana*. L'anno successivo l'opera gli valeva una

¹ Cfr.: *Il nostro critico*, in "Il Maggese Cinematografico", n. 16, 10 dicembre 1913, p. 25; Onorato A. Castellino, *A. P. Berton*, in "La Vita Cinematografica", n. 5-6, 7-15 febbraio 1918, p. 39. Pochi anni dopo la scomparsa, anche un'altra rivista celebrò lo scrittore, e in particolare il suo teatro, cfr.: Mario Busti, *Fra gli autori del teatro educativo*, in "Rivista di letture", n. 9, settembre 1924, pp. 260-262.

² *Il nostro critico*, in "Il Maggese Cinematografico", n. 16, 10 dicembre 1913, p. 25.

³ Onorato A. Castellino, *A. P. Berton*, in "La Vita Cinematografica", n. 5-6, 7-15 febbraio 1918, p. 39.

⁴ *Ivi*.

⁵ In questo senso, il suo impegno si estese fino al punto da tenere verso la metà degli anni Dieci una "scuola drammatica-cinematografica", almeno stando a quanto riportato da "La Vita Cinematografica" nell'ottobre 1916: poche righe in cui la rivista si limita a rilevarne l'esistenza, aggiungendo che la suddetta contava già numerosi allievi, cfr.: *L'arte del porgere*, in "La Vita Cinematografica", n. 39-40, 21-30 ottobre 1916, p. 167.

serie di riconoscimenti al Concorso Filodrammatico di Genova. Fu presto tradotta in spagnolo per essere rappresentata a Barcellona e nelle missioni salesiane argentine.

Continuò a scrivere, e nel 1905 fu la volta de *Il piccolo parigino*, forse la sua commedia più riuscita.

L'attività di commediografo fu intensa: compose drammi, commedie, farse, bozzetti e monologhi, per lo più a sfondo educativo e morale, ma non mancarono soggetti di carattere storico e patriottico, come *I vinti di Novara* (commedia ispirata all'opera di cristiana carità della Principessa Clotilde e rappresentata per la prima volta durante una festa tenutasi alla Mole Antonelliana, alla presenza della figlia della Principessa, Laetitia Savoia-Bonaparte), *L'imperatore e Napoleone*⁶.

Scrisse anche per la scena in vernacolo veneto, portando sui palcoscenici dei maggiori e minori teatri della penisola la commedia *La mamma di Monsignore*.

Il teatro di Berton si caratterizzava oltre che per la schietta impronta goldoniana di alcuni titoli, anche per la scelta di argomenti interessanti, come nel caso ad esempio della *Trilogia di Satana* (costituita dai bozzetti *Satana* e *Giuda* e dal dramma *Demone*), in cui l'autore affrontava il tema delle diverse forme assunte dal diavolo "attraverso le varie epoche del mondo": *Giuda* rappresentava "Satana antico"; *Satana* vedeva il demonio al centro di una vicenda ambientata nel medioevo, e *Demone* era l'incarnazione dello stesso in epoca moderna. Un impianto strutturalmente simile veniva riproposto nel 1912 dal film *Satana* di Luigi Maggi, e, pochi anni più tardi, da Carl Theodor Dreyer col suo *Pagine dal libro di Satana* del 1920.

L'originalità del suo teatro non risiedeva però tanto nei soggetti, spesso modellati o ispirati a opere di altri autori⁷, quanto nel trattamento degli stessi, nella costruzione delle situazioni rese avvincenti nonostante la linearità e sobrietà degli intrecci, cui Berton aggiungeva uno studio attento e approfondito della psicologia dei personaggi e una meticolosa cura dei particolari scenografici.

Scopo ultimo dell'autore era soprattutto quello di divertire lo spettatore: interesse, diletto e morale erano le "tre qualità fondamentali, sulle quali deve basarsi ogni lavoro drammatico per poter tentare il successo", affermava nella prefazione di *Demone*, concetto che ribadiva poco oltre aggiungendo che:

se volete essere facilmente rappresentati.... è necessario che i drammi abbiano: interesse, diletto, pochi personaggi e scena stabile.⁸

Seppure non tutte le opere rappresentate ebbero il successo sperato, alcune riuscirono a conquistare le simpatie del pubblico e della critica, guadagnandosi una certa notorietà e diffusione, come per altro dimostrato dalle numerose riedizioni pubblicate nel tempo di *Satana*, *Il piccolo parigino*, *Britannico*, *I vinti di Novara*, ecc.

