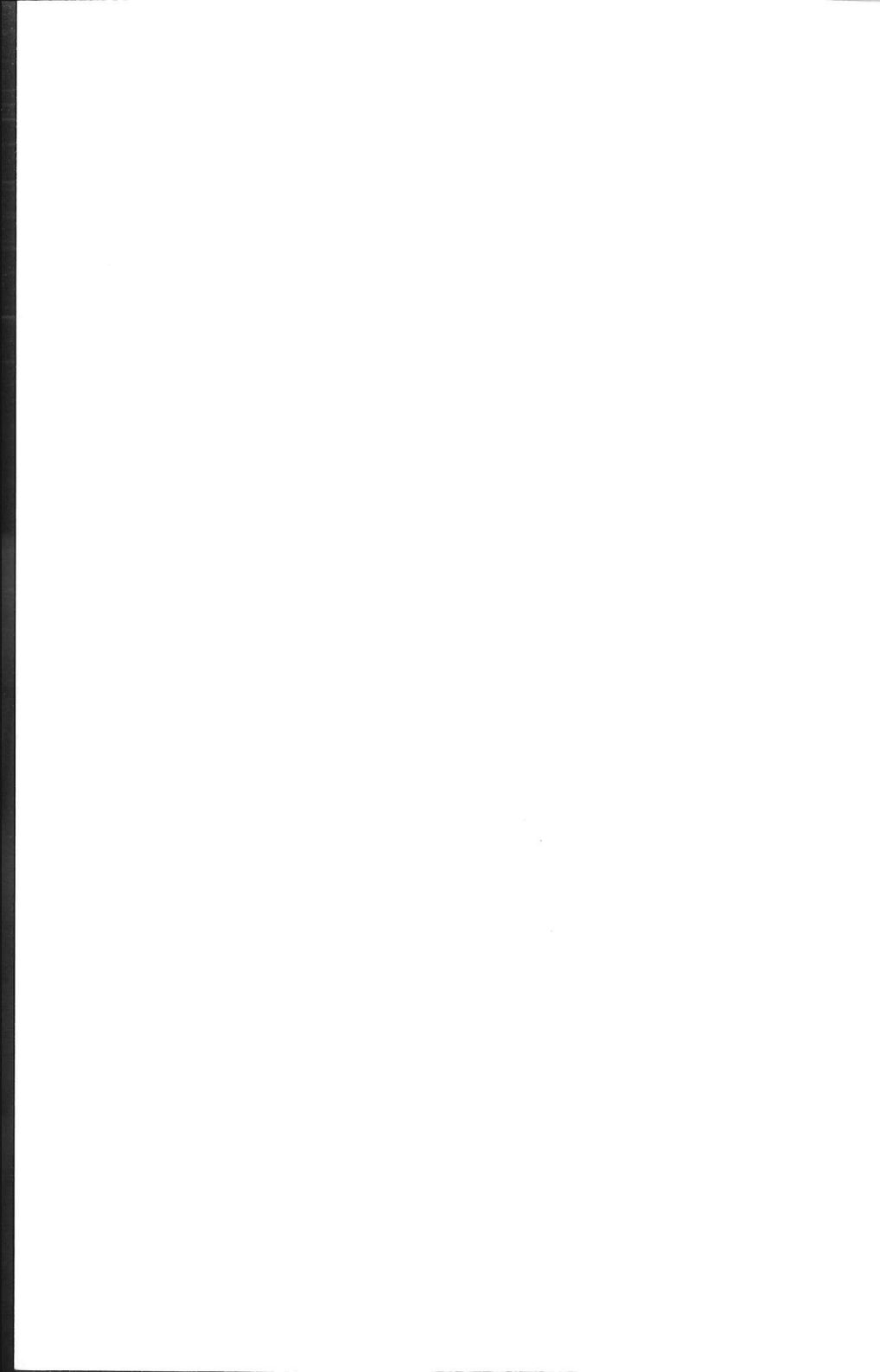


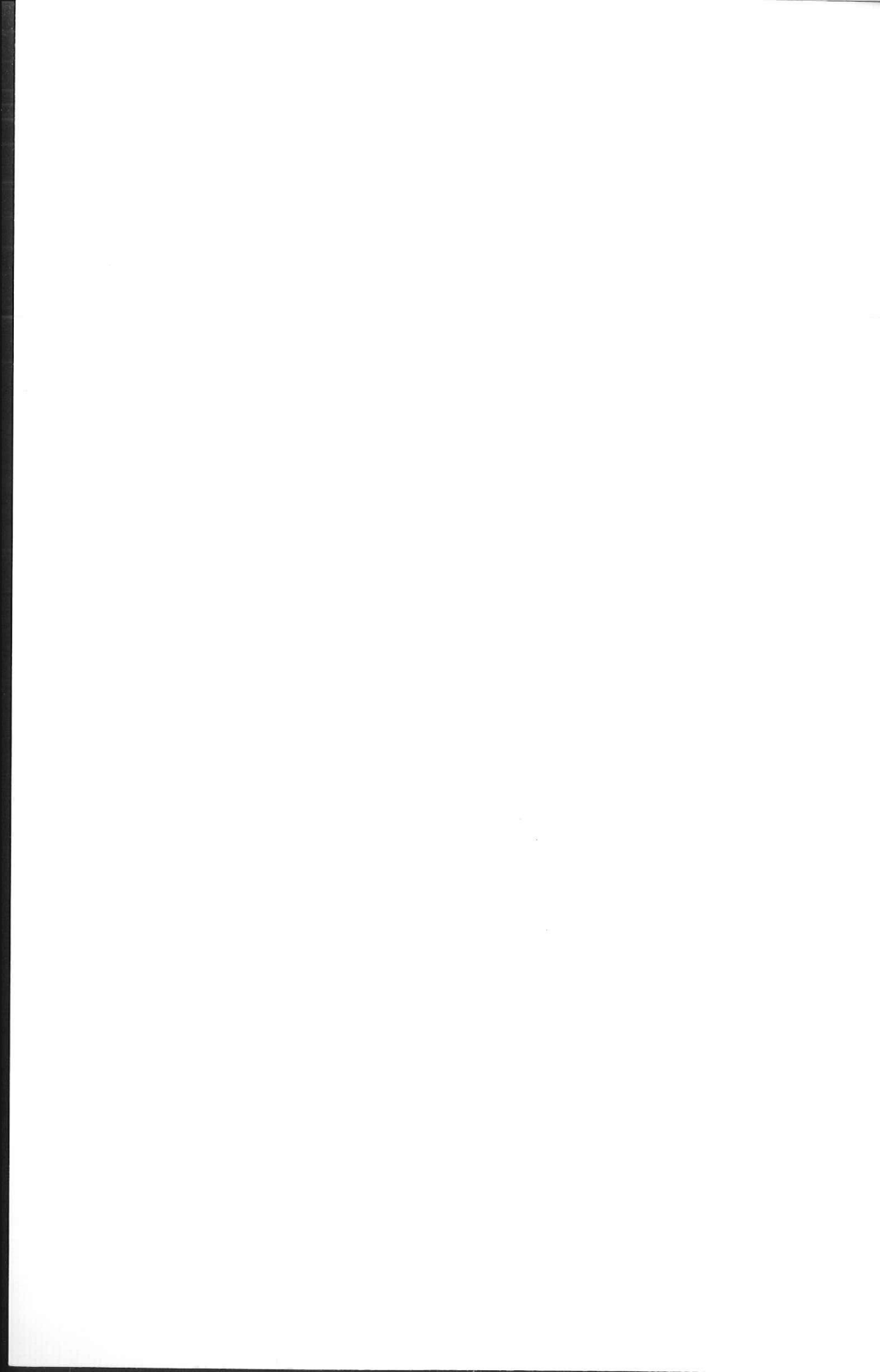
Immagine n. 2

Note di storia del cinema

ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Cattedrale 96 GARIBALDI ANCONA





