

# *Immagine*



LE  
GIORNATE  
DEL CINEMA

MUTO XXV EDIZIONE  
6-14 OTTOBRE 2006

*Note di Storia  
del Cinema*

## SOMMARIO

LE GIORNATE E L'AIRSC: RIPRESA

*n.d.c.*

AUX ORIGINES DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE RECHERCHES SUR L'HISTOIRE DU CINÉMA ET DE LA REVUE 1895 5

*di Jean A. Gili*

\*\*\*

LES BURLESQUES DU CINÉMA MUET FRANÇAIS. ETAT DES RECHERCHES 8

*di Jean A. Gili*

RIDERE UN MONDO: ROSCOE "FATTY" ARBUCKLE 11

*di Michele Canosa*

SILENT HITCHCOCK 21

*di Massimiliano Gaudiosi*

LA MUSICA NEL CINEMA MUTO OGGI: UN'INTERVISTA PER SETTE MUSICISTI 25

*di Stefano Vaccarino*

\*\*\*

THE SINGULAR MULTIPLE: FRANCESCA BERTINI AS STAR AND DIRECTOR 48

*di Monica Dall'Asta*SE IL NEMICO È UN FANTOCCIO. NOTE SU *DOLLARI E FRACKS* DI EMILIO GHIONE 69*di Denis Lotti*

\*\*\*

ARCHIVIO  
«IO AMO IL CHARLESTON» IMPRESSIONI FUTURISTE DI GROS (1927) 87*a cura di Azzurra Camoglio*

\*\*\*

SCAFFALE  
Giulia Carluccio, *Scritture della visione* (D. Lotti) 90Rick Altman, *Silent Film Sound* (M. Gaudiosi) 94*Numero monografico a cura di Dario Mnutolo**"Immagine - Note di storia del cinema" è pubblicata dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema.**Registrata presso il Tribunale di Roma, n. 141 del 26 marzo 1986**Segreteria: Via Carlo Galassi Palazzi, 11 00167 ROMA**Direttore responsabile: Davide Turconi**Comitato di redazione: Michele Canosa, Dario Mnutolo, Carlo Montanaro, Marco Pistoia*

Nota del curatore

N.d.C. – Niente da Curare. (Immediabile) *Riprendo la metafora medica che la prima parte di questo speciale riprendeva da un precedente speciale, ma rubando a Michele Canosa la brillante, e liberatoria, interpretazione di una sigla altrimenti avvolta da rigidità (rigor mortis editoriale?), per segnalare qui alcune mancanze riscontrate lì, nel corpo del testo. Sutura tardiva – ma può essere altrimenti? – che non ricuce lo strappo, ma lo evidenzia. A futura memoria.*

\*

Nello scambio di mails intercorso in preparazione dello scorso numero, Livio Jacob ricordava uno speciale di *Immagine* edito intorno al decennale delle Giornate che, di contro, non mi risultava, mentre ricordavo qualche numero uscito in occasione delle Giornate. La prossimità della consegna in tipografia ci convinse a soprassedere, cautelativamente.

Ricordavamo bene, e quindi male, entrambi. *Immagine*, infatti, ha pubblicato ben quattro numeri della nuova serie in occasione di altrettante edizioni delle Giornate – con tanto di logo della manifestazione pordenonese, a significare l'uffi-

cialità della pubblicazione.

Questi i numeri, ed i contenuti:

- n. 5, estate 1987: il fascicolo riporta un articolo di Riccardo Redi («Un film di Lucio D'Ambra») e uno di Davide Turconi («Washington sotto due bandiere»), che si riferiscono ai film *L'illustre attrice Cicala Formica* (1920) di Lucio D'Ambra e *Washington Under the British Flag* e *Washington Under the American Flag* (Vitagraph 1909, entrambi), di nostra proprietà, inclusi nel programma delle Giornate, e gli articoli «Fuori il programma» di Vittorio Martinelli e «Cartoline dall'Italia» di Luciano Michetti Ricci, che accompagnavano le due omonime esposizioni allestite nel foyer dell'indimenticabile Teatro Verdi. A completare l'indice, una testimonianza di Carlo Moser, in quegli anni pianista unico delle Giornate, ed una breve nota di Vittorio Martinelli su Padre Joseph-Alexis Joye, dal cui fondo provengono buona parte dei nostri film salvati da Turconi.

- n. 11, estate 1989, che accompagnava la mostra "Cinema su carta", dedicata alle riviste italiane di cinema dal muto al 1945, con una introduzione di Turconi e le schede delle riviste a cura di Martinelli.

- n. 15, estate 1990, che accompagnava la mostra "Cinema su carta II: le riviste francesi del muto" curata dallo storico francese Henri Bousquet, a cui si deve anche la cura del fascicolo, contenente due ricognizioni sulle riviste francesi 1895-1914 di Emmanuelle Toulet e 1915-1929 del curatore stesso.

- n. 21, estate 1992: «I film della *Eclair* in Italia» a cura di Vittorio Martinelli, con le recensioni d'epoca dei film usciti in Italia; la pubblicazione accompagnava la retrospettiva sulla casa di produzione francese promossa dalle Giornate, nonché il numero speciale edito dall' Association Française de Recherches sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC). [*Era questo il numero per il decennale che ricordava Jacob, io, abimé, ricordavo solo quelli dedicati alle esposizioni.*]

\*

Tra le relazioni internazionali intessute dalla nostra associazione, la più intensa è senz'altro con quella d'oltralpe, fondata com'è su molteplici rapporti personali che hanno legato i nostri e i loro soci, ben prima della fondazione dell'AFRHC. Ne parla, dopo queste righe, a comporre, un dittico introduttivo, Jean Gili, artefice di quella fondazione, con l'amicizia di sempre.

La lungimiranza delle istituzioni francesi nel sostenere le proprie strutture culturali ha consentito all'AFRHC di raggiungere un livello editoriale a cui noi ancora aspiriamo, e che perseguiamo, tenacemente, con le forze a disposizione. Tuttavia, questa dispa-

rità non ha mai incrinato la reciproca stima e amicizia, né il desiderio di una collaborazione più stretta, come già avvenuto in diverse occasioni.

\*

La sezione dedicata alle Giornate si apre con una brillante ricognizione, ad opera di Gili, dello stato degli studi sul *burlesque* francese sviluppatisi dagli anni '80, non senza ricordare suggestioni e contributi italiani – *in primis* le numerose rassegne ospitate dalle Giornate e dal Cinema Ritrovato.

Segue uno studio denso di Michele Canosa su *Fatty Arbuckle* che, per la sua origine necessita di qualche riga in più di commento. Scritto per lo speciale di «Quaderni di Cinema» fin troppo citato nello scorso numero, fu poi stampato, per vicissitudini varie, nel numero 58-59 (aprile-settembre 1998). Questa dislocazione forzata ha nuociuto alla circolazione di un articolo importante, per la puntualità dei riferimenti testuali su cui si sviluppa un discorso articolato, ricco di rimandi notevoli, ancorché poco consueti nella pubblicistica italiana (oggi, e ancor più ieri - nel 1993), a disegnare un orizzonte teorico che va oltre i confini della materia cinematografica, in cui il cinema, anzi, diventa materia del pensiero *tout-court* – e, perché no, dell'essere. [*Committente, allora, triste osservatore, poi, della dislocazione e dell'eclissi di un saggio (essaie, assaggio – di Fatty come di stile) che s'impone per originalità, posso, ora, offrirgli la*

*giusta collocazione, spero. E finalmente, senza pretesa di pareggiare il conto, ringraziare l'autore per l'antico dono.]*

Completano la sezione l'organica riconsiderazione della produzione muta di Alfred Hitchcock svolta da Massimiliano Gaudiosi, e l'intrigante intervista condotta da Stefano Vaccarino ai musicisti che accompagnano da anni le proiezioni delle Giornate. Un argomento, quello della musica per il muto, cruciale ma che resta marginale negli studi, qui affrontato con piglio pragmatico, ma con l'orecchio sempre attento alle risonanze teoriche.

\*

Due gli "studi offerti". Una corposa rilettura dell'opera di Francesca Bertini svolta da Monica Dall'Asta coniugando, come sempre, rigore e ricchezza con l'impareggiabile passione che attraversa il suo lavoro (in questo caso il testo di una relazione). Segue una nuova tappa del corpo a corpo con Ghione che da tempo impegna il giovane, ma "consolidato" Denis Lotti: la ricostruzione, puntuale ed acuta, dello scomparso *Dollari e fracks*, getta nuova luce sulle dinamiche produttive, creative e umane di Ghione, confermando l'urgenza di una sua rilettura complessiva - impresa rilevante, ma che ci sembra tagliata su misura per confermare le doti del ricercatore.

\*

Completano il numero, un'altra chicca dell'infaticabile Azzurra Camoglio, un'italiana ode al *charleston* (musica quanto mai

cinematografica) redatta in tempi non sospetti (1927), e due recensioni.

\*

*Al curatore, immedicabile, non resta che ringraziare gli autori per la collaborazione, e per l'impegno che profondono generosamente nelle iniziative dell'Airsc. È soprattutto grazie alle giovani leve che per l'associazione è lecito intravedere una futura riaffermazione della propria presenza nel campo della ricerca - a cominciare da Immagine che, a breve, si presenterà con una nuova (ma non troppo) veste e, soprattutto, con un organico stabile e di sicura affidabilità.*

*Un ringraziamento particolare, infine, a Paolo Speranza, instancabile ricercatore e vulcanico animatore delle mille imprese di «Cinemasud», per essersi generosamente distratto dai suoi impegni ed aver voluto seguire, con la consueta perizia, le traversie editoriali di questo numero: a buon rendere.*

*Alle Giornate rinnovo gli auguri di lunga vita ed il grazie di noi tutti.*

*A presto [d.m.]*

L'espressione iniziale è presa da *La memoria di ciò che non ho vissuto*. N.d.C. di Michele Canosa, postilla a Jean Louis Schefer, *L'uomo ordinario del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2006 (ed. or. 1980), tr. it. del curatore.

## ERRATA CORRIGE

Nella nota conclusiva all'introduzione dello scorso numero, pag. 5, a proposito degli incontri di Rapallo la rassegna sul cinema muto francese, svoltasi nel 1981, è stata erroneamente attribuita a Guido Cincotti: curatore era, invece, Riccardo Redi. Ce ne scusiamo con l'interessato.

Nella stampa del saggio di Gaetano Fusco *Eduardo Scarpetta e il cinema*, pp. 42-52 dello stesso numero, è scomparsa la seguente nota, segnalata con \* al titolo:

\*Il presente saggio è il risultato, parziale, di una ricerca tuttora in corso sul tema *Bracco, Di Giacomo, Serao, Russo, Viviani: il ruolo degli scrittori napoletani, e dei loro modelli letterari nella produzione cinematografica italiana di inizio Novecento* condotta per conto dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli.

Ce ne scusiamo con l'Autore e con il benemerito Istituto partenopeo.

## AUX ORIGINES DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE RECHERCHES SUR L'HISTOIRE DU CINÉMA ET DE LA REVUE 1895

di Jean A. Gili

A mon retour d'Italie en 1977 et à la suite des contacts nombreux que j'avais noués avec l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema et ses principaux animateurs (Davide Turconi, Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Riccardo Redi, Ernesto G. Laura, Nedo Ivaldi), l'idée me vint tout naturellement de créer en France une association similaire. J'échafaudais les grandes lignes du projet et dressait la liste des amis susceptibles d'être intéressés par cette initiative. Je tardais toutefois à en parler autour de moi et le temps passa...

Sortant un jour d'une projection de la Cinémathèque française au Palais de Chaillot – nous étions en juillet 1984 et le programme était consacré aux films français des années trente –, je fais part de cette idée à Jean-Pierre Jeancolas. La réaction fut instantanée : il allait de soi qu'une association de ce genre devait se mettre en place. Sans tarder, nous prenons contacts avec un premier cercle de passionnés, Vincent Pinel, Claude Gauteur, Emmanuelle Toulet. Quelques réunions permettent de mettre en place les statuts de l'association. Quant au président, nous pensons à Jean Mitry qui, informé, accepte d'enthousiasme. L'affaire est lancée. Les statuts sont déposés à la

préfecture de la Seine à l'automne 1984: président Mitry, vice-président Jeancolas, secrétaire général Gili, trésorier Pinel. Raymond Chirat rejoint très vite ce groupe initial. Une cinquantaine d'adhésions son rapidement recueillies. Un article dans *Le Monde* signé Claire Devarrieux permet à l'AFRHC de se faire connaître.

Lors du colloque de Cerisy qui a lieu en août 1985 sur les «Nouvelles approches de l'histoire du cinéma», l'association apparaît officiellement: plusieurs membres du bureau présentent une communication (Gili, Jeancolas, Pinel) et c'est Jean Mitry qui tirent les conclusions de ces journées d'études très denses.

L'idée d'une revue ou pour commencer d'un bulletin germe très vite dans les esprits. Le numéro zéro de *1895*, daté du «28 décembre 1985», publie la liste des adhérents; on y trouve aussi bien des Parisiens que de nombreux provinciaux. On peut lire dans l'éditorial:

«Notre association existe. Le courrier, les appels téléphoniques, les rencontres multiples et les demandes souvent très en avance sur la logistique dont nous disposons, en témoignent. Notre association répond, ou doit répondre à un besoin réel. Notre association existe mais demeure

re confidentielle. Nous savons depuis la première heure qu'un instrument de liaison public est indispensable. Un bulletin que nous avons appelé *1895*. Evidemment. Influencés par *l'Imagine* de nos amis italiens, nous voulions faire un beau bulletin. Nous n'en avons pas eu les moyens. Ce numéro zéro, rudimentaire, routé en retard, doit être reçu comme une réalité, mais aussi comme un espoir, ou une promesse. Le numéro un, à la fin du printemps 86, sera le vrai *1895*».

Rêve impossible, l'AFRHC cherche à introduire en France une manifestation analogue aux Giornate del cinema muto de Pordenone. Avec l'aide du CNC, l'association organise deux rétrospectives, la première intitulée «Journées du cinéma muet» est consacrée au cinéma comique français entre 1908 et 1914. Elle se déroule du 2 au 5 décembre 1986.

Dans le numéro 1, daté septembre 1986, de la revue *1895*, revue dont le format, le nombre de pages, la présentation générale sont directement inspirés d'*Imagine* lancée en 1981, on peut lire en ouverture:

«Dès l'Assemblée générale de fondation de notre association, il avait été envisagé de mettre sur pied, le plus vite possible, une «opération», certains disaient un colloque, autour d'un moment de l'histoire du cinéma. C'était vague, d'autant plus vague que nous étions alors riches de notre seule bonne volonté. Le projet s'est affiné, il s'est nourri d'exemples, et plus particulièrement de l'expérience accumu-

lée par nos amis de l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema et de la Cinémathèque de Gemona, organisateurs des rencontres de Pordenone. Nous avons exposé nos ambitions au Directeur général du CNC. M. Jérôme Clément en a immédiatement saisi l'intérêt, et nous a assurés de l'appui de ses services. Nous avons choisi la formule de journées, qui devraient être annuelles, alternativement dévolues au cinéma muet et au cinéma parlant.»

Comme on le voit, la filiation entre l'AIRSC et l'AFRH Cest clairement soulignée.

La manifestation consacrée aux comiques français rencontra un certain succès. Quelques amis italiens étaient présents. Une deuxième édition eut lieu l'année suivante toujours au CNC. Puis, la tâche étant trop lourde, l'association renonça et concentra ses efforts sur la revue qui, à partir du n° 7, changea de format et se fixa des objectifs plus ambitieux.

Après un nouveau changement de format à partir du n° 36, nous en sommes aujourd'hui au numéro 50, sans compter dix numéros hors série (dernier en date *Germaine Dulac, au delà des impressions*). Parallèlement a été développée une politique éditoriale qui a permis à ce jour de publier une vingtaine de volumes, des ouvrages qui n'auraient certainement pas pu exister dans une perspective d'édition commerciale. Une demi douzaine de titres sont en préparation. Les numéros spéciaux de *1895* et les livres ont souvent été édités

avec des partenaires, par exemple Le giornate del cinema muto de Pordenone et la cinémathèque de Gemona ou Il cinema ritrovato et la cinémathèque de Bologne.

Les cadres de l'AFRHC ont été rajeunis: après Jean Mitry, l'association a été présidée successivement par Raymond Chirat, Jean-Pierre Jeancolas, Jean A. Gili, Michel Marie, Laurent Mannoni. Aujourd'hui, Laurent Véray est à la barre secondé par Christophe Gauthier et Alain Carou; François Albera est plus particulièrement chargé de la revue. L'association, engagée dans de nombreux projets, poursuit son travail avec l'aide décisive, il faut le rappeler, du Centre National de la Cinématographie.

## LES BURLESQUES DU CINÉMA MUET FRANÇAIS ETAT DES RECHERCHES

di Jean A. Gili

Au début du siècle dernier et pendant une bonne partie des années 1910, le burlesque français se développe et s'épanouit parallèlement au burlesque italien: de nombreux comédiens français travaillent d'ailleurs dans les deux pays.

Signe d'un intérêt naissant parmi les chercheurs et les historiens, la première édition des *Giornate del cinema muto* de Pordenone en 1982 était dédiée à Max Linder, mais la date décisive est celle de 1985 qui voit une entière section de la manifestation être consacrée aux comiques du cinéma muet italien, section dans laquelle figure des Français comme André Deed ou Raymond Frau (on saura plus tard qu'il était de père sarde; par erreur, son nom était parfois orthographié Fran), sans oublier Ferdinand Guillaume et Marcel Fabre. Une publication rend mémorable la chose: Paolo Cherchi Usai, Livio Jacob (a cura di), *I comici del muto italiano*, «Griffithiana», n° 24/25, octobre 1985. Aldo Bernardini y dresse un recensement exemplaire de toutes les figures de ce panthéon du rire.

Pour la France, les premières pierres sont posées en 1984 à Perpignan avec le colloque «Les Premiers ans du cinéma français» organisé par l'Institut Jean Vigo (les actes en ont été publiés dans la collec-

tion de livres édités par l'Institut en 1985) et en 1986 à Paris avec une rétrospective «Le cinéma comique de la Belle Epoque (1908-1914)» présentée par l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma. A cette occasion, l'AFRHC, née en 1984, publie le premier numéro de sa revue *1895* qui n'est encore qu'un bulletin. Le dossier, préparé par Emmanuelle Toulet, se livre à un recensement inaugural des grandes figures du burlesque exagonal: plus de 80 figures sont passées en revue, d'Anatole (Pathé) et Arthème (Eclipse) à Zizi (Lux) et Zoé (Pathé), en passant par les plus célèbres, Boireau (André Deed alias Henri André Chapais lui aussi souvent orthographié de manière fautive Chapuis ou de Chapais), Dranem, Jobard (Lucien Cazalis), Léonce (Léonce Perret), Onésime (Ernest Bourbon), Prince Rigadin, Roméo Bosetti, Rosalie (Sarah Duhamel), sans oublier Paul Bertho et Lucien Bataille (Zigoto). Dans ces mêmes années sort en 1984 l'ouvrage de Petr Kral qui va dynamiser l'intérêt pour le genre en lui donnant une sorte d'imprimatur intellectuelle, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (Stock), bientôt suivi par *Le Burlesque ou Parade des somnambules* (Stock, 1986).

Le champ est très vaste et, d'une cer-

tain manière, tout reste à faire. A cette époque, Max Linder occupe le devant de la scène. Divers travaux lui ont déjà été consacrés et sa fille Maud Linder joue les cerbères pour protéger la figure de «l'homme au chapeau de soie». A cette date existent déjà les ouvrages de Charles Ford (Seghers, 1966) et de Jean Mitry (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1967). Maud Linder, quant à elle, publie deux livres en 1992, un grand album, *Les Dieux du cinéma muet. Max Linder* (Atlas) et une approche plus personnelle, *Max Linder était mon père* (Flammarion). Depuis les travaux susceptibles de faire progresser les connaissances sont en panne.

Outre Linder, le continent à explorer est immense, il y a les innombrables comiques – hommes et femmes – et les nombreux artisans qui les ont dirigés, les figures solitaires et les troupes entraînées aux acrobaties, par exemple les Pouites.

Globalement, aussi bien chez les universitaires que chez les chercheurs indépendants, l'intérêt pour le muet demeure d'autant plus limité que les possibilités de publication ne sont pas toujours aisées: il faut l'énergie de quelques cinéphiles doublés de gestionnaires pour que la recherche puisse trouver à s'éditer.

C'est dans ce contexte qu'un certain nombre de travaux ont vu le jour en France et en Italie. Ces travaux ont surtout été le résultat de recherches poursuivies par des historiens chevronnés tant il est vrai que la jeune génération ne s'est que modérément intéressée au cinéma

muet: Thierry Lefebvre, qui avait commencé par travailler sur les comiques de la Gaumont, s'est orienté vers d'autres objets d'études; Laurent Le Forestier dans sa thèse sur Pathé au moment de l'industrialisation de l'entreprise n'accorde que peu de place à une production de films comiques à peine naissante (Max Linder, André Deed) – on lui doit toutefois un article sur «Burlesque et pyrotechnie» dans le numéro 39 de 1895.

Aux cours de ces dernières années, la revue *Archives* éditée par l'Institut Jean Vigo de Perpignan a accueilli les travaux de Jacques Richard dont le nom est associé à l'*Histoire comparée du cinéma* de Jacques Deslandes: «Les acrobates du rire. Aux sources des burlesques français» (n° 89, septembre 2001) et «Prince Rigadin et son monde» (n° 92, novembre 2002).

Francis Lacassin, depuis son ouvrage *Pour une contre histoire du cinéma* (1972), est devenu l'inlassable découvreur des richesses cachées du burlesque. La revue de la Cinémathèque française, *Cinémathèque*, a publié en deux livraisons sa longue étude sur Roméo Bosetti, «Un maître oublié du burlesque: Roméo Bosetti» (n° 21, printemps 2002; n° 22, printemps 2003). Lacassin a aussi donné des contributions à la revue de la cinémathèque de Nice, *Ciné Nice*, consacrant un article détaillé, là encore en deux livraisons, à Ernest Bourbon: «Cimiez Film ou la fin d'Onésime» (n° 13, 1<sup>er</sup> trimestre 2006; n° 14, 4<sup>ème</sup> trimestre 2006).

Après les Giornate del cinema muto de Pordenone, la cinémathèque de Bologne a pris le relais en accordant une large place aux burlesques et aux films comiques dans le programme d'Il cinema ritrovato. C'est dans le cadre de cette manifestation qu'est également sortie la contribution majeure de Francis Lacassin, celle consacrée à Jean Durand: *Alla ricerca di Jean Durand*, Bologne/Recco, Cineteca di Bologna/Le Mani, 2004 (traduction française, *A la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004).

C'est toujours grâce à la Cinémathèque de Bologne qu'a été publié un ouvrage permettant de faire le point sur le plus franco-italien des acteurs comiques, Boireau ou Gribouille en France, Cretinetti en Italie, André Deed: Jean A. Gili, *André Deed*, Bologne/Recco, Cineteca di Bologna/Le Mani, 2005. Le livre est l'occasion de mesurer l'extraordinaire popularité d'une figure comique accueillie sous divers noms aussi bien en Europe qu'aux Etats Unis et en Amérique latine.

Après Jean Durand en 2004 et André Deed en 2005, Il cinema ritrovato a inscrit à son programme de l'édition 2006 Raymond Frau, le populaire Dandy. La revue de la cinémathèque de Bologne, *Cinegrafie*, a logiquement consacré un important dossier, préparé par Eric Le Roy avec la collaboration de Cristina Zanasi et Paolo Caneppele, à «Kri-Kri, un Dandy» (n° 19, juillet 2006). On y suit la carrière de Frau en France, en Italie, en Autriche.

Il faut enfin signaler, toujours grâce aux programmations d'Il cinema ritrovato, l'ouvrage collectif dirigé par Bernard Bastide et Jean A. Gili : *Léonce Perret*, Paris/Bologna, AFRHC/Cineteca di Bologna, 2003. Précisons que Perret n'appartient que de façon marginale au burlesque, son style relevant plutôt de la comédie de mœurs: Léonce n'est pas un burlesque, c'est un bourgeois aux prises avec les ridicules inhérents à sa condition (des études sur Perret se trouvent également dans *Cinegrafie* en 2002 et 2003).

La publication de ces livres et de ces articles a fortement contribué à la mise au point de filmographies souvent lacunaires et à la recherche des copies. Dans la plupart des cas, de nombreux titres considérés comme perdus ont été retrouvés et – pour les besoins des rétrospectives – restaurés. Ainsi, c'est tout le panorama du burlesque français (et aussi italien compte tenu des carrières internationales) qui a été remis en évidence dans sa richesse et sa diversité. D'autres travaux sont encore nécessaires pour avoir une vue encore plus précise d'un courant qui connaîtra la fortune que l'on sait aux Etats-Unis. Un travail de synthèse serait également le bienvenu.

di Michele Canosa

Roscoe Arbuckle cade: la platea ride.

Ride?

Rideva, dovremmo dire. Infatti, un certo giorno del settembre 1921 le risa cessarono: *the day the laughter stopped*, come si è espresso un amico devoto di Roscoe che, pure, di ridere aveva appena deciso di smettere<sup>1</sup>.

Solo nel 1927, Robert Desnos, nel corso di un articolo dedicato a Mack Sennett, doveva scrivere all'indirizzo di Arbuckle: «si admirable et si injustement oublie...»<sup>2</sup>. Il grosso comico viene dimenticato, dopo essere stato bandito dagli schermi. E anche oggi, che viene il centenario della nascita dell' "immortale" Charles S. Chaplin, e le onoranze s'apprestano, chi ha voglia di ricordarsi di un clown maledetto come Roscoe Arbuckle?

Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, nella loro sesta edizione (1987), gli hanno adeguatamente reso omaggio con una personale di una quarantina di titoli. Non è stata, oltre al resto, la rassegna centrale della manifestazione, dedicata invece all'"altra aquila", trademark della Vitagraph. L'aquila correlativa, come ciascuno sa, è quella della Biograph. Forse, con Ricciotto Canudo, avremmo preferito come titolo: "l'altra ala" (titolo del *roman visuel* del 1924).

Due ali che hanno consentito al cinema americano di volare. Anche se ci vorrà la Triangle (Griffith-Ince-Sennett)- di cui le Giornate hanno già toccato i vertici - ci vorrà un triangolo, o piuttosto un tripode, perché il cinematografo possa reggersi in piedi. Ad ogni modo, quanto a noi - dopo altri, con la statura di un magistero riconosciuto e rapidamente rigettato - non amiamo troppo la simbologia dei rapaci (la superaquila), perciò, al seguito della talpa da cineteca di Pordenone, ci atterremo al suolo più basso e proveremo a dire qualcosa circa Roscoe Arbuckle, un giro di parole intorno al suo corpo tondo - dichiariamo l'intento - *around Fatty*. Col rischio inevitabile di farci sorprendere da una verità disarmante che ci aspetta lì dove si rivela come un *non-sense*: tutto un mondo (non fosse che un *set*) appeso a una risata, esposto al solo scopo di darsi come bersaglio dei tiri di un oltraggioso buffone. Allora non c'è altra scelta: o divenuti complici (per poco che rinunciamo alla nostra dignità di adulti) si ride, oppure, nel buio, si abbandona la sala.

Roscoe Arbuckle aveva un nome e un soprannome. Del proprio corpo faticcio ha fatto la materia prima di *gags* inventive e insolenti: del proprio detestato so-

prannome un nome d'arte. "Fatty", il ciccone.

Epiteto d'infanzia, inesorabile e crudele, portato a vita come una condanna, certo, pagabile a vista al portatore, giacché è valso a Roscoe una cospicua, provvisoria fortuna (il comico più remunerato del muto) e rinomanza (una vera diva, più popolare di Chaplin, finché è durata), a convalida della credenza diffusa secondo la quale un uomo grasso è ritenuto far ridere e, conseguenza proporzionale, più è grasso più fa ridere (più gente va al cinema). Tuttavia, "Fatty", questo accrescitivo-spregiativo somatico è troppo "a tutto tondo" - espressione per una volta involontariamente adeguata -, e troppo coincidente con una immagine di chiappe gioviali per designare la sua frenetica pinguedine ingombrante l'inquadratura, la sua comicità aggressiva, brutale perfino. feroce. Come, meglio, è stato detto di lui (Desnos, ancora): «...incarnation de la férocité et du désespoir»<sup>3</sup>.

Più che personaggio, "Fatty" resta insomma solo un sopra-nome, soltanto il marchio sopra un corpo sferico che definisce una parte (un ruolo), ovvero l'essenza stessa del burlesque («*le burlesque se définit ainsi: le personnage est le rôle d'un corps*»). Pure, con Arbuckle, il burlesque esce dall'anonimato dello *slapstick* (sennettiano) ma, in una sospensione innocente o in una transizione verso un determinato modo di produzione, resta al di qua del Nome dell'Autore (ambizio-

ne chapliniana, invece).

Entrato nel cinema con Selig nel 1909, Arbuckle, a cominciare dal 1913, prende a lavorare presso Mack Sennett fino al 1916. Qui si misura con la topica e la meccanica keystoneiana: *cops*, bellezze al bagno, torte-fango, inseguimenti scatenati, capitomboli-ritmo. (Le pulsioni al lavoro trovano configurazioni stabili e la loro regola: il montaggio<sup>4</sup>). Questo repertorio di motivi (stereotipi), che ha definito uno "stile inconfondibile" con Fatty, si trova esagerato a oltranza: ambidestro, riesce a scagliare anche due torte per volta in direzioni opposte; inseguito, si muta presto in inseguitore e, travolgendo tutto, trascina i poliziotti verso un conclusivo bagno generale; completamente glabro, si traveste con piacere da donna (*fat lady*) la più vezzosa, la più affascinante delle *Bathing Beauties*<sup>5</sup>.

Nei film interpretati e diretti da Arbuckle - già nei Keystone, ma soprattutto in quelli successivi della Comique - insieme a questa disposizione esagerata, si avverte l'esigenza di una maggiore cura del prodotto (pare sia stato Arbuckle a inventare nel 1917 la *pre-view*) una certa finitezza nell'improvvisazione, una volontà a costruire la *gag*: a partire dal proprio corpo contraddittorio (obeso ma agile) che si presta alternativamente o simultaneamente a numeri di destrezza e di goffaggine, che può offrirsi come luogo fisico eccessivo, a volte osceno, nel disagio della sua relazione col inondo.

C'è il mondo e c'è Fatty. E il mondo

(*Umwelt*) si presenta vasto a Fatty (è per questo che inseguito-re/inseguito corre nei campi lunghi) oppure angusto assai (un banco di scuola diventa una morsa, per Fatty, carne in scatola nei primi piani). In *Fatty's Pluncky Pup* (Keystone, due rulli, 1915), Arbuckle tenta di estinguere un incendio nella sua stanza con una tazzina di caffè, non senza averne tirato un sorso prima, si capisce. (In *North by Northwest*, 1959, di Alfred Hitchcock, in una circostanza diversa ma - come dire? - ometetica, Cary Grant dichiarerà: «Faccia grande, rasoio piccolo»).

La relazione tra Fatty e il mondo è sempre di eccedenza o di inadeguatezza. Egli pare *caduto* sul mondo più che abitarlo e - condizione comune a ogni bambino, credo - si sente smarrito.

Se vedo Joe Cobb, il bimbotto pasciuto di *Our Gang*, non posso fare a meno di pensare a Fatty, tanto più che la serie di Hal Roach prende avvio nel 1922, un anno dopo la "caduta" di Fatty, per proseguire poi come *The Little Rascal* in televisione<sup>6</sup>. E' come se il piccolo Cobb potesse restituire ad Arbuckle gli anni rubati ai giochi (Roscoe non ha avuto infanzia), come se si potesse ricominciare, cancellare la macchia del processo per stupro e omicidio di Virginia Rappe... Ma mi sbaglio. Joe Cobb è un moccioso costretto all'odiosa parte dell'ometto - una Shirley Temple affetta da disfunzione endocrina - capace di delazione, per qualcosa che ho commesso o non ho commesso, in cambio di una pasta fode-

rata di giulebbe. Fatty, invece, è piuttosto un adulto che conserva un corpo bambino: «... le côté poupin de l'obèse aux yeux d'almée...»<sup>7</sup>.