Agli inizi del secolo scorso risalgono probabilmente anche le prime esperienze come pubblicista: secondo quanto riportato dal già citato articolo di Castellino, Berton fu fondatore e direttore del periodico *Su la Scena*, edito a Torino fra il 1902 e il 1905, ove pubblicò una serie di interventi di didattica teatrale, raccolti in seguito nel volume *La parola al capocomico*, in cui l'autore dava prova delle "sue doti peculiari di maestro di scena, diligente e acuto nella visione dei particolari, geniale e pronto nella organizzazione dell'assieme"⁹.

Doti che sicuramente ebbe modo di provare

⁶ La seguente bibliografia - desunta da fonti diverse - del teatro edito e inedito di Berton, non ha la pretesa di essere esaustiva, ma vuole costituire un primo tentativo di sistematizzazione del repertorio dello scrittore. Opere editte: drammi: *Demone* (3 atti), *Napoleone* (3 atti), *Il tamburino* (2 atti), *Tartini o La danza delle streghe* (4 atti con epilogo); commedie: *Britannico* (3 atti), *Ciò che più vale* (2 atti), *Il codicillo* (2 atti), *La famiglia in commedia* (3 atti), *L'imperatore* (1 atto con prologo), *In tribunale* (1 atto), *Il piccolo parigino* (3 atti), *La riabilitazione di Claudio* (2 atti), *Il sogno dell'avvenire* (3 atti con epilogo), *I vinti di Novara* (1 atto); bozzetti: *Giuda* (1 atto con prologo), *Satana* (1 atto); farse: *Un numero fatale* (1 atto); monologhi: *Il chierico*, *Le convenienze sociali*, *Il ladro*, *Sentinella all'erta*, *Un veterano delle... grandi manovre*. Opere editte postume: drammi: *La donna e la patria* (3 atti), *Donne d'Italia* (3 atti); commedie: *L'avvenire* (di Angelo Pietro e Omero Berton, 3 atti), *La dormiente risvegliata* (3 atti), *Mademoiselle Sans Gêne* (3 atti); bozzetti: *Bimbe d'Italia* (1 atto), *L'onestà nella miseria* (1 atto), *Si levano i morti* (1 atto), *Sprazzo di sole* (1 atto), *Tre zie ed una nipote* (2 atti). Opere inedite: drammi: *La guerra* (3 atti), *Monsignor* (3 atti), *Il poliziotto* (4 atti); commedie: *La mamma di Monsignore* (3 atti), *Un matrimonio impossibile* (2 atti), *Redentore* (3 atti con prologo); bozzetti: *Le deduzioni di Old Un Kan* (1 atto); monologhi: *Il giuocatore*, *Prima il dovere*.

⁷ Si veda a titolo di esempio il caso di *Britannico*, commedia scritta "sulla maniera della Niobe di Harry Paulton".

⁸ A. P. Berton, *Demone*, Torino, Tip. e libr. San Giuseppe degli Artigianelli, 1915, p. 4; 7.

⁹ Onorato A. Castellino, A. P. Berton, in "La Vita Cinematografica", n. 5-6, 7-15 febbraio 1918, p. 39.

nel dirigere la Virtus in Arte, compagnia che nei primi anni Dieci mise in scena dell'autore *Il sogno dell'avvenire* (data per la prima volta a Torino il 6 giugno 1912) e *Napoleone* (rappresentato invece il 16 gennaio 1913).

Negli stessi anni Berton si avvicinava al cinema, gestendo una ditta di schermi¹⁰ e collaborando come giornalista e critico de *Il Maggese Cinematografico* e, successivamente, de *La Vita Cinematografica*.

Per il *Il Maggese* - presumibilmente la prima rivista di cinema cui collaborò -, Berton scrisse dall'aprile del 1913 (era fra coloro che firmarono il primo numero) al maggio dell'anno successivo, quando entrò a far parte della redazione de *La Vita Cinematografica*, con la quale instaurò un lungo e prolifico rapporto.