“Immagine – Note di Storia del Cinema”
n. 2, 2010 (semestrale)



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via Faà di Bruno 67, 00195 Roma
Pubblicazione in attesa di registrazione presso il Tribunale di Venezia
Direttore responsabile: Carlo Montanaro
Direttore: Michele Canosa
Redazione: San Polo 896, 30125 Venezia

Pubblicazione realizzata grazie al progetto speciale CINECITTÀ LUCE
finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Direzione Generale per il Cinema

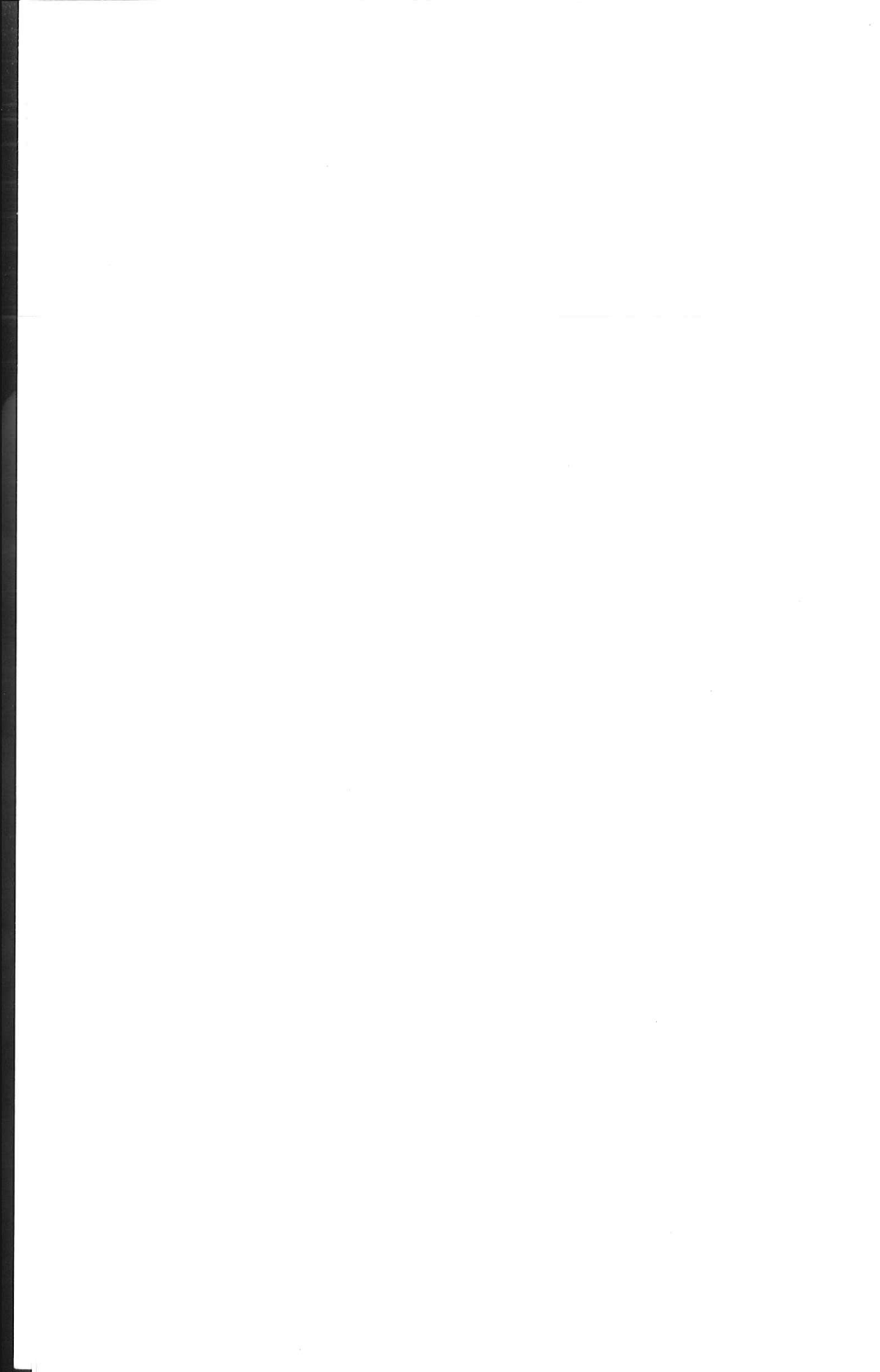
©2010 by Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema - Roma

Questo volume è stampato per Cattedrale (tel. e fax 071 52939)
presso Stampanova, Jesi
Stampato in Italia - Printed in Italy

L. MOSSO S. DAGNA
L. DI GIROLAMO A. BELLATO
G. FUSCO F. BETTENI-BARNES

Immagine n. 2

Cattedrale



Sommario

Ancora

p. 7

Laura Mosso

Il trionfo del visibile:

*Enrico Guazzoni e Henryk Sienkiewicz
tra pittura e cinema*

p. 9

Stella Dagna

A vita nuova:

"Dante e Beatrice" di Mario Caserini

p. 33

Lucia Di Girolamo

"Fenesta che lucive":

la necessità del mito e l'emergenza del presente

p. 54

Anna Bellato

W Garibaldi, W il Duce liberatore.

*Sulla lingua delle didascalie in "La cavalcata ardente"
di Carmine Gallone*

p. 74

Gaetano Fusco

“Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...”

Matilde Serao e il cinema

p. 91

Francesca Betteni-Barnes

Il Film Latino: sguardo incrociato su una utopia.

“La Cinématographie Française” (Parigi)

e “La Rivista cinematografica” (Torino). 1920-1923

p. 110

Gli autori

p. 129

Ancora

Dopo i teatri di posa mai costruiti e quelli reinventati sulle riviste, dopo i viaggi interplanetari di Yambo e le corrispondenze segrete dei Carbonari, questo – come annunciato – è un altro numero di “Immagine” dedicato al cinema muto italiano. Ancora.

Non intendiamo proporre un dossier. (Non c'è da chiudere i conti o saldare i confini.) I dossier accolgono un'inchiesta nei limiti di un perimetro, mentre queste pagine suggeriscono solo una direzione, anzi, forse più di una.

Non una monografia, quindi. Piuttosto – stiamo per dire – una plurigrafia: stesso lavoro, ma scritture molteplici. E nomi nuovi. Come, in buona parte, nel numero precedente. (Non è un valore in sé, certo, ma è un buon segno.) Scritture che offrono non premeditate convergenze di sensibilità e interessi, pur nella differenza dei metodi o solo dei punti di vista. – Così intendiamo questa rivista.

Riaffiorano ipotesi di lavoro, avanzate in altri tempi (da antichi maestri o da più recenti), che si confermano promettenti e comunque inesauste: come gli spunti documentati per feconde migrazioni iconologiche, capaci di rivedere le raffinate volumetrie di Guazzoni attraverso la pittura di Jan Styka e Henryk Siemiradzki, Jean-Léon Gérôme e Tiepolo, o di esplorare in dettaglio l'organizzazione dello spazio in Dante e Beatrice (1912) attraverso un quadro di Henry Holiday.