Questi occhi di almea - cantatrice egiziana che si esibiva a pagamento nelle feste private (Roscoe in principio così faceva, e aveva una voce bellissima) - sono occhi che tradiscono lo stesso sgomento che, talvolta, in tempo di pace, appare solo sul volto dei bambini.

E' vero, a prima vista, Fatty, la sua sagoma di Budda autosufficiente, offre lo spettacolo di una pienezza inesausta: egli è il compendio (o il risarcimento) di tutti i dolci mangiati (o non mangiati) esposti nelle vetrine della nostra infanzia. Ma, ancora, non è questo. Fatty evoca piuttosto il sogno del ghiottone che s'introduce, solo e per una sola notte, nella pasticceria e sbafa senza fame: tutto - fino all'indigestione (che serve l'incubo, come hanno dimostrato Méliès, McCay e Porter), fino alla nausea (che si può leggere nella sua permanente espressione di disgusto), fino al malessere (che egli tenta di parare con una risata folle e muta).

Roscoe Arbuckle appartiene, a giusto titolo (kg. 120), a quella che è stata denominata la «tradizione grassa» del cinema. Chiusi in una visione bulimica riboccante avida, i suoi film «recano il germe del tragico», come dice Claude Beylie riferendosi ai maggiori di questa tradizione (Renoir, Welles Wilder, Hitchcock... ma dimenticandosi di Arbuckle)<sup>8</sup>.

Per Fatty, ingerire è l'attività di aprensione del mondo. Assaggia indifferentemente tutto quanto gli capita a portata di mano: melassa, farina, crema da barba, la crema delle torte prima di lanciarle o raccolta da un orecchio dell'occasionale malcapitato. Nel *burlesque*, le torte alla crema vengono impiegate come proiettili: Fatty, tra l'altro, le mangia: questa la stranezza (uso proprio di oggetti propri). La sua inclinazione onnivora, l'appropriazione buccale, incontinente e pantagruelica, pervengono all'automatismo più estremo e stomacante. Per esempio, in quella scena di *The Alarm* (Keystone due rulli, 1914) così mirabilmente riferita da Petr Kràl: «...quando, alla fine, il comico - sempre con espressione di disgusto - si ficca una mano tra i capelli, lo spettatore non può non chiedersi, con terrore, cosa diavolo ne tirerà fuori. Escrementi d'uccello? Briciole misteriosamente raccattate nella rissa di poco prima? Un pezzo della sua stessa pelle tanto per assaggiare? Perché certamente l'assaggerà, quale che sia questa enigmatica materia»<sup>9</sup>.

Ci troviamo dunque nel bel mezzo di quell'universo scatologico del cinema comico muto che Pascal Bonitzer ha denominato «le carnevalesque excrémental du burlesque»<sup>10</sup>. Se riferito a Fatty, “escrementale” risulta utile a designare, e con una certa precisione, la qualità fisiologica e insieme astratta (concettuale) della sua comicità. Per essere più espliciti, il termine contiene la “crema” di cui si compon-

gono le torte del burlesque, dice, insomma, di che pasta sono fatte (natura ambivalente del piacere primario) ma contiene anche quanto di “mentale” presiede alla costituzione delle *gags* di Arbuckle. Per un altro verso, il comico sarebbe una pura presenza fisica agitata dalla sola esigenza della carne, ma, come indica ancora Kràl<sup>11</sup>, Fatty è anche «chair qui rêve», disposto persino all'invenzione gentile e alla delizia dell'*essai*. Fatty assaggia tutto: anche i baci.

Nel primo dei due rulli di *Knock-out* (Keystone, 1914), Fatty protende le labbra per chiedere un bacio a Minta Durfee: la ragazza invece gli accorda un casto bacetto alla guancia; allora Fatty, senza esitare, prende il bacio depositato e se lo porta sulla bocca, quindi si passa la lingua con visibile soddisfazione. Non altrimenti va in *Fatty andable Simple Life* (Keystone, due rulli, 1915). Siamo in una fattoria: Mabel Normand è tutta intenta a mungere una vacca, dietro di lei c'è una staccionata e dietro la staccionata c'è Fatty a farle dispetti: tira dei sassolini, fa le boccacce, bambineggia. Nella staccionata c'è un foro (se c'è un orifizio Fatty non può fare a meno di introdurvi un paio delle sue dita grassocce: se non c'è lo produce); adesso Fatty vi appone un occhio per spiare la bella Mabel, la ragazza avverte lo sguardo importuno e, con mira precisa, spruzza un prolungato getto di latte direttamente dalla mammella della mucca nell'occhio del guardone. Niente da invidiate alla scena della scre-

matrice meccanica in *Il vecchio e il nuovo* di Eizenstejn! Nè per la trovata, nè per l'allusione simbolica (sessuale) e neanche per l'articolazione del montaggio (alternanza di P.A. e dettagli, campo/contro-campo, inquadrature soggettive). Ma Fatty sa fare di peggio: avvicina la bocca alla parabola di latte e si beve la metafora.

Fatty ha pantaloni troppo corti, camicia appena capace, un nastrino per cravatta, la bombetta come un fastidioso bernoccolo sul capo. «Un comico ciccione, sapete, deve scegliere i propri capi d'abbigliamento con la stessa attenzione che dedica all'acquisto di una miniera di rame, anzi di più. E di vestiti bisogna averne molti per fare il tipo di slapstick di cui do prova nelle mie comiche»<sup>12</sup>. Se la taglia sbagliata è un espediente elementare nel comico burlesco, nel caso di Arbuckle (la massa di carne eccede il vestiario) non diventa l'uniforme del clown o la maschera della Commedia dell'Arte: Fatty assume il ridicolo come effetto ulteriore del disagio e della costrizione. (La camicia contiene a stento la pancia di Fatty, i bottoni si trovano in quel punto di crisi che precede la catastrofe, indefinitamente prorogata, poiché se cedessero non oso immaginare cosa ne uscirebbe). Nessuno vorrebbe trovarsi nei panni di Fatty (indossare il suo corpo) ma a lui potrebbe venire in mente, senza motivo, di vestire i miei (di spettatore tardivo o di coevo immigrato urbano) scucendoli punto dopo punto. Dissimmetria che preclude ogni identifica-

zione. Per ciò arriva Chaplin a indossare gli stessi calzoncini (proprio quelli di Fatty), lui, elegante e mimo (eleganza cinesica e assoluta *mastery* gestuale), rovescia il rapporto di dismisura corpo/costume e risolve la sproporzione a favore della divisa e dello *humour*, del personaggio e del melodramma: «...pura lirica di gesti liberati dalla dipendenza del sostrato corporeo»<sup>13</sup>. Così che qualcosa di noi si centri sul l'ometto e si rida a piena voce, ma senza vacillare, senza quello sconcerato che a volte prelude al mutismo, quel che resta (pelle crepata) al cessare della risata grassa. Ma fa piacere vederli assieme, Chaplin e Arbuckle nello stesso film, anche se mette imbarazzo trovarsi a dover decidere tra l'uno e l'altro, a meno di sottrarsi all'obbligo delle opposizioni paradigmatiche e usufruire di una alternanza che la messa in scena permette: come in *The Rounders* (Keystone, due rulli, 1914), firmato da Chaplin.

Il *frame* è quello della doppia coppia coniugale<sup>14</sup> col numero dei mariti che tornano a casa ubriachi (altro titolo del film: *The Two Drunks*). Chaplin e Arbuckle rientrano in albergo dalle rispettive mogli. Situazione simmetrica ma diversa performance, due camere separate e montaggio alternato: Chaplin, strapazzato da Phyllis Allen, sopporta; Arbuckle non subisce trattamento diverso ma reagisce e tenta semplicemente di strozzare Minta Durfee. Poi, lasciate le mogli, i due uomini si ricongiungono e, per poter dormire tranquilli, entrano barcollando - dove? - in un

*night* affollato e rumoroso. Qui, in primo piano a sinistra, Chaplin sfrega un fiammifero sulla pelata di un distinto signore seduto; Arbuckle, a destra, si accomoda su una sedia e distende le gambe sul trespolo di un portabottiglie e, già che c'è, assaggia automaticamente, con disgusto, il contenuto di una boccetta di salsa; Chaplin dorme praticamente in piedi appoggiato col gomito sulla testa del calvo; Arbuckle si copre con la tovaglia che trae a sé al modo di un lenzuolo; altrettanto fa adesso Chaplin finito lungo per terra; Arbuckle completa il quadro soffiando su un *abat-jour* come fosse una candela. Il sonno vince l'esame di realtà e fa sorgere la *gag* (uso proprio di oggetti impropri). Il corpo dei due attori marca una localizzazione sdoppiata della *gag*, ripartisce lo schermo (*split-screen* senza artificio "cubista") e reintroduce, nella simultaneità, all'interno di un'unica inquadratura, il principio del montaggio alternato come opzione dello spettatore, alternanza di sguardo a rischio di strabismo. Ma anche qui non si può dormire. Arrivano le mogli terribili. Arbuckle e Chaplin fuggono, inseguiti dalle consorti e dagli infuriati avventori del *night*. I due riparano su una barchetta. Adesso hanno finito di correre: si distendono l'uno accanto all'altro, chiudono gli occhi, la barca s'affonda, infine; i loro corpi scompaiono dolcemente nell'acqua, riposano in pace, morti di sonno.

Arbuckle esce dalle fila dei *cops* senettiani e si mette in proprio (dal 1917:

Paramount-Arbuckle Comedies, produzione Comique Film Co., distribuzione Famous Players-Lasky Co.). Ma non lavora da solo. Per generosità o per struttura dello slapstick si accompagna volentieri con Al St. John (suo nipote) e con Buster Keaton.

Gambe arcuate, sorriso ebete, smorfie, Al St. John fa spesso la parte dello Zoticò. Tratto direttamente dal *vaudeville* troverà - così ci pare - un prolungamento, a partire dal 1934, nelle Strisce di Li'l Abner dovute alla matita di Al Capp. Ascendenza ed eredità confermate dalle didascalie: qui, nei frequenti rulli d'ambientazione rustica, le battute vengono trascritte tal quali si pronunciano - strana pronuncia, comunque - anche nel calco italiano delle traduzioni, queste invero più ridicole che divertenti. Al St. John è destinato al ruolo, perdente, di diretto antagonista di Fatty (la posta: una donna); Keaton a quello di comparsa, almeno fino al 1919. Al St. John è un magnifico acrobata; se prende una pedata nel sedere è capace di volare, letteralmente, lungo l'orizzontale del quadro, per planare su un tavolo, ancora tutto intero. Quanto a Keaton, nelle medesime circostanze, si produce in un salto mortale, oppure, preferibilmente, cade a gambe levate (il suolo degli studi è perennemente sdrucchiolevole, forse a causa della crema versata). Quando Arbuckle, St. John e Keaton si trovano insieme, formano un terzetto intento all'attività prediletta: mettere a soqqadro il *set*. Come nel travolgente *The Bell Boy* (Comique,

due rulli, 1918). Questi tre corpi, o piuttosto questo corpo impossibile (trino e uno) si presenta con l'incongruenza figurativa di un rebus: che ci fa una palla di lardo con due atleti, uno triste e l'altro scemo?

Soluzione - Fatty: St. John buster.

San Giovanni rischia di vedersi stroncata la testa a opera di un ciccone rompicollo - all'occasione travestito da donna - a causa di una donna «indifferente ai disastri che provoca»<sup>15</sup>, a causa di una creatura (occasione di caduta), di una immagine virgineale. Per una fondamentale purezza, Fatty non si dà pace distrugge tutto quanto gli viene a tiro giacché, come per Sade, la purezza «non può essere che disincarnata e può risultare solo dalla distruzione». Questo fantasma che Arbuckle ha osato agitare sullo schermo, ai comitati di vigilanza della morale e alle «testate» di Hearts non è parso vero farli passare nel reale: l'omaggio alla Vergine<sup>16</sup> da parte di Fatty viene trasformato in una montatura seguita dall'accusa formale di stupro e omicidio di Virginia Rappe, secondo il programma: moralizzare Hollywood e aumentare le tirature (anche otto edizioni al giorno nel corso del processo). Arbuckle viene espulso dagli schermi come un «corpo estraneo» (valore d'uso volgare degli escrementi).

Fatty ha un corpo curvilineo che aspira alla sfericità perfetta. Le sue parti anatomiche più notevoli e tondeggianti (pancia, sedere, volto) sono intercambiabili, si fanno il verso a vicenda in una gara di impenitenza: Fatty *poupée* alla Bellmer ma

carnosa e respingente. Fatty respinge gli avversari con la pancia, che preannuncia il deretano, la sua faccia nascosta. Egli esibisce il posteriore non come mostra la lingua, né solo per farne bella mostra (*to cut it fat*) ma secondo un'antichissima funzione, come segno apotropaico per respingere il male (lo sguardo dello spettatore?). Il deretano, o «fronte negativa», chiama a sua volta la rotondità del viso proprio (dall'espressione lunare, ma è luna piena). In questo caso la sfrontata equivalenza fisionomica diventa occasione di *gag*. *Out-West* (Comique, due rulli, 1918): primo piano di un serbatoio d'acqua, emerge una bornbetta, seguita dal sedere di Fatty. Questo «finto viso» addobbato di cappello lo abbiamo visto almeno altre due volte, in *The Rounders* e in *Fatty at Coney Island* (Comique, due rulli, 1917), tanto da far scrivere a Petr Král: «Fatty e la sua parte anatomica meno nobile si identificano qui letteralmente, grazie alla mediazione della macchina da presa: il comico è il suo didietro, né più, né meno»<sup>17</sup>. Ma il gioco pesante delle analogie e delle corrispondenze corporali, la dimensione «escrementale» e le variazioni sul tema della tondezza assumono in Fatty una dimensione panica.

Se pure tentassimo di scorticare Fatty, se volessimo spolparlo, se lo privassimo di tutta la massa e del volume, di lui resterebbe ancora qualcosa: resterebbe un punto (il punto come ente ideale, sogno della Sfera). Un punto ideale di equilibrio di forze e centro di gravità all'in-

terno dell'inquadratura. In *The Rough House* (Comique, due rulli, 1917), coinvolto in una zuffa d'interno tra Buster Keaton e Al St. John, Roscoe si ritrova a gambe tese scomodamente seduto su un tavolo; i due contendenti prendono a inseguirsi intorno al tavolo facendo ruotare Roscoe su se stesso, facendo di lui il perno di questo carosello umano: il grassone adesso ride, si diverte un mondo e noi con lui. (Con la medesima ilarità gratuita, Quetzalcòatl, dio messicano, non trova di meglio che lanciarsi dalla cima di una montagna seduto su una tavoletta di legno<sup>18</sup>).

A partire da uno stato di squilibrio, di panico, di caos, Roscoe tra sforma il proprio corpo (condotta "autoplastica") in puro centro di un nuovo quiescente equilibrio cinetico, si fa fulcro e insieme soggetto della giostra vivente, da cui trae profitto ludico, nonché una compiaciuta esultanza ("compiacenza somatica"). L'equilibrio raggiunto è però del tutto precario: Roscoe cade (smentita caricaturale dell'entropia). In *Fatty*, il principio inerziale risponde alla legge della costanza omeostatica, tende all'inorganico; per questo i suoi rulli si chiudono di frequente nell'acqua (luogo di azzeramento della tensione), come in *The Rounders* come in *The Knock-out* o in *Fatty's Reckless Fing* (Keystone, due rulli, 1916). Ancora, nella scena di apertura di *His Wife's Mistake* (Triangle/Keystone, due rulli, 1916), Roscoe imbocca la porta girevole di un albergo; gli cade la bombetta che finisce in una

sezione del tornello: Roscoe insegue il suo copricapo, la porta continua a girare e impedisce alla gente fuori di accedere nella *hall*; infine Roscoe riesce a raggiungere il cappello, si china a raccogliarlo: cade all'indietro (lui cade sempre all'indietro, sul suo didietro paracadute). Esilarante! Questa porta girevole non è certo l'*axis mundi* di Murnau (allusione a *Der letzte Mann* che rubo ad Antonio Costa<sup>19</sup>), ma solo perché Fatty in persona tiene luogo di questo asse. "Le burlesque se définit ainsi: le personnage est le rôle d'un corps; il ne peut sortir de cette masse figurative pour aucune action".

Condannato alla sua massa figurativa<sup>20</sup> (il suo corpo sferico), Fatty è per l'età *burlesque* del cinema il raddoppiamento parodico del globo stesso (*imago mundi*) la sua replica farsesca (così come il mapamondo per l'età scolare non è solo la rappresentazione cartografica della Terra ma una palla meravigliosa che posso far girare intorno al suo asse). E il mondo? Una bolla di sapone o di saliva.

Al pari dei cineasti più grandi: «...i temi alimentari, il mangiare, l'abbondanza o il rifiuto del nutrimento, lo stesso ingurgitare e deglutire, i fantasmi della carne (*chair* e *chère*) e più generalmente la nozione di linea curva (uovo, palla, rotonda, spirale, emisfero ecc.) ci rimandano a tutta una visione del mondo, a una vera e propria cosmogonia»<sup>21</sup>. Nel caso di Fatty, una visione rabelaisiana con la sua rotonda cosmogonia; la massa figurativa (la nozione di linea curva) è

manifestazione figurale (nel senso designato dalla retorica: è una "figura" ma conserva il peso - diremmo - il *soma* della sua realtà fisica), ma è figura che rinvia a un universo vuotato di senso e a un soggetto grave che si coglie nella caduta (e così si ride). Verso la fine, di questa massa figurativa e delle sue estensioni plastiche resta, nella forma più decantata, la composizione scenografica e la geometria della *gag*. Come in *The Garage* (Comique, due rulli, 1920).

In questo film, Roscoe Arbuckle, capo dei pompieri, e Buster Keaton, suo vice, gestiscono un garage con un lavaggio per automobili. Qui, c'è una macchina per asciugare le auto - che non sarebbe spiaciuta a Marcel Duchamp - costituita da una piattaforma girevole e da una ventola. L'inquadratura (campo medio) si presenta con una linearità compositiva rigorosa ed essenziale: una forma elicoidale opposta a un cerchio. La piattaforma è in azione. Passa Fatty, cammina impassibile nel senso inverso della rotazione del disco, dunque rimane *sur place* (*gag* di padronanza di finissima semplicità). Fatty esce. Passa Keaton: cade, Il colmo dell'astrazione, oltre la carne sognante. *The Garage* è l'ultimo film di Arbuckle con Keaton.

*Comunque non cadremo fuori dal mondo  
Ci siamo dentro una volta per tutte.*

(Ch. D. Grabbe, *Hannibal*)

<sup>1</sup> Affermazione attribuita a Buster Keaton e titolo del libro di David A. Yallop (Hodder and Stoughton, London, 1976) ora tradotto da Piera Patat: *Quel giorno smettemmo di ridere. La vera storia di Fatty Arbuckle*, Tullio Pironti Editore,

Napoli, 1987. Il volume contiene una puntuale filmografia a cura di Samuel A. Gill.

<sup>2</sup> Robert Desnos, "Mack Sennet libérateur du cinéma", in *Le Soir* del 15 aprile 1927, ora in Id. *Cinéma. Textes réunis et présentés par A. Tchermia* Gallimard, Paris, 1966, pp. 166-168. [cfr. Robert Desnos, *Follie cinematografiche di un sognatore. Scénarios e chroniques*, a cura di G. Anaclerio, Lindau, Milano, 2005 - n.d.c.]

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> Circa il rapporto tra montaggio e *film à poursuite*, v. Noël Burch, "Passion, poursuite: la linearisation", in "Communications", n. 38, Editions du Seul, Paris, 1983, pp. 30-50; ripreso in Id. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris, 1991, pp. 137-153. [trad. it. di Paola Cristalli: *Il lucernario dell'infinito*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994]

<sup>5</sup> «...la volgarità realizza l'abbigliamento del travestito più indubitabilmente della distinzione, perché fa della femminilità un'essenza, non un valore; la volgarità è dalla parte del codice (e per questo può affascinare), la distinzione dalla parte della parola»: Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973, p. 57.

<sup>6</sup> Cfr. Leonard Maltin- Richard W. Bann, *Our Gang, the Life and Times of The Little Rascal*, Crown Publisher Inc., New York, 1977.

<sup>7</sup> Gorge Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol III, Denoel, Paris, 1982, p. 524 (ed. italiana, vol II, Einaudi, Torino, 1963).

<sup>8</sup> Claude Beylie, "Alfred Hitchcock e la tradizione grassa", in *Per Alfred Hitchcock*, a cura di Eduardo Bruno, Editori del Grifo, Montepulciano, 1981, pp.31-40.

<sup>9</sup> Petr Kràl, "Fatty ovvero la carne sognante", in *Griffithiana*, a. X, nn. 29-30, Gemona, settembre 1987

<sup>10</sup> Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Chaiers du Cinéma- Gallimard, Paris, 1982, p. 49. V. anche P. Baudry, "Figuratif, matériel, excrémental", in *Chaiers du Cinéma*, nn. 238-239, Paris, maj-juin 1972, pp. 75-82.

<sup>11</sup> P. Kràl, *Op. cit.*, p. 6

<sup>12</sup> Roscoe Arbuckle, "Il costo di una risata", in *Griffithiana*, a. VI, nn. 12-15, Gemona, settembre 1983, p. 151 (versione originale in *The Moon Picture Magazine*, marzo 1918).

<sup>13</sup> Jan Mukarovsky, "Tentativo dell'analisi strutturale dell'attore. Chaplin, *Le luci della città*", in *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino, 1973, p. 349.

<sup>14</sup> Situazione matrimoniale che fonderà un'autentica serie con Laurel & Hardy, cominciando da

*Their Purple Moment* (1928), e proseguendo con *We Faw Down* (1928), *Biotto* (1930) e *The Sons of the Desert* (1934).

<sup>15</sup> Giuseppe Scaraffia, *La donna fatale*, Sellerio, Palermo, 1987, p. 119 (in riferimento alla *Salomé* di Gustave Moreau evocata da Joris Karl Huysmans nel romanzo *A rebours*, 1884).

<sup>16</sup> Pierre Klossowski, "L'omaggio alla Vergine", in *Sade, prossimo mio*, Sugar, Milano, 1970, p. 149. Il nome di Sade qui chiamato in causa a proposito del *burlesque* di scuola sennettiana non è nuovo, si trova già nel citato articolo di Robert Desnos.

<sup>17</sup> Petr Král, *op. cit.*, p.6.

<sup>18</sup> Georges Bataille, "Les *Pieds Nickelès*", in *Documents*, a. II, n. 4, 1930.

<sup>19</sup> Antonio Costa, "*Der letzte Mann*", "il teatro da camera" e "la scena rubata", in *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di Giovanna Grignaffini e Leonardo Quaresima, Marsilio, Venezia, 1978 (V. in particolare le pp. 104-106).

<sup>20</sup> Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Chaiers du Cinéma - Gallimard, Paris, 1980, p. 80 [trad. it. di Michele Canosa: *L'uomo ordinario del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 65 - n.d.c.].

<sup>21</sup> Claude Beylie, *op. cit.*, p. 32.

## SILENT HITCHCOCK

di Massimiliano Gaudiosi

Per ricordare Alfred Hitchcock nel centenario della sua nascita, l'edizione 1999 delle Giornate del Cinema Muto ha reso omaggio al grande regista inglese presentando tutto ciò che è sopravvissuto della sua produzione muta, compreso il rullo iniziale del cortometraggio comico *Always Tell Your Wife* (1922) - primo lavoro hitchcockiano dopo l'incompiuto *Number Thirteen* (1922) - ritrovato dal British National Film and Television Archive. Nel gruppo di opere mostrate ai numerosi frequentatori delle Giornate erano incluse anche le collaborazioni con il regista Graham Cutts, per il quale Hitch era stato disegnatore dei titoli, scenografo, aiuto regista, soggettoista e sceneggiatore, persino montatore, con apporti che si sono spesso rivelati così essenziali che è possibile supporre che il giovane Alfred fosse anche stato co-regista.

La produzione muta del maestro del suspense è costellata da una serie di film di grandissima qualità in cui è possibile apprezzare la sperimentazione di formule e temi che appartengono pienamente all'opera matura del regista. Tra gli argomenti dei primissimi film, oltre al diffuso senso di religiosità e al ruolo dell'inter-

*I film muti sono la forma più pura del cinema. [...] Nella maggior parte dei film c'è quella che chiamo "fotografia di gente che parla". Quando si racconta una storia al cinema, non si dovrebbe ricorrere al dialogo se non quando è impossibile fare altrimenti.*  
(Alfred Hitchcock)

vento divino, si può notare il ricorrente tema dell'amicizia: quella fra donne in *The Pleasure Garden* (1925) e *The Passionate Adventure* (1924, di cui Hitchcock firma la sceneggiatura e l'assistenza alla regia), e quella fra uomini in *The Ring* (1927) e *Manxman* (1929). Il suo primo lungometraggio *The Pleasure Garden* (1925), nonostante i numerosi problemi di budget che lo stesso Hitchcock racconta dettagliatamente nel libro-intervista di Truffaut, dimostra già una grande disinvoltura registica e pone in primo piano uno stile brillante e delicato anche nei momenti di dramma: il *sense of humor*, il *voyuerismo*, l'attenzione per i personaggi femminili, sono già presenti in questa pellicola che il regista firma a soli ventiquattro anni.

È nel suo periodo muto che Hitchcock ha perfezionato quell'inclinazione a raccontare una storia facendo ricorso a mezzi puramente visivi: questi mezzi si tramutano ad esempio nel gioco di sguardi dei personaggi, sguardi che sono capaci di rivelare tutto senza l'uso della parola, e nella tensione continua tra le immagini e il fuoricampo. Ma l'importanza e il piacere della visione di questi film non risiede soltanto nella possibilità di cogliere gli

aspetti tipicamente hitchcockiani dei lavori successivi: rispetto alla più controllata opera matura, i film muti presentano molto spesso soluzioni puramente gratuite e ricche d'inventiva. È inoltre con questi film che si può veramente apprezzare quell'ascendente dell'espressionismo tedesco - Murnau su tutti - di cui Hitchcock non ha mai fatto mistero, e che anzi ha più volte ricordato nel corso della sua vita: del regista de *L'ultima risata*, il maestro del suspense ha sempre apprezzato la capacità di raccontare per immagini ricorrendo il meno possibile alle didascalie.

Esemplare da questo punto di vista è il suo primo vero successo di pubblico, *The Lodger (Il pensionante, 1926)*, che fa già evincere la regola secondo cui i migliori film di Hitchcock sono quelli di maggior successo. Adattamento dell'omonimo romanzo scritto nel 1913 dalla Belloc Lowndes, *The Lodger* conferma la piena acquisizione della lezione espressionista, sia sul piano del racconto sia sul piano della costruzione delle inquadrature. I primi quindici minuti dimostrano una grande capacità nell'evitare le didascalie attraverso inquadrature altamente significative e il ricorso a scritte diegetiche. Il film si apre con l'omicidio di una ragazza bionda, mentre ricorre la scritta intermittente "to-night golden curls" che, oltre a rimandare alle insegne luminose dei locali londinesi, rinvia in maniera più sottile ai gusti dell'assassino in fatto di donne. Il dettaglio di un biglietto

ritrovato sul cadavere ci avverte inoltre che l'omicida si firma "The Avenger", e che si tratta con tutta probabilità di un delitto seriale. Tutta la prima sequenza parla quasi esclusivamente con le immagini, che ci permettono di capire chiaramente cosa è avvenuto: il grido di una giovane, il ritrovamento del cadavere, la polizia, i testimoni, i fotografi, ecc. Un giornalista comunica la notizia dell'omicidio via telefono, che a sua volta si diffonde attraverso le telescriventi: mostrandoci in dettaglio il testo telegrafato, Hitchcock ci informa che la donna è la settima vittima dai capelli biondi di un misterioso assassino. Rimbalzando dal telegrafo ai titoli dei giornali, agli strilloni ambulanti la notizia ci conduce fino alla protagonista femminile, la bionda Daisy, che commenta preoccupata l'accaduto con le sue colleghe. Nel film sono apprezzabili i temi tanto cari al regista inglese, come quello dell'uomo innocente ingiustamente accusato, e personaggi ricorrenti delle sue storie (si pensi soltanto alle figure femminili dai capelli biondi). Accanto alle soluzioni narrative va ricordata la suggestiva fotografia del barone Ventimiglia, che immerge Londra in una nebbia spettrale e che per i suoi elevati contrasti di luci e ombre fa pensare proprio a Murnau (si veda, ad esempio, la sequenza in cui la madre di Daisy, svegliatasi nel cuore della notte, sorprende il pensionante mentre si allontana furtivamente dalla casa). A proposito del protagonista Ivor Novello, l'aneddotica

hitchcockiana ci ricorda le pressioni che spinsero a cambiare il finale della sceneggiatura: a causa della grande notorietà dell'attore, i produttori non ammettevano che ci fossero dubbi sul suo ruolo di eroe positivo, e Hitchcock non poté concludere il film con la nota ambigua che aveva immaginato, con il pensionante che si allontana nella notte, senza alcuna certezza sulla sua innocenza (a distanza di sedici anni si proporrà lo stesso problema con Cary Grant per il finale de *Il sospetto*).

Un elenco delle invenzioni che scandiscono queste prime pellicole sarebbe davvero lungo: si tratta di scelte che aggiungono spesso un tono scanzonato e ironico, conferendo ai film una freschezza che si fa molto apprezzare ancora oggi. Autentici gioielli in questo senso sono *The Ring* (1927) e *Blackmail* (1929). *The Ring* è a tutti gli effetti una commedia dal ritmo serrato che non ha nulla dei film a suspense come *The Lodger*: vi si racconta la storia di un triangolo amoroso, in cui una donna è contesa da due pugili che, per conquistarla, si affronteranno sul ring e nella quotidianità. Oltre che per l'incrocio tra le dinamiche amorose e quelle sportive (agevolato anche dalla polisemia del termine inglese "ring", che rinvia sia al tappeto degli incontri sia all'anello nuziale), il film si distingue per la ricchezza di immagini mentali e di effetti che evocano nitidamente i pensieri dei personaggi: ricordiamo, ad esempio, le numerose sovrimpressioni e le soggettive deformate che

raccontano tutta la gelosia di "One Round" Jack nei confronti del suo avversario amoroso Bob. *The Ring* è la prima sceneggiatura originale scritta da Hitchcock con la moglie Alma Reville, ed è caratterizzato da una struttura raffinatamente simmetrica e da trovate comiche impreziosite dalle smorfie di caratteristi del calibro di Gordon Harker.

*Blackmail*, com'è noto, è il primo film sonoro di Hitchcock, e gli spettatori delle Giornate hanno avuto l'opportunità di vederlo nella versione muta (con il magistrale accompagnamento della ZerOrchestra) e in quella sonorizzata: il film, distribuito in un primo momento completamente muto, durante la sua uscita ha infatti risentito dell'effetto di *The Jazz Singer* e la produzione acconsentì alle richieste di Hitchcock, ansioso di sperimentare il nuovo mezzo, di rigirare parte delle sequenze col sonoro. La versione muta sembra essere la più valida, anche perché perfettamente coerente, mentre quella sonora dimostra un certo auto-compiacimento nello sfruttamento di questa nuovissima arma a disposizione del cinema, ma è comunque evidente un avanzato uso del suono, specie se paragonato ai *talkies* di quegli anni). Il regista ha spesso ricordato le difficoltà dell'accento mitteleuropeo della protagonista Anna Ondra (che può ritenersi la prima classica eroina bionda di stampo hitchcockiano, già apparsa in *The Manxman*), doppiata per questo motivo dall'attrice Joan Barry che, durante le riprese, stava di

fianco al set a leggere i dialoghi, mentre la Ondra recitava senza parlare. A tale proposito, un'autentica chicca è stata la proiezione di un frammento di 42 secondi salvatosi per caso, un "sound test" per la versione sonora di *Blackmail* che ci mostra un Hitchcock trentenne durante il provino della voce di Anny Ondra. Questo frammento offre un saggio della capacità del regista di giocare con i suoi attori e di metterli a loro agio, anche, ed è il caso di questo frammento, con battute di spirito particolarmente spinte.