Su entrambi le testate, oltre a pubblicare interventi di carattere critico e teorico su questioni eterogenee relative al cinema e come arte e come industria, il giornalista si occupò delle rispettive rubriche dedicate alle recensioni dei film, spazi che condivise spesso con altri collaboratori, distinguendosi però sempre per l'originalità dell'approccio critico. Nelle sue recensioni, solitamente piuttosto articolate, il critico si soffermava non solo su questioni estetiche, ma avanzava considerazioni tecnico-pratiche. Berton guardava ai film che recensiva non con l'occhio di chi "vede", ma con l'occhio di chi "produce", o di chi aspirerebbe a produrre. Il suo era un occhio tecnico proprio perché si spostava dal versante del consumo a quello della produzione: non casualmente, in un gioco che era forse meno retorico di quanto si creda, chiedeva talvolta al lettore il permesso di descrivere come sarebbe stato un film se fosse stato lui a dirigerlo.

E sicuramente Berton non era estraneo agli aspetti tecnologici ed economico-produttivi del cinema: si è già accennato al fatto che verso i primi anni Dieci commerciava schermi per la proiezione "metallizzati all'alluminio, opachi, perfettamente lisci, morbidi, inalterabili", impieganti un non meglio precisato "sistema A. P. Berton"; in quegli'anni si confrontò anche con la scrittura cinematografica, componendo un soggetto originale, *I 3 vagabondi*¹¹ (che narra la divertente vicenda di tre sfaccendati alle prese prima con il raggio di una ristoratrice e poi con un tentato furto in una casa infestata da un finto fantasma) e riducendo per lo schermo *Il piccolo parigino*: in entrambi i casi, si tratta di scenari assolutamente professionali¹², purtroppo però rimasti inediti.

La familiarità con l'ambiente dell'industria cinematografica e in particolare col contesto produttivo dell'epoca, emerge anche da alcune estemporanee considerazioni contenute nella prefazione di *Demone*:

Avete mai scritto per il cinematografo?
No?

Ecco, vedete, per questo vi farà meraviglia sentir parlare, quasi quasi, di misure. In cinematografia si dice:

M'occorre un soggetto 1500 metri, quattro parti; molti esterni; bestie feroci, un incendio, uno scontro ferroviario che ce l'abbiamo già, filmato (brrr). Oh! badi che abbiamo un can barbone molto intelligente, bisogna farlo lavorare molto.

E gli attori principali?

Ne abbiamo tre, due attori e una attrice, uno più cane dell'altro, ma vestono bene; pel resto non ci pensi¹³.

E ancora: nel 1919, in forte anticipo sui tempi, pubblicò un ampio intervento sulla *Coltura Cinematografica* dall'eloquente titolo *Suggerimenti pratici per preservare le pellicole dal fuoco*¹⁴, in cui oltre a citare gli esperimenti condotti in materia dalla Kodak, descriveva e suggeriva di adottare il sistema impiegato dalla stessa nello stoccaggio delle pellicole cinematografiche.

¹⁰ Cfr. l'annuncio pubblicitario pubblicato sulla IV di copertina de "Il Maggese Cinematografico" del 25 aprile 1913. Della suddetta attività commerciale non è stato possibile rintracciare alcuna informazione. Non vi è traccia neppure sulle Guide commerciali ed amministrative di Torino di quegli'anni. L'unico dato certo è che aveva sede in via Carlo Alberto, 36 a Torino.

¹¹ La sceneggiatura è conservata presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Sceneggiature e soggetti sciolti, A558/1.

¹² Si noti in particolare come nella sceneggiatura de *I 3 vagabondi* siano annotate indicazioni sui viraggi, peculiarità riscontrata in rarissimi casi di scenari dell'epoca. Sulla sceneggiatura de *Il piccolo parigino* e su alcuni aspetti innovativi della sua redazione confronta invece: Silvio Alovio, *Voci del silenzio*, Torino, Milano, Museo Nazionale del Cinema, Il castoro, 2005, p. 142.

¹³ A. P. Berton, *Demone*, Torino, Tip. e libr. San Giuseppe degli Artigianelli, 1915, p. 7.