Si avverte, poi, l'esigenza di un ritorno al lavoro dei testi, ai confini materiali e immateriali delle immagini e dei segni grafici che lo abitano (le didascalie di Cavalcata ardente, per esempio).

A proposito di didascalie. Insomma, un film muto non è costituito dalle sole immagini più le parole scritte. Un film non è "affetto" dalle didascalie. Gli intertitoli non sono un corpus estraneo: per solito rigettato o mal tollerato, il corpo didascalico è pur esso film. — Dovremo tornarci.

C'è il cinema e ci sono le canzoni, a Napoli. Cinema: muto? Certi lo chiamano "cinema napoletano" o partenopeo. Una finestra che riluceva. Tanto peggio. "Però Pompei quando esasperarono il Vesuvio".

C'è poi chi suggerisce la necessità di una svolta di metodo, che trovi nella comparazione il suo movimento elettivo, smarcandosi da prospettive nazionali prive di punti di fuga. Come forse avviene nell'Italia dei primi anni Venti: ecco allora che franano le frontiere, e si erge un "blocco latino" che vagheggia un cinema finalmente europeo. — Latino, europeo: e fascista?

Cinema muto italiano: appunti, spunti, interrogativi e dubbi. Allora, la nostra, non è più una promessa o una minaccia, ma un impegno. Ancora.

Questo numero è curato da Silvio Alovio e Michele Canosa.

Il trionfo del visibile:
Enrico Guazzoni e Henryk Sienkiewicz
tra pittura e cinema
LAURA MOSSO

Questo saggio intende puntare l'attenzione sulla citazione pittorica nel passaggio dal testo letterario di *Quo vadis?* (1896), noto romanzo dell'autore polacco Henryk Sienkiewicz, a uno dei suoi più autorevoli adattamenti cinematografici, il film omonimo di Enrico Guazzoni, prodotto dalla Cines nel 1913. Il fine è dimostrare come, nel film *Quo vadis?*, la citazione di diversi dipinti – in particolare le opere di due pittori polacchi contemporanei a Sienkiewicz, Jan Styka e Henryk Siemiradzki, del pittore accademico francese Jean-Léon Gérôme e del tardo barocco Giambattista Tiepolo – possa arricchire il senso del film stesso, aumentandone anche la portata dialogica ed esperienziale.

La logica della citazione dal passato pittorico è quasi un passo obbligato, naturalizzato, nell'esperienza registica di Enrico Guazzoni, il quale prima ancora che uomo di cinema è stato pittore, scenografo e grafico.

L'apporto della pittura nell'estetica della visione del regista romano è innegabile: è Guazzoni stesso a ricordare i tempi dell'apprendistato quando, fresco di Accademia, dipingeva fondali per un teatro delle marionette, riproduceva scorci cittadini per turisti e creava cartelloni pubblicitari, prima della grande occasione offertagli da Filoteo Alberini per la realizzazione di un affresco sul soffitto del Cinematografo Moderno¹. *Il Trionfo della Luce*, dipinto nel 1907, celebra scenograficamente il dinamismo della nuova Musa cinematografica e testimonia altresì

la collaborazione di Guazzoni con il pittore romano di origine spagnola Federico Ballester, esponente del modernismo catalano che in quegli anni rivoluziona anche l'architettura.

Durante la sua carriera, Guazzoni confesserà di aver più volte utilizzato schemi compositivi di derivazione pittorica: la pittura lo soccorre indirettamente, suggerendogli inquadrature, angolazioni, costruzione della messinscena. D'altra parte, anche la prima ispirazione per un adattamento di *Quo vadis?* giunge durante un soggiorno in Abruzzo, dove, con la complicità della bella stagione e di un paesaggio aspro, selvaggio e scenografico, Guazzoni riprende confidenza con i pennelli, dopo un lungo periodo di latitanza: "il mio amore era nuovamente la pittura. Una sera, però, casualmente, pensai che dal *Quo vadis?* era forse possibile trarre un soggetto per un grande film"². In pratica, un'epifania risvegliata dalla pittura.

Prima di dedicarci ai rapporti più prossimi tra Guazzoni e la pittura, è opportuno sviluppare nella maniera più esauriente possibile il discorso sulle influenze artistiche, e in particolar modo pittoriche, di cui Henryk Sienkiewicz è stato sia soggetto che oggetto negli anni precedenti e successivi alla scrittura di *Quo vadis?*.

È importante sottolineare questo punto perché non solo Sienkiewicz inserisce nelle pagine di *Quo vadis?* un afflato che risente di una certa pittura accademica e "impressionista", ma a sua volta il romanzo ha un vero e proprio effetto *rebound* sulle figure ricorrenti e sulle tendenze artistiche di un'intera generazione di pittori polacchi, che a loro turno possono essere rievocati in qualità di riferimento iconografico e tematico nel contesto filmico. È pertanto doveroso approfondire il discorso degli apporti pittorici nell'opera di Sienkiewicz e Guazzoni richiamando in particolare due nomi: Jan Styka e Henryk Siemiradzki.

Il poeta-pittore: Jan Styka

Nativo di Leopoli nel 1858, Jan Styka studia all'Accademia delle Belle Arti di Vienna e nel 1878 entra nell'atelier del pittore polacco Jan Matejko, dove coltiva la tecnica del grande affresco storico. Come molti suoi colleghi non resiste al richiamo dell'Italia, e dopo aver vinto il Prix de Rome si trasferisce nella Città Eterna per studiare le rovine del passato. Nella capitale sviluppa un interesse per i soggetti religiosi, che diventano il motivo costante della sua ispirazione dopo un pellegrinaggio in Palestina e Galilea: Styka condivide con Sienkiewicz – e con Guazzoni – la ricerca del dettaglio esatto, e utilizza i documenti degli autori moderni ed antichi per studiare gli usi e i costumi al tempo della predicazione di Cristo. Il risultato spettacolare è la sua opera più famosa, *Golgotha* (anche conosciuta come *La Crocifissione*), un immenso “panorama” di 60 x 14 metri, terminato nel 1896 dopo una gestazione di quasi cinque anni. È Styka stesso a sottolineare la chiave di lettura e il simbolismo della sua opera:

Alla destra della mia tela del *Golgotha* si trova una terrazza sulla quale un romano con i capelli bianchi, accompagnato da un ragazzo e una ragazza coronata di rose, con attenzione guardano passare Gesù di Nazareth, che davanti a loro il Calvario e si avvia verso il supplizio. L'espressione del loro patisce viso indica che la fede nella dottrina del divino Crocifisso sta per nascere nel loro cuore, che ormai sono suoi discepoli, votati alle persecuzioni dei primi anni della nostra epoca³.

Da qui a *Quo vadis?* il passo è brevissimo; è lo stesso pittore che immagina il momento successivo del suo processo creativo, seguendo queste due figure di giovani direttamente fino alla capitale dell'Impero romano:

Mi apparivano perseguitati, snidati, martirizzati, messi in croce a loro volta, tra le ecatombe dei martiri che insanguin-

navano il suolo della vecchia città latina, e da quel momento un irresistibile desiderio di seguirli invase la mia mente. Partii per l'Italia. Per due anni, ho fatto visita a tutto quello che rimaneva di quell'epoca superba; ho consultato tutti i manoscritti, mi sono circondato di tutti i documenti, poi mi sono messo all'opera, con l'intenzione di dipingere la pagina più sanguinosa della decadenza del vecchio mondo e la più gloriosa della nostra, la sconfitta della società pagana e l'avvento del cristianesimo⁴.