## LA MUSICA NEL CINEMA MUTO OGGI: UN'INTERVISTA PER SETTE MUSICISTI

di Stefano Vaccarino\*

### INTRODUZIONE

*Al giorno d'oggi tutte le proiezioni di pellicole mute vengono accompagnate da musica dal vivo. La maggior parte delle volte è il pianoforte che commenta le immagini, anche se può accadere che altri strumenti si aggiungano o lo sostituiscano; in casi particolari, come ad esempio le serate dei festival, ci sono orchestre ed ensemble di vario tipo che possono eseguire o partiture preesistenti, create appositamente all'epoca dell'uscita del film, oppure composizioni commissionate per l'occasione. In tutti questi casi la musica rappresenta parte integrante e sostanziale all'interno del meccanismo di fruizione di un'opera cinematografica: anche se non si ha una percezione consapevole di quanto sta accadendo sul piano sonoro, senza dubbio a livello inconscio la visione viene pesantemente influenzata. E difatti il film può tanto beneficiarne in termini di scorrevolezza ed impatto emotivo, quanto al contrario può soffrirne se è associato ad un commento che non è in linea con il suo ritmo ed il suo significato.*

*Purtroppo sia nella saggistica che nel pensiero comune non viene dato il giusto peso all'aspetto musicale. Per cercare di*

*capire ed illustrare meglio il ruolo e gli effetti della musica nel cinema muto oggi, ho intervistato sette musicisti che da anni accompagnano le proiezioni presso cineteche e festival di tutto il mondo; quasi tutti, oltre ad esibirsi il più delle volte come pianisti, sono anche polistrumentisti, compositori e direttori d'orchestra.*

*Sono stati interpellati, in ordine alfabetico: Neil Brand, Günter A. Buchwald, Antonio Coppola, Tama Karna, Donald Sosin, John Sweeney e Gabriel Thi-baudeau.*

*Lo scopo che mi sono prefisso in questa indagine è quello di fare emergere le peculiarità di ognuno, consentendo al lettore di trarre le proprie conclusioni attraverso l'analisi ed la comparazione dei molteplici approcci emersi.*

*Per raggiungere questo obiettivo ho seguito due semplici procedimenti, il primo di carattere metodologico ed il secondo di tipo grafico:*

- 1) a ciascun musicista sono state poste le stesse identiche diciannove domande;*
- 2) nel testo, dopo ogni singolo quesito, sono state raggruppate insieme le relative risposte di tutti gli intervistati.*

*Avendo così, per ogni punto, i riscontri*

*di tutti in successione, diventa molto semplice ed immediato confrontarli.*

*Il vantaggio di un'inchiesta di questo tipo, rispetto ad una tavola rotonda, è quello di evitare che i soggetti coinvolti si influenzino reciprocamente ed è sorprendente vedere come, di fronte gli stessi temi, le posizioni differiscano diametralmente o al contrario coincidano.*

*Le domande poste in italiano a Coppola e in inglese a tutti gli altri intervistati, per rendere più agevole la lettura del testo, appaiono qui nella doppia forma;*

*le risposte sono state mantenute nella loro lingua originaria e tutti i nomi ed i titoli ivi citati sono stati verificati e, dove necessario, integrati.*

*Le singole interviste sono state raccolte via mail e fax tra il 2001 ed il 2002.*

#### INTERVISTA

1) *a) In quale occasione ha iniziato ad accompagnare film muti?*

*b) When and why did you start playing music for silent movies?*

NEIL BRAND: I was invited by a film society in the south of England to play for Keaton's *Steamboat Bill, Jr.* I had seen some silent films before and could play well by ear but discovered on that first performance that I had a gift for improvised accompaniment and thought I could make a living at it. It took ten years to establish myself and now silent film accompaniment accounts for at least half my income.

GÜNTER A. BUCHWALD: In 1978. The Communal Cinema of Freiburg tried to project a silent film with music. They asked a pianist, playing pop in a pub, but he looked for someone other, asked many people.. and so at the end I was asked to find someone at the music high school, but I couldn't. But somehow I was attracted myself, so I joined the adventure to play next weekend.....and since then I play to silents once a month at Freiburg (two performances with one film).

ANTONIO COPPOLA: Nel 1973 lavoravo come pianista di scena al teatro "Il Politecnico" di Roma, che all'epoca era una struttura polivalente che trattava in senso "alternativo" tutti i tipi di arte. Dopo qualche mese fondarono e aprirono un cineclub sempre nella stessa struttura e gli organizzatori vollero inaugurarlo con una breve stagione a base di Cinema Muto, così mi proposero di mettermi al pianoforte. Dovettero insistere non poco perché ero timidissimo, molto giovane (17 anni) e soprattutto non mi sentivo assolutamente all'altezza di un compito così difficile: improvvisare! Tuttavia cedetti ma con una paura di stampo biblico. Non appena si spensero le luci, si animò lo schermo e cominciai tremulo a premere qualche chiave, avvertii uno schianto modello "amore a prima vista" e, col cuore trepidante dall'emozione, decisi di dedicare la mia vita di musicista al Cinema Muto. La rassegna ebbe un successo formidabile!

TAMA KARENA: I started playing for

silent movies in the year 1996.

DONALD SOSIN: I started in 1971 in college as a kind of experiment, and enjoyed it and kept doing it. I had been playing for dance classes so it was a somewhat natural progression.

JOHN SWEENEY: I started in 1989, I first got involved through a festival of dance films, my career up until then being as a musician working with contemporary dance. I played for some Méliès and Lumière films which featured dancing. Then I started playing for "normal" silent films - the first film I played for was Murnau's *Sunrise* - not a bad film to start with!

GABRIEL THIBAUDEAU: A friend of mine asked me to replace him at La Cinematheque Quebécoise in Montreal. He was in the impossibility to do it. I tried and I immediately felt in love with the job! It was in January 1988.

2) a) *Preferisce visionare il film prima della performance live o affrontarlo al momento?*

*- Se vede prima il film, lo fa soltanto per avere un'idea o abbozza già delle linee guida da suonare quando il film verrà proiettato in pubblico?*

*- Se invece lo affronta al momento: tende ad improvvisare o ricorre più frequentemente a modelli di accompagnamento prestabiliti?*

b) *Do you prefer watching the film beforehand or would you rather deal with it live?*

*- If you watch it first, is it only to get a general idea or do you make a draft version of the music?*

*- If you deal with it live, do you tend to improvise or are there any pre-established methods for your performance?*

NEIL BRAND: I would much rather play a film without seeing it first - I find my accompaniment is far more instinctive that way, and if I am enjoying seeing the film for the first time that enjoyment transfers to the music for the one unique occasion. I will never play the film as well a second time. Also if I don't like a film it helps to play it as if it was a classic until I've actually seen it!

GÜNTER A. BUCHWALD: Prefer? It is a need to know the film before, because music must have the opportunity to act in advance of the action. In the moment of live dealing, music is already too late. I only could underline musically what I see, but I want to comment the action. So I must know the film. There are cases where I can not watch the films before. I do not like these moments, even if they are not avoidable. What helps me now in those situations is the repertoire of 1000 films. After my "private" preview I only need a rest, just to think about the film. Then I start, sometimes without knowing what will be the first note, but having an idea of the general style of the specific music for that film.

ANTONIO COPPOLA: Dipende dalla situazione che trovo: se c'è tempo

preferisco visionarlo prima ma non tanto per impostare un tema quanto piuttosto per capire bene come impostare un buon finale perché, come ben sai, un pezzo musicale deve soprattutto funzionare bene all'inizio e alla fine. Se, come capita quasi sempre, vado "al buio" plasmo la musica come "reazione" a ciò che si vede ovvero divento anch'io "pubblico". Se il film si rivela noioso e poco ispirante allora mi appoggio un po' a una serie di modelli di mestiere che, grazie a Dio, funzionano pressoché sempre.

*TAMA KARENA:* Prefer to see it at least once before. It also helps me prepare for some surprises in the film. If I deal with it live, there are some pre-established methods for my improvisation where I use motifs that can be extemporised or embellished upon as I watch the film.

*DONALD SOSIN:* Always prefer seeing film beforehand. Generally I will watch it in silence or play intermittently if I am getting ideas. I make a cue sheet and sometimes write down themes as I'm watching.

When I'm playing at sight I go on my gut feelings. I often am able to intuitively play music appropriate to the coming scene even though I have no idea consciously what is going to happen. I depend on the overall mood of the film and large backlog of similar plots from hundreds of other films in my repertoire to guide me. With avant-garde films and comedies, it's more difficult to play at sight.

*JOHN SWEENEY:* I prefer not to see the film beforehand, although it's good to

have some idea of the genre of the film. I prefer doing a film "blind" as that way I find I play with a greater feeling of spontaneity and excitement - you as a musician are experiencing the film in the same way as the audience. Of course, doing a film blind greatly increases the chances of a complete disaster; and I've had a few; films where you really can't get into a style which would work for the film. In a way films which I've played for many times e.g. *Metropolis* are more of a problem - it gets difficult to find anything new to say about films after the tenth performance. (When I deal with it live) I always improvise, I find if I have a plan everything seems to die on me.

*GABRIEL THIBAUDEAU:* 1) I prefer to see it before, without even touching the piano. I am never taking notes neither writing themes. I only plunged myself into the film and try to catch all the details and general structure.

2) When I can't see it before I am using a very neutral atmosphere music (depending on the title and the actors in the generic). As long as the film is rolling I try to find the right colour and musical language that suits the film best and keep it for the rest of it.

3) a) *Compie delle ricerche sull'eventuale esistenza di partiture d'epoca dei film che deve accompagnare? E, se ne è a conoscenza, ne fa uso o preferisce ricorrere al suo talento espressivo?*

b) *Do you try to find out if a score has*

*already been written for the film? And, if there is one, do you use it or do you prefer relying on your improvising talent and ability?*

**NEIL BRAND:** I only play an already existing score if I am working on reconstructing it. Otherwise I always play my own music.

**GÜNTER A. BUCHWALD:** In reality between the commission to play and the date of performance there is not enough time to search for original music.

Original music was rare enough in history, less than 2%, I guess. I prefer my own interpretation. But if I know the original music I would, and I do, use the themes, and play along with them.

**ANTONIO COPPOLA:** Ho compiuto ricerche d'ogni tipo e genere sui colleghi che mi hanno preceduto in questo mestiere e sul loro talento; tutto questo al fine di assorbire il massimo della tradizione per poi ritagliarmi una autonomia e tentare di spingere, di evolvere questo mestiere verso l'attuale ricettività del pubblico che è completamente diversa da quella del pubblico dell'epoca. Le domande che seguono mi permetteranno di essere più chiaro e circostanziato su questo discorso.

**TAMA KARENA:** If there is a score written for the film, then yes it would be worth investigating this, because there may have been some collaboration between the director of the film and the composer; and this really does give you an

insight into the type of feeling that the film director was trying to achieve with his target audience.

**DONALD SOSIN:** If there is a good score that's been written, I am interested in seeing it. I also try to take the time to hunt down songs being sung, if it's possible, from clues in the titles or on gramophone labels. And if people are dancing or playing instruments, I try to match the steps and the feeling of the musicians. It's irritating to me to watch films where the music bears no relation to the tempo or mood of onscreen music (unless there's some good reason, like a dream sequence where a special effect is possibly called for).

**JOHN SWEENEY:** I don't try and find out about existing scores - I think that most of the score written for the film when it was originally released are generally (with a few shining exceptions) not very good; many of them are bits of existing music hacked into chunks and stitched together with really bad transitions. I think that if you improvise for film, you improvise, and if you play a score you play a score - it's very difficult to combine the two approaches in one performance.

**GABRIEL THIBAudeau:** When there is a real piano score (not just a cue sheet) I usually play it. Or if the film mentions a song or a musical piece, I will always do my best to play it at the right place. But these cases are really not common and I can say that 97% of time I improvise.

4) a) *Ha mai composto su commissione partiture da incidere su videocassetta o altri formati?*

b) *Have you ever been commissioned for a composition to be released on videotape or other formats?*

NEIL BRAND: I have composed music for two video releases and played improvised accompaniments on seven others (published by BFI Video) and DVD (published by Lobster Films).

GÜNTER A. BUCHWALD: I wrote an orchestral score for the Japanese silent film *Nani ga kanojo o so saseta ka* ("What Made Her Do It?"), by famous director Shigeyoshi Suzuki. There is now a print with my music in Dolby surround, a CD and video. And there is a couple of other examples, but I still prefer live performances.

ANTONIO COPPOLA: Ho composto per alcune rassegne su RAI 3 e svariate volte per VHS da mettere in commercio o come "cadeau" per presentazioni di libri o studi sul Cinema Muto e i suoi "Argonauti".

TAMA KARENA: No, not yet, but will look forward to this kind of project when I become more proficient with playing for silent movies.

DONALD SOSIN: Kino released Capra's *Long Pants* with my score. I have written music for films shown on TV and small documentaries, as well. And many serious pieces of music in all media, for a variety of instruments and voices.

JOHN SWEENEY: No

GABRIEL THIBAUDEAU: Yes, I did a piano score for *Carry On Sergeant!* a (about 1928) Canadian movie. The score is actually on the print. I did also *Back To God's Country*, another film shot in Canada in the 20s. This one was for television. And finally, I wrote for orchestra *The Phantom Of The Opera* (Kino) and *The Man Who Laughs*, available on CD only. All the other score are not edited on a recording but published by myself for live performances.

5) a) *Il suo approccio al film è diverso se suona dal vivo o se deve incidere la musica? Cambia il rapporto tra scrittura ed improvvisazione?*

b) *Does your approach change depending on if you're recording or playing live? How does the relationship between writing and improvising vary?*

NEIL BRAND: I use improvisation as part of the process of composition but writing a score tends to impose a much more formal structure on the movie. Improvisation is much freer, allows for more experimentation and quicker changes. When I compose I tend to write in a particular style (for Hitchcock's *The Ring* it was jazz) whereas when I improvise I am continually trying out styles in the accompaniment.

GÜNTER A. BUCHWALD: In order to write I need much more time. So, thinking about the music will certainly

bring deeper, because you know the film better. But still while composing, I myself improvise to the film sequence as long as I feel comfortable, then I start writing down.

**ANTONIO COPPOLA:** Nella mia quasi trentennale esperienza ho potuto verificare (e con tutti i tipi di pubblico: da quello popolare dei festival estivi a quello più “puzzone” dei cineclub o delle celebrazioni specialistiche) che le serate più riuscite sono quelle in cui il pianista non conosce il film che va a suonare. Come ti ho già accennato, in questo frangente anche il pianista è uno del pubblico che sta assistendo al film per la prima volta sicché anziché musicare pedissequamente ciò che esce dallo schermo, le sue note arriveranno un po’ in ritardo, “reagiranno” all’azione dando voce alle suggestioni, alle emozioni, alle “reazioni” che l’azione solleciterà nella platea. Una musica “complice”, per così dire, del pubblico. Del resto nel Cinema Muto la musica non esce dallo schermo ma emerge dalla platea ed è lì che ha il suo senso più compiuto. Osservati e soppesati con molta attenzione questi fatti, ho pensato di trasferire nella composizione questa pratica scrivendo come se l’orchestra stesse “improvvisando” sul film. Con la partitura per *Gli ultimi giorni di Pompei* (C. Gallone, Italia 1926) ho applicato alla virgola questo principio creando una musica che va da “sinistra a destra”, che non ripete mai due volte lo stesso tema, che marcia sul filo del rasoio senza sapere dove andrà

a parare perché non può saperlo. Ovviamente se il pianista per improvvisare dovrà avere in memoria la letteratura pianistica, un’orchestra improvviserà sulla memoria di tutto il suo repertorio che va più o meno da Monteverdi (penso alle sue opere) fino agli ultimi grandi sinfonisti (Mahler, Strauss, Bruckner ma anche Puccini, Berg e l’incredibile Wagner). Quindi, per rispondere alla tua domanda, il rapporto fra improvvisazione e composizione nel mio caso non c’è perché sono assolutamente una sola cosa.

**TAMA KARENA:** My approach will definitely be different if playing live as you have real people witnessing the same emotions and feelings at the same time as yourself, and the audience’s responses, I feel, are a direct response to your interpretation. This is where live performance and audience rapport make the Giornate a very unique experience for all who participate.

If you are playing for a recording, I feel that I would not get the same rapport and therefore my playing will be somewhat different.

**DONALD SOSIN:** Playing live is much more fun, because there’s the interaction with the audience. But sometimes fine details go by. Working at home at the computer, I have complete control of timing and structure, but often the spontaneity and freshness of the live performance is lost. That said, I have not spent anywhere near the time writing at home as I have improvising in public, so

it's not surprising that the latter comes more naturally.

JOHN SWEENEY: I've never recorded anything for silent film, but if I did I would have a completely different approach to playing live - I probably wouldn't use piano very much and would write a score for other instruments. To me a recorded soundtrack is a completely different medium to a live performance - in live performance you literally are part of the audience - you're sitting there watching the film in same space as them, and they're aware of that. In a recording you're coming from the same place as the film.

GABRIEL THIBAUDEAU: There are basically no differences between my recordings and my live presentations at the piano. But when I write, usually, it is for orchestra and the process is totally different. When you have several months to think over a film, your point of view can change. It allows me to concentrate on details.

6) a) *Nella composizione o improvvisazione musicale preferisce:*

- *assumere uno sguardo da regista, creando una architettura che, per analogia o contrasto, sottolinei gli avvenimenti e lo spirito del film;*

- *immedesimarsi nello spettatore lasciandosi esclusivamente guidare dal proprio flusso emotivo;*

- *cercare un ideale compromesso tra le due tecniche?*

b) *In composing or improvising do you*

*prefer:*

- *creating an analytical structure which highlights the film's key parts with a sort of director eye;*

- *deal with the film as if you were part of the audience and be guided by your emotions;*

- *or do you try to find an ideal balance between the two?*

NEIL BRAND: Both. You need to see the film as a director but play it like an actor.

GÜNTER A. BUCHWALD: I do not know. As an artist, my music is the expression of what I feel and think, and this comes out kind of subjectively. And it depends on the film itself. Sometimes the film needs a musical help, sometimes the music must comment, sometimes the film gives an exact idea of the music. I only want to respect the film. I do not want that this will be dominated by my music. It is a responsible deal with the film. "Music should not be louder than the film", I say to my colleagues in my group.

ANTONIO COPPOLA: La risposta è già in quella precedente.

TAMA KARENA: I create an analytical structure: it is important to have some kind of structure to your improvisations otherwise you could be playing aimlessly with no real direction of thought. To deal with the film as if you were part of the audience, is important too, as emotions give the film its soul.

Clearly, I believe that these two crea-

tive processes must work in tandem but to a point neither is dominant or subservient. As all things are balanced in nature, so must they be in this creative process.

*DONALD SOSIN:* Each film has its own requirements. Some films are highly sectional, others just flow. It depends on what seems to help the audience understand the film most. I find I play more sectionally now than I used to - changing moods and tempos.

*JOHN SWEENEY:* In an ideal world you try and do both - of course, if you haven't seen the film before this is not easy; you're making educated guesses as the film goes on, and some wonderful times you get everything right, which is incredibly satisfying. I think your phrase "analytical structure" is a bit misleading; it seems to me that a film is very much a kinetic structure, always in motion, with a sense of energy flowing to and from certain key moments, and it's this sense of energy and rhythm that one tries to capture in the music.

*GABRIEL THIBAUDEAU:* I tend to have a more analytical point of view but always try to guide the audience where I want it to look. Of course, the emotions are important but it is not because you have to do music over a film that you are moved by it. The most important thing is not what you think of the film but to make the film at its best.

7) a) *Quali caratteristiche deve avere*

*un compositore di musiche da film rispetto ad uno convenzionale?*

b) *A film musician could be defined as a musician with a passion for movies; are there any other technical attributes that create the distinction between conventional music and film music?*

*NEIL BRAND:* A knowledge and understanding of the workings of drama and a knowledge of the development of film music are both vital. Without the first you won't understand what you are accompanying and your accompaniment will be facile, and without the second you will not write in a way which the public can feel secure with.

*GÜNTER A. BUCHWALD:* Passion? Absolutely! I have no problems to call myself a silent film musician. The difference might be, that - generally speaking - the so-called "normal" composers today want to be dominated by the film story, they prefer formal aspects - questions of the independence and freedom of the music. I feel more part of a "Gesamtkunstwerk", a collaboration of many artists, even if the other members are mostly physically dead. I make functional music. "Normal" composers don't want to be "functional".

*ANTONIO COPPOLA:* Deve lasciare il suo debordante EGO d'artista in cantina e mettersi umilmente al servizio della "troupe". Mi spiego: il cinema è stato inventato per i film e non per la musica e dunque in questo contesto la musica non gode di alcun particolare protagonismo

(con la ovvia eccezione del film musicale). L'artista della situazione è il Regista, dunque il musicista deve sapere bene che non va a realizzare la sua opera ma va a concorrere alla realizzazione dell'opera di un altro. Il suo compito è sostenere la tensione delle immagini, tensione creata comunque dal Regista con le immagini stesse. Dunque alla stessa stregua del Direttore della Fotografia, dello Sceneggiatore e via via fino all'ultimo "porta caffè" della troupe, il musicista è parte della creta con cui il Regista plasma il suo sogno.

Ecco perché dovrà lasciare a casa il suo EGO, le sue ansie espressive e quant'altro. Non è in una sala cinematografica che si va alla ricerca di Euterpe ma con estremo tatto e delicatezza si deve armonizzarla al contesto.

*TAMA KARENA:* Film music places more focus on the movie and not the other way round. Therefore, it is necessary to see that the music supports the movie director's intentions.

*DONALD SOSIN:* Other film composers speak about the fact that film music is generally simpler in texture – not so much counterpoint. Melody, accompaniment. Sometimes not even melody is necessary. I often think my scores are too busy. The film is the melody, the music is the accompaniment. When there's a lot of action on the screen, it's not always necessary to play a lot of music. Less is more. Conventional music, to get back to the question, has its own

structure, with cadences, climaxes, etc. Film music is utterly dependent on the structure of the film - how long each scene is, where things shift in mood within a scene, etc. It takes very careful work to make music sound natural and still provide a smooth, effortless, invisible (inaudible?) accompaniment.

*JOHN SWEENEY:* A difficult question: I guess that film improvisation has a more open-ended sense of structure – it's not like improvising over chord changes in jazz where you know what the phrase length and harmonic direction is going to be in advance. I suppose that also in film improvisation you have to be very good at making transitions between wildly different scenes and moods due to the nature of film editing - I can't think of another situation as a musician where you do this to such an extent.

It's interesting; before I started playing for films I never consciously thought about cutting in films - now I'm so aware of it, even in sound films.

*GABRIEL THIBAUDEAU:* You ought to have a very large and open musical culture. Movies are about anything that you can think of, from teenage love to cotton factory documentary. In the case of a pianist, you have of course to be able technically to reproduce what you have in your mind, and be able to analyze the film. Music for movies should make the film at its best and not the reverse. Very good composers are sometimes using silent films to promote their own musical

language. I prefer to respect the film and do my personal music in concerts.

8) a) Nella storia del cinema quali colonne sonore ritiene più riuscite?

b) Which soundtracks do you consider the best done in film history?

NEIL BRAND: Old: *The Adventures Of Robin Hood* (Erich Wolfgang Korngold), *A Streetcar Named Desire* (Alex North), anything by Miklós Rózsa. New: *Crash* (Howard Shore), *Schindler's List* (John Williams), *Who Framed Roger Rabbit* (Alan Silvestri).

GÜNTER A. BUCHWALD: Difficult question!!!! Not easy to answer shortly. I give some titles or composers: Max Steiner: *King Kong*, *Gone With The Wind*; Erich Wolfgang Korngold: *The Adventures Of Robin Hood*; David Raksin - Charlie Chaplin: *Modern Times*; Dimitri Tiomkin: *High Noon*; Elmer Bernstein: *The Man With The Golden Arm*; Miles Davis: *Ascenseur pour l'échafaud*; Mikis Theodorakis: *Alexis Sorbas ....* and Bernard Herrmann, the master: ... many such as *Psycho*, *North By Northwest*; all are very good examples for an intelligent use of music.

ANTONIO COPPOLA: Moltissime, sono davvero imbarazzato per la scelta. Il Cicognini di *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti è sicuramente fra i primi dieci e lo scozzese Adrian Johnston (giovane e vivente) che ho potuto ascoltare al festival di Pordenone qualche anno fa (1990) su

*Lucky Star* di Borzage è senz'altro fra i primi dieci del Cinema Muto.

TAMA KARENA: *Tango* (Lalo Schifrin), *Jesus Christ Superstar* (Andrew Lloyd Webber), *The Mission* (Ennio Morricone), just to name a few.

DONALD SOSIN: I like John Williams' score for *Schindler's List*, some of Bruce Broughton's music, Patrick Doyle, Barrington Pheloung. And the old-timers: Alfred Newman, Bernard Herrmann, the usual suspects.

JOHN SWEENEY: This is probably predictable, but the first 10-15 minutes of *Once Upon A Time In The West* (music by Ennio Morricone) are just amazing, starting with just the natural sounds of the railway station, then Charles Bronson's harmonica, heard before it's seen, then nothing very much until the full orchestra comes in when the boy runs out of the house. Absolutely extraordinary, completely integral to the film, and also using hardly anything for such a long time - most sound films use far too much music to hardly any effect at all. Other film soundtracks I think are wonderful are Bernard Herrmann's score for *Vertigo*, and the soundtrack of the manga film *Ghost In The Shell*.

GABRIEL THIBAUDEAU: I'll give you just a few titles that are coming immediately to my mind because I can't say that one score is the best. *Les parapluies de Cherbourg*, *Les uns et les autres*, *Yentl* (Michel Legrand) *Alexander Nevsky* (Prokof'ev), in *2001: A Space Odyssey*,

when they are getting on the moon (Requiem of Ligeti). I also remember an Italian television version of Odysseus in the 70s. That music impressed me a lot, but I don't know the name of the composer [film tv *Odissea. Le avventure di Ulisse* di Franco Rossi, 1968; musica di Carlo Rustichelli, *N.d.R.*].

9) a) *Nel creare un commento musicale è difficile coniugare la libera ispirazione al vincolo delle immagini?*

b) *When creating a soundtrack, how much do the images limit the composer's inspiration?*

NEIL BRAND: Not at all – they free it.

GÜNTER A. BUCHWALD: It depends a lot on individual access to images. I feel myself very inspired and free.

ANTONIO COPPOLA: È difficile fino al momento in cui si scoprono e si assorbono le “leggi canoniche” che regolano il rapporto musica-immagine. Una volta identificati bene i limiti in cui ci si muove, comporre diventa molto molto divertente. In genere, più limiti ci sono e più si è “costretti” a scavare nel poco che si ha, e questa pratica è una grandissima scuola. È molto più divertente scrivere un pezzo per violino solo (che ha solo quattro corde, una certa accordatura, un solo archetto, un numero di posizioni e di diteggiatura assai limitato) che non per una intera orchestra che lascia aperte tutte le possibilità sonore.

TAMA KARENA: I have not had the

privilege of creating a soundtrack.

DONALD SOSIN: Thank goodness for the images that PROVIDE inspiration. I have always responded strongly to outside stimuli for musical ideas, whether movement, lyrics, or chocolate. I find it much easier to structure music when there's something to work with. Writing abstract music is much more difficult for me.

JOHN SWEENEY: Haven't done one, so can't really answer this, but I think that while it's possible for the images to limit the composer's imagination, it's also possible for the images to liberate the composer's imagination and take him/her to places that they wouldn't have gone to otherwise.

GABRIEL THIBAUDEAU: The film is imposing a structure and often it is quite difficult to develop an idea, musically, and be right with the tone of the film. But since the structure is imposed it can on the contrary facilitate the work.

10) a) *Si può parlare di musica da film buona per se stessa, astraendola cioè dalla sua funzionalità in rapporto all'immagine?*

b) *Can a soundtrack be considered self sufficient once subtracted from its original context: the film?*

NEIL BRAND: If it's well constructed it should stand alone but can also be a way of enjoying the film after the event, as an aide-mémoire.

GÜNTER A. BUCHWALD: There is no rule. A soundtrack can be in a certain

moment just one note... But more astonishing: sometimes the soundtrack can be a wonderful music for itself. But once more: there is no rule.

ANTONIO COPPOLA: Attualmente sì. Addirittura si fanno film come veicolo pubblicitario per musiche e canzoni (il film *Titanic* campione d'incassi nel 1998, rispetto a quello che hanno incassato i discografici con la famosa canzone urlata da Céline Dion, le centinaia di miliardi del botteghino assomigliano agli spicci per il caffè!).

TAMA KARENA: Some can, but often the compositions are borrowed from other compositions but orchestrated differently and therefore these pieces existed as independent musical pieces, otherwise most others fail because they are written for the screen.

DONALD SOSIN: Well, not really. It's like listening to an entire ballet score; that's why composers make suites of their ballets.

There's a lot of repetition and material that only makes sense when the visual element is there.

JOHN SWEENEY: To some extent, but I think that it's more common for composers to release the soundtrack in a re-edited form, which makes more sense in a more abstract context.

GABRIEL THIBAUDEAU: It depends on the music and on the film. See *The Man Who Laughs* CD.

11) a) *Non le è mai capitato di svilup-*

*pare un tema o di costruire un'orchestrazione di cui si sentiva soddisfatto per poi rendersi conto che la musica, pur vivendo di vita propria, non rispondeva alle esigenze del film? ... se sì, ci racconta l'episodio?*

b) *Have you ever developed a theme or built an orchestration with which you were completely satisfied only to then realize it didn't fulfil the demands of the film? If so could you give us an example?*

NEIL BRAND: Not yet.

GÜNTER A. BUCHWALD: The matter is not the demand of the film. I once felt very happy with my music to a sequence of a TV-movie, but the director wanted less melody, so I was obliged to put the melody in background. At the end the melody was totally mute, only the rhythmical and harmonic basis left. Sound without music. But the director was happy. Not me.

ANTONIO COPPOLA: Ahimè sì! Il film incriminato è *Four Sons* di John Ford, partitura scritta lo scorso anno (2000) per la "Cineteca Comunale di Bologna" che ha debuttato in Piazza Maggiore con grande successo di pubblico ma anche con un congruo dissenso da parte degli amici addetti ai lavori. Il loro responso è stato: "Troppe note, caro Coppola, troppe note!". Diciamo che essendo il film piuttosto lento e intimista mi sono preoccupato più di "tenere in alto i cuori" fornendo molta energia alla musica che non di assecondare il lato introspettivo della vicenda. La partitura è piaciuta a tutti

nella sua qualità sonora e compositiva, ma gli amici più cari ed esperti, pur apprezzandola, mi hanno tirato le orecchie. Se avessi scritto un buon 20% di note in meno sarebbe stata perfetta. Attribuisco la responsabilità al mio immarcescibile entusiasmo. Resta comunque una partitura validissima (pur se un po' esagerata), tanto è vero che la "Cineteca Comunale di Bologna" se l'è tenuta stretta.

**TAMA KARENA:** No, I haven't done this kind of work, yet!

**DONALD SOSIN:** I have thrown out a lot of music in the process of trying to find the right mood or theme for a film. Sometimes my first impressions give way to a different feeling for the film; sometimes I come up with a better idea a few days (or years!) later. I don't know if this answers your question.

**JOHN SWEENEY:** Sometimes I've been very happy with what I've been improvising as music but I've been uncomfortably aware that it didn't really fit the film very well. Also had the opposite experience where I haven't been thrilled with what I've been playing but felt that it worked well with the film - quite a common feeling when playing for comedies.

**GABRIEL THIBAUDEAU:** Yes. I wrote a piano concert and orchestra on *La chute de la maison Usber* of Jean Epstein. My score was "too musical" and I think it didn't help the film at all. After the premiere with the orchestra, the audience was acclaiming the music but was saying that the film was boring. I failed ...

12) a) *Per un singolo film preferisce utilizzare un motivo conduttore, un'idea da variare e sviluppare, o compone una gran quantità di musica il più possibile ricca e variegata?*

b) *When making a score, do you prefer writing one theme/melody for the film and then develop it in an array of variations, or compose a quantity of music as rich and diverse as possible?*

**NEIL BRAND:** The first. Having said that I don't think a score has to have one overall style.

**GÜNTER A. BUCHWALD:** I do not use "Leitmotifs" as in Wagner operas, except...if necessary. This depends on the structure of the story. Themes may stand for persons. Maybe people change their behaviour during and through the story, so the theme must follow these changes. But we often have music which must represent the location or the on-screen sound, so we need a new musical theme. I can not prefer anything. Every film has its own access to music and composition.

**ANTONIO COPPOLA:** Compongo una gran quantità di musica il più possibile ricca e variegata anche se, dopo l'esperienza *Four Sons*, ci starò più attento.

**TAMA KARENA:** I prefer to compose a quantity of musical ideas which are rich and diverse simply to build a plethora of genres that can then be further developed.