¹⁴ Cfr.: Pier Da Castello, *Suggerimenti pratici per preservare le pellicole dal fuoco*, in "Coltura Cinematografica", numero di saggio, 20 dicembre 1919, pp. 19-22; adesso anche in Marco Grifo (a cura di), *Pellicola*, in Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa, *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, vol. I, Roma, Carocci, 2005, pp. 108-138 (133-136).

che, dimostrandosi sensibile al problema della preservazione e conservazione dei film quali opere d'arte e documenti storici da salvaguardare per il futuro, evitandone la degradazione e la dispersione nel tempo.

Non deve stupire quindi se dopo appena un anno trascorso presso la redazione del neonato *Maggese*, la principale fra le riviste di settore, ovvero *La Vita Cinematografica* - complice forse anche la crisi che travolse la rivista di Mario Voller Buzzi e che spinse Berton a tentare miglior fortuna altrove - si accaparrò la collaborazione del critico, il quale non tardò a conquistarsi nell'ambiente una certa stima. In questo senso è interessante il caso della reclame per il film *Bacio di morte* della Primavera Film, che nel pubblicizzare la pellicola, citava la recensione positiva fattane da Berton¹⁵, indice dell'autorevolezza di cui il critico godeva.

Tuttavia, da artista versatile quale era, Berton non esaurì la sua verve sulle pagine delle riviste di cinema e sulle tavole del palcoscenico.

Dice il titolo: "cineasta mancato":

Una cosa sola talvolta lo crucciava: quella di non aver potuto esplicitare più intensamente fino a ora le sue varie attività artistico, drammatiche nel campo cinematografico¹⁶

Benché non sia ancora stato possibile determinare il periodo esatto in cui esordì sul grande schermo, è certo però che tentò la carriera di attore impiegandosi presso l'Itala Film nel 1919: con una lettera datata 2 aprile, Berton si impegnava a prestare la propria collaborazione come attore per un periodo di due mesi "nella film a serie con protagonista Maciste, dal titolo non ancora definito ed allestita dal Sig. Campogalliano¹⁷ [sic], dietro il corrispettivo mensile di L. 450,00"¹⁸. Al suddetto fecero seguito altri quattro contratti, l'ultimo dei quali, stipulato il 22 marzo 1920, prevedeva oltre a un aumento del compenso mensile - portato dalle precedenti 450 a 550 lire - il prolungamento del periodo di assunzione da tre a sei mesi, ovvero fino al 30 settembre dello stesso anno.

Ma proprio nel momento in cui il rapporto con la casa di produzione sembrava assumere una prospettiva più concreta, un male incurabile stroncava per sempre le ambizioni cinematografiche dell'artista.

La sua salute, già provata dagli effetti dei sali di piombo delle miscele coloristiche usate ai tempi della professione di pittore (che finirono

col tempo per causargli seri problemi alle articolazioni e all'olfatto, invecchiandolo precocemente), fu definitivamente compromessa da un cancro che, come si apprende da una missiva inviata all'Itala il 27 maggio 1920, lo costrinse a una lunga degenza, nonché a sospendere la collaborazione con lo stabilimento torinese:

Ill.mo Sig. Colonnello

Ho il dispiacere d'avvertirla che, dopo seria visita medica, sono stato invitato a recarmi all'Mauriziano [sic] dal Prof. Carle per un eventuale operazione chirurgica. So che le mie condizioni sono gravi, e non so se e quando tornerò. Per intanto favorisca renderne avvisato l'Eg. Commendatore. Dopo la visita manderò costì mio figlio per dire dell'esito. Se non la vedrò più, Sig. Colonnello, la saluto caramente e caramente mi saluti i compagni Dev.mo
(ho un tumore al piloro) È finita¹⁹

Le condizioni di salute precipitarono in fretta. Dopo un breve soggiorno ad Alassio in luglio, rientrò a Torino: "avrebbe dovuto subire un'operazione chirurgica, ma i medici non lo ritennero in stato di poterla sopportare."²⁰

Trascorse l'ultimo periodo della sua vita fra gli stenti e le ristrettezze economiche, al punto tale che si persuase a iscriversi alla Società degli Autori nel tentativo di trarre qualche utile dalle sue commedie, tassandole di una piccola quota per la rappresentazione, decisione che finì però coll'attirargli le inimicizie dei direttori dei teatri e che portò al boicottaggio delle sue opere:

Eppure, osservava Berton, amaro: - Se i filodrammatici mi avessero dato una lira

¹⁵ Cfr.: *Il parere di Pier Da Castello sulla nostra Film: Bacio di Morte o La Gueuse*, in "La Vita Cinematografica", n. 25-26, 7-15 luglio 1916, p. 98.