Il martirio dei cristiani nel circo di Nerone (1899), nuovo "panorama" che segue questi due anni di soggiorno romano, tra il 1895 e il 1897, trae diretta ispirazione dallo stesso spirito creativo che muoveva negli stessi anni Sienkiewicz: presentato al Palace de Glace di Parigi nel 1900, il lavoro viene salutato dalla critica come un *Quo vadis?* plastico. Del dipinto, andato perduto durante la Grande Guerra, non rimane che una riproduzione: la bellezza spettacolare e statuaria della veduta dell'arena, lo splendore spietato della distesa di croci su cui i cristiani stanno agonizzando, la terribile profondità di campo che spinge lo sguardo dello spettatore sulla diagonale che va dalla statua equestre in primo piano fino all'arco di trionfo sullo sfondo, passando per il tempio e l'obelisco al centro, anche per il pubblico odierno rimangono senz'altro inalterati⁵.

È difficile dire chi ha influenzato chi, vista la vicinanza cronologica tra il dipinto e il romanzo: è più che probabile che Styka e Sienkiewicz, che provenivano dallo stesso *milieu* culturale e politico, ed erano entrambi molto popolari all'estero, si siano incontrati in uno dei loro numerosi viaggi tra Roma e Parigi; comunque, una cosa è certa: la fama di *Quo vadis?* ha colpito a tal punto il compatriota pittore⁶ che nel 1902, grazie all'intercessione dell'editore francese Ernest Flammarion, Styka si assume l'incarico di illustrare l'edizione di lusso in tre volumi del romanzo (che in Francia è uscito in traduzione solo nel 1900), con un centinaio di disegni, alcuni ripresi anche su tela.

Sebbene per la messinscena nel suo film Guazzoni non abbia

fatto riferimento esplicito al lavoro di Styka, si può ipotizzare che i disegni, apparsi su riviste letterarie e artistiche, abbiano operato a un livello più nascosto, nell'immaginario del regista e degli spettatori: il Banchetto imperiale, con Marco Licinia e di spalle in primo piano, mentre sullo sfondo si scorge la tavola di Nerone; la magnificenza dell'arrivo della corte di Cesare ad Anzio; il dinamismo della posa plastica di Ursus che atterra l'uro germanico, l'attrito dei corpi nello sforzo straordinario; il cipiglio di Nerone che troneggia sulla Baia di Napoli, sono alcune delle immagini che possono aver ispirato, più o meno coscientemente, la regia e l'interpretazione.

Un cicerone polacco a Roma: Henryk Hector Siemiradzki

Di Siemiradzki, della sua vita come della sua carriera poco sappiamo. Polacco nato in territorio russo (a Kharkov, ora in Ucraina) e cristiano per tradizione familiare, si trasferisce giovanissimo a studiare all'Accademia di San Pietroburgo, dopo un apprendistato presso il pittore ucraino Dimitri Besperchy. Nella capitale dell'Impero riceve un'educazione artistica d'ispirazione europea: le sue tele di stile eroico, che gli fruttano i primi riconoscimenti anche fuori dall'ambiente pietroburghese, si rifanno esplicitamente all'Accademismo neoclassico dei Neo Greci e dei Pompier francesi. I viaggi prima a Monaco e poi a Parigi (probabilmente a contatto con l'*atelier* di Gérôme, in quegli anni all'apice della carriera) lo ispirano per la sua prima tela dedicata alla romanità: *Orgia romana al tempo dei Cesari* (1872) è il primo di una serie di lavori che hanno come fulcro narrativo principale la dissolutezza del periodo neroniano e la nascita del cristianesimo. I due capolavori, tuttavia, che mettono in collegamento Siemiradzki con Sienkiewicz sono i quadri del 1876 e del 1897, *La luce del Cristianesimo* (anche conosciuta come *Le torce di Nerone*) e *Dirce cristiana*.

Quando, nel 1879, Henryk Sienkiewicz compie per la prima volta un viaggio in Italia, Siemiradzki abita a Roma ormai

da diversi anni, ed è il rappresentante più influente di quella *bohème* polacca che anima il fermento artistico e la mondanità della capitale. È lo stesso pittore, quell'anno, ad accompagnare lo scrittore compatriota durante le sue escursioni nella campagna capitolina lungo la Via Appia, fino alla piccola cappella di epoca romana presso la Porta Capena denominata *Domine Quo vadis?*, e a raccontargli la leggenda popolare secondo cui la chiesa sarebbe sorta nel punto in cui i piedi di Cristo, apparso a San Pietro per esortarlo a tornare in città, hanno lasciato la loro impronta nel terreno. Pertanto, la pittura, insieme alla frequentazione dei salotti letterari e degli atelier di scultori e pittori polacchi trasferitisi in Italia, offre a Sienkiewicz un'ispirazione varia (da varie arti), oltre che nella stesura, anche nella genesi del suo romanzo più popolare.

Sienkiewicz stringe con Siemiradzki una solida amicizia che durerà tutta la vita, e sicuramente ha la possibilità di ammirare nello studio del pittore *Le torce di Nerone*. La grande tela, che aveva conquistato il primo premio al Gran Prix di Parigi ed aveva reso famoso in Europa il nome del suo creatore, rappresenta un soggetto ripreso dalle *Vite dei Cesari* di Svetonio – una delle fonti anche per *Quo vadis?*: al crepuscolo l'imperatore Nerone e la sua corte osservano impassibili i servi che appiccicano il fuoco ai cristiani ricoperti di pece. L'impressione che lo spettacolo ha lasciato sullo scrittore è visibile nel capitolo XXX di *Quo vadis?*, intitolato appunto *Le torce di Nerone*: in poche pagine (tra le più "pittoriche" di tutto il romanzo) Sienkiewicz rievoca lo spettacolo terribile delle torce umane nei giardini dell'Imperatore, traendo ispirazione dalla tela del compatriota, e nello scenario creato da Siemiradzki inserisce l'episodio del battesimo e della finale redenzione di Chilone, perdonato dal medico Glauco, una delle vittime delle sue macchinazioni.

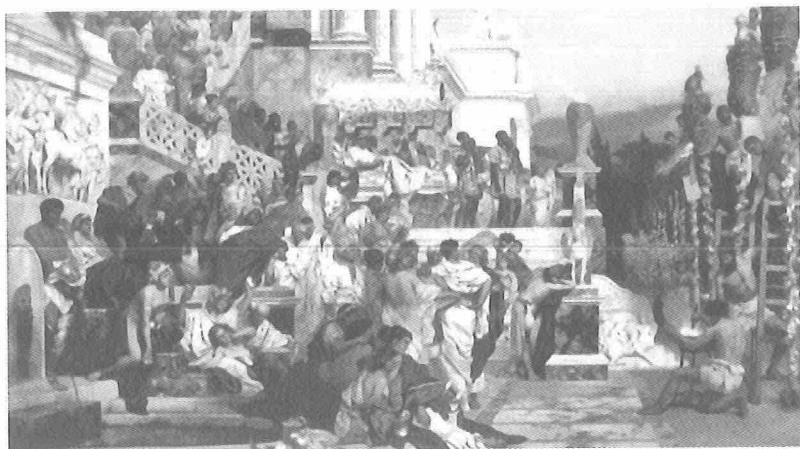


Fig. 1: H. Siemiradzki, *La luce del Cristianesimo. Le torce di Nerone*, 1876; olio su tela, m 3,85 x 7,04; Museo Nazionale, Cracovia

Nel 1913, per sottolineare il senso prospettico (reso con il gran numero di pali che si perdono sull'orizzonte del quadro), Guazzoni sceglie un'angolazione di ripresa molto simile a quella del dipinto di Siemiradzki, con i cristiani che bruciano e i servi che solertemente appiccano il fuoco sul lato sinistro dell'inquadratura, mentre Nerone e la sua corte procedono lungo la fila dei martiri sulla destra.