**DONALD SOSIN:** Both. In *The Shakedown*, there were many variations on a few simple blues themes. And that

score has changed over the past two years since I first played for it, and will undoubtedly change again this fall when I do it in Virginia.

*JOHN SWEENEY:* In terms of improvising for film, it all depends on the film.

*GABRIEL THIBAUDEAU:* I prefer to write one theme (sometimes just a few notes or a single rhythm) and develop it throughout the film. I try to keep the musical elements at the very minimum and enlarge them to fit the film.

13) a) *Esistono, secondo lei, dei generi, registi o attori/attrici che si prestano meglio più di altri alle sue caratteristiche musicali? Quali invece si discostano maggiormente?*

b) *Are there any genres, directors or actors that best fit your musical style? Are there any that do not match?*

*NEIL BRAND:* I am at my happiest with broadly entertaining thrillers and dramas. I have mostly scored documentaries for TV which is hard.

*GÜNTER A. BUCHWALD:* I feel very happy with Japanese films, I do not know why, maybe because of a certain symbolic depth of acting and an "exotic" romanticism, which touches my soul. I like very much the German expressionism and the French avant-garde, which is somehow present in Japanese avant-garde also. Murnau, as a director, has a very musical approach to build a story, and not to forget the Russian directors as Ejzenstejn,

Dovzenko, Trauberg..... I feel very happy with Buster Keaton because, in a philosophical interpretation, I would say he was the comedian expression of existentialism of the 20<sup>th</sup> century.

*ANTONIO COPPOLA:* In genere non amo molto i film comici, a meno che non si tratti di umoristiche commedie del tipo "kammerspiel". I filmoni epici, drammatici, sentimentali, mitologici, storici, kolossal sono decisamente i miei preferiti. Adoro gli affreschi, non amo gli schizzi!

*TAMA KARENA:* Yes, Feuillade. Perhaps those movies which are created in specific cultural intention, are the style which is most difficult to compose for, simply because they have a different set of cultural, social and political values from western thought.

*DONALD SOSIN:* I prefer playing for films that are uplifting, where there is a lot of emotion, where there are fewer titles to interrupt the flow of action. I play in so many different styles, it really doesn't matter what style the film is. All are a challenge.

*JOHN SWEENEY:* Anything with a heightened sense of drama tends to be easier to play for than "domestic" films without a lot of action. I find certain genres like westerns quite tricky, also films with a very definite sense of place which I feel they need it reflected in the music e.g. some Japanese films. Comedy can often be very difficult to play for, particularly if it's not that funny!

GABRIEL THIBAUDEAU: I enjoy particularly the experimental films. Everything that will come close to contemporary context. I enjoyed melodramas when I was younger but less these days. I have some difficulties with the comics at the piano. After a while, to play always fast can be tiring and boring.

14) a) *A questo proposito, ricorda un episodio particolare della sua carriera?*

b) *Is there a particular episode in your career that exemplifies this?*

NEIL BRAND: Not really.

GÜNTER A. BUCHWALD: Well, I had the honour to present Keaton's films at the Berlin Filmfestival in 1995, and his widow Eleanor was sitting in the auditorium. After the show she came to congratulate me... For the Japanese part of my preference I got the demand to compose an orchestral score for *Nani ga kanojo o so saseta ka*.

ANTONIO COPPOLA: A Pordenone qualche anno fa proposero tutti i comici americani del Muto ritenuti "minori" con otto/dieci ore al giorno di comiche una dietro l'altra, qualcuna discreta, molte altre decisamente mediocri ma molto molto interessanti viste nel loro contesto storico. Non ti nego che fu una fatica veramente allucinante con un tasso di ispirazione prossimo allo zero.

TAMA KARENA: /

DONALD SOSIN: The typical program in Sacile or Bologna that all of us are

faced with is a good measure of whether we are able to adjust to different films. To go from Tarzan to *L'invitation au voyage* to *La Brière* to *Dr. Jekyll And Mr. Hyde* is a big stylistic tour du monde.

JOHN SWEENEY: Not that comes to mind, though the Japanese season at the 2001 Giornate felt like hard work.

GABRIEL THIBAUDEAU: Just visit my site.

15) a) *A livello musicale, quali sono i modelli di linguaggio e di stile a cui si riferisce?*

b) *Which are your musical reference styles and languages?*

NEIL BRAND: Any film music.

GÜNTER A. BUCHWALD: My musical base are composers like Beethoven, Schubert, Brahms, Bartók, Berg and Weill, but also jazz and pop.

Languages? For films I need to speak many languages, maybe... or maybe only one: dialogue with the story and the images. Music is sometimes more "sublingual": expression of emotions and feelings.

ANTONIO COPPOLA: Come pianista, da Mozart a Poulenc passando per Stravinskij, Bartók e il tanto pazzo quanto adorabile Skrjabin. Come compositore, dai Concerti Brandeburghesi fino agli ultimi grandi sinfonisti menzionati nella risposta n° 5.

TAMA KARENA: Romantic and post-impressionistic periods.

**DONALD SOSIN:** I listen to a very wide variety of music. I began playing classical piano at age of 4 and can imitate the music of all the major composers. I enjoy playing Bach, Beethoven, Mozart, Brahms, Prokof'ev, Schubert, Debussy, Ravel, Scarlatti, Stravinskij, Copland, Bernstein, Fauré, Verdi, Joplin, Bolcom, Gershwin, Porter, Kern, Rodgers, Sondheim, Lennon and McCartney, the blues, gospel music, folk music, medieval and renaissance styles, African, Japanese, Spanish, French cabaret, just about anything. Even country sometimes. No gangsta rap.

**JOHN SWEENEY:** -

**GABRIEL THIBAUDEAU:** The 20th century in general. Impressionism, Russian music as Stravinskij, Prokof'ev.

**16) a) Quali sono i suoi musicisti, cinematografici e non, di riferimento?**

**b) Which musicians, in film music or in other genres, have influenced you?**

**NEIL BRAND:** Composers: Gershwin, Danny Elfman, Copland, Elmer Bernstein.

**GÜNTER A. BUCHWALD:** See above and specially for film: Eric Satie, Bernard Herrmann; other musicians: Stéphane Grappelli, many folk musicians from Brittany, Ireland, India, Bulgaria, Romania.

**ANTONIO COPPOLA:** Cicognini, Rota, Veretti, Fusco, Nascimbene, Ortolani (ma solo quando gli si "accende la lampadina", vedi: *Storia di ragazzi e di*

*ragazze di Avati*), Piccioni, Crivelli. Per quel che riguarda gli stranieri: Rózsa, Steiner, Waxman, Tiomkin, Newman, North, Mancini, Schifrin, Bernstein, Williams. Il metodo compositivo che mi calza perfettamente è quello di Alban Berg del quale sono un amante perduto senza alcuna obiettività! È decisamente grande.

**TAMA KARENA:** Neil Brand, Bill Conti, Piazzolla, most jazz composers and some 20th century composers such as Bernstein.

**DONALD SOSIN:** The above mentioned film composers, also Steve Reich, Dmitri Sostakovic, Gustav Holst, Stevie Wonder, James Horner, Thomas Newman, Randy Newman, Alan Menken, Frederick Loewe, Noel Coward, Joni Mitchell, Hildegard von Bingen, Gerald Finzi, Gandharva Veda of India (as performed by Debu Chaudhuri and Hariprasad Chaurasia), Louis Armstrong, Paolo Conte, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, The Deller Consort, Miles Davis, Thelonious Monk,

Wynton Marsalis, Philip Glass (way down on the list, but how can one help but be influenced by him, even if you don't like his music?), John Adams, Carl Orff, etc etc.

**JOHN SWEENEY:** Lots and lots, too many to mention. In terms of playing for silent movies, I've been very influenced by Neil Brand, not in terms of imitating his style, but in terms of trying to learn from his extraordinary ability to shape a film in large arcs of energy, even if he's never seen

the film before he played for it.

*GABRIEL THIBAUDEAU:* For pure music: Bach (for the contrapunctum), Ravel, Prokof'ev, Wagner, Fauré and Chopin for the lyricism.

17) a) *Come sono stati e come sono i rapporti con i committenti e con i colleghi? Ha sempre avuto libertà espressiva?*

b) *What kind of relationship is there between musicians and clients? Are you always allowed to express yourself freely?*

*NEIL BRAND:* It depends. If the client knows and trusts you then they are hiring you knowing roughly what they will get and should leave you alone to get on with it. If the client doesn't know you, I first try to get inside their heads to find out what music they like, what they listened to and whether they have tracks in mind which sort of suit their film. That way I can narrow down the enormous range of music I can draw upon when dealing with their film.

*GÜNTER A. BUCHWALD:* In silent film music I feel absolutely free and charged with all responsibility at the same time. In present film music I am less free as I am part of a group with many members, with/or without a director who determines all .... or not.

*ANTONIO COPPOLA:* Ottimi rapporti e massima libertà espressiva nonché onesto e schietto spirito critico.

*TAMA KARENA:* At this point and time in my development of the Silent Film

Festival, my relationship with clients is relatively new and therefore I have everything to gain from others' critical analysis of what I am able to produce.

My relationship with other musicians is, I feel, amicable as I often search for their comments and criticisms, as this is the only performance platform I have to develop my skills as a silent movie accompanist.

*DONALD SOSIN:* Most of the time I have pretty free rein in writing music. With media clients sometimes they don't know how to explain what they want and it's a process of back and forth sharing ideas and playing things until they hear something they like. I have a wide enough palette that I'm usually able to come up with something.

*JOHN SWEENEY:* Not applicable to my situation.

*GABRIEL THIBAUDEAU:* I always been totally free to write whatever I wanted... Usually, the only restriction concerns the number of musicians in the orchestra. But, I wrote some music for contemporary films and, in that case, everybody involved with the film had something to say, from director to producer. I felt really less free...

18) a) *Qual è l'aspetto del suo lavoro che le piace di meno?*

b) *Is there an aspect of your profession that you dislike?*

*NEIL BRAND:* The money could be

better and people are too quick to think that they know all about music.

**GÜNTER A. BUCHWALD:** Yes, mostly when people, who know a lot about film and film history, still don't care about music or use it or use musicians without respect of their contribution of art to art. I give an example: I have been playing for a symposium about silent films of the 1910s. After sitting on stage a whole week, accompanying more than 100 films and bringing them to life, a man, who presented his films the night before, asked me at dinner who I was. I was shocked.

Another thing: in most of the cases the quality of the instruments (piano) is not satisfying, nor technically neither for the tuning. This makes playing very hard.

**ANTONIO COPPOLA:** La sua scarsità. La costanza nel lavoro è il nutrimento del progresso artistico; avere, come capita sovente, lunghi periodi di inattività è molto frustrante in particolare modo se si ha ansia di sperimentare e approfondire alcune intuizioni che, partitura dopo partitura, si accendono (la famosa "lampadina" dei fumetti).

**TAMA KARENA:** Because I live in New Zealand, there are few chances that I get to play for feature length silent films and therefore my experience is limited. If I lived somewhere where films are being showcased on a regular basis it would give me the opportunity to develop these skills and build on what resources I have gained from being involved in the Giornate Festival. Otherwise I have no other

qualms about playing and composing for silent movies.

**DONALD SOSIN:** Oh, the Italian food makes it very difficult to come home and eat the garbage that people serve in restaurants here. Seriously, I'm very lucky in my work to have steady employment, even though it comes in unexpected times and places. But there's always something going on. I don't like the fact that I have to spend long hours in front of the computer to produce soundtracks or communicate with the world. I do it and it seems like I enjoy it, but it makes me kind of spacy and weird. Ask my wife! I much prefer a good Steinway and a big screen to a Kurzweil and a monitor.

**JOHN SWEENEY:** Not really; more money would be nice! And it would be great to have more opportunities to play for films - I probably do about four films a month on average, and I know that it really helps to do a lot of films; I think that playing for film is one of those weird jobs where you can really only learn by doing it, and you learn something from every film you play for.

**GABRIEL THIBAudeau:** When the film has a poor artistic value, print quality, projection conditions, a bad piano, the job can be quite boring. Silent movies are often long and slow...

19) a) *Svolge altre attività musicali durante l'anno (musica improvvisata, musica del '900, composizione di colonne sonore per film, video, spot, ecc...)?*

b) *Are you involved in other musical activities (improvised music, 20th century music, film scoring, video, advertisements, etc..)?*

NEIL BRAND: I write musicals for the theatre, scores for TV documentaries and radio dramas.

GÜNTER A. BUCHWALD: In the field of silent film I act as a pianist and violinist, composer, conductor and lecturer. For two month a year I play the violin in a swing jazz band.

Rarely I produce music for video editions. But I have been involved in many different music, styles and music groups in many different functions. Thanks to these experiences I hope to be able to create a huge variety of sounds and scores for many different genres of silent films.

ANTONIO COPPOLA: Quando non lavoro per il Muto, studio. Visiono centinaia di film, vado al cinema, sono, insomma, con le antenne musicali sempre puntate su ogni sonorità applicata alle immagini e non di rado qualche passaggio musicale (magari dell'ultimo degli "spot") riesce a togliermi dal cervello una ragmatela in più. Il mio è un mestiere così bello che anche assistere a delle splendide musiche altrui (cosa che dovrebbe scatenare gelosia) mi fa godere e ancor più amare il mio lavoro. Dopo quasi trent'anni ho imparato a dominare il mio EGO perché l'arte, in qualsiasi sua forma, sarà sempre e comunque una spanna più in alto del più geniale di noi mortali. Per fortuna!

TAMA KARENA: Playing for musical productions, pianist for "Theatresports" in Auckland where the musician has to improvise for actors and perform songs, dances and ambience music. Playing standards for cabarets.

DONALD SOSIN: I write music for all kinds of things.

JOHN SWEENEY: I've worked a lot doing music for contemporary dance, also playing for dance classes, also been involved in improvised music, also compose music just for listening to, mainly electronic.

GABRIEL THIBAUDEAU: I am involved with the Grands Ballets Canadiens de Montréal as a pianist and composer. I am also "composer in residence" for Angèle Dubeau & La Pietà (See [www.angeledubeau.com](http://www.angeledubeau.com)). I conduct my works with different orchestras around the world.

#### SPUNTI DI RIFLESSIONE

*Come si può constatare dalle risposte accorate e ricche di contenuti, ci sono stati da parte degli intervistati notevole disponibilità e senso di partecipazione; in particolare modo emerge una forte voglia di trasmettere il senso più profondo del proprio ruolo ed una grande determinazione nel ribadire l'importanza.*

*Mettendo da parte le argomentazioni di carattere generale, attraverso cui ogni musicista illustra il proprio percorso individuale e le esperienze personali, ho selezionato alcuni temi centrali sui quali è molto*

*interessante valutare le risposte.*

VISIONE DEL FILM PRIMA DELLA PERFORMANCE LIVE (domanda 2):

*Per la quasi totalità degli interpellati, a parte Brand e Sweeney, sarebbe meglio visionare la pellicola in anticipo; Coppola però, nonostante preferisca avere un'idea generale del film prima di commentarlo, in una risposta successiva (5) racconta che, a seguito della sua esperienza, "le serate più riuscite sono quelle in cui il pianista non conosce il film che va a suonare". Su questa dinamica Brand è tanto semplice quanto illuminante: "if I am enjoying seeing the film for the first time that enjoyment transfers to the music for the one unique occasion. I will never play the film as well a second time".*

QUESTIONE FILOLOGICA (DOMANDA 3):

*Nessuno dei musicisti, pur essendo quasi tutti interessati al tema, si è specializzato nel recupero filologico e nell'esecuzione delle partiture d'epoca.*

RAPPORTO SCRITTURA/IMPROVVISAZIONE (DOMANDA 5):

*La maggioranza ritiene che il processo creativo alla base della composizione sia differente da quello che genera l'improvvisazione; solo Coppola reputa siano la stessa cosa. Più sfumate invece le posizioni di Buchwald e Thibaudeau, per cui alle volte i due processi coincidono. Da notare come nelle risposte a questa e altre domande venga messa in evidenza l'importanza del rapporto con gli spettatori. Per*

*Coppola, viene a crearsi "una musica "complice", per così dire, del pubblico. Del resto nel Cinema Muto la musica non esce dallo schermo ma emerge dalla platea ed è lì che ha il suo senso più compiuto"; della stessa idea anche Sweeney: "in live performance you literally are part of the audience – you're sitting there watching the film in same space as them, and they're aware of that. In a recording you're coming from the same place as the film".*

ARCHITETTURA FORMALE/FLUSSO EMOTIVO (DOMANDA 6):

*La maggior parte degli intervistati cerca, a seconda del film, un ideale compromesso tra uno sguardo analitico "da regista" ed una percezione emotiva simile a quella dello spettatore. Karena adduce a riguardo una particolare motivazione di stampo naturalistico: "I believe that these two creative processes must work in tandem but to a point neither is dominant or subservient. As all things are balanced in nature, so must they be in this creative process". Vanno invece decisamente alla ricerca del flusso emotivo Coppola e Sweeney. Quest'ultimo è autore di una riflessione stimolante: "a film is very much a kinetic structure, always in motion, with a sense of energy flowing to and from certain key moments, and it's this sense of energy and rhythm that one tries to capture in the music"; un concetto simile è delineato da Coppola nella risposta precedente: "...creando una musica che va da "sinistra a destra", che non ripete mai due volte lo*

stesso tema, che marcia sul filo del rasoio senza sapere dove andrà a parare perché non può saperlo”.

FUNZIONALITÀ DELLA MUSICA CINEMATOGRAFICA (DOMANDA 7):

C'è la completa unanimità nel sostenere che ciò che distingue la musica da film da quella pura è la totale funzionalità della prima alla logica cinematografica. Coppola in maniera molto diretta ricorda che “il cinema è stato inventato per i film e non per la musica e dunque in questo contesto la musica non gode di alcun particolare protagonismo”. Vorrei poi evidenziare due considerazioni particolarmente significative; quella di Buchwald: “I feel more part of a “Gesamtkunstwerk”, a collaboration of many artists, even if the other members are mostly physically dead”; e quella di Sosin: “The film is the melody, the music is the accompaniment”. Thibaudeau, e con lui anche Buchwald, nella risposta precedente mette in luce un altro aspetto della questione, rimarcando il rispetto che il musicista, a prescindere dai propri gusti personali, deve sempre avere verso il film: “The most important thing is not what you think of the film but to make the film at its best”.

MODELLI DI RIFERIMENTO NELLA MUSICA E NEL CINEMA (DOMANDE 8, 13, 14, 15, 16):

A livello di influenze e di gusti sia cinematografici che musicali emergono variati riferimenti; il musicista più apprezzato è senz'altro Bernard Herrmann, mentre non viene data grande rilevanza ai composi-

itori storici di musica per i film muti (a parte qualche riferimento generico a Satie, Sostakovic e Prokofiev).

VINCOLO ALLE IMMAGINI (DOMANDA 9):

C'è completo accordo nell'affermare che il legame con le immagini non sia altro che un grande stimolo capace di liberare l'ispirazione, e che non costituisca affatto una limitazione per il musicista. Sosin a riguardo è lapidario: “Thank goodness for the images that PROVIDE inspiration”.

MUSICA DA FILM DISGIUNTA DAL PROPRIO CONTESTO PRIMARIO (DOMANDA 10):

Riguardo a questo punto abbiamo le opinioni più disparate; viene rilevata l'importanza della forma in cui viene presentata una colonna sonora al di fuori del contesto filmico e viene ricordato il caso, molto attuale, delle musiche associate ad un film per il loro lancio promozionale, create quindi appositamente per vivere un'esistenza autonoma.

\* Product manager presso Universal Music Italia, Milano - Area sincronizzazioni (musiche per spot e film) e progetti speciali (colonne sonore, compilation di catalogo ed in abbinamento a marchi commerciali e riviste)

#### Nota bibliografica

Per l'approfondimento dei temi sviluppati nel corso delle interviste, consiglio di visionare i seguenti testi (alcuni trattano nello specifico della musica nel muto, altri della musica da film e del rapporto musica/immagine nella loro globalità):

ALTMAN, Rick, *Silent Film Sound*, New

York, Columbia University Press, 2004.

ANDERSON, Gillian B., *Music for silent films 1894-1929. A guide*, Washington, Library of Congress, 1988.

BRAND, Neil, *Dramatic Notes. Foregrounding Music in the Dramatic Experience*, Luton, University of Luton Press/The Arts Council of England, 1998.

COMUZIO, Ermanno, *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2004, 2 voll. con CD-ROM, (Immagini allo specchio).

EJZENSTEJN, Sergej M., *Vertikal'nyj montazh* (Il montaggio verticale), scritto nel luglio-agosto 1940; tr. it.: *Il montaggio*, ("Opere scelte di Sergej M. Ejzenstejn", vol. IV, tomo II), seconda edizione, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pp. 129-216.

MICELI, Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, (Comunicazione e cultura).

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989, (I manuali EDT/SiDM).

PAGAN, Alessandra e CECCHINATO, Manuel, *Cinema e forme sonore*, Udine, Forum, 2000.

ROBINSON, David, 'Musica delle ombre. L'accompagnamento musicale nei film muti 1896-1936 / Music of the shadows. The use of musical accompaniment with silent films 1896-1936', in: *Griffithiana*, supplemento al numero 38/39, ottobre 1990, Gemona (UD), La Cineteca del Friuli/Le Giornate del Cinema Muto.

SCHELLE, Michael, *The score: interviews with film composers*, Los Angeles, Silman-James Press, 1999.

SIMEON, Ennio, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti Editore, 1995.

TAGG, Philip, *Popular music. Da Kojak al Rave*, Bologna, CLUEB, 1994, (Musica e scienze umane, 11).

VACCARINO, Stefano, 'Un metodo di analisi del rapporto musica-immagine per "Rapsodia satanica" di Mascagni-Oxilia', in: CANOSA, Michele (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I. Italian Silent Cinema. I, Atti del convegno internazionale, Bologna 12-13 novembre 1999*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 267-280.

### I sette musicisti nel web

Per un ulteriore approfondimento su biografie e percorsi artistici dei singoli musicisti, consiglio di visitare i seguenti siti:

Neil Brand

[www.neilbrand.com](http://www.neilbrand.com)

Günter A. Buchwald

[www.stummfilmmusiker.de/smmc.html](http://www.stummfilmmusiker.de/smmc.html)

Antonio Coppola

[www.antoniocoppola.com](http://www.antoniocoppola.com)

Tama Karena

[www.lovesongsfunsongs.com/who%20are%20we.html](http://www.lovesongsfunsongs.com/who%20are%20we.html)

Donald Sosin

[www.silent-film-music.com](http://www.silent-film-music.com)

John Sweeney

[www.britishsilentcinema.com/music\\_and\\_musicians.php#sweeney](http://www.britishsilentcinema.com/music_and_musicians.php#sweeney)

Gabriel Thibaudeau

[www.gabrielthibaudeau.com](http://www.gabrielthibaudeau.com)

Ringrazio sentitamente tutti i musicisti per la loro generosa e preziosissima collaborazione. Spero che questo confronto con i colleghi, anche se indiretto, possa per ciascuno di essi rappresentare un piccolo ulteriore stimolo all'interno del proprio percorso artistico.

THE SINGULAR MULTIPLE:  
FRANCESCA BERTINI AS STAR AND DIRECTOR\*

di Monica Dall'Asta

1. *Bertini and Feminist Film History*

As an enduring icon of femininity and a powerful example of womanly authority, Francesca Bertini is quite an engaging challenge for feminist film historiography. As everybody knows, Bertini is the actress who most successfully and persistently identified herself with the Diva image or *persona*, the inimitable and sublime creature she rapidly came to epitomize in Italian silent cinema. When considered from a feminist stance, this unique status soon reveals to be rooted in contradiction. In fact, while Bertini's performance as *the* Diva is no doubt what allowed her to gain an extraordinarily well-established position in traditional film history – to the point to facilitating her subsequent appraisal as the true director of *Assunta Spina* (1915)<sup>1</sup> – on the other hand her constant exploitation of an egotistic attitude has been successful also in the sense that it has helped obscure the presence of other influential and productive women in the Italian cinema of the silent period.<sup>2</sup> More importantly, the peculiar ambiguity of the Diva figure appears in the paradox of a powerful and charismatic woman, who nonetheless draws her “aura” only from a thorough identification in the tritest

stereotypes of male literature, where no place is left for any significant relationship among women.<sup>3</sup> Consequently the feminist historian finds herself in an uncommon situation, being no longer involved with an obscure/obscured figure, but with an image that, for once, appears to be even excessively neat and bright. On these premises, the examination of Bertini's unique career and personality can be an exemplary test for feminist historiography, a challenge to develop an interpretative frame aimed at making a process of feminist evaluation possible even in the case of figures who, at first, may look ambiguous or disturbing from such a stance. I will try to move on these lines by proposing a concept of acting as agency that I hope can help rethink the role of performance in relation to direction, advancing the hypothesis of a type of acting that can work as a form of vicarious direction.<sup>4</sup> Finally, the study of Bertini as a woman filmmaker will take me to reconsider the problematic relationship between the “visible few” and the “invisible many”, which is inescapable for a feminist historiography of any sort, and to reassess the importance of an approach based on the method of cultural contextualization.

Bertini is for sure a singular figure in the map of European women's cinema of the silent period. Of the dozens of women filmmakers who were involved in the film industry throughout all Europe in different endeavours, from scriptwriting to directing and producing, she was for sure and by far the one whose films were seen most extensively, obtaining popular and critical success on the international level. The sheer visibility of Bertini's cinema is itself a feature that puts her apart from the experience of other women filmmakers of the period (and long afterwards), who often had to strive to make their films and have them distributed and screened.<sup>5</sup> Even the women whose work appears to have been successful in their country very rarely have gotten to be known abroad. The rare exceptions I can think of seem rather to confirm the point. If Alice Guy worked at a time when the name of the director, even if male, was not yet credited, the popularity of Elvira Notari's films was confined to a very distinct context, the Neapolitan region and the Italian neighbourhoods of American East-coast cities, and even more marginal, if prestigious, may have been the circulation of Germaine Dulac's films in the international network of cine-clubs. Neither the extremely productive women directors of German cinema (from Holla Moja to Fern Andra, from Rosa Porten to Iwa Raffay), nor internationally renowned personalities like Musidora or Diana Karenne ever reached the kind of univer-

sal success that surrounded Bertini at her heyday, and still long after that time.

One might object that Bertini's enormous visibility does not necessarily imply a popular and critical appreciation of her work as a filmmaker, but only proves the powerful fascination exerted by the Diva as an actress. So in a sense the position of Bertini might not be so peculiar, for in fact a clear-cut examination of her contribution as a filmmaker would have to concentrate exclusively on the films she wrote, directed or produced, which in the final analysis might reveal neither as successful or critically acclaimed, nor significantly apart (culturally or stylistically) from the films she only interpreted, as one might suspect. Yet, as anyone familiar with Italian silent cinema knows well, such distinctions or role divisions are very difficult to operate in the case of the Diva. All accounts of Bertini's work as a Diva, from her contemporaries to her first biographer, to modern historians like Gian Piero Brunetta and Vittorio Martinelli (not to mention her own set of autobiographies) have always acknowledged how her ability to gain control of the set and her power of decision on important aspects of production went far beyond what was allowed to other actresses and even to other Divas.<sup>6</sup>

On Bertini's volubility and whims many pages have been written, so it is useless to insist further on this point. In these mostly anecdotal accounts, what the stress on the Diva's temperamental

character obviously tends to conceal is the economic side of her power. To be sure, not only she was perfectly aware her time was very expensive, but she also knew (as everybody else in the crew) her films would be a guarantee of sound incomes for a large number of people – so she was allowed to have pretensions that were unthinkable in the case of other actresses. Of course Bertini was not the only Diva in Italian cinema, and a similar kind of strong-willed eccentricity has been repeatedly emphasized even with regards to her numerous competitors. Yet Bertini's value as a natural capital was unsurpassed. Since her films were much more popular all over the world than those of any other Divas, she could rightly consider herself as the greatest natural capital of Italian cinema, and she did behave as such, trading her precious time against the satisfaction of her "whims."

## 2. *The Superfemale*

In fact Bertini was probably the most powerful woman in the Italian film industry, more powerful even than the majority of men, and though the exact degree of her creative contribution to the different stages of production is very difficult to determine, nonetheless it is clear that it extended far beyond acting, and included as many aspects of filmmaking as the choice of characters and plots, framing and lightning strategies, editing and of course publicity. I will go into an

analysis of Bertini's filmmaking style in a while, but first it is necessary to expose the conditions of her inscription in film history in greater detail, for they are also largely responsible for the paradox she represents for feminist historiography.

At the time of their release, none of Bertini's films credited her name in other roles than actress, or from 1918, producer. In the years 1915-16, when she had already created some of her most acclaimed characters, like Nelly la Gigolette, Nini Verbena or Assunta Spina, and she was in her gorgeous, ultra-productive twenties, a masculinized version of her name, Frank Bert, was credited for writing the scripts of three films, *Nella fornace*, *La perla del cinema* and *My Little Baby* – but the results of these attempts were so deceiving that the name was never used afterwards. It was not difficult for critics to recognize Bertini under her male pseudonym, though this did not prevent them from being very harsh in their judgment of the plots.<sup>7</sup> Unfortunately, none of the films have survived, then it is impossible to say how fair these reviews may have been. Anyway, Bertini's screenwriting ambitions were interrupted soon afterwards.

To begin to divide Bertini's work into specific roles we should be able to show some significant difference between the plots of these films and the remaining part of her production. Now, though we can judge only from secondary sources, the plots of these films seem instead to fit

perfectly an already well established pattern, whose basic rule was the complete centering of the whole film around the Diva's body and personality, both on the visual and the narrative level. As early as 1915, critics already repeatedly noted that the Diva was "too long on scene,"<sup>8</sup> screened in almost every shot, and the plots of her films were regularly judged too conventionally centered on her character, conceived exclusively for the purpose to give her the possibility to show what a critic called "the gracious qualities of her fascinating personality."<sup>9</sup> In reviewing *Nelly la gigolette*, a film in which the Diva appeared at the side of two popular male stars like Emilio Ghione and Alberto Collo, critic Pier da Castello wrote that the film could be understood only through the lens of Bertini's magnetic character, which expressed itself in "the menacing severity of her glance" – a statement almost literally repeated by Louis Delluc in 1917.<sup>10</sup> Considering the dominating attitude of this character, it would be hard to presume that the roles she wrote for herself in 1916 might diverge in some important ways from her previous performances. On the contrary, they seem to have been of the most conventional type, and maybe even more explicitly and boldly designed. *La perla del cinema*, in particular, might even be read as a sort of Diva manifesto, as it developed a metafilmic plot in which Bertini played a double of herself: a movie star at the top

of her success. The story presents several traits that are recurrent in Bertini's cinema, such as the melodramatic structure, involving frequent and sudden reversals, both in the narrative and the characters, and a tragic ending that inevitably implies the Diva's death. This ending formula had already been established a few years earlier by Asta Nielsen in her films; still, what is remarkable here is the way in which it was used to reverse and contradict what was presumably supposed to work as an ideal fantasy addressed to women spectators: the simple, yet beautiful peasant who becomes a successful star by pure chance.<sup>11</sup> The story goes as follows: one day a film company sends a unit to shoot on location in the girl's village, she falls in love with the male star, and leaves with him toward a future of luxury and success. We might expect that this scenario would be turned into a glorification of the Diva status, and in a sense this is what happened – for, as a critic noted, the plot allowed Bertini to indulge in "poses" and expensive gowns, "contemplating herself and the chance of presenting herself as an actress."<sup>12</sup> But the mirror play in which the character was trapped in this story was far more complex than this, as the peasant-turned-movie star was fatally doomed to turn into a *femme fatale*, that is, into a woman who was essentially guilty for the violent passions she arisen in men, and who in the end couldn't help committing suicide in a supreme gesture of sacrifice.

As if this were not enough, the suicide was executed in front of a camera, as the final scene of a film in which the repentant Diva represented her tragic life.