¹⁶ *Il nostro critico*, in "Il Maggese Cinematografico", n. 16, 10 dicembre 1913, p. 25.

¹⁷ Si tratta evidentemente della celebre *Trilogia di Maciste* del 1920, costituita dai tre episodi *Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste* e *Il testamento di Maciste*. Tuttavia, ad oggi, l'unica pellicola cui risulta accreditata la sua partecipazione resta *I borghesi di Pont-Arcy* dell'Itala Film, nella quale interpretava la parte dell'abate Chapron.

¹⁸ Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Itala Film - Personale, Attori; Cartella Berton Pietro, A162/4.

¹⁹ Ivi.

²⁰ Ivi.

tutte le volte che hanno recitato il *Satana*, io potrei comperarmi una villa. - Non era questa una esagerazione. Allora il costo d'una graziosa villetta arredata s'aggirava sulle ventimila lire, le recite del bozzetto famoso si contavano a migliaia e migliaia solo in Italia. Si pensi che due anni fa, in occasione del cinquantenario di quella produzione se ne faceva la trentacinquesima edizione italiana. Quante sono quelle straniere? Impossibile saperlo.²¹

Berton moriva povero a Torino, il 26 settembre 1920.

Della sua operosa vita non rimaneva che un effimero ricordo nei necrologi apparsi sui giornali dell'epoca:

Dopo una lunga e penosa malattia è morto in Torino il Prof. P. A. Berton [...]. Era una caratteristica figura d'artista, un vero tipo di bohémien, simpatico ed onesto. [...] L'Arte fu il sogno di tutta la sua vita e per essa lottò. Conobbe l'ebbrezza di qualche trionfo, ma gustò non poche amarezze. Dotato di bontà, mite d'animo, seppe farsi ben volere da tutti quanti lo conobbero ed è trapassato fra il compianto sincero e commosso di tutti.²²

²¹ A. P. Berton, *Il piccolo parigino*, Torino, L.I.C.E., R. Berruti & C., 1948, p. 6.

²² *Pier da Castello*, in "La Rivista Cinematografica", n. 19, 10 ottobre 1920, p. XXIV.

Visioni e dive d'oltremare Gli articoli dell'estate 1916 de «La Vita Cinematografica» (ri)scoprono il cinema a stelle e strisce

di Azzurra Camoglio

Nel giugno 1916 *Visioni d'oltremare*¹ segnala come imminente la distribuzione in Italia delle «colossali marche americane» Famous Players Film Co. e Jesse L. Lasky Film Co. di New York; se per ora il cinema a stelle e strisce soddisfa in minima parte «il nostro gusto e le esigenze del nostro pubblico», con film avventurosi dall'azione sincopata e fulminea, «una lacuna davvero deplorabile» fa sì che «delle autentiche celebrità artistiche e dei sommi valori manifatturieri sedenti ed agenti nell'America del Nord, sono completamente sconosciuti».

La perla bianca, *Dietro le quinte* e *Fuori dal buio*, a breve sugli italici schermi, forniranno secondo l'autore «molti ammaestramenti in linea d'arte e di tecnica», rivoluzioneranno quanto visto finora «di bello, di vario e di emozionante» distinguendosi «per dovizia di elementi decorativi e per magnificenza di interpretazioni umane». A essere determinante è la «responsabilità d'esecuzione» delle attrici – Marie Doro per *La perla bianca*, Mary Pickford per *Dietro le quinte*, Charlotte Walker per *Fuori dal buio* – che saranno certo una rivelazione. Il tono è didascalicamente elogiativo: una dolce invasione di «magnifiche signore della scena muta» sta per assaltare la penisola e le *Celebrità ignorate* – titolo di una martellante campagna pubblicitaria del periodo – saranno ignote ancora per poco. Illuminanti in tal senso i ritratti aulici e sognanti che descrivono *Miss Marie Doro*² come «persona gaia, bella, primaverile» con «grandi occhi luminosi, con lampi profondi di passione e di tragiche scintille di odio», mentre *Miss Mary Pickford*³ è «l'attrice cinematografica che ha rivoluzionato mezzo mondo». E se si afferma che è impossibile «per quanto infervorati da una prosa squillante» rendere giustizia alla diva perché bisogna «vedere quest'astro