Qualche anno dopo *Le torce di Nerone*, e appena pochi mesi dopo la conclusione di *Quo vadis?*, Sienkiewicz ricambia il favore: in effetti il romanzo a sua volta deve essere servito d'ispirazione per la composizione di un'altra tela del pittore polacco, *Dirce cristiana*, datata 1897. Il quadro raffigura Nerone e i suoi dignitari nell'arena mentre osservano il corpo privo di vita di una fanciulla legata a un toro, abbattuto dai soldati, al termine di uno spettacolo nel circo. Lo studio dell'iconografia rivela una parentela tematica con il mito di Dirce, come suggerito dal titolo, e con il martirio di Santa Blandina.

Nel racconto greco, Dirce, regina di Tebe, accoglie nella sua reggia la nipote Antiope, e la tratta come una prigioniera. Antiope dà alla luce due gemelli, Anfione e Zeto, che per volere

del re Lico vengono esposti sul Citerone, dove sono salvati da un pastore. Diventati adulti, i fratelli decidono di vendicare la madre e uccidono Dirce, legandola alle corna di un toro.

Blandina, santa patrona di Lione morta nel 177 sotto il dominio di Marco Aurelio (come Eusebio di Cesarea ci narra nella *Storia Ecclesiastica*), dopo essere stata a lungo torturata rifiuta di abiurare, così viene legata ad un palo, esposta alle belve feroci e in seguito ancora viva abbandonata sulle corna di un toro che la lancia in aria a più riprese.

La Licia di Sienkiewicz è la sintesi di queste due figure, ed è anche un ottimo esempio del rapporto "metatestuale" espresso da Gérard Genette nella sua nota tassonomia⁷: Licia, in quanto espressione culturale di una rimanenza sul piano immaginario, evidenzia una relazione critica, di mediazione, tra le figure di Dirce e Blandina, e insieme fornisce un commento intertestuale, come una nota a piè di pagina, diventando il simbolo dell'usurpazione delle minoranze, siano esse religiose, politiche o culturali⁸.



Fig. 2: H. Siemiradzki, *Dirce cristiana*, 1897; olio su tela; Museo Nazionale, Varsavia

A sua volta Guazzoni non doveva essere ignaro del collegamento: il martirio di Blandina era stato affrescato diverse volte nelle cappelle paleocristiane di Roma (nella chiesa di Santo Stefano Rotondo al Celio si può vedere ancora un affresco del XVI secolo di Niccolò Pomarancio); in quanto a Dirce, la storia era un tema piuttosto famoso in scultura, per via del complesso marmoreo denominato *Toro Farnese*, rinvenuto alle Terme di Caracalla nel 1546 e ora al Museo Archeologico di Napoli, ma di cui esistevano nei primi anni del Novecento diverse illustrazioni, incisioni e riproduzioni (tra cui quella di Antonio Susini esposta alla Galleria Borghese).

L'iconografia siemiradziana, filtrata dal film di Guazzoni, diventa così popolare che l'anno successivo all'uscita di *Quo vadis?* è lo stesso Mario Caserini, un tempo maestro e mentore del giovane e cinematograficamente inesperto Guazzoni, a riutilizzarla nel suo nuovo film, che incidentalmente tratta lo stesso periodo storico scelto dal rivale romano. *Nerone e Agrippina*, nelle intenzioni di Caserini e del suo sceneggiatore Luigi Marchese, non si rifà a Sienkiewicz, ma ai lavori teatrali di Arrigo Boito e Pietro Cossa, e mutua, in un fruttuoso scambio di esperienze, certe costruzioni dello spazio nell'inquadratura proprio da *Quo vadis?*, fino ad arrivare a omaggi riconoscibili, ancor più evidenti nei fermo immagine utilizzati come pubblicità per il lancio del film, nelle scene dell'incendio di Roma e del Circo⁹, che attestano la volontà di Caserini di operare, con soluzioni scenografiche e di messinscena, su un terreno iconografico sicuro e familiare.

Anche Caserini riprende, più o meno consciamente, l'immagine della Dirce cristiana, realizzando una citazione che, a livello di messinscena, è perfino più "fedele" al dipinto di quella guazzoniana: i giochi nel circo sono terminati e Nerone insieme alla sua corte entra nell'arena per osservare lo sfacelo dei corpi. L'espressione imbronciata e sdegnosamente incuriosita dell'imperatore, l'orrore della guardia sulla destra, la posa scomposta del cadavere della fanciulla, le braccia in alto e il drappeggio del panno che lascia intravedere le forme, il tutto

riporta l'occhio allenato dello spettatore al quadro di Siemiradzki. A chiudere il cerchio sulla feconda citazione di questa rimanenza iconografica ci pensa, quasi dieci anni dopo, lo stesso Guazzoni, che riprende la Dirce cristiana (evidentemente un tema narrativo e visivo che ama in maniera particolare) nella scena della morte di Messalina.

Se, come abbiamo visto, esistono richiami intertestuali molto precisi per il romanzo di Sienkiewicz, è altrettanto vero e documentabile che le influenze pittoriche e le vere e proprie citazioni all'interno del testo filmico, ricercate con cura e sicuramente facilitate anche dall'apprendistato pittorico di Guazzoni, sono altrettanto importanti ed interessanti da analizzare alla luce di un arricchimento narrativo, esperienziale e di senso. In particolare, il legame di Guazzoni con le opere del pittore francese Jean-Léon Gérôme non si stabilisce solo a livello di coincidenza tra immagine pittorica e fotogramma, ma diventa parte integrante della costruzione e dell'articolazione della messinscena, realizzando contemporaneamente quel rapporto metatestuale di autoriflessione dei linguaggi sottolineato anche da Giorgio Tinazzi¹⁰, che è l'aspetto più penetrante dello scambio intertestuale.

"Ave Caesar": la romanità di Jean-Léon Gérôme nel "Quo vadis?" di Guazzoni

Allievo del neoclassico Paul Delaroche, Jean-Léon Gérôme è probabilmente il più celebre pittore accademico europeo: uomo di lettere dalla vasta conoscenza degli scrittori antichi, mosso da uno spirito avventuroso che lo porta a viaggiare più volte in Oriente per documentarsi sugli usi e i costumi di altre civiltà, Gérôme, come Sienkiewicz dopo di lui, rimane talmente affascinato dal suo primo viaggio a Roma, avvenuto tra il 1843 e il 1844, che la sua pittura cambia improvvisamente d'ispirazione: l'incontro con le collezioni degli scultori antichi, e con l'aura secolare della Città Eterna, instilla immediatamen-

te nel pittore il desiderio di abbandonare la pittura dal vero e il ritratto per dedicarsi alla pittura di genere e al grande affresco storico.