As paradoxical, contradictory and ambiguous as it is, this narrative was in a sense the only possible way for a Diva to self-represent her role, since a complete performance of it could not certainly avoid including the death scene. So in a way the Diva's self-representation culminates in her self-destruction, but this quite nihilistic result is only specular to the totalizing ambition she showed in imagining this plot. While the perplex reaction on the part of the critics can be easily understood, the story of this film can be praised at least for the clarity with which it represents the nihilistic paradox of the *femme fatale*, a nineteenth century model that seems to absorb all of Bertini's melodramatic inspiration<sup>13</sup>. Even after she became the principal of a production company, in 1918, the characters she represented on the screen kept being borrowed from that literary tradition, illustrating a long gallery of love victims, and more or less innocent sinners, who paid with their life for their irresistible beauty and power of fascination. The only notable change in production strategy was a definitive turn to scripts drawn from literature, but the choice of the stories kept being made among the usual inventory of nineteenth century French melodrama, especially among texts by Alexandre Dumas fils, Georges Ohnet,

Octave Feuillet and Victorien Sardou. This may have been an attempt to face the critical disappointment around the often remarked confusion and illogical narrative development of the Diva's films, and actually in some cases critics did appreciate the effort in this direction,<sup>14</sup> but finally the reference encyclopedia of Bertini's imagination remained the same as ever, a stock inventory that included models such as Marguerite Gautier, Tosca Fedora, Odette, and all the themes and situations scenarists had been mingling and reworking for her in the previous five or six years.

Almost without exceptions, the films she made were all based on a single recurring structure, the love-triangle in its ever-changing and multiform variations. Bertini could either be the faithful wife who was betrayed by her husband, or a Bovary-like type of woman, either the princess who was ruined by her lover, or the woman of the world who ruined a prince, and more often a mixture of all types, as for instance in *Sangue bleu* (Nino Oxilia, 1914), where she was a princess who became a woman of the world after her husband had betrayed her. The fragmentation of the Diva image in a plurality of roles often occurred inside the single film, marking her characters with a contradiction and a dissociation that could only lead to a tragic ending.<sup>15</sup> Yet it is exactly through this process of constant fragmentation and shifting from role to role that Bertini acquired her superior

identity as a Diva, or the aura of a perfectly singular image, as she literally was the one who could survive all the serial deaths of her characters, the only one who was allowed to imitate their transgressive behaviours and desires (like for instance their common weakness for fashionable dresses and jewels), without being condemned and remaining instead the most respectable and admired of all actresses. This ultimately may be the reason why in her metafilmic scenario Bertini killed herself in front of the camera, having learnt from her previous experience that the creation of her own heroic image, the satisfaction of her own ambitions and desires (like for instance her own weakness for fashionable dresses and jewels) primarily depended on the destruction of all her heroines. One cannot think of a clearer way to demonstrate her oneness, her inimitable ability to imitate so many lost and ambitious women without being doomed to share their self-destructive destiny. In fact the Diva's self-sacrifice at the end of her scenario might well be interpreted as a warning to her women spectators not to follow her example, a moralistic illustration of the dangers they might encounter should they be as proud as to believe to be like her. This quite nihilistic form of heroism had deep roots in contemporary Italian culture, and particularly in the literature of Gabriele D'Annunzio, a poet and a novelist whose work was particularly admired by the Diva. For instance, in her first autobiogra-

phy, she ecstatically describes the long, sleepless nights spent in trying to understand "that musical, magical prose, losing myself in dreadful labyrinths, which troubled and upset my soul."<sup>16</sup> In fact, D'Annunzio's ideal of a Superfemale able to match the inexhaustible aesthetic appetites of his male heroes has in Bertini an almost literal personification.<sup>17</sup>

### 3. *An Unreachable Model*

As a Superfemale then, Bertini was inimitable by definition, yet – to push the Diva paradox to its extreme consequences – the perfect uniqueness of her image was also the reason why she succeeded in inducing the most extensive imitation.<sup>18</sup> Her image circulated widely not only on the screens, but also in beautifully decorated booklets printed to advertise her films, in women magazines and in countless postcards.<sup>19</sup> Her elegance was greatly admired, and the spectacle of fashion she made on the screen was a major attraction for women spectators. Though certainly most of them could not afford the high cost (not to mention the variety) of her exclusive models, still they greatly appreciated the sheer possibility to look at them, and they tried to copy at least some features of style – like the famous hat with a cut in the middle she wore in *La contessa Sara*. In fact, Bertini had engaged professional relationships with Maison Paquin, a Parisian fashion house, as early as 1914, and one of the most recognizable rules in the visual style of her films was

that each scene should have its own dress – so in fact, in Bertini's cinema, each change of scene generally implies a change of dress. Thanks to this rule, it was possible to use the film to put on display an entire collection, as we can see for instance in *Sangue bleu*, one of the films that enjoyed of Maison Paquin's cooperation. As a result, the irresistible *femme fatale*, who was surrounded by the admiration of all men, was enormously admired by women too – a fact that critics often remarked, writing for instance that women spectators “and especially young women have fallen in love with Bertini,”<sup>20</sup> seduced by “the astonishing luxury” and “huge number of gowns”<sup>21</sup> that were put on display in her films. So Bertini was a model her spectators wanted to imitate, but at the same time this model was not viable for them in realistic terms. In this way the aura of the Diva was preserved, and even fostered by all the unappeased desires of her spectators – or what, following Angela Dalle Vacche, we might call the “I'd-like-but-I-can't” cultural syndrome.<sup>22</sup>

The use of fashion in the Diva film genre has received special attention in Italian film historiography since the time Emilio Ghione, the actor and director of a number of her early hits, published his memoirs in 1930.<sup>23</sup> In this text, Ghione explained how the Divas, beginning with Bertini, had caused Italian cinema to ruin under the weight of their increasingly expensive wages and self-centered ambi-

tions. Since then, modern historiography has showed all the limits of such a simplistic account, indicating the cost of the Divas' life-style among a number of other aspects, first of all the fragmentation of an industrial structure seriously lacking in planning and organization<sup>24</sup>. Still there is certainly some truth in Ghione's account, for one of the main responsible of the harsh crises that stroke Italian cinema after 1918, was the man who had produced the most successful of Bertini's films, Giuseppe Barattolo, whose attempt to create a trust among the major companies in order to strengthen national production was to end, instead, in a true disaster. Quite interestingly, the production company named after the Diva, the Bertini Film Company, came into existence almost simultaneously with the Unione Cinematografica Italiana. While there is no documentary evidence that Bertini ever really worked there as a producer,<sup>25</sup> the increased concentration on her name indicates quite well how much Barattolo counted on her style as a privileged model for Italian cinema as a whole.

Anyway Ghione had more than one reason not to be tender with Bertini. In 1914 his ambitious attempt to make a film from a famous theatrical play, Roberto Bracco's *Don Pietro Caruso*, had been ruined by one of Bertini's notorious whims, when the shooting had been completed and the film was ready to be released. The original play was conceived

according to the realistic attitude that characterized the Neapolitan Veristic school, and the film had been executed in a similar vein. As Ghione recalls, Bertini convinced Barattolo to withdraw the film from distribution after seeing herself, deceived from the fact that nowhere in the film she appeared embellished in elegant gowns. Ghione's account finds a confirmation in secondary sources – in fact, after a powerful advertising campaign, *Don Pietro Caruso* suddenly disappeared from film magazines, and was never to receive a single review.<sup>26</sup>

As early as 1914, then, Bertini seems to have been already as powerful as to be able to decide on the release of her films. But the use she made of this power is certainly not easy to approach from a feminist position, for nowhere in her career we find evidence of any attempt to use her influence to provide women with empowering models. At a time when prêt-à-porter fashion was still to be invented, and fashion was essentially a matter of haute couture, the wonderfully refined dresses she wore in her films could only be a pure object of desire for her women spectators, one that was inevitably doomed to remain frustrated. In fact, the incredible gowns she kept exhibiting throughout all the war years may seem at least a bit anachronistic if one thinks of the real situation Italian women were experiencing at that time. Yet, for a further paradox, this critique

was first made by Bertini herself, in another self-reflecting film from 1918, *Mariute*. In this film, which describes the Diva's daily occupations at home and on the set, Bertini represents herself as a lazy and spoiled woman always late at work, forcing the whole crew to long and expensive waits. This semi-documentary representation turns into a patriotic fiction when an actor returning from the front gives her a long description of the atrocities of war. For the strong impression received, the following night the Diva has a nightmare. In the dream she is a Friulan woman, mother of two children and with her husband at the front, who is raped by a German soldier and revenged by her grandfather (who finally kills the rapist). Deeply touched by the experience, the following day the Diva arrives on set on perfect time. Coherently with this apparent moralistic turn, in all the second part of the film she wears the same, very simple dress, somehow in the vein of *Assunta Spina*. However, the choice of a more sober image did not last long, and this kind of naturalistic attitude was abandoned as soon as the next film was put in production.

When I say that Bertini did not use her power for the purpose to offer empowering models to women I am not thinking of course only of fashion. Much more significant under this respect is the choice of characters and narratives, which, as we have seen, remained anchored in the most conventional mo-

dels of nineteenth century male literature, perpetuating the same old and how abused scenario in which women could only end being the victims of love. This is not to say that Bertini was bound to play always the same role, for no doubt her ability to shift from role to role and to portrait a wide range of characters was an essential aspect of her personality and, in more than one hundred films, she was certainly able to explore a whole variety of narrative positions. Yet these differences always occurred inside one basic, recurring scenario: the sentimental triangle where the heroine fatally ended to be trapped in. Under this respect, even the case of *Histoire d'un Pierrot*, the famous film Bertini interpreted *en travesti*, and one of the most exemplary demonstrations of her eccentricity, does not seem to be exceptional. The argument of the film, drawn from a popular French pantomime, is the inconstant amorous life of Pierrot, a dreaming young man who first seduces and then betrays the tender Louissette, who is abandoned with a child for another woman.<sup>27</sup> Because of the fairy-like tone of the story, here we are offered one of the rare happy endings of Bertini's cinema, as Pierrot, repentant after an absence of six years and the end of his flirt, returns to his home and finds Louissette still waiting for him. Though Bertini is certainly surprising in her masculine masquerade, there is nothing in this scenario that could be said to contradict or upset the usual moralizing

scheme of her films. In fact, one could see Pierrot as simply a masculinized version of the many inconstant, frivolous, unconscious and dreaming women she was to interpret in her following career, a male double of herself who, quite ironically, is also the responsible for the victimization of the female character. Indeed, in *Histoire d'un Pierrot* Bertini has represented the patriarchal source of her culture almost allegorically, showing herself as the romantic, literary man who acts destructively toward his feminine ideal under the thrust of passion.

#### 4. *Feminine Heroism and the Author as a Power Strategy*

So with Bertini we are confronted with a rather disconcerting historiographical case. In fact, what we are discussing here is the case of a very powerful woman who never tried to provide women with empowering models, a woman who succeeded in inducing the most extensive imitation while presenting herself as thoroughly inimitable. This is particularly problematic for us since we know that the individuation and recovery of exemplary figures, meant to work as positive and empowering models for women, has always been an important aspect in the methodology of women history; at least since the time Christine de Pizan, the famous fourteenth-century writer, imagined her *City of Women*, an allegorical construction in which she gathered the profiles of many

illustrious women of the past.<sup>28</sup> Since then, any project to open a new feminist perspective in the different fields of history has moved from a similar attempt, by drawing a genealogy of remarkable women in each field, for instance literature or art. In this sense, the important ongoing project launched by Jane Gaines under the title of *Women Film Pioneers* is no exception, since what it is going to provide is essentially a list of cases of feminine heroism, the stories of women who managed to have a professional career at a time when patriarchal power and prejudice were still very strong.<sup>29</sup> No doubt the lives of these women are exemplary in many different and often contradictory ways, and the study we can do of them may reveal important details about women condition at different latitudes in the first decades of the twentieth century. But the problem arises when the feminist genealogy we are trying to produce run into figures who may resist this reading, women who may have been indifferent or even hostile to the feminist cause. While there is no evidence for us to consider Bertini hostile – as far as she never took position on this subject in any of her writings or interviews – round anti-feminist figures of women writers were not rare at the time, and not only in Italy, I am afraid. One can think for instance of Matilde Serao, the prestigious novelist and chief-editor of the Neapolitan newspaper *Il Giorno*, or Neera, another talented writer and poet of the

same period, both of whom were ready to explicitly declare their aversion to feminism. As it has been with the history of literature, in the field of film history too we have to learn what kind of approach to use in similar cases, for the history of feminine heroism would not even be conceivable outside of an unfavourable context in which non only men, but also many women, were completely absorbed in the rules and prejudices of patriarchal culture. Yet the task that feminist historiography has to accomplish with regard to these problematic women cannot be different than in other cases, that is, we have to keep searching for those aspects of their heroism that can be evaluated in feminist terms, no doubt even beyond their own, so to say, “authorial” intention.

Trying to do this with Bertini takes us in the middle of a further paradox, for I think this particular historical recovery cannot be done without resorting to the notion of author. This is of course a very delicate point, as we know all the shortages and dangers of auteurism, especially from the point of view of women’s studies – on this point, I entirely agree with Jane Gaines’ deconstruction of the “analyzable subject” as a theoretical myth.<sup>30</sup> Yet, as the previous discussion should have already made clear, the kind of author I am introducing here is certainly not a sort of spiritual, individual unconscious that would transpire from the signs in the text, as a guarantee of

coherence and meaning. Using Gaines' own terms, I could not even say I am thinking exactly of a *someone*, but instead, of a much more cultural, historical and material *something*, which no doubt includes the material agency of individual women, but also includes many other cultural and historical "things" that largely exceed the purely individual and subjective dimension, such as for instance the books they read, the way they dressed, or more generally the specific conditions of the patriarchal institution at a given historical moment. This dialectic of individual agency and culture as a factor of conditioning is supposedly a crucial element in the methodology of women history, one that resembles more the original concept of the author as a director in conflict with the productive system, than the mystic of the "analyzable subject." In other words, a restrictive, essentially operative notion of author as a cultural construct might reveal still useful for the purpose of analyzing, instead of the subjects, the form of power in which subjects were caught and defined, and the strategies they organized in order to escape it – as far as I think we can put as a premise that, as women, they were always already trying to escape it. This is not to say we should go back to consider the author the only possible measure to appraise the value of women's work in film, as there are no doubt many other ways to accomplish this task. But the notion can still be oper-

ative at least in the case of women who have managed to construe themselves as authors, as a means to track down and analyze – outside any ontology of the individual genius – the power strategies at work in this construction.

##### 5. *Bertini Director: A Pioneer of Neorealism?*

Thus we come to *Assunta Spina*, which is to the one film that, among more than one hundred, the Diva wanted to credit as authored by her in every detail, from the script to decisions regarding locations, framing and editing. As in the case of Alice Guy, here too the major source to credit Bertini's responsibility in this film is the late autobiographical discourse she offered in the form of several interviews, the most exceptional of was made into a film by Gianfranco Mingozzi in 1982.<sup>31</sup> In all these documents, Bertini is surprising for the determination she shows in claiming that "film history has to be rewritten", since, as the true author of *Assunta Spina*, she must be held as the inventor of Italian cinema's most representative style – that is, as a pioneer of Neorealism.<sup>32</sup> Contrary to Guy, though, the preoccupation of being recognized among the great directors of film history is a feeling that emerges late in the life of Bertini, while during her active years she never seemed interested in claiming this kind of responsibility. In fact, the Diva goes on saying, "we didn't want to credit my

name,”<sup>33</sup> and though she does not explain why, what she clearly implies is that the choice was not made against her will. This may look strange considering the self-centered nature of the Diva’s personality, but in the end it seems perfectly coherent with the intention to focus all attention on her unique and inimitable *persona*. At any rate, Bertini seems to have been perfectly happy with this situation throughout all of her active career, for the desire of being considered a director only appeared in her late years, at a time when the notion of the director as the true author of a film was widely acknowledged. At this time, Bertini was no doubt familiar with both the new authorial status modern directors had acquired – it is worth to remind she had worked with Bernardo Bertolucci in *Novecento* (1976) – and the reconstructions of Italian silent cinema made by film historians, who had often referred to *Assunta Spina* as one of the two possible forerunners of Neorealism (the other being *Sperduti nel buio*).<sup>34</sup>

Bertini’s gesture of self-accreditation has then to be taken quite seriously, for what it actually points to is a complete rewriting of the history of Italian cinema in which a woman would be allowed to play the most crucial and pioneering role. At this point, she knows perfectly well her acknowledgment as a pioneer in film history depends entirely from her acknowledgement as a director, so she insists on her responsibility on the *mise-*

*en-scène*, describing her directors, even the most talented of them, as pure executors of her decisions. She says for instance directors “didn’t see a certain kind of things . . . so I went and said: ‘Listen sirs, you know what we’re doing? We put the camera here, as I see the scene in this way, let’s begin.’”<sup>35</sup> At the same time it is important to remind that, in the period of her active career, the directorial status was neither as prestigious, nor as decisive, to be considered an author, as it would later become. Though the credits for the direction of *Assunta Spina* were given to Gustavo Serena, the male leading actor in the film, there is little doubt that contemporary audiences could recognize Bertini as the main responsible, then the true author, of the film. One could go so far as to say an acknowledgement of the Diva’s authorial status was part of her own image, as we see for instance in a publicity text from 1916, in which she is described as the greatest authority in the studio, with the “director, the actors, the cameramen and all the crew hanging, if not on her lips, on her play.”<sup>36</sup> Or I could cite the article written by Roberto Bracco in 1927, where she is presented as a “cinematografaia”, a neologism that could be quite literally translated into the English “filmmaker”, and where her “whims” are explicitly described as a way “to rule, dominate, and ineluctably operate” on the set.<sup>37</sup> This text in particular is very interesting because it matches Bertini’s

own claims regarding her directorial responsibility in the shooting of *La piccola fonte* (1917, once again lost), the first in a long series of films she was to make with director Roberto Roberti, Sergio Leone's father, and in her words a "very good and gentle, patient man".<sup>38</sup> As the author of the stage play the film was drawn from, Bracco recalls he had explicitly asked Barattolo not to have the character of Teresa played by Bertini, who in his opinion was "too beautiful, too bold, too protagonist" to be fit for the role, that of "a humble little woman with an insignificant aspect" who was driven insane by her husband's demonstrations of indifference. After the unfortunate conclusion of *Don Pietro Caruso*, no doubt Bracco had good reasons to be suspicious of Bertini's possible behaviour, yet he had to resign when the Diva reclaimed the role for herself. His description of his visit on the set is too amusing not to report it. He recalls how, when he got on place and saw Bertini acting as a crazy Teresa, he felt his "author's heart" fail. "She had never appeared more surprisingly beautiful to me, more fit to rule, to dominate, to master madly! ... She did not pay any attention to me, so busy she was acting crazy as her fantasy suggested her to do. The cameraman turned the crank with absorbed devotion. The director observed silently, in a corner, in ruptures." Bracco goes on saying he did not protest, though he certainly did not recognize his work in

the film, for it would have been anyway impossible for him to interfere.

I find this text particularly suggestive, as it describes Bertini's working relationships in terms of power. Bracco goes so far as to indicate the base of this power in the production mode that characterized the work at Caesar studio, a completely non-methodical attitude based on improvisation and impromptu decisions. As we have seen repeatedly in the study of women film pioneers, Bertini too seems to have built her power thanks to the conditions that existed in the film industry before its institutionalization in the twenties.<sup>39</sup> At any rate, the "fanciful imagination", "unceasing mutability," and "vertiginous whirl of ideas, commands and countermands" Bracco describes for *La piccola fonte* match completely Bertini's own description of her working methods in both this film and *Assunta Spina*. This point is especially important in relation to *Assunta Spina*, since it relates to her self-accreditation as a pioneer of Neorealism. Commenting on the film in the interview recorded by Mingozzi, she speaks of a scene she invented on the moment, which was not contained in Salvatore Di Giacomo's original play and which she wanted to shoot in one of Naples' most popular streets. She also claims she has to be hold responsible for the whole "idea of shooting down in the streets, going to the Tribunal, finding the extras from the streets." Therefore she concludes: "I can say, not to be immodest, I was the true

director of the film, or more precisely, I was responsible for the script, the adaptation, the setting and the direction”, and elsewhere she also adds the editing.<sup>40</sup>

### 6. *Directing Herself, or the Gaze in the Mirror*

I think this attitude for improvisation is a crucial element in the understanding of Bertini's power, that is, of her ability to control the visual style of her films. In fact, one of the points on which she regularly returns in her discourses is the perfect singularity of her acting performances, meaning that she claims each take was made only once, and even without rehearsal. She says: “we never rehearsed, I never rehearsed a scene. It was difficult to work with me . . . what was done, was done once and for all”.<sup>41</sup> And elsewhere: “We always made a single take. What I gave the first time, impulsively, under a cerebral thrust, I couldn't repeat.”<sup>42</sup> Though it is hard to take these statements literally, the vision of the films she made at Caesar studio reveals a shooting strategy that appears perfectly compatible with the purpose of reducing the number of shots taken per film to a minimum. To be sure, the minimal unit of language in Bertini's films was not the shot, but the scene, and editing was consequently very limited. No doubt it was a film style whose model was drawn from theatre, and whose basic aspect was the continuity of the actor's performance. Bertini makes the point very clearly when

she says close-ups have a “cooling effect”, recalling how Italian cinema was short in the photographic effects American directors had devised in order to enhance the beauty of their actresses.<sup>43</sup> A shooting style based on single takes of long shots had obvious economic implications for producers, whose greatest preoccupation, according to Bertini, was to economize on film stock (for instance she says the shooting of *Assunta Spina* required no more than 3400 feet of film). This can explain the importance a certain kind of actress came to acquire in this cinema, an actress able not only to play a scene with no interruption, but also to do it well already at take one. This was definitely a theatrical model, and certainly Bertini was not the only Diva who had made her training on stage, Lyda Borelli being the most illustrious example. Bertini began her stage career when she was still very young, and her first performance seems just to have been a small role in a theatrical production of *Assunta Spina*, put up in Naples apparently in 1904. But what is extraordinary in the case of Bertini, is the way in which she was able to adapt her theatrical skills to the screen in order to extend her power and control on the scene. Not only as the leading narrative figure she was automatically meant to get a dominating position in the frame, but her ability to do well at take one put her in condition to exert a strong influence even on the direction of the scenes. One

could go so far as to suggest that her practice of the single take was a strategy she used in order to escape the director's control, almost to the point to put him in a vicarious position in relation to her. Her words are once again more than suggestive in this regard. She claims all decisions on the positioning of the camera were taken by her, while the "director waited for my decision. I said: put the camera there, as I am going to do this movement. Silently, docilely, he obeyed."<sup>44</sup>

We can certainly find some powerful element of feminist appraisal in this analysis, especially because of the purely cinematographic dimension in which the Diva appears to have constituted her power. In fact, though her acting style was deeply rooted in the theatrical model, it is important to point out how effective she was in adapting this model to the cinema. Though close-ups are very rare in Bertini's films, her intense facial expressions are still very well legible in the medium shots, and they are continuously emphasized by the gestures of her hands and the use she makes of dresses – as for instance the shawl worn by Assunta Spina, which becomes a way to enhance as many different expressions as pride and fear, seduction and pain. Even though her movements are always very contained, in fact she never stops moving and changing, modelling her face and attitudes in a ceaseless process of emotional variation. No doubt the mutability

of her extremely reactive face was a major feature in her acting style, working as a subtext in which the spectator could read a number of things that the plot did not say, as for instance the boldness and pride of her characters, their taste for provocation, rebellion or transgression. These aspects were accompanied by many other more traditional ones, like seduction, erotic passion, pain, and even submission, composing a contradictory mixture of types and subject positions that kept fading one into another.

So Bertini was a multiple already at the level of her acting performance, but the process of her multiplication and fragmentation originated at even a more primary level, in the imaginary splitting by which she projected her glance outside her visible image, in the point from which she would be able to see herself as an image, the vacant point of view she claims she decided to assign to the director. Lacking the possibility of being physically outside herself, the only way she had to turn her glance on her image was to reflect herself into mirrors, what in fact we see her doing repeatedly in almost all of her films.

### *7. The Authorized Author*

But were not all those mirrors (and films) simply a trap, an apparatus of capture for all the fragmentary, dispersed reflections of herself? To be sure in Bertini's cinema, the incessant multiplication of her image is not at odds with

the production of an effect of singularity, which is with the reinforcement and confirmation of her inimitable identity as a Diva. The close circuit of her visible images kept turning around a blind spot, an ideal point which all of her images had to be measured and finally referred to.<sup>45</sup> Did all this make an author of her? If by this term we mean a person who is in control of the filmmaking process and able to determine the resulting image, I think that yes, we should acknowledge Bertini to be one. Yet, from a different perspective, it is also easy to see to what extent she was simultaneously authored or authorized, as the singular product of a multiplicity of cultural factors. In the end, I would say, she was barely an author, just one of the many honoured and renowned authors who still in those days kept making their fortune and fame on the destruction of their feminine characters, reiterating the old, melodramatic and decadent stereotype of the fatal woman who is strangled in the coils of her own sensuality and beauty. Significantly, one of the scenes which she most proudly claims she created against the director's will was the sensational, quite baroque suicide she introduced at the end of *La piccola fonte*, the scene in which crazy Teresa, in her nightgown and with her hair loosed, threw herself down a wall into the sea.<sup>46</sup>

So the problem with Bertini is not to determine how successful she was in realizing her fantasies, for all sources are con-

cordant in describing her decisional power as simply huge. The point is rather how far she could go in having fantasies, in pushing her imagination beyond the established limits of patriarchal culture. But in fact Bertini seems to have always felt comfortable within those confines, and while she certainly demonstrated a great ability in turning the misogynist stereotypes of contemporary literature to her advantage, at the same time she never seriously tried to overcome them, neither in the films she wrote, nor in the deeply desired attempt of *Assunta Spina*. For even in this case, the object of her desire was a character taken from Salvatore Di Giacomo's long gallery of "passionate, naive, treacherous women", which a competent reader like Domenico Rea once criticized for being unable to represent a much more realistic type of Neapolitan woman: "the sad, sour, violent woman, who doesn't draw a single line of a song from her throat for a whole year".<sup>47</sup> This is also why it is not possible to agree with Bertini when she claims she invented Neorealism, as to even begin to do this she should have attempted to find a way out from the strictures of melodrama, which appear instead to be still firmly in place in her film, as more generally in the Veristic literary vein that provided its original inspiration. To be sure, shooting down in the streets is not enough to make a Neorealist film, otherwise the merit of the invention could be claimed by several different directors. To be a Neorealist

director, Bertini should have shown at least an intention of a different engagement with reality, while she always remained a detached personality, a distant, unreachable icon.

I may sound harsh with Bertini, as the general conditions of contemporary Italian culture certainly did not encourage women to have autonomous fantasies, and, with a few exceptions, literature and cinema remained fundamentally male territories. Yet even in this unfavourable context, there are women's voices that speak of a different kind of research, voices that are sometimes very subtle, almost inaudible, almost submerged in the noisy misogynist culture that provided Bertini with the most triumphant authority and visibility. Critical voices like that of Donna Paola, a journalist and writer who in an important essay of 1917 expressed her impatient waiting for a new literature, in which women would no longer be represented only as "the beautiful and fatal sinners", creatures "of luxury, frivolity and vice", in front of whom men "burn the incense of their fool, vile admiration."<sup>48</sup> A new literature was necessary to give women different models, to free them from so many "insubstantial dreams", and from the need "to enhance frenzily their femininity, in the vain, exasperating attempt to give the dream an appearance of reality." But the few women filmmakers who tried to interpret these vows did not certainly find a smooth way in front of them.

We can think for instance of Eleonora Duse's courageous adaptation of *Cenere*, one of Grazia Deledda's most acclaimed novels, a spare, rarefied movie in which she appeared in the role of an old mother who meets her son for the first time in a life before dying. But the film was unfortunately a commercial failure and Duse was forced to abandon her project of a new film. Or we can think of as many forgotten, obscure filmmakers as Bianca Camagni, Elettra Raggio, Gianna Cassini, who tried to explore some original path beyond the dominant model of the Diva film genre, and whose work was to be interrupted after the first few films. As naive and uncertain as they may have been, these attempts may have represented a kind of anomalous feminine fantasies that did not fit the parameters of contemporary culture, and were rapidly erased from film history. Probably many other fantasies of this kind did not even manage to surface. The most emblematic example is the work of Lina Cazzulino, whose attempts at filmwriting (at least three texts now preserved at the Museo del Cinema in Turin<sup>49</sup>) did not even get to be taken on the screen. None of these women was an author, but their work may be even more important for us than all of Bertini's much acclaimed films to understand the real conditions in which Italian women were – or rather were not – able to express their desire to make movies during the silent period. They are also very important to help us place cor-

rectly Bertini's position in feminist film historiography: that of a very clever, powerful and ambitious woman author – who nonetheless did not succeed in being the mother of a new cinema.

\*Relazione presentata al Convegno internazionale "Women and the Silent Screen", quarta edizione, 7-10 giugno 2006, Universidad de Guadalajara, Mexico. Si ringraziano l'Autrice e gli organizzatori per l'autorizzazione.

<sup>1</sup> As early as 1956, in his *Storia del cinema muto* (Napoli: Giannini), Roberto Paolella already recognized that "Bertini is the only true creator of *Assunta Spina*. All those who use her name to make an easy irony on the manner of Italian Divas, on their exaggerated gestures and exuberance, should see *Assunta Spina* at least twice." Though the film keeps being credited in filmographies as directed by Gustavo Serena (following what Bertini herself claims was a choice of her own, see §5), the extension of the Diva's role in this film to direction is generally accepted by film historians, especially after Vittorio Martinelli published the transcript of an interview with Serena in *Il cinema muto italiano: i film della Grande Guerra. 1915*, vol. 1 (Roma: ERI, 1992), 56. Serena recalls how Bertini, who had treated with author Salvatore Di Giacomo the royalties for the adaptation of his play, "was simply exalted at the idea of interpreting Assunta Spina. She had become volcanic, a forge of ideas, initiative, suggestions. In a perfect Neapolitan dialect she ruled, organized, instructed the extras, decided the point of view and camera angle; and if she didn't like a scene, she insisted to remake it at all costs. She was in a true state of grace."

<sup>2</sup> Until the publication of Giuliana Bruno's book, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* (Princeton: Princeton University Press, 1993), which followed the pioneering research of Enza Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano, 1875-1946* (Roma: Euroma, 1989), even the work of the most prolific of these women, was completely forgotten. Apart from Notari, other figures of women who were active in the film industry in the silent period were Diana Karenne, a Diva of a very particular kind, who successfully directed nine features, Gemma Bellincioni, the famous Opera singer, who turned to film direction after her retirement from

the stage, Elettra Raggio, an actress and screenwriter who created her own production company in Milan in 1919, and Giulia Cassini, a particularly mysterious figure, who began as an actress, opened a dramatic school, and directed four very different films. One difficulty implied in the study of these figures is that very few of the films they directed has survived, or at best (as in the case of Cassini's *A mosca cieca*, 1921) what survived certainly does not represent the most interesting part of their production.

<sup>3</sup> In her numerous interviews, Bertini always showed a competitive, even harsh attitude toward the other Divas. Her tones were particularly unsympathetic toward Borelli, the only actress who had anticipated her success as a Diva, gaining a wide success already in 1913 in *La memoria dell'altro* (Mario Caserini). As Bertini repeatedly noted, however, Borelli was an already established theatrical star who made only a few films, while she became to be known exclusively through the screen, when she was still very young, interpreting a huge number of films. The only exceptions to the Diva's generally vying attitude toward women are her comments on Lina Cavalieri ("the only actress I like to be compared with"), and Leda Gys, who played with her in *Histoire d'un Pierrot* (she actually claims a role in introducing Gys to the film world). See Bertini's interview in Costanzo Costantini, *La diva imperiale. Ritratto di Francesca Bertini* (Milano: Bompiani, 1982), pp. 57-61.

<sup>4</sup> As Judith Mayne has indicated in *The Woman at the Keyhole* (Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 93), "the role of the actress does not always conform to common feminist wisdom about the controlling gaze located in the person of the male director – witness Bette Davis as a case in point." An extended concept of film acting is then a necessary methodological consequence of a feminist approach to film history.

<sup>5</sup> Critical reviews of women-made films were usually very negative in tone. Both Diana d'Amore (*Sulle rovine di un sogno*, Cines, 1920) and Fabienne Fabrèges (*L'altalena della vita*, De Giglio, 1919), where explicitly invited to give up their directorial ambitions. Other actresses who wanted to try themselves behind the camera could accomplish their desire only by creating their own production company, as in the case of Gemma Bellincioni, Elettra Raggio and Giulia Cassini. Even the attempt made by the most acclaimed of theatrical Divas, Eleonora Duse, was a complete failure. Her film was cut and recited by the producer, Ambrosio, and Duse had to give up her project for

a new film. See Antonio Cara, *Genere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse* (Nuoro: Istituto superiore regionale etnografico, 1984).