purissimo dello schermo per credere al suo splendore», lo si fa a metà di un articolo di una pagina che chiude:

Con Mary Pickford il pubblico troverà l'attrice della predilezione. In essa avrà la fonte più limpida per inumidirsi il ciglio, per dissetarsi abbondantemente. Dal sorriso alle lagrime, dalla modestia umile alla tragicità più possente, [...] passa colla rapidità del lampo che tutto vede ed illumina. È una fioritura di mille colori, è la gamma di mille suoni: dal fiorire odorano profumi di giovinezza e di leggiadria; dalla gamma tutta la polifonia della melodiosità perenne.

Blanche Sweet è invece «bionda, eburnea, flessuosa, giovanissima, signora nel porgere e nel vestire» ma quelle fisiche non sono le uniche doti (il corsivo è mio):

La sua virtuosità consiste appunto nel non averne. È la sua un'arte di un'aggraziata semplicità, di naturalezza soave, di convinzione spontanea e fascinatrice. Come tutte o quasi tutte le artiste cinematografiche americane, Blanche Sweet, si giova di pochi mezzi per raggiungere grandi risultati. La maschera del viso è quella che predomina tutta l'altra mimica.

¹ Upi [Umberto Paradisi?], «La Vita Cinematografica», a.VII, n.21/22, 7-15.6.1916, pp.68-69.

² Il rondone, «La Vita Cinematografica», a.VII, n.21/22, 7-15.6.1916, p.71.

³ *Figure d'artiste d'oltre mare. Miss Mary Pickford*, U.P. [Umberto Paradisi?], «La Vita Cinematografica», a.VII, n.23/24, 22-30.6.1916, p.66.

Pur dettati da intenti promozionali, culminanti nella difficoltà di trovare «un lavoro così perfettamente recitato⁴ ed un'attrice così profondamente suggestiva»⁵, scritti come questo evidenziano un dato che trascende la lode grammatica e ricorre diffusamente nelle recensioni di ogni rivista: *sembra che le artiste non recitino* e la tecnica posseduta rende le loro interpretazioni più vivaci, spontanee e immediate di quelle a cui il pubblico è abituato.

A settembre *Il pericolo azzurro. L'America in Italia e...viceversa* suscita un ampio dibattito. Incaricato da Domenico Cazzulino di «revisinare» i film della Famous Player's & Lasky da lui importati – *La perla bianca, Fuori dal buio, Dietro le quinte, Il suo trionfo, Paradiso perduto, Frutto proibito, Fanciulla del West, Trovatella* – Umberto Paradisi si siede in sala di proiezione, informato che «è un genere di lavoro particolare, questo dell'America, ed ha incontrato ovunque il più largo consenso e le più invidiabili accoglienze» ed esortato a notarne «l'originalità sovrana, la *grande nouveauté*». Convinto di essere condannato a vedere 15 mila metri «di scene catastrofiche, di inseguimenti, di bombardamenti, di naufragi, di incendi», è costretto a negare ai colleghi statunitensi «qualità particolari di *mise en scène catastrofiche*. Anzi, oserei dire, che essi rifuggono da tutto quanto è artificioso, ingombrante, ossessionante» grazie a un metodo di lavoro caratterizzato da:

una ricerca affannosa di semplicità, di logica, di originalità gaia e fresca come uno zampillo fra il verde di un prato. I metodi di eccezione, che io supponevo formassero la guida costante degli scenaristi, degli inscenatori, e naturalmente anche degli artisti d'oltre Oceano, non esistono che sotto questo riguardo: la ricerca minuziosa, quasi certosina, di quelle piccole sfumature e di quei teneri barbagli di luce e di calore fatti apposta per animare le più umili cose, per vivificare le più tenui sensazioni.