Nonostante nel secondo decennio del Novecento il gusto accademico presso il pubblico italiano, ed europeo, fosse ormai passato di moda è indubbio che, grazie alle riproduzioni sulle riviste, alle fotoincisioni, alle copie di altri pittori, alle illustrazioni sui libri di storia e archeologia, perfino alle cartoline postali, le opere di Gérôme fossero note al grande pubblico, e con relativa facilità riconosciute come citazioni dagli spettatori del cinematografo. Ancora una volta, l'attivazione di quel codice enciclopedico, in questo caso composto di immagini del passato, reso familiare dalla circolazione dialogica di queste opere, consente al pubblico di riconoscersi in una cultura visiva comune: è impossibile non pensare che il giovane Guazzoni, durante i suoi studi all'Accademia e successivamente nel suo lavoro di grafico, non fosse entrato in contatto, in maniera diretta o indiretta, con le opere degli esponenti dell'*art pompier*, la cui diffusione, come si è visto, era capillare.

Nella sua analisi delle dinamiche citazionistiche di Gérôme in *Quo vadis?*, Ivo Blom¹¹, rileggendo e ampliando l'analisi di Maria Wyke, ha individuato il profondo legame intertestuale tra il film di Guazzoni e due tele del pittore francese, *Pollice verso* (1872) e *Le ultime preghiere dei martiri cristiani* (1880).

Pollice verso rappresenta il punto d'arrivo della ricerca sugli usi e costumi pubblici della Roma imperiale: dall'*Ave Caesar, morituri te salutant* sono passati dodici anni, e Gérôme, forte della documentazione visiva acquisita durante i suoi soggiorni a Napoli e Roma, ritorna sull'argomento dei ludi gladiatori. La figura centrale della composizione, il mirmillone pronto a colpire il reziario, è figlia diretta dello studio della famosa armatura del Gladiatore di Pompei esposta al Museo archeologico di Napoli, che per prima aveva destato in Gérôme la passione per la storia antica¹². Il tema del gladiatore diventa una vera e propria costante nella carriera di Gérôme: in età avanzata riprenderà la posa di *Pollice verso* per la creazione de *I gladiatori*

(1878), un gruppo scultoreo che, dopo la morte di Gérôme avvenuta nel 1904, viene incluso in un monumento alla gloria del suo autore nei giardini del Louvre: la figura del gladiatore diventa così sinonimo e metonimia per Gérôme, il suo stile (la cosiddetta “grande manière”), e le altre sue opere¹³.

La citazione di *Pollice verso* nel film di Guazzoni è letterale, più ancora che in rapporto al romanzo: Sienkiewicz infatti modifica a livello narrativo l'esito del combattimento, dando la vittoria al reziario (“Calendio lo strinse al collo coi denti della sua arma [il tridente] e lo inchiodò in terra, poi, appoggiandosi con le mani sull'impugnatura, volse la testa dalla parte del podio di Cesare”¹⁴). Il regista romano, al contrario, a dimostrazione di quanto l'apporto delle immagini di Gérôme fosse radicato nella cultura media d'inizio secolo, opera un adattamento nei riguardi del dipinto, più che in quelli del libro. Quella di Guazzoni è in effetti una citazione in due tempi: la coincidenza della posa viene esaltata dalla seconda inquadratura, più ravvicinata, che dona un maggior effetto drammatico nell'avvicinarsi allo spettatore nel momento più intenso della narrazione (anche se non vediamo la morte del reziario), e contemporaneamente funziona come una specie di *ralenti* per dare a tutti l'opportunità di trovare nella memoria culturale l'immagine di cui è la citazione.

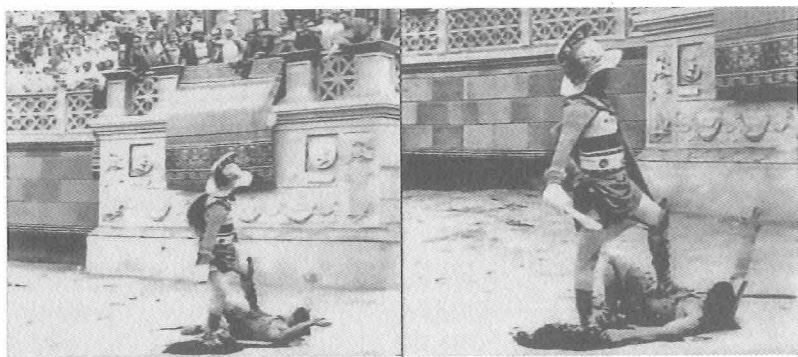


Fig. 3: *Quo vadis?* (Cines, 1913) di Enrico Guazzoni

La cura dei dettagli è, come sempre in Guazzoni, eccezionale: dalla ricostruzione delle linee diagonali della mano di Lanio tesa verso il palco imperiale ai particolari della corazza, dalla folla strepitante sullo sfondo, al dinamismo plastico della posa di Calendio, crudele e tesa espressione di forza appena trattenuta, tutto è ricreato per dare una sensazione di familiarità e contemporaneamente di dimostrazione di potere: la pausa drammatica in cui questo personaggio senza volto, anonimo, diventato il beniamino della folla, viene colto prima di uccidere il suo oppositore, si sospende nel tempo e allo stesso modo non diventa un *tableau* fine a se stesso, una citazione arida che non apporta un significato più profondo nell'opera di destinazione. Infatti, come Blom nel suo studio ha messo in luce, la vera originalità, e il coraggio, nel citazionismo di Guazzoni si trova non tanto nel ricreare in maniera inappuntabile la posa dei personaggi, ma nel dare risalto a tutta la spazialità del dipinto stesso: l'inserimento dei personaggi nello spazio in cui anche Gérôme li aveva concepiti, ricreando l'ambiente circostante dell'arena, e adottando la stessa angolazione, contribuisce a creare la sensazione di trovarsi *dentro* l'arena.

Quest'idea concorda appieno con lo spirito di messinscena nelle pitture di Gérôme; Ackerman, infatti, sottolinea che

Gérôme prestava maggior attenzione all'insieme piuttosto che ai dettagli fugaci. Studiava la relazione della figura con la sua tradizione, il suolo, le mura, gli accessori che lo circondano. I personaggi non dovevano dominare la composizione¹⁵.

L'equilibrio, sia in Gérôme che in Guazzoni, nasce dal fatto che è lo spazio, prima ancora dei personaggi, a svolgere un ruolo da protagonista.

Le stesse riflessioni valgono anche per la citazione di *Le ultime preghiere dei martiri cristiani*, che è probabilmente il capolavoro di Gérôme: considerato dal pittore come una delle sue opere dal carattere più riflessivo e più sofferto, la tela

ha avuto una lunghissima gestazione, oltre vent'anni, e viene consegnata solo nel 1883.

L'ispirazione per *Le ultime preghiere* deriva dalle stesse fonti che anche Sienkiewicz avrebbe usato per la stesura del romanzo, in particolare Tacito. Con quest'opera la carneficina con le bestie feroci e le torce umane – rappresentati contemporaneamente, nello stesso spazio, per dare ancora maggior forza emotiva e coreografica – diventano per antonomasia i due tipi di supplizi a cui comunemente erano sottoposti i cristiani al tempo di Nerone, e crea un importante precedente visivo che contribuisce in maniera determinante a fissare il futuro canone di rappresentazione di tutte le scene di martirio nell'arena.