<sup>6</sup> For an evaluation of Bertini's critical fortune see Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema* (Milano: Consalvo, 1935); Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema italiano* (Torino, 1951); Giulio Cesare Castello, *Il divismo* (Torino: ERI, 1957); Pietro Bianchi, *La Bertini e le dive del cinema muto* (Torino: Utet, 1969); Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli, *Francesca Bertini 1892-1985* (Roma: CSC, 1987); Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. 1 (Roma: Editori, Riuniti, 1993<sup>2</sup>). The Diva's first biographer is the anonymous editor of the memoirs she published in several instalments during the summer of 1938 in a popular film magazine, "Arte e vita di Francesca Bertini," *Film*, nn. 28-42 (agosto-novembre 1938). Revised and extended this text formed the base of the autobiographical narration *Il resto non conta* (Pisa: Giardini, 1969). In her late years Bertini gave many interviews, the most extraordinary of which was filmed by Gianfranco Mingozzi in 1981, partially during a private screening of *Assunta Spina* at the Cineteca Nazionale in Rome, and then included in *L'ultima diva* (1982), a TV series that also had a theatrical edition, now available on DVD (Kino Video, 2003). The interview is partially transcribed in *Francesca Bertini*, edited by G. Mingozzi (Recco: Le Mani, 2003), 49-78. Two more interesting interview with Bertini can be read in Costanzo Costantini, 1982; and Enzo Biagi, *Amori* (Milano: Rizzoli, 1988).

<sup>7</sup> All films were severely criticized for their plots. According to *La vita cinematografica* (22-30 luglio 1917), the story of *My Little Baby* exhibited a "Matusalem-like beard," being no more than an "old leit-motif in the style of French *poebades*." Vincenzo Guerriero's review clearly indicated the main reason of the film's flop in the "numerous flaws" of Bertini's script. A similar judgment was given by Angelo Menini in *La cinematografia italiana ed estera* (30 aprile 1916) in his review of *La perla del cinema*, in which the plot was judged "weak" and "badly devised." Both films were directed by Giuseppe De Liguoro, while *Nella fornace* was supervised by Nino Oxilia.

<sup>8</sup> This criticism recurs at least twice in the reviews of two films of 1915, *Il capestro degli Asburgo* and *Nella fornace* (respectively directed by Gustavo Serena and Nino Oxilia), both published in *La vita cinematografica* (30 marzo and 22-30 luglio 1915).

<sup>9</sup> Allan Kardec, *Nelly la gigolette*, *La cinematografia italiana ed estera*, 15 febbraio 1915.

<sup>10</sup> Pier Da Castello, "Nelly la gigolette," *La vita cine-*

*matografica*, 15 febbraio 1915; Louis Delluc, "Notes pour moi," *Le film* (26 novembre 1917).

<sup>11</sup> The increasing appeal exerted on young women by the film world as an ideal professional *milieu* is documented in a 1916 article published in two instalments in *La donna*, a ladies' journal that provided a good publicity platform for several Divas: "In Paris as in Pietrograd, here in Italy no less than in Latin America, young beauties eager to live of Art and Love have a real cult for film stars, and each of them has her favourite: one admires Borelli (though this fairly undressed and Proteus-like beauty of ours is usually preferred by men), another loves Bertini, others prefer the foreigners: Makowska or Karenne. One holds Menicelli as the greatest and unique, another swears her vows to Hesperia or Leda Gys! Yet they all show their admiration in tangible signs, perhaps sometimes unconsciously, in the languishing poses, tottering bearing and insisting simpers they imitate from their idols. Nowadays the gentle sex *bertineggia* as yesterday it *borelleggiava*, as tomorrow it *menicbellerà*, and the easy way in which in recent times the queens of the silent screen have gained richness and fame is a favourite topic of conversation . . . .

The legend exists that our girls, seduced by the fortune of the artists who have recently become known to the public, crowd the halls of dramatic schools and film studios, to devote themselves to this new, mythical career. Fortunately, though, this is not true . . . .

Never film companies have been looking for as many a good artist as they are in this moment . . . . Yet at present we do not have a dramatic school, guided by serious and competent instructors, in which a girl can learn how to become an artist . . . . At the same time the new art desperately needs novices and an increasing number of women is eager to begin a career in the cinema. Will these wishes finally succeed in not remaining purely platonic? Fabrizio Romano, "Il fascino dello schermo," *La donna*, nn. 227-278 (5-20 luglio 1916); partially reprint in Chiara Caranti, "La Diva e le donne," in Mingozzi, 2003, 116-119.

<sup>12</sup> A. R. (Antonio Rosso), "La perla del cinema," *Apollon*, no. 4, aprile 1916.

<sup>13</sup> For a recent account of the fortune of the "defeated woman" motif in nineteenth century Italian Opera and its persistence in Bertini's cinema see Michèle Lagny, "Avec ou sans voix: la femme défaite," *Cinemas*, no. 1, 2005, 117-37 (special issue on *Femmes et cinéma muet*, edited by Rosanna Maule).

On the pervasiveness of this figure in the Italian cinema of the Tens, see Lisetta Renzi, "Grandezza e morte della *femme fatale*," in *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, edited by Renzo Renzi (Bologna, 1991), 121-130.

<sup>14</sup> Bertini's extremely attentive attitude toward any criticism she received is well documented, as her ability to correct her flaws and her tendency to a stereotyped acting style is constantly recognized by critics throughout all of her career. The whole body of her production actually shows how responsive she was to critical suggestions, especially the most negative ones, and how deeply she was able to change throughout the years, as Gian Piero Brunetta has pointed out, with particular reference to her late work with Marcel L'Herbier (see his interview in Mingozi documentary, *L'ultima diva*).  
<sup>15</sup> For an analysis of the mutability of narrative roles in Bertini's films see Angela Dalle Vacche, "Francesca Bertini: la donna è mobile," *Cinegrafie*, no. 12 (1999), 185-96.

<sup>16</sup> See the second installment of the story "Arte e vita di Francesca Bertini," published in *Film* magazine during the summer of 1938 (no. 29, 13 agosto 1938). In his close analysis of this text ("Autobiografia come ritratto d'artista," in *Prima dell'autore*, edited by Anja Franceschetti and Leonardo Quaresima, Udine: Forum, 1997, 161-72), Antonio Costa sees a connection between Bertini's literary "exhibitions of her artistic sensitivity and intellectual possibilities" and "her constant claim of responsibility in the filmmaking process, in a very distinct role from her traditional position as an actress."

<sup>17</sup> The typical character of the Superfemale in D'Annunzio's literature is analyzed by Mario Praz in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze: Sansoni, 1988<sup>3</sup>, 239).

<sup>18</sup> See footnote 12.

<sup>19</sup> See the beautiful illustrations in the book published by the Cineteca di Bologna on the occasion of a retrospective of the Diva's films, *Francesca Bertini*, edited by Gianfranco Migozzi, already quoted in footnote 12. The book includes materials of Mingozi's collection, part of which had already been employed in the making of *L'ultima diva*, and an extensive filmography compiled by Vittorio Martinelli.

<sup>20</sup> See for instance the reviews of *La signora dalle camelie* (Gustavo Serena, 1915) in *La vita cinematografica* (20 ottobre 1915): "Girls welcome the Diva's appearance on the screen with expressions of pleasures. The action is followed in the most attentive atmosphere. For the audience, she is the

one who weeps, who enjoys, and they weep and enjoy with her – that is with Bertini, the actress rather than the character. Especially girls, from time to time, express their admiration in gentle sighs. The wonderful art of this actress has then the most valuable confirmation in the fascination it raises in women's soul."

<sup>21</sup> Review of *La dama delle camelie*, P. C., *La cinefono* (5 novembre 1915).

<sup>22</sup> "Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto," *Bianco e nero*, n. 551 (2005), 150.

<sup>23</sup> Emilio Ghione, "Le cinéma italien," *L'Art cinématographique*, vol. VII (Paris: Alcan, 1930), 43-45.

<sup>24</sup> See Brunetta, 1993, pp. 231-259.

<sup>25</sup> The only signature in the Bertini Film company correspondence, preserved at the Museo del Cinema in Turin, is Giuseppe Barattolo's autograph.

<sup>26</sup> Ghione's recollection (first published in the fascist period, in serial format, under the title *Memorie di Emilio Ghione/Za-la-Mort*) is quoted by Vittorio Martinelli in *Il cinema muto italiano: I film degli anni d'oro, 1914*, vol. 1 (Roma: ERI, 1993), 167.

<sup>27</sup> It is interesting to recall how the figure of Pierrot inspired another important attempt made by a woman to direct a film in the silent period, the film known as *Fantasia* or *Fantasia bianca* (1919-21), co-directed and interpreted by Bianca Maria Camagni. The complicated story of this lost film has been widely researched by Claudia Giordani, "The Copy Vanishes: Notes on *Fantasia bianca*, a Lost Film," *Fotogenia*, no.4-5 (1997-98), 335-341.

<sup>28</sup> Christine de Pizan, *The Book of the City of Ladies*, translated by Rosalind Brown-Grant (London: Penguin, 2000).

<sup>29</sup> I am indebted to Kay Armatage for her use of the notion of "feminine heroism" in *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2003).

<sup>30</sup> Jane Gaines, "Of Cabbages and Authors," in *A Feminist Reader in Early Cinema*, edited by Jennifer M. Bean and Diane Negra (Durham: Duke University Press, 2002), 88-118.

<sup>31</sup> See footnote 5.

<sup>32</sup> Costantini, 1982, 95.

<sup>33</sup> Mingozi, 2003, 64.

<sup>34</sup> See for instance Carlo Lizzani, *Il cinema italiano 1895-1979* (Roma: Editori Riuniti, 1979), 22-23.

<sup>35</sup> Mingozi, 2003, 53.

<sup>36</sup> Amleto Ragossa, "Francesca Bertini così com'è," in *L'arte muta*, publicity booklet (Roma, 1916).

<sup>37</sup> Roberto Bracco, "La cinematografia, Francesca

Bertini, Giovanni Grasso ed io," *Comœdia*, no. 6 (15 giugno 1929).

<sup>38</sup> Mingozzi, 2003, 53.

<sup>39</sup> See for instance Anthony Slide, *The Silent Feminists: America's First Women Directors* (Methuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1996).

<sup>40</sup> Mingozzi, 2003, 65 and 63. In her different interviews Bertini claimed directorial responsibility of at least three films: *Assunta Spina*, *La piccola fonte* and *Tosca*. In her early memoirs published in *Film magazine* (no. 35, settembre 1938, she also claims she had a role both in the *mise-en-scène* of *Histoire d'un Pierrot*, the last film she interpreted with director Baldassarre Negroni, and in the "invention" of Za-la-Mort, the famous character interpreted by Emilio Ghione in a long series of films, first introduced in 1914 in *Nelly la gigolette* (for this information, see also Mingozzi, 2003, 53). As to editing, she recalls the hard work she did in "editing all of my early films," including *Assunta Spina* and *Il processo Clemenceau* (Alfredo De Antoni, 1917), see Mingozzi, 2003, 63 and 55.

<sup>41</sup> Mingozzi, 2003, 70.

<sup>42</sup> Costantini, 1992, 100.

<sup>43</sup> Mingozzi, 2003, 70.

<sup>44</sup> Biagi, 1988, 111.

<sup>45</sup> Much of the previous discussion on the relationship between singularity and multiplicity with regard to the film actress is obviously indebted to the notion of "aura" as elaborated by Walter Benjamin in various essays. Tellingly, in her interviews Bertini is very insistent in depicting herself as an unreachable person, secluded from public life and very jealous of her private sphere, as mysterious as those precious relics whose aura, Benjamin says, is inversely proportional to their degree of visibility ("The Work of Art in the Age of Technical Reproduction," in *Illuminations*, transl. by Hans Zohn, Schocken: New York, 1969, 226). In the age of technical reproduction the traditional magic of singularity finds a new dialectic form in the Diva's ability to preserve an ideal invisibility at the very core of the process of visual multiplication. The films themselves, depicting the Diva in the most intimate situations, seemed to provide the audiences with an immediate access to just those aspects of that the "original" kept most jealously secluded from public interest, such as for instance her sentimental life.

<sup>46</sup> Costantini, 1982, 98-9.

<sup>47</sup> Domenico Rea, "Le due Napoli," in *Gesù, fate luce!* (Torino: Einaudi, 1990), 199.

<sup>48</sup> Paola Baronchelli Grosson, *La donna della nuova Italia* (Milano: Quintieri, 1917), 195.

<sup>49</sup> The MCT catalogue of paper holdings, *Nero su bianco* (Torino: Museo Nazionale del cinema, 1997, 214), lists two scripts (*Dramma* and *Un dramma nel deserto*) and a screenplay (*La strada dei gatti*, or *Camillo è troppo amato*, 1915); the three texts signed Lina Cazzulino Ferraris.

SE IL NEMICO È UN FANTOCCIO  
NOTE SU *DOLLARI E FRACKS* DI EMILIO GHIONE\*

di Denis Lotti

Il 1919 è un anno importante e decisivo nella storia del cinema italiano: nasce l'Unione Cinematografica Italiana (UCI)<sup>1</sup>, *trust* frutto di una speculazione senza precedenti, che mira ad uniformare e di conseguenza impoverisce sia la proposta cinematografica italiana, sia l'economia della produzione cinematografica nazionale. Dieci anni più tardi Ghione scriverà, solennemente:

La guerre finie, l'Allemagne se lance de nouveau sur le marché international avec [...] œuvres intéressantes [...] signes précurseurs d'une plus vaste activité. Sur ces entrefaites, l'avocat Mecheri achète l'*Itala-Film* de Turin, se trouvant ainsi à la tête de onze grandes troupes au complet.

Une banque très puissante, ayant suivi d'un œil averti le formidable développement de l'industrie cinématographique, ouvre un crédit de plusieurs millions de lires pour la créations d'un trust de grandes maisons de production: l'*Union cinématographique italienne* est fondée [...]. D'ailleurs, l'*Union cinématographique italienne* aspire à se rendre maîtresse de la situation nationale en

achetant tous, ou presque tous les studios italiens, quitte à les payer des sommes bien supérieures à leur valeur intrinsèque. On lui vend pour treize millions un studio qui en avait coûté, un an plus tôt, un peu moins de deux; un cinéma de six cents mille lires est vendu pour un million huit cent mille lires. Et les artistes aussi sont tous, à leur tour, achetés, si l'on peut dire: l'*Union cinématographique italienne* engage tout le monde sous ses drapeaux, à n'importe quel prix. C'est déjà le commencement de la fin.<sup>2</sup>

Nello stesso 1919 Emilio Ghione torna a Torino, sua città natale, dopo i nove anni romani<sup>3</sup>, per nuovo ingaggio all'*Itala-Film* di Giovanni Pastrone.

Nel capoluogo piemontese Ghione gira la decima avventura di *Za-la-Mort*, *Sua Eccellenza la Morte*<sup>4</sup>, e successivamente s'impegna in una produzione cinematografica ben più ambiziosa della precedente, *Dollari e fracks*<sup>5</sup>, un *serial*<sup>6</sup> di cui è protagonista ancora *Za-la-Mort*<sup>7</sup>, suddiviso in quattro episodi, *La x di un delitto*, *La mano quantata*, *I quaranta pugnali*, *La sedia elettrica*:

DOLLARI E FRACKS

Serie in quattro episodi

di EMILIO GHIONE<sup>8</sup>

Emilio Ghione e Kally Sambucini, sotto i loro pseudonimi di Za la Mort e Za la Vie sono scritturati all'Itala Film di Torino per una serie di films cinematografiche, quando, fra tanto benessere di lavoro e d'amore l'appello disperato d'un morente strappa i nostri due eroi dalla loro febbrile attività.

L'eredità lasciata da questo morente costringe Za la Mort a mettersi in guerra contro il potente Club dei Cappucci Bianchi, e non ostante [sic] i pericoli che li minacciano, seguendo l'impulso generoso dell'unica sua legge, il cuore, Za la Mort, con la sua fedele compagna Za la Vie, lascia il suo lavoro, i suoi amici, la sua patria, ed a bordo del Rotterdam<sup>9</sup> parte per New York, covo di criminali.

Sul vapore che li trasporta i nostri due eroi si sono fatti amici di Miss Laport<sup>10</sup>, reporter del giornale New York Herald, ed a lei raccontano lo scopo del loro viaggio, mentre Dora Dolly, l'avventuriera affigliata [sic] ai Cappucci Bianchi riesce pure a carpire il segreto.

Nel paese dei dollari, il livido paralitico, capo del terribile Club, viene avvertito con un cablogramma che un pericolo lo minaccia, così, quando i passeggeri [sic] in arrivo scendono a terra, la buona Kally viene strappata da [sic] fianco del suo compagno e, con una mostruosa scienza criminale, Za la Mort è poche ore dopo

accusato di assassinio e portato in una tetra [sic] carcere.

Ma i due caratteri fieri e privi di paura s'ergono e lottano.

Za la Vie, con indescrivibile audacia sfugge alla prigionia, precipitandosi da uno dei più alti grattacieli, e Za la Mort; mediante un processo di sofferenze inaudite, riesce ad eludere la giustizia degli uomini forte della sua innocenza.

E già stanno per raggiungersi, quando una nuova, terribile nemica, la fame, scende in campo.

Za la Mort sta per soccombere ma il cuore generoso di due mondane viene in soccorso. In un grande banchetto di viveurs e donnine allegre, dove, stracciato, misero cadente, appare sotto spoglia di un miliardario [sic] eccentrico, Za la Mort riesce ad udire uno strano appuntamento; i Cappucci Bianchi devono trovarsi tutti la sera di martedì al Bianco Veglionissimo. Con uno stratagemma meraviglioso, egli riesce a riunire colà, nella sera stabilita, tutto quanto gli sta a cuore.

Al Bianco Veglionissimo ritrova la sua Kally e la fedele amica Miss Laport, alle quali aveva dato convegno con un biglietto; trova inoltre il Brigadiere Bilank<sup>11</sup>, il quale, pure [illeggibile] ha fatto circondare dalla polizia il teatro.

Ad un segnale convenuto, la Polizia [sic] si lancia [sic] sui Cappucci Bianchi e ne fa strage.

Uno solo, il capo Tom Yim<sup>12</sup> finisce nelle mani di Za la Mort, il quale gli

lascia salva la vita, purché gli consegna nelle mani il Paralitico, anima dannata della Banda.

Costui li accompagna infatti sul luogo ma quando Za la Mort sta per colpire il famoso delinquente, s'accorge di trovarsi davanti ad un fantoccio. Spento per ché [sic] so qual dramma il [illeggibile] cartello criminale, per tener ancor salda la compagine della banda<sup>13</sup>.

Al colmo dello sdegno, Za la Mort rovescia ai suoi piedi il fantoccio ormai ridotto ad un mucchio di cartapesta ed intanto Tom Yim eludendo la vigilanza delle due donne Za la Vie e Miss Laport che hanno puntato su di lui le loro rivoltelle, buttandosi dalla sedia su cui giaceva riesce ad afferrare con la bocca un quasi invisibile cordoncino, che comunicando con una leva speciale fa crollare il fabbricato, seppellendo Za la Vie e la fedele Miss Laport.

Che farà Za la Mort senza la fedele compagna dei suoi giorni felici? E solo, abbattuto, va verso l'onda infinita a cui affiderà il riposo della sua vita divenuta ormai un insopportabile peso<sup>14</sup>.

Del film rimane soltanto un frammento (circa dieci minuti), con sottotitoli olandesi, restaurato dal Nederlands Film-museum di Amsterdam, che possiede la copia: si tratta della parte finale del IV e ultimo episodio. Grazie al frammento, al «Soggetto» e al VdC possiamo tentare la ricostruzione della trama del terzo<sup>15</sup> *serial* di Za-la-Mort. Tra virgolette caporali

riporto le didascalie del film.

#### LA X DI UN DELITTO<sup>16</sup>

All'inizio dell'episodio<sup>17</sup> sono presentati: «i teatri di posa dell'Itala Film di Torino» e «il buen retiro [sic] di Kally Sambucini e di Emilio Ghione scritturati dall'Itala Film di Torino», ma pure una misteriosa «velocissima torpedo da viaggio» che oltrepassa «la lontana frontiera». In successione appaiono gli altrettanto inquietanti «otto cappelli ed otto teste che avranno una storia» e che «adorano» la miliardaria «Miss Roods». Nel giro di poche inquadrature, disposte a montaggio alternato, come si desume dalle didascalie, scorrono i protagonisti dell'episodio. A Ghione, presentato in qualità di sé medesimo, arriva una lettera, indirizzata però a Za-la-Mort, evidenziando da subito la sovrapposizione attore/personaggio; il mittente gli scrive: «Za la Mort, cosa grave, tu solo puoi, se vuoi. Compar Greco in Lanzo ti aspetta prima di morire», Sambucini/Za-la-Vie sospira: «Ora che siamo tanto tranquilli, vorresti buttarti ad una nuova avventura?», Ghione le risponde lapidario: «Non è mai un'avventura [sic] un dovere». Si sbaglierà, come vedremo, proprio a spese di Za-la-Vie. Ghione sospende le riprese con una telefonata all'Itala e raggiunge compar Greco a Lanzo; quest'ultimo muore subito dopo aver consegnato una busta all'attore. La didascalia preannuncia che in quella busta Za-la-Mort troverà la sua «più terrificante avventura». Intanto un

americano, certo Jack, arriva a Torino e prende camera al Grand Hotel della città. Costui desidera possedere una lista di nomi di connazionali residenti nel capoluogo piemontese e, come illustra una strampalata didascalia, programma la propria vacanza torinese: «The, molti sandwiches... lista americani città [sic]». Jack visita Torino che definisce «Bella!... Eccentrica!...»; egli possiede «milioni a sfascio» e nel suo italiano stentato ribadisce ad ignoti, forse a se stesso, di voler «avere questa lista americani residenti città [sic]». Per questo motivo non accompagnerà al cinema, a vedere la diva del momento, «alcune» donne, delle quali non ci è dato sapere: «A vedere Diomira Jacobini<sup>18</sup>, andrete da sole, ho molto lavorato stasera e non posso accompagnarvi». Invece Jack procede con le proprie investigazioni finché trova Miss Roods, che egli stesso riconosce essere in realtà «Querida Vargas, la famosa Cilena [e aggiunge] avremo da ridere»; più tardi Jack la rivedrà, confermando la propria ipotesi al «Tabarin dei Topi Elettrici<sup>19</sup>» in cui lavora, probabilmente come attrice o ballerina, nonostante i miliardi. Ghione finalmente legge la lettera misteriosa del Greco: «Non so se è rimorso, quello che sò [sic] che ho bisogno a quanto sta racchiuso ad un cuore onesto e scevro da paura, innamorato di quella giustizia occulta alla quale non sfuggono i grandi delinquenti, i grandi colpevoli, anche se posso fuggire a quella del codice scritto; Za la Mort, un occhia-

ta [sic] tua è per te un'impegno [sic], così ti sei impegnato con me sconosciuto. Vendica i morti e libera centinaia di vittime dall'Oppressione di una banda, che non ha riscontro nella storia. Il N° 2 x 9 di Costa a Mar<sup>20</sup>»; a questa lettera fa seguito l'articolo di un giornale, che desta curiosità e sospetto: «UN DELITTO MISTEROUSO. Proveniente da New-York [sic] ieri toccò fondo e gettò l'ancora il Transatlantico Regina Elisabetta. Ottenuta libera pratica, i passeggeri scesero, fra questi il famoso detective Petrosi che doveva avere un abboccamento coi migliori segugi Italiani per certe ricerche riflettenti una vasta associazione a delinquere avendo ramificazioni nella Penisola. Orbene, il Petrosi fu visto scendere con una piccola valigia e toccare la banchina del porto. Da quell'istante, non ostante [sic] le febbrili ed incessanti ricerche, non si è riusciti a saper nulla di lui, lo si direbbe sparito nell'aria. L'autorità certa di un delitto, si rivolge a tutti per essere aiutata nelle ricerche». Nel frattempo, Ghione è sicuro che l'Itala-Film gli consentirà «tre mesi di permesso» che andrà a passarli «fra i dollari e i Fracks [sic] di New-York». Miss Roods, terminato lo spettacolo al Tabarin, decide di fare una passeggiata notturna (pedinata da Jack) nella quale s'imbatte nell'ombra di Za-la-Mort, e subito ne subisce «il fascino di [...] maschia figura». In seguito, un virgolettato pronunciato da ignoto (forse Jack) ricorda i trascorsi poco raccomandabili di Za-la-Mort: «“Za

la Mort, ex malavitoso che nella vita non fosti mai<sup>21</sup>, chi sei? Perché la tua immagine fermò tanto lei<sup>22</sup> quanto me, questa sera? In qualunque modo, un consiglio: bada a te<sup>23</sup>»; la didascalia crea un corto circuito tra personaggio cinematografico e reale (Ghione), e lo Za-la-Mort malavitoso di alcuni film precedenti<sup>23</sup>. Ora gli «otto adoratori» di Miss Roods hanno due obiettivi: fare a gara per sposare la «grand vivreure [sic]» e consegnarle, su richiesta della donna stessa (ma in realtà lo vogliono eliminare), Za-la-Mort, del quale si è infatuata. L'indomani nel camerino di Za-la-Vie presso gli studi dell'Itala-Film tutto è pronto, tutto è disposto per «ossequiare il signor Direttore Ghione, il grande artista Za la Mort». Per ricreare «la preparazione scenica di una taverna parigina» Ghione aveva chiesto per il film «otto eleganti», purtroppo assenti a causa della «dimenticanza di un segretario», ma gli otto adoratori, giunti all'Itala per motivi ben diversi, vengono scritturati per la messa in scena «salvando la situazione». E per «la scena venuta bene [il direttore] ebbe parole di lode» nei confronti dell'ottetto. Intanto a casa di Miss Roods arriva Jack; i due si riconoscono a vicenda, la donna però gioca d'anticipo: «Bada a te, sei sempre legato al gran Maestro dei Cappuccini Bianchi<sup>24</sup>»; Jack è giunto fino a Torino per portare gli ordini (segreti) del gran Maestro proprio a Querida/Miss Roods, intimandole che «l'avventura con questo attore cinematografico, sia un'avventura

solamente, una missione galante», ma Miss Rood, nonostante l'ordine categorico, è sempre più intenzionata a conoscere Za-la-Mort per motivi sentimentali. Nel frattempo gli «otto eleganti» vengono pagati dall'Itala-Film con un totale di «240 lire» che li fa esclamare «in coro: Ave, Santa... Cinematografia...», ma nonostante le premure pecuniarie di Ghione sono decisi a giurare «morte a Za-la-Mort»; segue un loro telegramma «in America» che li mostra collusi con l'organizzazione criminale. Ghione scappa ad un linciaggio da parte degli otto e Miss Roods (ancora sorvegliata a distanza da Jack), si presenta a Ghione mascherata, tenta di sedurlo ma l'attore rifiuta: «Credete forse, perché sono un attore cinematografico...»<sup>25</sup>. In seguito il regista si presenta al «Direttore Generale dell'Itala Film»<sup>26</sup> chiedendo di concedergli il permesso di tre mesi per il viaggio nell'America del Nord; questi glielo accorda mettendolo in guardia: «Caro Ghione, volentieri ve li concedo, a patto che non vi lasciate abbagliare da quei formidabili possessori di dollari». Ma i preparativi di viaggio dell'attore sono offuscati da inquietanti presagi di morte, non meglio specificati. L'episodio finisce con la partenza da «Genova la Superba, verso New-York la Fantastica».

#### LA MANO GUANTATA<sup>27</sup>

A bordo del «Piroscafo Rotterdam» c'è una misteriosa donna di nome «Person Dolly<sup>28</sup>», corteggiata dal capitano del

natante «Jim Robeston»; Dolly si interessa in particolare a due persone a bordo che nota essere riverite tanto dal personale quanto dagli altri passeggeri; il capitano le rivela che: «sono due simpaticissimi attori del Teatro muto conosciutissimi sotto il nome di *Za la Mort* e *Za la Vie*». A bordo c'è anche il brigadiere Osvaldo Bilach<sup>29</sup> imbarcatosi per indagare sul misterioso delitto riportato dal giornale. All'inizio della seconda parte dell'episodio appare «il Paralitico»<sup>30</sup> [ossia il gran Maestro]: terribile cervello criminale», il capo dei Cappucci Bianchi. Un giornale scrive che «da tempo lamentiamo la nessuna attività della "Policemen Army" [sic]. Ora più che mai esigiamo, dati i continui crimini che si commettono delle severe misure a danno di quelli [sic] agenti che non compiono il loro dovere, o che lo compiono male, che è peggio». Un commento sarcastico di Bilach sull'articolo e sui giornalisti è subito rimbrottato da una giornalista americana (che vedremo chiamarsi Miss Laporte). Intanto nel «covo della bestia criminale» il Paralitico viene avvertito che è in arrivo a New York «un attore cinematografico con la sua compagna, si chiama E. Ghione e lei Kally Sambucini, notissimi sotto i nomi d'arte "*Za la Mort*" e "*Za la Vie*". Sono a bordo del Rotterdam vi vogliono consegnare alla sedia elettrica»; i Cappucci Bianchi si attivano per boicottare l'arrivo di Ghione: «"Parlo reparto [sic] azione costiera?" – "Azione costiera parla" - ...fra ore 92 Rotterdam non deve attaccare [sic] alla

banchina». Durante il viaggio i due attori fanno la conoscenza di una giornalista del «New-York Herald», Miss Laporte, e con lei stringono un patto per sbaragliare l'organizzazione segreta. Nel frattempo Ghione e Sambucini arrivano nel porto di New York e, nonostante il piano ordito dal Paralitico, riescono ad approdare. Ma mentre Ghione fa visita al New-York Herald con Miss Laporte per discutere le future mosse contro i malviventi, i Cappucci Bianchi riescono a rapire *Za-la-Vie*. Una volta al «Majestic Hotel» l'ignaro Ghione riceve una lettera: «*Za*, accorri Drowy Street 147 – muoio. Kally». Ma è un'ulteriore trappola che l'organizzazione mette in atto ai danni di Ghione. L'attore si presenta all'indirizzo ed invece di Kally trova il cadavere di una donna sconosciuta; sul posto arriva anche la polizia che dichiara in arresto Ghione accusandolo dell'omicidio, a quel punto *Za-la-Mort* fieramente risponde: «Ed io non accetto».