Pronto a giurare che, se si eccettua la cura dei particolari e l'uso del primo piano, «risorse meccaniche e molto pratiche, che in Italia [...] fecero sempre difetto», la produzione visionata «pare fatta in Italia, da degli artisti Italiani», l'autore spiega come non presenti nulla «di artificioso, di preparato, di voluto, di esagerato, di...preventivato»:

I tanto decantati quadri «sensazionali» per virtù delle cose e dei congegni, che degli uomini e della natura, non esistono neanche come esempio di eccezionalità. Al contrario, ogni produzione presenta questo di particolare: l'appropriazione di ogni interprete secondo le esigenze psicologiche del dramma o della commedia, ed il valore indiscusso di ogni artista.

Se nel leggere l'articolo, che loda Domenico Cazzulino per aver importato una produzione «magistrale perché semplice; [...] completa perché svolta nei particolari; [...] originale per virtù dei metodi tecnici ed interpretativi; [...] logica per buon senso e serenità di concezione», non bisogna dimenticare che Umberto Paradisi è direttore artistico della Teatro-Films e che quindi le riflessioni sulla realizzabilità di film che a questi s'ispirino come modello non sono disinteressate, l'analisi svolta è comunque lucida e puntuale, anche se portata alle estreme conseguenze: «*chez-nous* un gran nome di donna o di uomo, una rapida esposizione di ricchi quadri esterni, un enorme salone da ballo, qualche *tableaux* di primo piano, una lunga teoria di titoli esplicativi, formano la pellicola». Lo scarto con i film americani è palese:

Esiste la «matatrice» o il «matatore», come da noi, ma attorno ad essi vivono e si agitano degli eccellenti elementi artistici, degli interpreti autentici e sicuramente di prim'ordine; abbondano i primi piani, si succedono i grossi *tableaux* dove il particolare vien messo in tutto il giusto rilievo, pochi titoli alimentano l'azione, perché questa di per se stessa s'impone; ed anche nella decorazione degli ambienti, le grandi scene sono soppresse, per dare adito ai grandi particolari della scena. Di più vi è il costante rispetto della «logica». Ecco dove gli americani ci hanno superato: ecco la ragione intima del loro trionfo e del loro valore.

Più che assistere al trionfo di una superiorità reale o presunta, traspare inevitabilmente l'abisso tra due concezioni cinematografiche antitetiche. Paradisi prosegue argomentando che,

⁴ *Il Frutto Proibito*, «La Vita Cinematografica», a.VII, n.27/28, 22-30.7.1916, p.64.

⁵ *Profili d'Artiste Americane. Blanche Sweet della Jesse L. Lasky di New-York*, «La Vita Cinematografica», a.VII, n.27/28, 22-30.7.1916, p.77.

anche laddove ci siano «“momenti” di drammaticità catastrofica», non si assiste al «supernaturale: crolli di ponti ferroviari, scontri di direttissimi, ciminiere con scimmie e bambini poppanati, incendi di dirigibili. Nessuna di queste accreditatissime «americanate» è stata trattata dai nostri concorrenti d'oltre mare». E dato che non si esula dal possibile e dal verosimile, retoricamente ci si domanda: «forse che le «americanate» che l'America non produce dobbiamo trattarle noi, così restii per tradizione e per temperamento a tutto quanto è l'armamentario dell'anticamera dei pazzi?» esortando a produrre in proprio «la pellicola italiana che ci viene dall'America», per non essere circondati da un «ossessionante pericolo azzurro».

Sia benvenuta l'America in Italia, ma tenti l'Italia di andare in America. E siccome per andare in America bisogna agghindarsi da americani, prendiamo ed [sic] esempio come...taglio d'abito i modelli della «Famous Player's» e della «Lasky». [...] L'esempio pratico è a nostra portata di mano; gioviamicene subito e possibilmente bene.⁶

Nel dichiarare la sua non-corrispondenza al trito *cliché* che la relegava in Italia tra i prodotti di scarso livello, è degno di nota che per lodare la produzione americana la si definisca «italiana», come se la capacità di realizzare ottimi film fosse prerogativa solo nostrana. Sullo stesso numero la rubrica *La nostra critica* recensisce *La perla bianca* in circostanze eccezionali: invece del critico abituale, a trattare il film è infatti il Direttore, celato sotto il suo abituale pseudonimo Veritas, impaziente di «giudicare il «prodigio» proclamato ai quattro venti da una persistente *réclame* esaltatrice» e pronto ad affondare il coltello nella eventuale piaga con precisione chirurgica.