Nel *Quo vadis?* di Guazzoni, l'immagine dell'entrata dei leoni nell'arena deriva direttamente da questo dipinto: attraverso uno straordinario *depth staging*, in cui valori simbolici si fondono con quelli "mostrativi", Guazzoni, come Gérôme, punta l'attenzione dello spettatore sul contrasto dei piani che separano belve e vittime, unite in un'unica inquadratura – un'inquadratura di sintesi, esemplare, a tal punto che   stata utilizzata come fotografia di scena nel lancio pubblicitario del film, perch  realizza appieno quella "forma simbolica della scrittura della Storia"¹⁶ sottolineata da Giulia Carluccio. La dinamica tra il primissimo piano (i leoni) e lo sfondo lontanissimo (le loro vittime) si articola, per mezzo della profondit  di campo, non solo su una spazializzazione dell'immagine, ma anche su una sua nuova temporalizzazione: "il tempo della durata della percezione, guidata da composizioni su prospettive diagonali, orizzontali e verticali [...] diventa metafora materiale, esperienziale dell'attraversamento del tempo"¹⁷. Lo sfondo, nel fotogramma di Guazzoni come nella tela del pittore francese, assume cos  un valore simbolico: diventa il luogo della Storia, del Destino e del Martirio; sul fondo si gioca la vita, il cambiamento, il movimento spirituale, oltre che quello fisico e visivo.

La citazione acquista il suo pieno valore ancora una volta nella costruzione delle dinamiche tra primo piano e sfondo, in

Gérôme ulteriormente evidenziate anche dal contrasto luministico tra l'ombra (il leone che sorge dal cunicolo è quasi una silhouette in controluce) e la luce, abbagliante e simbolica, in cui sono avvolti i cristiani e che viene riflessa dalla sabbia bionda dell'arena. Una descrizione che puntualmente Sienkiewicz fa propria – "I leoni, sebbene affamati, non si affrettavano a scagliarsi sulle vittime. Il bagliore rosso dell'arena li colpiva; socchiudevano, quindi, gli occhi come accecati"¹⁸ - e che riprende quasi parola per parola la stessa spiegazione che Gérôme dà del suo quadro al suo committente, Walters di Baltimora:

C'était la costume de faire jeûner les bêtes sauvages plusieurs jours à l'avance, et on leur faisait monter un plan incliné pour gagner l'arène. Venant de ces obscures tanières, leur première réaction était la surprise de trouver la lumière du jour et cette grande masse de gens qui les entourait. Elles faisaient alors ce que fait aujourd'hui le taureau espagnol lorsqu'on le lâche dans l'arène: il entre d'un bond et s'arrête soudain en pleine course. C'est ce moment que j'ai cherché à représenter¹⁹.

Nel 1913 il riconoscimento iconico rispetto alla tela di Gérôme è anche facilitato dalla Cines stessa che, come si diceva, per il battage pubblicitario crea cartoline e invia alle riviste specializzate il fotogramma dell'uscita delle belve dal *cuniculum*, che in questo modo diventa una specie di *pars pro toto*, e si carica di una serie di valori anche psicologici, come l'ansia per l'attesa, la paura del massacro, il pregustare la spettacolarità della messinscena.

Nel caso di Guazzoni la logica della citazione è indissolubilmente legata anche a un fare – un rifare – lo spazio cinematografico sulla falsa riga di quello pittorico; non si tratta tuttavia di un passo indietro. Guazzoni privilegia l'inserimento delle coordinate spazio-temporali del dipinto all'interno dell'immagine filmica, aumentandone però la portata del visibile, scardinando i limiti della cornice pittorica tradizionale. In

questo modo la citazione diventa anche una reinterpretazione dell'articolazione (reale e simbolica) dello spazio, e si fa carico di una visione comune tra pittore e regista, della condivisione di una stessa *forma mentis*.

Fuori campo, oltre il campo: il trionfo del visibile

Come sottolinea Nicola Dusi sulla linea di Bertrand, la spazialità, in un film come in un romanzo, può essere portatrice di valori non solo estetici, ma anche interpretativi, in quanto principio organizzatore anche della soggettività del personaggio: in questo senso, si potrebbe dire che la spazialità fonda il soggetto, nel momento in cui non solo permette di creare un ambiente consono in cui il personaggio possa muoversi ed agire dialetticamente, ma l'esplorazione stessa dello spazio è fondamentale per le trasformazioni della conoscenza di personaggi e spettatore: lo spazio non è solo "un enunciato di stato ma è parallelamente un enunciato cognitivo"²⁰.

Le possibilità visive e cognitive dello spazio sono al centro anche della ricerca stilistica di Guazzoni; fin dall'inizio della sua carriera, il regista romano culla il progetto di un cinema ideale, un cinema che esalti la sua potenza evocatrice, il suo immaginario proprio grazie alla sua grandezza di visione:

il cinematografo, a differenza del teatro, consentirà di abbracciare e dare visioni di campi vastissimi; potrà non avere quasi limitazioni, così da spezzare le tradizionali pastoie dell'unità di tempo e di luogo; potrà, attraverso momenti sintetici e rappresentativi, ricostruire grandi figure e l'ambiente in cui si mossero, insomma tutto un mondo²¹.

La novità della spazialità guazzoniana, messa in evidenza dai critici dell'epoca sulle pagine delle riviste di settore, e riportata alla ribalta con tutta la sua carica originale e rivoluzionaria dalla nota analisi di Roberto Paoletta²², si esplica in particolare

attraverso l'utilizzo della profondità di campo e delle relazioni tra figura e sfondo. Come gli studi di David Bordwell, Silvio Alovio²³, Barry Salt²⁴ e Ben Brewster²⁵ hanno ampiamente dimostrato, il *depth staging* utilizzato nella cinematografia italiana ed europea come soluzione parallela al "cinema di montaggio" di derivazione americana, è una scelta registica che si ricollega in maniera diretta all'apprendistato pittorico di Guazzoni. In *Quo vadis?*, in particolare, esiste un tipo di profondità di campo che nasce da una visione simbolica dello spazio, reso in questo modo "abitabile"²⁶ nonostante la fissità unipuntuale della macchina da presa, e che può essere ricollegato – a mio avviso – a una corrente sotterranea di rimandi, più che citazioni, ad uno stile pittorico ben preciso, nella ricerca di soluzioni scenografiche che esaltano il rigore prospettico e contemporaneamente creano aperture su uno spazio potenzialmente infinito, grazie al ricorso a illusioni visive; mi riferisco, naturalmente, all'arte barocca e tardo barocca.

A Roma Guazzoni è circondato dalle opere degli architetti, dei maestri della quadratura, dei pittori barocchi e rococò: da Bernini a Borromini, ai capricci e alle vedute di rovine di Paolo Anesi, Giovanni Paolo Panini, Giovanni Battista Piranesi, da Sebastiano Ricci passando per Pietro da Cortona e Andrea Pozzo, l'ispirazione è ricca e varia. La stessa biografia artistica di Guazzoni, con la già ricordata collaborazione con Ballester, evidenzia una sua preferenza per lo stile dei trionfi del rococò veneziano e romano. Ma forse trova consistenza anche l'ipotesi di un'altra ispirazione barocca, che interviene con il suo gusto scenografico e la sua oratoria celebrativa a formare quel bagaglio visivo che poi il regista romano attualizzerà nei suoi *pepla*: la pittura di Giambattista Tiepolo.

Nonostante lo straordinario successo ottenuto in vita, successo che lo conduce fino in Germania e alla corte di Spagna, il pittore veneziano viene condannato *post mortem* ad un oblio durato più di un secolo, per essere riscoperto solo dalla critica tardo-ottocentesca e additato come esempio, negativo, di accademismo *ante litteram*, affettato e decorativo. In realtà, proprio

in quanto ultimo rappresentante di quel tardo Barocco che aveva nel sensazionale, nella ricchezza del quadro, nella bellezza dell'apparenza e nella teatralità della messinscena i suoi caratteri d'elezione, Tiepolo è cinematografico per definizione. Di più: è *peplum* per definizione.