#### I QUARANTA PUGNALI<sup>31</sup>

Kally Sambucini è ancora prigioniera della banda dei Cappucci Bianchi e Ghione condivide la stessa sorte, ma in un vero penitenziario<sup>32</sup>: chiede insistentemente un «avvocato, un legale, un mozzorecchi qualsiasi per far capire che io non sono un assassino», ma non viene esaudito. La vita del carcerato è dura e la promiscuità degli spazi fa perdere la pazienza e anche un eroe come *Za-la-Mort*, che si lascia andare a battute razziste: «Pussavia, reclame di crema per le

scarpe». Il «New-York Herald» pubblica una notizia terribile: «altra raccapricciante scoperta: nei pressi di Brochlingh [sic!] all'alba dei Policemen [sic] trovarono dei resti di una fanciulla barbaramente sezionata – Terribile particolare, al cadavere mancano ambe [sic] le mani e le orecchie, che furono rinvenute poco distanti avvolte in un Cappuccio Bianco [sic]. La stampa, a nome della cittadinanza, reclama da chi ne ha il dovere una pronta soddisfazione, e la cattura di coloro che da tempo gettano il terrore nella Metropoli. Al momento di andare in macchina [sic] ci telefonano la mancanza da casa di una delle più ricche miliardarie di West [sic]<sup>33</sup>». Miss Laporte è convinta dell'innocenza di Ghione perciò decide di indagare e soprattutto di non scrivere alcuna riga contro l'attore accusato di omicidio. Intanto il magistrato che si sta occupando del caso di Za-la-Mort riceve una lettera minatoria dalla banda: «Colui che fu preso per assassinio sia condotto [alla sedia elettrica] perché abbia salva la vita chi lo legge». Intanto Kally medita di fuggire (o suicidarsi?) dal grattacielo nel quale è prigioniera: «Forza Za la Vie, ricordati di lui – Bontà di Dio, quanto è alto! – Addio, Za la Mort, alla grazia di Dio». Il montaggio alternato contrappone la disperazione di Sambucini a Ghione che medita e poi mette in atto un espediente per uscire dalla galera: digiunerà per modificare i propri connotati! Kally Sambucini si salva nonostante il salto nel vuoto e, infine, trova rifugio a casa di

Miss Laporte. Dopo «quarantadue giorni» di digiuno, Ghione, portato in aula per il processo, non è riconosciuto dal brigadiere Bilach, suo accusatore, che sbotta in aula: «Meraviglioso! Sovrumano!», causando la reazione del presidente del tribunale: «Brigadiere, siete rimbecillito» e le necessarie spiegazioni di Bilach alla corte: «Giuro sul mio onore di soldato [...] che... l'uomo che si trova sul banco degli accusati non è l'uomo arrestato da me la sera del delitto». L'episodio crea scalpore e fa titolare ad un giornale: «UN GRANCHIO COLOSSALE. Stamane si doveva discutere la causa contro l'Italiano Ghione, detto in arte Za la Mort, accusato d'assassinio. Il [...] Brigadiere Bilach [...] giurò sulla sua fede di cristiano che non era l'elegante da lui arrestato al letto della povera vittima [sic]. Pare si tratti di un povero alcoolizzato, condannato a pochi giorni per ubriachezza, ed inviato, per errore di cella al posto del vero accusato». Ma sia Bilach sia i Cappucci Bianchi vogliono saperne di più sul conto di quell'«alcoolizzato epilettico» appena rilasciato. Nel frattempo Miss Laporte mette al corrente Sambucini del cambiamento fisiognomico del suo compagno. Za-la-Mort, affamato, vaga senza meta per New York. Paralitico, la polizia e la stampa passano alle vie di fatto e si mettono alle calcagna di Ghione, il quale riesce a telefonare a Sambucini: «“Za la Vie, non posso raggiungerti... la fame mi uccide...” – “Ma dove sei, da dove telefoni?... Parla!”.] La

voce lontana, morendo, mormorò: «Non lo so!», Kally, disperata, commenta: «Egli muore, ed io per il destino infame, non lo posso aiutare[.]». Paralitico, per depistare Za-la-Mort, è costretto a prendere una decisione estrema: «Sbaraglio per sbaraglio. Si abbassino le leve del fuoco» e così «uno dei più ricchi palazzi di New-York bruciava» cancellando il covo dei Cappucci Bianchi.

#### LA SEDIA ELETTRICA<sup>34</sup>

Kally Sambucini teme per la vita di Ghione: «Non lo vedrò mai più». Nel frattempo due ragazze, chiamate Platino ed Ebano, trovano per strada Za-la-Mort: «[“]Chi sei? [”] – [“]Morto di fame [”]» e «colpite dalla tristezza del caso» decidono di portare Ghione a casa di un certo Max, il quale «ha offerto nella sua garzonnière [sic] una colazione ai suoi intimi» e decidono di presentarlo come «miliardario eccentrico e burlone» di nome «Fiorkul»<sup>35</sup>; Ghione finalmente può sfamarsi. Za-la-Vie e Miss Laporte vanno a chiedere aiuto a Bilach, che accetta di ritrovare l'attore disperso. Nel frattempo Ghione corteggia le ragazze che lo hanno ospitato, rivelando loro la propria identità: «Se avete bisogno nella vita, non di un miliardario, ma di un uomo, ricordatevi di Ghione in arte chiamato Za la Mort». Ghione, venuto a conoscenza di una festa dei Cappucci Bianchi (presso il Bianco Veglionissimo<sup>36</sup>), riesce a spedire a Bilach un biglietto con un appuntamento, dando per

scontata la presenza al commissariato di Sambucini e Laporte: «Se volete rivedere una persona che vi è cara, recatevi martedì notte al Bianco Veglionissimo. Indossate un domino e sulla spalla sinistra metteteci un fiocco di nastri bianchi». Così Bilach e le due donne (e alcuni poliziotti) giungono mascherati al luogo della festa. Ghione avvicina Bilach<sup>37</sup> e lo istruisce per arrestare i malviventi, il brigadiere esclama: «“Za la Mort”»; «“Zitto”» risponde l'attore che, dato il segnale, scatena, con l'aiuto della polizia, «Il panico – Il terrore» tra i Cappucci Bianchi. Ghione, Sambucini, Bilach e Miss Laporte inscenano un processo nei confronti di Tom Jm<sup>38</sup>, un Cappuccio Bianco catturato: «Accuso costui come incendiario, ed assassino e lo dichiaro fuori dalla legge» dice Ghione. «Di quale pena lo credete passibile?» domanda qualcuno. «Io credo che colui che uccide sia meritevole d'esser soppresso». Dopo il voto, la sentenza impietosa: «Due voti contrari, un'incerto [sic] per necessità [Bilach, in quanto poliziotto, non può partecipare]. Tom Jm la maggioranza<sup>39</sup> ti condanna a morte»; dopo le proteste del condannato Ghione scende a patti: «però se mi dai nelle mani il famoso tuo maestro ti fo [sic] la grazia della vita». Jm accetta, ma pone una condizione: non vuole che il poliziotto li segua. A questo punto inizia il frammento superstite del *serial*. Bilach esclama: «Badate è un tranello»<sup>40</sup>; Ghione (in primo piano, di spalle, con accanto Sambucini) si volta verso il poliziotto, che

tiene il malvivente sotto il tiro della rivoltella, e lo rassicura: «Ormai il giuoco è troppo serrato, per badare a un tranello»<sup>41</sup>. Ghione, Miss Laporte e Kally sollevano Tom Jm ammanettato e zoppicante. Una volta usciti dal luogo della festa, il malvivente viene caricato su un'automobile. Nel cambio di inquadratura Ghione è al volante dell'auto mentre parla con un Bilach visibilmente preoccupato; il protagonista salutandolo dice: «Se avete ragione amico mio vi ringrazio di tutto quello che avete fatto per me»<sup>42</sup>. In una breve scena successiva si vedono i poliziotti scortare in carcere la banda dei Cappucci Bianchi. L'automobile arriva finalmente al covo del Paralitico (che un'inquadratura mostra brevemente, immobile, nella sua stanza<sup>43</sup>). I tre accompagnano all'interno della casa Tom Jm: «Avete voluto trovarvi faccia a faccia al maestro? Ebbene egli vi aspetta è di là»<sup>44</sup>. Ghione rivolgendosi alle due donne dice: «Un gesto un tentativo metteteci un pò [sic] di piombo nel cranio»<sup>45</sup>. Così Ghione, pistola in pugno, entra nella stanza del Paralitico, «Faccia a faccia»<sup>46</sup>. Un carrello avvicina lentamente l'inquadratura verso Ghione e il Paralitico, sfumandola in nero e, dopo aver rivisto per un istante Sambucini e Miss Laporte, armate a loro volta, tenere sott'occhio Tom, l'inquadratura ritrae di nuovo Ghione al cospetto del "maestro": «Sei dunque quì [sic] criminale paralitico fantastico organizzatore... - ...di ogni più infame delitto – Quì [sic] di fronte a Za la Mort che è venuto a prenderti per accom-

pagnarti alla sedia elettrica»<sup>47</sup>. Tom Jm ha in mente un piano disperato: «Funicella, ultima arma di un bandito»<sup>48</sup>: un'inquadratura mostra, in soggettiva, una corda che passa sotto i piedi del malvivente. Ghione indispettito urla al nemico: «Rispondimi dunque maledetto incapucciato»<sup>49</sup>. Inizia a stratonare proprio il cappuccio e con grande sorpresa scopre che si tratta di un fantoccio, sul bavero del quale Za-la-Mort trova un biglietto (in italiano), che una soggettiva inquadra a favore dello spettatore: «*Sei giunto? Sta bene! Ora morirai*». Ghione è perplesso, osserva ancora quel biglietto mentre si gratta energicamente il capo, poi aggiunge: «Credo di capire; spento da non qual dramma [sic] il possente cervello criminale per tener ancor salda la compagine della banda ecco la grottesca trovata: un fantoccio»<sup>50</sup>, «Farebbe dunque ancora del male questo mucchio di carta pesta?»<sup>51</sup>.

Mentre Ghione è alle prese con il fantoccio, Tom Jm simula un malore, cade a terra e con i denti riesce a tendere la cordicella ed azionare così l'esplosivo collegato; le donne si accorgono troppo tardi: «Quando tutto crolla»<sup>52</sup>.

Ghione è salvo, e si ritrova infine, solo, a vagare sul letto di un torrente, barcolla: «La buona la fedele Za la Vie forse non sopravviverà. Perché Za la Mort si ostinerebbe a vivere?»<sup>53</sup>, dopodiché torna sui suoi passi, si ferma di nuovo, quasi cade, quindi alza le braccia al cielo, disperato.

In *Dollari e fracks* Ghione si autocelebra quale divo del cinema e sottolinea, senza mezzi termini, la piena identificazione di sé nel suo personaggio più famoso<sup>54</sup>. Infatti, secondo il citato «Soggetto» e il VdC, Ghione costruisce un percorso personalistico totalmente *metacinetografico* interpretando se stesso - accompagnato da Kally Sambucini - mentre gira un film nei teatri della Italia. Inoltre c'è spazio anche per un breve film nel film, nel quale Ghione/Direttore di scena ingaggia e fa recitare gli "otto eleganti", con tanto di ambientazione nel *backstage*, ancor oggi in voga. Fin dal primo fotogramma si trova ad essere sia Ghione sia *Za-la-Mort* contemporaneamente. Certo per il pubblico potrebbe essere stata una sovrapposizione straniante, oppure una sorpresa stimolante, ma purtroppo il film non esiste più nella sua interezza ed è impossibile stabilirlo basando l'impressione sui pochi minuti supersiti. Ma è ben più probabile si tratti di un *cliché*<sup>55</sup> usato dal cinema italiano dell'epoca<sup>56</sup> e che, quindi, la sorpresa si riduca a semplice divertimento dato dal «riconoscimento» del beniamino, una sorta di avvicinamento dell'attore al pubblico di *Za-la-Mort*. Allo spettatore può interessare il "dietro le quinte" di un personaggio, meno spesso interessa la vita privata dell'attore che lo interpreta, e il "fascino altro" sta nella creazione di un'ulteriore illusione e cioè che il personaggio esista realmente da qualche parte nel mondo. Perciò è forzato il patto di

credulità cinematografico tra il pubblico e il suo eroe. È un espediente che funziona ancor oggi, e che laurea in questo modo il grado di popolarità raggiunto dal personaggio (non solo al cinema, ben più spesso nei telefilm e nei *serial* televisivi in cui il personaggio viene scambiato da *qualcuno*, surrogato del pubblico, per l'attore famoso - mentre lo sta interpretando - definendo una scissione importante tra la vita dell'attore e l'*esistenza* del personaggio). In *Dollari e fracks* si oltrepassa la scissione attore/personaggio: Ghione è *Za-la-Mort*, ha (meglio: avrebbe, poiché vi ha rinunciato) una vita avventurosa, egli è, tra le altre cose, ma non è certo, un *ex-apache* che oggi è direttore di scena all'Itala-Film, e del quale si conosce la vera identità. Quando è trascinato dagli eventi, come in questo caso o come ne *I Topi Grigi*, torna al suo ruolo di giustiziere, poiché ne è *capace*, eppure, negli ultimi tempi, ha preferito vivere *Za-la-Mort* soltanto sulla scena, al cinematografo: questo si evince dalle didascalie, ovviamente. Allora è spiegabile sotto questo aspetto anche il film coevo *Sua Eccellenza la Morte*, frutto di un triplo patto con il pubblico: Ghione, il cui nome d'arte è *Za-la-Mort*, interpreta un *apache* malvagio omonimo a quest'ultimo: una semplice coincidenza? Un altro scambio di identità nel cinema di Ghione riguarda *Hesperia*, la quale, in *Anime buie*<sup>57</sup>, lascia il nome *Casque d'Or* per adottare il nome d'arte "*Hesperia*" una volta dive-

nuta celebre in America (così sfugge alla giustizia francese che la persegue). La messa in scena cinematografica sfuma così nella realtà, e viceversa, ma è Ghione che pare barattare la celebrità derivata dal personaggio a proprio, nominale, favore. Dal canto opposto è probabile che questa *con-fusione* tra attore e personaggio, e viceversa, Ghione potesse permettersela<sup>58</sup> in quanto divo famoso di per sé. Ma il dubbio che tra i *due Za-la-Mort* fosse più popolare rimane, poiché difficilmente si spiegherebbe la continua citazione dei nomi Ghione e di Sambucini durante il *serial*, senza dimenticare la serie di superlativi assoluti riferiti alle loro qualità attoriali e non. In questo senso è utile citare una divertente critica al *serial* da parte di un ammiratore. Costui si è sentito in dovere di redarguire Ghione scrivendo all'Itala-Film (indirizzando la lettera, appunto, a *Za-la-Mort* e nominando Ghione soltanto nell'epilogo...):

Ill.mo Za la Mort<sup>59</sup>,

Dollari e fracks! titolo promettentissimo, con relativo preavviso di reclam [sic] abbastanza indovinata.

Chi le scrive? Un critico? Un giornalista? No. Un semplice agente di pubblicità, meglio, un venditore di reclam!

Come si fa il nome un articolo, un prodotto? Con la reclam. Come si lancia? Con la reclam.

Come si fa la reclam un artista dell'arte muta? Con la propria arte impiegata in pellicole interessanti e belle.

Ma quando un artista si crede [sic] (vera presunzione) d'essere un vero Dio del cinema, e vuole farlo conoscere al pubblico ideando e mettendo in opera un film, il primo episodio del quale, non è altro che della reclam rivelante troppa ambizione da parte dell'artista e poca serietà per la casa, questa reclam non fa altro che suscitare della critica, dei commenti ironici e spiacevoli diminuendo il prestigio ed il pregio dell'artista troppo presuntuoso e pieno di vanità, e producendo l'effetto contrario!

Perché, quando da tempo godete la simpatia del pubblico, volete, o caro Ghione, ricoprirvi di ridicolo con della reclam fuori posto? Non parliamo del soggetto ne [sic] degli attori secondari!!!... Ti raccomando quegli otto eleganti!!!... ..poveri noi! Basta per ora. Non mi serbate rancore!

G. [firma illeggibile].

Ma le critiche, gli avvertimenti, i consigli e le stroncature non fermano nemmeno le case cinematografiche, che chiedono a Ghione ancora *Za-la-Mort*, e otterranno ancora (tra il 1920 e il 1924) sei titoli della saga e ben due romanzi<sup>60</sup>:

Dopo i primi film di malavita [Ghione] aveva avvertito chiaramente che era necessario cambiare registro. Invece i produttori avevano insistito, inchiodandolo, sono parole sue, a *Za la Mort* come un Cristo alla Croce<sup>61</sup>.

Le parole di Ghione su *Za-la-Mort*, raccolte da Napolitano, aprono la strada ad un'ipotesi contraddittoria rispetto a *Dollari e fracks* e al già citato confronto con l'incongruente *Sua Eccellenza la Morte*. Ghione stesso lo ha scritto negli ultimi anni di vita: il disagio dell'attore, derivato dal (presunto, per quanto ne sappiamo) obbligo di recitare ancora una volta *Za-la-Mort*, potrebbe essere la causa delle varie versioni di quest'ultimo, atte a consentire al regista di cambiare soggetto. Altrimenti le variazioni sarebbero inspiegabili secondo la logica seriale che definisce il protagonista sempre uguale a se medesimo. Si avverte in *Dollari e fracks* una sorta di stanchezza narrativa (il riciclaggio di piccoli episodi e vari cliché tratti da precedenti film della saga di *Za-la-Mort* la rendono percettibile), ma è pure possibile che la causa sia da ricercare nell'azione della censura, e che quest'ultima abbia inficiato, limitato o stravolto la creatività e l'intenzione di Ghione:

Siamo spiacenti dovervi informare che il vs. film *Dollari e Frack* [sic] marca Itala Film è stato vietato dal revisore di primo grado con la presente motivazione: .....mentre si pone in ridicolo la polizia nelle persone di agenti regolari degli Stati Uniti Americani, si svolge, d'altro canto, in una serie continuata di scene prospettanti l'organizzazione e i misfatti di un associazione per delinquere segreta, per quanto fantastica e riproduce inoltre quadri rappresentanti gesta e tipi di malavita.

Provvediamo subito per la presentazione de [sic] ricorso in appello [...]»<sup>62</sup>.

Per quanto si riferisce al film emarginato [*Dollari e fracks*], come voi sapete è stato finalmente approvato dalla censura dopo, però, aver provveduto a parecchi tagli di quadri e a qualche sostituzione di titoli. La pellicola come soggetto, ha incontrato parecchie difficoltà da parte delle autorità di revisione, sicché vi preghiamo, nell'esecuzione della stampa delle copie, di volervi attenere scrupolosamente al positivo quale è stato tagliato e di voler cambiare inoltre il titolo n. 109, nella 4 parte della I serie, non approvato affatto dalla censura e rimasto ancora inalterato sul P[ositivo] O[riginale], quello cioè che dice: *Signora mi avete preso per una cocotte che in un "separé" si concede dopo cena* con l'altro: *Signora dalle vostre parole mi sembra....* [...] e che riteniamo renderà ugualmente il significato del titolo originale. Per la regolarità vi rimettiamo anche, in scatola separata, i ritagli di scarto.<sup>63</sup>

Altri imprevisti frenano la corsa verso la sala del *serial* e costringono l'Itala a scrivere all'UCI perché solleciti una ditta, la Scalzaferri di Roma, a rispedito a Torino il positivo originale di *Dollari e fracks*, affidati a quest'ultima - in fiducia - dal delegato del Ministero competente dopo la revisione censoria. Infatti la Scalzaferri chiede a propria volta all'Itala di poterlo proiettare in una prima visione

pubblica, generando le ire della casa torinese che, nel frattempo, aspetta il positivo del *serial* per stampare le copie da immettere nel mercato!<sup>64</sup>

Ma alcune notevoli difficoltà sono state incontrate dalla produzione anche durante la lavorazione del film, tanto da modificare finale del *serial*. Ecco come Ghione racconta, in *Memorie e Confessioni*, la difficile conclusione del film, in cui c'è anche un retroscena che è confermato dalla visione del frammento superstito:

I «Dollari e Fracs» [sic] procedevano con la solita snella energia, il lavoro continuo a poco a poco, accumulava, file di scatole di negativo girato, con soddisfatto orgoglio, vedevo la mia opera promettere molto, anche per il fatto che Enrico Fiori<sup>65</sup>, in quella circostanza, non mi aveva lesinati i mezzi, e quando già vedevo quasi compiuta la fatica, mi accadde un fatto odioso e triste. Avevo assunto per la parte del «Gran Paralitico» il signor Amilcare Tagliente<sup>66</sup>: dotato di non comune intelligenza, possessore d'una maschera di rara espressione, elegante di fattura, l'avevo scelto per quel difficile ruolo, lieto di far del bene a lui bisognoso ed all'opera mia. Nell'interpretare il «Gran Paralitico» egli poteva di colpo diventar qualcuno, perché questa figura immota, anchilosata dalla sventura, non ha di vivo che il cervello e la mano destra, eppure data la sua vasta coltura [sic], l'inflessibilità del volere, e capo obbedito

d'una formidabile società segreta, che ha per unico obiettivo il delitto, il crimine, l'oltraggio incessante alle Leggi scritte. Così fin dall'inizio dell'azione l'avventuriero metterà di fronte i due antagonisti il detective Mill Ghion<sup>67</sup> ed il «Gran Paralitico».

Con varia fortuna la lotta impegnata dai due continua aspra, pericolosa, senza quartiere, ad ogni botta diretta dal detective immediata e la parata e fulminea la contro botta.

In questa alterna vicenda passano i diversi episodi della serie, in modo che lo spettatore segue con interesse e con ansia le gesta di uno contro centinaia.

Ero giunto alla fine, cioè alla quarta serie<sup>68</sup>, nella quale il detective, sconvolta la compagine criminale, distrutta in parte la potente organizzazione delittuosa, per coronare l'opera non gli rimane più che d'impossessarsi della mente, del capo, del «Gran Paralitico».

Per l'effetto da ottenere, questo epilogo, aveva ragione d'essere la parte più interessante, quindi m'accingevo a crearlo, con tutte le mie risorse, quando una mattina Enrico Fiori, mi fece chiamare nel suo ufficio. Quando mi vide, mi disse:

«Sai, Tagliente, se non gli dò [sic] diecimila lire non ti finisce il film».

Urlai: «Sei pazzo, Enrico?»

Sorridente, d'un sorriso tutto commerciale, aggiunse scandendo le parole.

«Se non gli si danno dieci mila lire, cessa di farti il «Gran paralitico» [sic]

per la qual parte fino ad oggi ha intascatto nove biglietti da mille».

Non potevo dubitare più, ma era sì [sic] enorme, così mostruoso, il credere ad una simile balorda infamia, che replicai:

«Avrà scherzato».

Fiori di rimando:

«Ha tanto scherzato, che dopo l'altolà, se ne [sic] andato, dicendomi, che nel pomeriggio avrebbe chiesta per telefono la risposta! Se gli verserò il richiesto ritornerà, se no, ha detto, lascerà Torino, questa sera stessa».

Mi sorse vivida nella mente la visione di quell'essere, che privo di mezzi, senza alcuna risorsa, naufrago della vita, s'era presentato a me chiedendo, ricordai l'impulso che mi aveva spinto a sorreggere, ad aiutare quella creatura ancor giovane, perché non fosse vinta del tutto dall'avversità, ed una grande amarezza mi turbò:

se non della sua prima età compie tal gesto, che potrà mai combinare quando gli anni avranno indurito ancor più l'animo suo?

Dalla mia riflessione mi strappò la voce di Fiori che propose:

«Gli vogliamo dare quello che chiede?»

Staffilato da improvvisa violenza, tetragono ad ogni viltà, ribelle a non importa qual compromesso, risposi:

«No! Mai!»

Ribatte concigliante [sic]:

«Ma come farai? Lo sai pure che è

indispensabile per la conclusione del tuo film»

«Divorando il mio rancore, scoppiai in una falsa risata e gridai:

«Il suo ricatto è odioso e cretino. Tu, Enrico, non gli darai più un soldo, egli ha finito precisamente ieri la sua parte».

Così dicendo uscii, ne [sic] Fiori mi trattenne, troppo mi conosceva, per non essere persuaso che avevo escorgitato [sic] il rimedio, onde evitare l'affronto di dover piegare ad una pretesa vergognosa.

In verità il film ne soffrì, ma fu stornato un tentativo che se fosse riuscito avrebbe stabilito un precedente pericolosissimo<sup>69</sup>.

Il finale aperto del *serial* pone degli interrogativi che avrebbero potuto preannunciare un seguito (che fine ha fatto *Za-la-Vie?* e *Za-la-Mort* che farà?), però il *sequel* non ebbe luogo, almeno non strettamente riferibile a *Dollari e fracks*. Ghione racconta che, pochi giorni dopo aver terminato le riprese del film, ebbe un acceso diverbio con l'avvocato Barattolo<sup>70</sup>, a capo dell'Unione Cinematografica Italiana che, come già visto, negli stessi mesi assorbe l'Itala-Film. Ancora nelle *Memorie e Confessioni* Ghione ricorda lo scontro frontale con l'uomo più potente del cinema italiano di allora. Sul tappeto vi sono questioni prettamente contrattuali riguardanti l'attore-regista, rimesse in discussione dall'uscita di scena di Giovanni Pastrone, che vengono giudicate da Ghione indegne di un divo

del suo rango. Barattolo, volendo concludere l'accordo, intima a Ghione:

«Non posso quindi aumentarle d'un soldo, l'offerta che le ho fatta. Ella accetti e non se ne parli più».

Io, cocciuto come mulo.

«Per cinque lunghi anni<sup>71</sup>, non le ho domandato che ventimila lire all'anno di più [sic], o ella acconsente, o io firmo oggi stesso un contratto ove vengo a percepire di meno».

Una sonora risata accolse questa dichiarazione. Pareva impossibile a quelle menti un tale gesto. Cortesemente fui congedato coll'intesa che alle diciotto sarei ritornato per firmare. Alle venti ero al mio hôtel, quando fui chiamato al telefono. Era Barattolo che chiedeva:

«Io sto in attesa di lei, venga subito».

Io di rimando:

«A [sic] lei portata la cifra all'altezza della mia richiesta?».

La voce leggermente irata, affermò:

«No, s'accontenti, venga l'aspetto».

Attaccando il ricevitore gridai:

«Buona sera, avvocato».

Alle undici della stessa sera, firmavo un impegno all'Hôtel d'Europe, col simpatico Comm. Gustavo Lombardo, proprietario della «Lombardo-Film» di Napoli<sup>72</sup>.

A Napoli Ghione girerà un nuovo *serial* in due episodi<sup>73</sup>, *Il Castello di Bronzo*, che uscirà nelle sale nel 1920: il protagonista è ancora una volta Za-la-Mort.

Ghione, stando al soggetto e alle testimonianze d'epoca (il film risulta perduto), apporta ulteriori, considerevoli, varianti al personaggio. Ma questa è un'altra storia.

\* Questo approfondimento prosegue ed integra alcuni temi da me già discussi e segnalati in *Vita nuova di "Sua Eccellenza la Morte" di Emilio Ghione*, in «Immagine. Note di storia del cinema», terza serie, n. 10/11, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma, 2006, pp. 53-59.

<sup>1</sup> Per la storia dell'UCI rimando a Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 60-63.

<sup>2</sup> Emilio Ghione, *La parabole du cinéma italien*, in Boisvyon, Emilio Ghione, Ferri Pisani, *L'Art Cinématographique*, vol. VII, Editions du la Librairie Félix Alcan, Paris, 1930, pp. 47-48. I corsivi sono dell'autore.

<sup>3</sup> Parte per Roma probabilmente negli ultimi mesi del 1910.

<sup>4</sup> Ho già descritto alcuni particolari sul trasferimento di Ghione a Torino in *Vita nuova di "Sua Eccellenza la Morte" di Emilio Ghione*, cit., p. 53.

<sup>5</sup> La lezione «Dollari e fraks» è tratta dal soggetto e dal Visto di Censura al *serial* (d'ora in poi: VdC) conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, raccolti nel «Fondo Itala-Film, Torino 1919-1923» = A177/2 (d'ora in poi: Fondo Itala-Film); per questioni di uniformità con i testi qui citati l'ho preferita alla ben più diffusa «Dollari e Fraks», infatti quest'ultima versione è presente in un flano pubblicitario d'epoca (cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919*, Nuova Eri - Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino, 1995, p. 82) e in tutto il materiale epistolare al riguardo, tra l'Itala-Film e l'UCI, presente nel medesimo Fondo.

<sup>6</sup> Sui *serial* di Ghione e del cinema muto italiano rimando all'esauriente testo di Monica Dall'Asta, *La diffusione del film ad episodi in Europa*, raccolto in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale, Vol. L'Europa 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino,

1999, pp. 311-313.

<sup>7</sup> Per le sostanziali differenze tra lo Za-la-Mort di *Dollari e fracks* e l'omonimo protagonista di *Sua Eccellenza la Morte*, cfr. il mio *Vita nuova di "Sua Eccellenza la Morte" di Emilio Ghione*, cit., pp. 58-59.

<sup>8</sup> Il testo, riprodotto integralmente, è archiviato con la dicitura «Soggetti n° 723, 724, 725, 726» (d'ora in poi: «Soggetto»), i numeri citati sono corrispondenti agli episodi in cui è suddiviso il *serial*, cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>9</sup> «Piroscalo Rotterdam» nel VdC, cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>10</sup> «Miss Laporte» nel VdC, cfr. Fondo Italia-Film. Interpretata dall'attrice Léonie Laporte (morta a Roma nel 1924), già caratterista (la donna grassa) in un film di Cretinetti (*La paura degli aeromobili nemici*, Itala-Film, Torino, 1915), sarà «Cipolla» nel successivo *serial* di Za-la-Mort *Il Castello di Bronzo* (di E. Ghione, Lombardo-Film, Napoli, 1920).

<sup>11</sup> Bilank nel VdC è Bilach.

<sup>12</sup> Nel VdC Tom Yim si chiama Tom Jm.

<sup>13</sup> Seguendo la finzione cinematografica, il fantoccio sarebbe dovuto servire ad illudere prima di tutto i componenti della banda (Paralitico è probabilmente morto da qualche tempo). Par di capire che ciò sia il frutto di una macchinazione di Tom Yim, per tenere assieme i Cappucci Bianchi nel nome del carismatico capo, infatti Tom è l'unico a sapere dell'esistenza del fantoccio; ma c'è da aggiungere (e nemmeno il VdC chiarisce i fatti, probabilmente evidenti nel film), che Paralitico è definito «spento», quindi morto. In realtà c'è un retroscena, riguardante l'interprete Amilcare Taglienti, svelato in *Memorie e Confessioni* da Ghione stesso. Il brano è riportato nel presente saggio.

<sup>14</sup> Da sottolineare che il pessimistico epilogo non trova corrispondenza con un'altra descrizione del finale in cui «ha luogo l'ultima e risolutiva battaglia con il Paralitico ed i suoi accoliti, con la piena vittoria di Za-la-Mort», che appare, invece, riportata in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra*, 1919, cit., p. 82. Recentemente Martinelli ha specificato che la citazione è tratta da un «volantino pubblicitario» dell'epoca (cfr. Vittorio Martinelli, *Za la Mort. Ritratto di Emilio Ghione*, Comune di Bologna/Cineteca di Bologna, Bologna, 2007, pp. 99-100).

<sup>15</sup> I primi due sono *Il Triangolo Giallo* (Tiber-Film, Roma, 1917) e *I Topi Grigi* (*Idem*, 1918).

<sup>16</sup> I testi sono tratti dal «Servizio di Revisione cinematografica» del Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica Sicurezza, e datati 3 ottobre 1919, cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>17</sup> Metraggio accertato dell'episodio 1458, cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>18</sup> Diomira Jacobini (1899-1959). Dato anomalo ed estremamente interessante che testimonia la fama dell'attrice.

<sup>19</sup> Un riferimento al precedente *serial* ghioniano *I Topi Grigi* (Tiber-Film, Roma, 1918).

<sup>20</sup> Il riferimento rimarrà spiegato nel VdC.

<sup>21</sup> Probabile riferimento al personaggio cinematografico.

<sup>22</sup> Il personaggio femminile non è altrimenti specificato, ma seguendo la nostra ipotesi, potrebbe trattarsi di Miss Roods.

<sup>23</sup> In particolare: *Nelly la gigolette o la danzatrice della Taverna Nera* (Caesar-Film, Roma, 1914), *Nel gorgo* (Tiber-Film, Roma, 1918), *Sua Eccellenza la Morte* (Itala-Film, Torino, 1919) e in qualche modo anche in *Anime buie* (Tiber-Film, Roma, 1916).

<sup>24</sup> *Sic*, ma in realtà sono chiamati nel resto del VdC «Cappucci Bianchi».

<sup>25</sup> La frase è stata mitigata per ordine della censura, riporto il fatto alla fine del presente saggio.

<sup>26</sup> Purtroppo il riferimento nominale è ignoto.

<sup>27</sup> Metraggio accertato dell'episodio 1237, cfr. Fondo Itala-Film. Il titolo ricorda un romanzo della serie letteraria di *Fantômas: La mano tagliata*, di Pierre Souvestre (1874-1914) e Marcel Allain (1885-1969).

<sup>28</sup> Il seguito fa pensare si tratti di Querida/Miss Roods sotto ulteriori mentite spoglie. Nel «Soggetto» e nel «Riassunto del secondo Episodio» il nome cambia in Dora Dolly, cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>29</sup> Interpretato dall'attore Oreste Bilancia.

<sup>30</sup> Ghione riprenderà la medesima figura del nemico supremo paralizzato nel suo film di produzione tedesca *Zalamort - Der Traum der Zalavie* (*L'incubo di Zalavie*, Film A. G., Berlin, 1923-1924) rinominandolo «Livido», ricalcandovi anche gran parte del soggetto di *Dollari e fracks*.

<sup>31</sup> Metraggio accertato dell'episodio 1150, cfr. Fondo Itala-Film. Nella corrispondenza della Itala Film conservata presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, questo episodio è indicato con il titolo «I quaranta pugnali» soltanto nei documenti del 1919, mentre in quelli successivi (relativi a una ridistribuzione dell'opera pianificata per il 1921, e a una copia per la Società Anonima Leoni Films di Milano spedita nell'aprile del 1923) il titolo cambia in *Le 40 lame*.