Quell'importare in casa nostra, dove vige per il bello un culto millenario, e dove non si difetta certo di intelletti creativi e di forza fattiva per l'indipendenza di questa nostra arte in spasimante ricerca di bellezze, mi era parso, a tutta prima, un attentato in patria e una *diminutio capitis valorisque*. [...] Ci sentivamo portati [...] a dare all'egregio Cazzulino una certa tiratina d'orecchi, per il *colpetto* giocato con questa importazione d'oltremare. Ci eravamo noi prefissi di stroncargli

d'ambly la produzione americana della «Famous Player's» e della «Lasky», in virtù di quel tale concetto che in noi ha assunto la forza e la virtù d'un dogma: *chi fa da sé fa per tre*...E la persona che può, che deve fare da sé, è l'industriale cinematografico italiano.

Dopo la visione si riconosce l'«inanità» dei pregiudizi; il film è bello, ben interpretato, con un soggetto interessante, ben girato e ben diretto. Ma preme parlare di altro:

Parliamo invece del genere di questo film d'America; parliamo piuttosto della usurpazione magnifica che quei signori artisti, quel signor *metteur en scène*, hanno saputo fare di tutto un geloso patrimonio di abilità, di gusto italiano. Questa della *Perla bianca* non è, no, la pellicola americana – e cioè un lavoro fatto di trovate, di trucchi, di esagerazioni – ma è il film che svolge l'avventura, basandosi precipuamente sulla nota sentimentale che non fa del manierismo, che non abbandona la logica per arrampicarsi nelle nuvole.

Si è compreso «il gusto di tutta l'umanità che va al cinematografo. E siccome al cinematografo si va per *godere*, ha saputo darci la gioia degli occhi e nel cuore». Ma il passaggio dalla prevenzione all'essere «paghi all'ultima scena» non è indolore:

...paghi non significa lieti, non vuol dire soddisfatti. E veramente noi siamo usciti dal Cinematografo [...] con una grande malinconia dell'animo. E sapete, lettori gentili, il perché di questa nostra malinconia? Ve lo dirà tra le righe un articolo del nostro carissimo Paradisi, che di perle bianche e di produzioni americane deve saperne qualche po' più di noi. Vi rimandiamo, per quello che dovrebbe essere l'epilogo del nostro cenno critico, alla sua lettera aperta a Domenico Cazzulino [...]: lettera che molti industriali italiani e moltissimi artisti dovrebbero meditare, per sentirne tutto il benefico effluvio.⁷

⁶ *Il pericolo azzurro. L'America in Italia e...viceversa* (Lettera aperta a Domenico Cazzulino), Umberto Paradisi, «La Vita Cinematografica», a.VII, n.33/34, 7-15.9.1916, pp.83/85.

⁷ *La nostra critica*, Veritas [A.A. Cavallaro], «La Vita Cinematografica», a.VII, n.33/34, 7-15.9.1916, pp.121-122.

Il sagace Direttore si rende perfettamente conto che il desiderio di dimostrare il primato dell'industria cinematografica italiana in qualsiasi campo di applicazione inizia a scontrarsi con l'assenza di innovazione e la chiusura verso quanto arriva dagli altri Paesi, verso quanto il pubblico dimostra in modo inequivocabile di apprezzare.

*Pubblicazione realizzata con il contributo del
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per il Cinema*

Finito di stampare a Napoli il 6 ottobre 2006 nelle
Officine Grafiche Francesco Giannini e Figli S.p.A.



AIRSC

**LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO**



Immagine - Note di Storia del Cinema
Terza serie - Numero 10/11- Gennaio-Agosto 2006
Associazione Italiana per le
Ricerche di Storia del Cinema
www.airsc.it
e-mail: immagine@airsc.it