<sup>32</sup> L'ingiusto arresto di Za-la-Mort ritorna in molti film della saga (*Anime buie*, *I Topi Grigi*, tra i precedenti).

<sup>33</sup> È la fine di Querida/Miss Roods.

<sup>34</sup> Metraggio accertato dell'episodio 1130, cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>35</sup> Ghione si diverte a mettere nei suoi film nomi ispirati ad una volgarità di tipo infantile, che a volte, come nel caso di «Fa-pi-pi» e «Grattancora» previsti dal soggetto de *I Topi Grigi*, sono soppressi dalla censura o criticati dalla stampa (cfr. Sergio Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2003, p. 32), in questo caso, l'evocazione goliardica del nome non è ritenuta offensiva e passa tra le maglie del censore.

<sup>36</sup> Definito «un teatro», cfr. VdC.

<sup>37</sup> Che, mascherato, è definito irrispettosamente «un gallinaccio», cfr. VdC.

<sup>38</sup> Ritorna il finto processo dei *I Topi Grigi*, ma questa volta ribaltato contro i nemici di Za-la-Mort. Il nome Tom Jm (che, ricordo, nel riassunto è chiamato Tom Yim) ricorda l'attore statunitense *western* Tom Mix (1880-1940) e, vagamente, evoca «Tih Minh» (Louis Feuillade, *Tib Minh*, Gaumont, Francia, 1918).

<sup>39</sup> Si tratta di un'incongruenza (in questo caso piuttosto evidente) o di una *boutade*.

<sup>40</sup> In questa e nelle successive note riporto le didascalie olandesi presenti nella copia superstite: «Pas op, het is een hinderlaag!».

<sup>41</sup> «In de gegeven omstandigheden kan er geen sprake van een hinderlaag zijn.... ik maak mij absoluut niet bezorgd.»

<sup>42</sup> «Je hebt gelijk, beste vriend.... ik dank je hartelijk voor alles, wat je voor mij gedaan hebt!».

<sup>43</sup> La stanza è arredata secondo gli stereotipi del covo massonico: alle spalle del Paralitico scende un drappo che reca al centro una decorazione con un teschio incorniciato da una laurea. Il personaggio è incappucciato e sta seduto ad una scrivania, al centro della scena.

<sup>44</sup> «Dus jij wou zoo graag den chef van nabij leeren kennen... welnu, hij wacht op je... hij is hier.»

<sup>45</sup> «Bij de minste poging tot verzet, werp je hem een stuk lood in het gezicht, begrepen?».

<sup>46</sup> «Van aangezicht tot aangezicht.»

<sup>47</sup> «Eindelijk kan ik dan eens met je afrekenen, ellendige schurk, laffe moordenaar!! – En ik zal je niet sparen... je zult je gerechte straf niet ongaan... chef der witte domino's... ik zal je aan den electrischen stoel overleveren.»

<sup>48</sup> «Eene laatste poging, om te ontsnappen!».

<sup>49</sup> «Antwoord mij dan toch, vervloekte kerel!».

<sup>50</sup> «En het ergste van alles is, dat een beruchte bende zich heeft laten commanderen door een pop!».

<sup>51</sup> «Zou het nog kwaad doen.... dat stuk papier-maché?!».

<sup>52</sup> «De ontkenning.».

<sup>53</sup> «Misschien zal de edelmoedige en trouwe Kalli er het leven niet bij inschieten... maar wat zal er van «De loerende dood» zonder haar worden?».

<sup>54</sup> La totale identificazione tra Ghione e Za-la-Mort si ritroverà anche nel romanzo scritto da Ghione stesso: *L'ombra di Za la mort* (Casa Editrice Bietti, Milano, 1930<sup>1</sup>); per un'acuta analisi della fusione autore/personaggio e del concetto di «mitobiografia» ghioniana, presente nella trama del libro citato, rimando a Antonio Costa, *Autobiografia come ritratto d'artista*, in Anja Franceschetti e Leonardo Quaresima, *Prima dell'autore*, Edizioni Forum, Udine, 1977, pp. 168-171.

<sup>55</sup> Penso ad un caso italiano altrettanto emblematico, anche Maciste, a partire dal film *Maciste* (di V. Denizot [e G. Pastrone], Itala-Film, Torino, 1915) esce dal suo contesto originario (*Cabiria*), ma, al contrario di Ghione, Bartolomeo Pagano rimane nelle spoglie del personaggio. Anche se al di fuori dalla finzione cinematografica, mi sembra corretto citare *Histoire d'un Pierrot* (di B. Negroni, Celio-Film, Roma, 1914) in cui gli attori, in qualità di loro stessi, sono presentati mentre entrano nei panni dei personaggi. In ambito internazionale, tra gli altri, ricordo *The Masquerader* (*Charlot attore o L'attore travestito*, Keystone, USA, 1914) di Charles Chaplin, ma gli esempi sono molti.

<sup>56</sup> Per Monica Dall'Asta: «L'identificazione del personaggio con l'attore è una caratteristica distintiva del cinema seriale italiano ed è fra i motivi principali della lunga sopravvivenza dei suoi eroi», cfr. M. Dall'Asta, *La diffusione del film a episodi in Europa*, cit., p. 313.

<sup>57</sup> E. Ghione, *Anime buie*, Tiber-Film, Roma, 1916.

<sup>58</sup> Gian Piero Brunetta infatti sottolinea che: «Ghione registra un successo crescente che lo costringe a riproporre il personaggio rimanendone progressivamente prigioniero», cfr. G.P. Brunetta, *S'aggira ancora Za-la-Mort. Emilio Ghione: "I topi grigi"*, in «Cinegrafie» n. 8, Transeuropa, Ancona, 1995, p. 129.

<sup>59</sup> Lettera manoscritta con timbro del 20 febbraio 1920, conservata presso Fondo Itala-Film.

<sup>60</sup> I due romanzi sono nell'ordine *Za la Mort* (Nerbini, Firenze, 1928<sup>1</sup>) e il postumo *L'ombra di Za la mort*, cit.

<sup>61</sup> G. G. Napolitano, *Omaggio a Ghione*, in «Prospettive: Cinema», Anno I n. 2, Roma, Prospettive, 1937, pp. 23-26.

<sup>62</sup> Lettera indirizzata dall'UCI all'Itala-Film, datata 27 agosto 1919. Cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>63</sup> Lettera indirizzata dall'UCI all'Itala-Film, datata 2 ottobre 1919. Cfr. Fondo Itala-Film. I corsivi sono miei.

<sup>64</sup> Lettera dell'Itala-Film indirizzata all'UCI, datata 30 settembre 1919. Cfr. Fondo Itala-Film.

<sup>65</sup> Dirigente della Itala-Film e successivamente della FERT.

<sup>66</sup> È «Tagliente» anche nel VdC (cfr. Fondo Itala-Film), ma «Taglienti» è la lezione corretta riportata in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1919*, cit., p. 82.

<sup>67</sup> Ghione confonde il personaggio di un film a tema *poliziesco* da lui diretto e, tra l'altro, come evoca il nome, da lui stesso interpretato ne *La banda delle cifre* (Tiber-Film, Roma, 1915); il poliziotto in questione è, come già visto, il «Brigadiere Bilach».

<sup>68</sup> Il quarto episodio: *La sedia elettrica*.

<sup>69</sup> E. Ghione, *Memorie e Confessioni*, cit., pp. 121-123.

<sup>70</sup> Barattolo è proprietario della Caesar-Film di Roma per la quale Ghione lavora nel biennio 1914-1915.

<sup>71</sup> In realtà due anni, cfr. nota precedente.

<sup>72</sup> E. Ghione, *Memorie e Confessioni*, cit., p. 121.

<sup>73</sup> *Tredici di notte* e *Za le frac*.

«IO AMO IL CHARLESTON» IMPRESSIONI FUTURISTE DI GROS (1927)  
 Il ballo simbolo degli anni Venti raccontato con ironia da un contemporaneo

a cura di Azzurra Camoglio

*Ballo nato nelle comunità afro-americane e attestato dagli inizi del Novecento come rielaborazione in chiave jazzistica di danze originarie dell'Africa occidentale contaminate con arrangiamenti derivati dal Ragtime, il Charleston deve il proprio nome alla omonima città della Carolina del Sud: la leggenda vuole che il ballo destinato a simboleggiare nell'immaginario collettivo i Ruggenti Anni Venti e la brama di vivere delle flappers debba infatti i propri natali agli abitanti neri di un'isoletta poco distante dalla metropoli statunitense.*

*Dal porto di Charleston attraverso i ghetti neri e le strade dei grandi centri del Nord, i movimenti sincopati e rapidi delle nuove coreografie, da eseguire da soli, in coppia o in gruppo, nel corso di un ventennio si diffusero in modo lento ma inesorabile e capillare, trovando una prima consacrazione nello spettacolo di Broadway *Runnin' Wild* (1923).*

*Arrangiato dal pianista e compositore nero James Price Johnson, il brano musicale Charleston, contenuto nello show, raggiunse in breve tempo un incredibile successo, diventando un vero e proprio tormentone e dando il via a una moda che*

*sarebbe durata, tra alti e bassi, fino alla fine degli anni Quaranta: dalle gare di ballo annuali (a cui parteciparono anche future star come Ginger Rogers e Joan Crawford) alle contaminazioni con altri balli, primo tra tutti il Lindy Hop; dai numeri contenuti in alcune pellicole hollywoodiane agli anatemi lanciati dai moralisti; dal proliferare di nuovi brani musicali alla nascita di innumerevoli sotto-generi, il Charleston conquistò gli Stati Uniti e l'Europa, assurgendo a sinonimo di modernità, gioventù, emancipazione e "vita spericolata". Mal visto dagli ambienti più conservatori perché accusato di agevolare comportamenti indecorosi, durante il Proibizionismo il ballo divenne la colonna sonora ufficiale dei locali dove si bevevano clandestinamente gli alcoolici e venne "adottato" dalle maschiette e dai giovani dell'alta borghesia statunitense, desiderosi di "ubriacarsi" di divertimento.*

*Oltre a connotare fortemente un'epoca di grandi cambiamenti sociali ed economici, segnata dalla velocità e da ritmi di vita sempre più convulsi e destinata a sfociare nel volgere di una manciata d'anni nella Grande Depressione, contribuì all'affermarsi di un nuovo modo di vestirsi (e*

*atteggiarsi) da parte delle donne che, per compiere agevolmente sulle piste da ballo i passi del Charleston, rigettavano busti, corsetti e gonne lunghe.*

*E... in Italia?*

*Un articolo satirico, pubblicato ottant'anni fa sulla rivista cinematografica «Al Cinema» (a.VI, n.18, 1 maggio 1927, p.15) a firma Gros [oppure Groc, quale delle due?] e non a caso dedicato «alle lettrici», getta uno sguardo benevolmente pungente sulla "moda africana" proveniente dall'altra sponda dell'Atlantico, non mancando di evidenziarne con uno stile letterario spassoso le caratteristiche principali: la modernità contrapposta al presunto passatismo dei detrattori; la "scandalosa" vicinanza dei ballerini; il ritmo considerato vorticosamente rapido e gli eventuali rischi per la salute e la morale; il suo presentarsi come un'esperienza "al limite", ideale per chi cerchi l'eccesso e la trasgressione; l'allineamento con «il resto», ovvero con una società in rapida trasformazione.*

IO AMO IL CHARLESTON  
impressioni futuriste di GROS

Io amo il charleston.

Non lo ballo, ma lo amo.

Bisogna essere passatisti rammolliti, inaciditi ed infrolliti per non comprendere tutta la divina poesia di questo ballo.

Bisogna essere profotessi megalomani cronici per non divenirne dei fedelissimi

assertori davanti alla immonda canèa dei pedissequi fautori delle antichità le più viete.

C'è tutto.

Sicuro.

Seguite un po' una coppia quando è presa dalle tumultuose spire della danza.

Li vedete contorcersi, strofinarsi, stringersi, ecc. ecc. che è un piacere... per loro, s'intende.

Vi sembra di vivere in Africa per dieci minuti.

E scusate se è poco.

A questi chiari di sole, che i viaggi costano migliaia di lire.

La musica vi strazia deliziosamente le orecchie, le coppie si girano e rigirano vorticosamente.

Una cosa incantevole.

E poi dicono i su detti profotessi megalomani che non c'è più poesia.

E poi c'è un qualche signore che si lamenta in nome della castità e dell'igiene offese.

Vorrei conoscerlo per divorarmelo addirittura vivo.

Non sono antropofago, ma per l'occasione farei del mio meglio per divenirlo.

Purché non fosse troppo brutto e vecchio: non vorrei mi rimanesse sullo stomaco.

Ma la castità la predichi agli uccelli, quel signore.

Si lamenta del charleston: ma si guardi un po' attorno e vedrà... il resto.

Si lamenta del charleston, perché

concede – dice lui – troppe libertà.

Ma infine sono cose fatte in famiglia e non si è saputo ancora che una vergine dopo un giro di charleston non lo fosse più.

Si sbraita per la salute.

Ma va a morì... con quel che segue.

Ma cos'è la salute davanti al piacere, all'ebbrezza dolcissima del charleston?

Un semplice incidente favorevole nella nostra vita.

Ecco: io non so ballare il charleston, ma se lo sapessi vorrei morire proprio quando l'orchestrina negra è al massimo della sua foga musicocame. [musicomane?, NdR]

Deve essere un piacere indefinibile.

E appunto perché tale io non cercherei di definirlo.

Mentre stringete il corpo di una silfide modernissima (quindi, *pari siamo...* come vuole la linea di moda) sentire che i visceri ti vanno fuor di posto.

E che il cuore ti comincia a scoppiettare come il motore di un aeroplano.

Poi il sangue ti sale alla testa e tu precipiti felicemente a terra.

Mentre il saxofono caccia l'ultimo ingolato do bemolle.

Una cosa paradisiaca...

Ma già: non c'è più poesia a questo porco mondo.

Poesia come la intendo io, però.

L'altra c'è.

Purtroppo.

E io la pianto.

Finalmente.

Giulia Carluccio, *Scritture della visione*, Edizioni Kaplan, Torino 2006, pp. 191, E. 16,00

Nel cuore del suo ultimo libro, Giulia Carluccio pone in essere un percorso che, comprendendo la critica e l'autorialità nel cinematografo, intreccia questioni di tipo estetico presenti nell'esperienza italiana e americana nel corso degli anni Dieci e Venti. L'autrice approfondisce attraverso lo studio di documenti e dichiarazioni d'epoca, un possibile panorama pre-critico in riviste come «La Vita Cinematografica», e autoriale intesa globalmente [non solo Pastrone e Griffith, ma Dreyer, DeMille e infine King Vidor], proponendo una rilettura di quello che tra le righe appare essere stato un nuovo pionierismo e infine una continua ricerca di forme-altre di scrittura e di esegesi [utilizzando il filtro psicologico, vedi il capitolo dedicato a Müstenberg]. Nella prima parte del libro emerge il dilemma *sull'autore e sul critico* e, in definitiva, il ruolo della scrittura nel cinema; nella seconda parte il tema è affrontato su elementi narrativi già acquisiti o in fase di stabilizzazione e infine, nell'ultimo capi-

tolo, approdando all'analisi di alcune nuove risposte del cinema statunitense [newyorchese?] dei tardi anni Venti. Una scrittura, quindi, che è interna ed esterna al cinematografo e che, sia in Italia sia negli Stati Uniti, ha subito un confronto tutt'altro che lineare e scontato, la cui traduzione riverbera dalla carta stampata di settore alla pellicola e viceversa, fino ad ispirare vere e proprie teorie estetiche. L'autrice dimostra, attraverso puntuali citazioni, il progressivo riconoscimento del lavoro letterario applicato al cinema, perciò rileva che l'autorialità germinale fu parte di un volano ideale, e infine realizzato, del rinnovamento del linguaggio cinematografico. Ciò si esprime attraverso argomentazioni critiche e produzioni cinematografiche sempre più *consapevoli*, all'indomani del 1910, in un percorso ideale che dall'Italia porta agli Stati Uniti e attraverso l'europeo Dreyer, torna a sfumare tra *la folla* di New York.

Nei capitoli/saggi che compongono il volume, il lavoro comparativo dell'autrice evidenzia, attraverso un viluppo cronologico in divenire, «le specifiche caratteristiche e modalità della scrittura filmica del cinema muto, in particolare nel perio-

do di transizione tra il modo di rappresentazione “primitivo” e l’emergere del cosiddetto paradigma classico» [p. 9]. La distinzione tra primitivo e classico e il passaggio verso una nuova coscienza cinematografica passa sottotraccia nel dibattito [per certi versi ancora in corso] tra «logica delle attrazioni» da una parte e «integrazione narrativa» dall’altra. Ciò dalla «periodizzazione» alla «scrittura filmica» [10]. Il libro è distinto in due parti, la prima raccoglie studi sul cinema italiano degli anni Dieci, nella seconda l’autrice approfondisce, direttamente e indirettamente, il cinema statunitense del medesimo periodo storico, con un occhio di riguardo a Griffith. Entrambe le sezioni sono viste sullo sfondo del panorama cinematografico e teorico internazionale coevo. Insomma Carluccio in questo volume ha immortalato un passaggio, dando vita ad un tracciato che analizza anche gli aspetti meno lineari che portano dalla Torino degli anni Dieci alla New York dei tardi anni Venti. Come spesso accade la transizione contiene contraddizioni. Da qui in poi si affaccia un sincretismo composto di tradizione, passato e fughe teoriche nel futuro che, col senno del poi la studiosa ricompona in un *filo d’Arianna* che aiuta il lettore e lo studioso a decrittare un fermento altrimenti difficilmente definibile, e che costituisce «il punto di partenza di ricerche e approfondimenti che sono in corso» [ivi].

La prima parte, intitolata *Discorso del cinema e discorso sul cinema, intorno al*

*cinema italiano*, è suddivisa in quattro capitoli.

Nel I capitolo [*Critica e ricezione nei giorni di Cabiria. Il caso de «La Vita Cinematografica»*, 15-30], Carluccio propone uno sguardo innovativo sulla storia della critica cinematografica, citando brani di critica aurorale, e prendendo a testimone le pagine de «La Vita Cinematografica». L’autrice conduce l’indagine entro il periodo temporale che separa due film decisivi per la storia del cinematografo mondiale: *La caduta di Troia*, 1911, e *Cabiria*, 1914, entrambi prodotti dalla Itala di Pastrone. Il dibattito coevo, stimolato dalle due pellicole, pone oggi, in rinnovata discussione, l’esistenza o meno della critica cinematografica nell’Italia degli anni Dieci. Quantomeno, scrive l’autrice, siamo dinanzi ad una fase di «formazione» della critica [15] o in una accezione di prototeoresi [17], che, dopo titubanze legate a fattori produttivi [vedi le citazioni da Brunetta, pp. 18 e 21], comincia ad emergere proponendo alcuni temi prodromici della critica cinematografica moderna. Anche se la medesima critica si «svilupperà con maggior consapevolezza negli anni Venti» [17]. Carluccio, citando Brunetta e Casetti, rileva che la storiografia cinematografica contemporanea pone una seria ipoteca sulla presenza della critica filmografica nel secondo decennio del Novecento. In questo modo è messa fuori discussione qualsiasi esperienza che anticipi l’esegesi del cinema, della quale, più compiuta-

mente, si parla, come già citato, nella decade successiva. Ma, poste le analisi di tipo storico e di tipo teorico, l'autrice sottolinea che «non si tratta solo di anticipare i termini della questione e proporre una datazione diversa per la "nascita" della critica cinematografica. La questione del quando è anche la questione del come, perché e intorno a cosa nasce la critica» [19]. L'impegno dell'autrice si indirizza in un processo di riscoperta di pagine di periodici cinematografici d'epoca, tra le cui righe, intellettuali e cronisti iniziano un serio processo di emancipazione critica. La nuova tendenza ad uscire dalle secche di una cronaca compilativa o di una sudditanza alle case di produzione, rientra in un primo dibattito critico e teorico [23] "liberato". Tra gli esempi puntuali, Carluccio segnala che negli interventi critici si inizia a trovare l'uso del pronome personale "io" o allocuzioni come: "ho parlato", ed ancora: "sono consapevole", che pongono un'alterità dello sguardo sul cinema [25] manifestando una decisa autorevolezza da critico. Quindi, secondo Carluccio si tratterebbe, se non del critico moderno, del suo antesignano diretto. Segue, a conclusione di ciò, un dibattito, del 1914, che si innesca sul mitico carrello pastroniano che vede contrapposte due opinioni esemplari: il critico de «La tribuna» dà un parere positivo, mentre A.P. Berton, ne «Il maggese cinematografico», negativo [30].

Il secondo capitolo [31-35] focalizza

la *Scrittura e messa in scena nel cinema italiano degli anni Dieci*, il dibattito sulle riviste d'epoca, e in particolare «il caso di Angelo Menini» [31], incentrato sul fondamentale riconoscimento del *metteur en scène* da un lato e del soggettista dall'altro; sostanzialmente è una presa di posizione sull'autore cinematografico. Angelo Menini, definito «critico cinematografico di professione» [ivi], opera su riviste di settore dal 1917 al 1920, ed entra a gamba tesa ridimensionando il ruolo del *metteur en scène* in favore del soggettista [32]. Il terzo capitolo è composto dal saggio intitolato *Il laboratorio di Cabiria. Un modello italiano per gli americani* [36-44], già pubblicato in *Cabiria & Cabiria*<sup>1</sup>, nel quale Carluccio dà spazio al concetto di «film-laboratorio» che influenzerà non solo Griffith, ma sarà alla base di altri film-laboratorio, ad esempio *Pagine del libro di Satana* (1919) di Dreyer o di grandi film statunitensi degli anni Venti tra i quali *I dieci comandamenti* (1923) di DeMille o *Ben Hur* di Fred Niblo (1926), ponendo in *Cabiria* un precursore, e quindi un riferimento in effigie, verso il quale il cinema monumentale si rifà anche in epoche più recenti. Segue un saggio comparativo sulle due trasposizioni cinematografiche del *Quo Vadis?* mute. La prima di Guazzoni (Cines, 1913) la seconda di Gabriellino d'Annunzio e Georg Jacoby (UCI, 1924), che pone uno sguardo storico e critico su un tema affrontato spesso con sufficienza. Partendo da questi due film Carluccio

rivela una riflessione che prende in considerazione una problematica importante rispetto agli studi sulla cinematografia muta italiana, ma che suona come un'urgenza. L'autrice nota le profonde lacune che si protraggono senza soluzione di continuità, riguardo gli studi sul genere del kolossal storico muto. Un genere fra i generi, importante e probabilmente facilmente *dimenticabile*, adottato e riadattato anche nella cinematografia statunitense degli anni Venti. A questo proposito «si ha l'impressione – scrive Carluccio – che perduri un atteggiamento di sufficienza o disprezzo, già riscontrato da Brunetta, per cui la definizione di genere si confonde spesso con il luogo comune di una magniloquenza di cartapesta» [46]. Un genere che probabilmente, al di fuori di *Cabiria*, ci si può permettere di sottovalutare, almeno fino ad oggi. Infatti, in questa riflessione di Carluccio è implicita una sfida da raccogliere.

La seconda parte del volume è imperniata attorno al cinema americano.

Il primo tra questi saggi è uno studio intitolato *Intorno ad una possibile archeologia del primo piano*[59-84], continuazione di un'analisi già iniziata dall'autrice in *Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909*<sup>2</sup>. Il saggio affronta il tema, con slancio polemico costruttivo, per rimettere in discussione la letteratura sull'argomento "primo piano", basandosi su pubblicazioni internazionali, e non lesinando alcune sorprese e confutazioni. A titolo d'esempio riporto le conclusioni

alla riflessione, in cui Carluccio sostiene che il primo piano rientra in «una narrazione che si dà a vedere, al nostro *desiderio*, e sotto forma di un *improvviso dettaglio ingrandito*, vale a dire ancora di un *effetto speciale*, una *attrazione*» [84]. L'autorialità in Griffith è affrontata da Carluccio in tre capitoli. In *Idea e rappresentazione nel primo Griffith*. A Corner in Wheat[85-95], l'autrice continua in parte la speculazione sul primo piano, in questo caso l'"effetto primo piano" nel film griffithiano citato nel titolo. Carluccio fissa in particolare un repertorio di linguaggi, un contenitore di stilemi linguistici classici e anticlassici, che coesistono e in qualche modo nascono al cinema, proprio in alcuni film di Griffith, ritrovando cittadinanza anche in opere successive o di molti altri autori. Tra questi vi è un esempio di concrezione spazio-temporale, tratto da *A Corner in Wheat*, in cui "appare", attraverso una scena bloccata, il congelamento del tempo, che rappresenterebbe «una metaforizzazione attraverso una scena discorsiva» [95]. Nel capitolo successivo [96-102] un Griffith più tardo (1913) viene visto nell'ordine di *Stile, tecnica e autorialità*, a partire da un annuncio che il regista pubblica in un periodico, nel 1913, in cui rivendica di «aver rivoluzionato il *Motion Picture Drama* e di averne fondato la tecnica moderna» [96]. Mentre in *L'architettura della visione in Intolerance*[103-111], il capolavoro griffithiano è visto in una prospettiva di rottura rispetto a quella classi-

cità di cui il regista statunitense è egli stesso considerato il «padre genio»<sup>3</sup>. Il saggio su Hugo Münsterberg, già citato dall'autrice nel capitolo precedente in rapporto a Griffith, intitolato *Il cinema e la mente* [112-131], è suddiviso in tre parti: *Lo sviluppo del cinema come arte autonoma* [114], *La percezione del film come atto mentale* [119], e infine *Il film come esperienza estetica pura* [127], è incentrato sulla riflessione teorica sul cinema contenuta in *The Photoplay: A Psychological Study* del 1916, anno della morte dello psicologo tedesco emigrato negli Stati Uniti. Münsterberg propone una teoria focalizzata sullo spettatore e sullo studio del cinema da parte della psicologia, e quindi degli «esordi di un processo estetico – sono parole di Münsterberg – completamente nuovo» [131]. In *Da The Cheat a Forfaiture. DeMille in Francia. Note sulla fotogenia* [132-157], Carluccio passa ad un altro grande autore del muto statunitense, e lo fa con un film *The Cheat* che appare come «un momento all'interno del percorso verso la costituzione dello stile classico» [154] e annota ciò attraverso alcune pagine dedicate al film in cui appare evidente lo scalpore manifestato nel pubblico francese. Nel penultimo capitolo l'autrice riflette sulle analogie possibili tra *Intolerance* e *Pagine del libro di Satana* di Dreyer [158-165]. Dall'incontro tra il cinema nordico e il cinema nordamericano, vi è una «spinta propulsiva» [158] che si nota particolarmente in Dreyer.

Sugli evidenti parallelismi tra i film citati nel titolo del saggio, Carluccio annota che vi sono «affinità e parentele interiori più profonde e decisive» [159], sottolineando infine che vi si può trovare «un realismo discontinuo e antidiegetico, che vive [...] della despatializzazione rispetto alle coordinate referenziali» [165]. Nell'ultimo saggio [166-173] Giulia Carluccio affronta i tardi anni Venti del cinema americano nel film *The Crowd* (1928) di King Vidor, facendovi emergere *La scrittura della metropoli*. New York come città positiva/negativa, luogo cinematografico prediletto da molti registi statunitensi del tempo. Perciò l'autrice si scosta dalla consuetudine e affronta in questo capitolo alcuni film che «fanno genere a sé» [166]. Tra gli altri *Aurora* di Murnau, *City Lights* di Brian Foy. Ma sceglie di investire *La folla* di King Vidor quale paradigma filmografico alternativo al racconto cinematografico newyorchese coevo.

(Denis Lotti)

Rick Altman, *Silent Film Sound*,  
New York, Columbia University Press,  
2004

Pur se da tanti anni si sono prese le distanze dall'opinione comune che voleva il cinema come una faccenda (e un'arte) esclusivamente visiva, e pur se le ricerche sugli aspetti sonori del film ormai non si contano più, pochissimi stu-

diosi si sono interessati al modo in cui il suono veniva usato per accompagnare le pellicole nell'era del muto. La maggior parte dei testi sul suono nel cinema si è infatti concentrata ora sulla conversione dal muto al sonoro, ora su importanti pionieri e sullo stile "audiovisivo" di alcuni innovatori, ora sul lavoro di sperimentatori e *sound designers*. Al complesso argomento delle pratiche sonore nell'epoca del cinema muto americano è invece interamente dedicato il libro di Rick Altman *Silent Film Sound*.

Il progetto di Altman cerca di rispondere a una serie di domande, circoscritte e solo apparentemente banali: chi suonava la musica durante le proiezioni? Dove venivano collocati gli strumenti all'interno della sala? Che tipo di musica veniva selezionata? Che relazione c'era tra i produttori di film e gli editori musicali? Esistevano effetti sonori? Chi e quando li produceva? Si tratta solo di alcune delle questioni affrontate dallo studioso americano, che vengono complicate da un periodo, come quello del muto, in cui le interrelazioni tra il suono e il film erano assolutamente eterogenee. Durante il periodo dei nickelodeon questa eterogeneità raggiunse il suo culmine, con i teatri che facevano uso di una mezza dozzina di strategie sonore, dalla musica in strada in funzione di richiamo degli spettatori, ai pianoforti automatici, alle orchestre, ai lettori, agli imbonitori, ai sistemi sonori sincronizzati, alle voci dietro lo schermo. Contrariamente a quanto

sarebbe successo negli anni Dieci, nel primo periodo l'accompagnamento sonoro non funzionava da supporto alla storia e alle sue emozioni, e aveva ora funzioni di tipo attrazionale, ora funzioni esplicative e informative (è il caso dei lettori e degli imbonitori).

Al fine di ricostruire le dinamiche che interessano il suono del cinema muto, per Altman diventa essenziale considerare l'ambiente teatrale e musicale della fine dell'Ottocento, che aiuta a comprendere le pratiche cui si rifacevano i produttori cinematografici per accompagnare i film con musiche e suoni di diversa natura. In ogni era, le nuove tecnologie di rappresentazione si sono inizialmente uniformate ai codici stabiliti dalle tecnologie preesistenti. La stessa attività degli imbonitori non potrebbe essere adeguatamente spiegata senza tener conto del ruolo del commento negli spettacoli di lanterna magica.

In questa dimensione di costante dialogo con le più disparate forme di spettacolo (vaudeville, circo, opera, ecc.), le emissioni sonore diventavano uno strumento utile nelle mani degli esibitori: nei primi anni dei nickelodeon la competizione era infatti così intensa, e la possibilità di sostituire periodicamente i film in programma così limitata, che i gestori dei teatri non potevano fare altro che cercare di differenziarsi, e di lottare fino all'ultimo per ogni spettatore disponibile. La musica promozionale, collocata all'esterno delle sale per attirare i passanti, forniva in questo senso una chiave di lettura

per comprendere il suono nel cinema muto. Anche se diretta all'esterno, la musica era chiaramente ascoltata dagli spettatori, essa interferiva con la visione del film e probabilmente fu una delle prime forme di accompagnamento in molti teatri: in questo periodo non esisteva una chiara e impermeabile barriera tra l'interno e l'esterno della sala, e la strada e la platea venivano considerati come un singolo e continuo spazio sonoro.

Quello dell'era dei nickelodeon costituisce solo un esempio delle forme che assumeva il suono nel cinema muto. Concentrandosi esclusivamente sul commento musicale per i film, gli storici hanno spesso trascurato il ruolo che certe emissioni - la musica promozionale all'esterno delle sale, i fonografi, gli strumenti automatici, gli effetti uditivi, ecc. - avevano nella messa in forma del "paesaggio sonoro" del cinema muto. Differentemente da questa tendenza degli studi, Altman decide di esplorare il campo seguendo una linea molto vicina allo storicismo della scuola degli *Annales*: come i "nuovi" storici francesi, che cercano le tessiture della storia nella quotidianità delle vite "normali", Altman trova le principali risposte ai suoi interrogativi negli usi più comuni del suono, e lo fa attraverso una approfondita documentazione che permette di delineare con maggiore nitidezza un'era multiforme in cui le ombre sullo schermo erano ancora (apparentemente) silenziose.

(Massimiliano Gaudiosi)

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



**LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO** 25



*Immagine - Note di storia del cinema*

Terza serie - Numero 12 - Settembre-Dicembre 2006

Associazione Italiana per le  
Ricerche di Storia del Cinema.

[www.airsc.it](http://www.airsc.it)

e-mail: [immagine@airsc.it](mailto:immagine@airsc.it)