Allora non è un caso se, nel suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Roberto Longhi – accanito avversatore di Tiepolo, alla cui frivola capacità illusoria non perde occasione di contrapporre la “verità sociale” di Caravaggio – non trova paragone migliore per la pittura di Tiepolo che il cinema magniloquente del *peplum* di Cecil B. DeMille: più che con DeMille, prima di DeMille, trovo che il legame più efficace sia proprio con Guazzoni.

Così come il regista della *Gerusalemme liberata* e di *Marcantonio e Cleopatra*²⁷ costruisce la sua messinscena utilizzando non più trionfi di cartapesta, ma architetture autentiche²⁸, anche Tiepolo, in maniera più efficace dei suoi colleghi romani, si serve dello spazio preesistente per far muovere le sue figure: è impossibile non citare gli affreschi vicentini dedicati a *Iliade* e *Odissea*, all'*Orlando Furioso* e alla *Gerusalemme* (con la collaborazione dell'architetto-scenografo, ed esperto quadraturista, Gerolamo Mengozzi Colonna), o l'impresa davvero colossale di Würzburg, dove, all'interno dell'architettura ideata da Balthasar Neumann, le potenzialità della “scena totale” si realizzano pienamente, e le immagini e l'ambiente reale sembrano fondersi: la realtà della scenografia – lo Scalone, gli stucchi, le colonne – è ancora al mondo sensibile le figure bidimensionali della tela e dell'affresco, mentre, ad un tempo, l'illusione déborda nel fuori campo della stanza. È una sensazione simile al cinema guazzoniano: la percezione ingannevole della prospettiva, l'apertura spaziale entro la quale figure e forme si muovono con una libertà quasi anarchica, la concezione del fuori campo, della linea “al limite” che preme continuamente per entrare nel quadro, sono quelle stesse caratteristiche che possiamo riscontrare nelle modalità di messinscena di *Quo vadis?*.

Nel film, tende e drappaggi smossi dall'entrata o dall'uscita

dei personaggi aprono uno spazio prospettico potenzialmente infinito e mettono in gioco un altrove che tuttavia continua a far parte della rappresentazione e dell'inquadratura (dato che una porzione di esso è comunque in campo); il fuori campo, contemporaneamente, preme sul limite fisico del quadro, quasi che i confini del quadro possano essere ampliati a piacere. Si pensi, ad esempio, alla sequenza dell'introduzione di Licia: la tende scostata da Pomponia Grecina rivela lo spazio, precedentemente fuori campo, del giardino in cui la giovane si trova; uno spazio immenso, quasi infinito. Le due spazialità, interna ed esterna, fuori e dentro il campo, si congiungono, mentre i personaggi valicano la soglia del tendaggio e s'incamminano verso il fondo, verso Licia: è lei, e prima ancora la sua "voice off", che richiamava l'attenzione di Marco Vinicio e Petronio, e premeva per entrare nell'inquadratura, a gestire i rapporti (spaziali e psicologici) tra i personaggi. Licia, e il fuori campo che occupa, diventano catalizzatori della possibilità del cambiamento, in un'anticipazione del percorso spirituale che Marco Vinicio dovrà compiere nel passaggio dal paganesimo alla religione cristiana. E ancora: sia negli spazi interni che esterni, la presenza di certi elementi architettonici (come scale e colonne o suppellettili) accentuano l'aspirazione alla tridimensionalità dello schermo bidimensionale e sottolineano i piani prospettici; in particolare l'uso di elementi verticali (come appunto le scale e le colonne) avvicinano la messinscena di Guazzoni alla messa in quadro di Tiepolo: nell'uno e nell'altro si crea così un effetto di doppio palcoscenico teatrale, che come un *trompe l'œil* dà la sensazione di erompere dall'inquadratura – dal quadro – per gettarsi nella realtà esterna. In Guazzoni, le scale aiutano lo sguardo a sfondare un fuori campo verso l'alto, così come negli affreschi del pittore veneziano sviluppano il senso di una prospettiva infinita. Il movimento costruito per linee diagonali è essenziale per la resa prospettica in profondità nella messinscena guazzoniana: il volume dell'immagine, nelle traiettorie d'uscita e d'entrata dei personaggi, supplisce all'immobilità della macchina da presa,

raddoppia la sensazione di profondità già data dall'apertura sullo sfondo, e altresì attiva importanti relazioni con lo spazio fuori campo (la cui presenza e vicinanza rispetto ai limiti del quadro viene costantemente ribadita).

Quello che in effetti sorprende della pittura di Tiepolo non è solo la bellezza e la magnificenza del quadro o dell'affresco in sé, il disporsi nello spazio di centinaia di figure in un caravanserraglio che unisce tutti i saperi, ma i dettagli al *confine* degli affreschi, dove l'illusione si scontra con la realtà fisica dell'architettura che la incornicia: mentre al centro rimane sempre il vuoto del cielo azzurro, etereo ed eterno, le figure si accalcano ai bordi, quasi che si sentissero più sicure della loro esistenza se più vicine alla realtà materiale delle cose sensibili; è in quella condizione liminare che tutta la grandezza di Tiepolo si può dispiegare.

“Tutto appare come messo in scena, scalzato da una sua esistenza accidentale e occasionale e trasposto in un altro luogo”²⁹, sottolinea acutamente Roberto Calasso. Sia in Tiepolo che in Guazzoni questa teatralità diventa il pretesto costruttivo per la creazione di trionfi spropositati, mai visti prima, celebrativi del passato e del presente in quel passato, illusori e splendidamente menzogneri, nonostante la parvenza solida, quasi fisica, di realtà. (A Würzburg l'affresco è “vivo”, appartiene al mondo sensibile, a tal punto che quasi non può essere considerato un'immagine.)

Il gusto, tipicamente veneziano, per la maschera e il travestimento, per il movimento fatto di luce, e in particolare questo amore per la “trasformazione della Storia – e di tutto un passato – in fantasmagoria, materiale adatto ugualmente a fornire le quinte di uno spettacolo da fiera o a diventare immagine ossessionante”³⁰, mentale, sono caratteri comuni al cinema di Guazzoni.

Tiepolo e Guazzoni: virtuosi dell'immagine, creatori di mondi, e venditori di sogni, entrambi spalancano le porte del mondo sensibile fino all'infinito, su un “palcoscenico senza confini” che è appunto il mondo, la Storia, e danno l'autentica

sensazione di *abitare* lo spazio, quello spazio che altri si contentano di occupare.

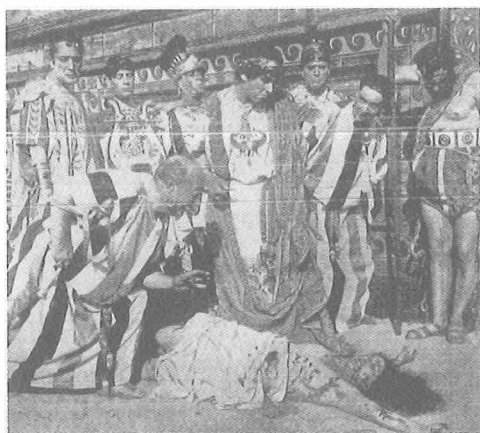


Fig. 4: *Nerone e Agrippina* (Film Artistica Gloria, 1914) di Mario Caserini

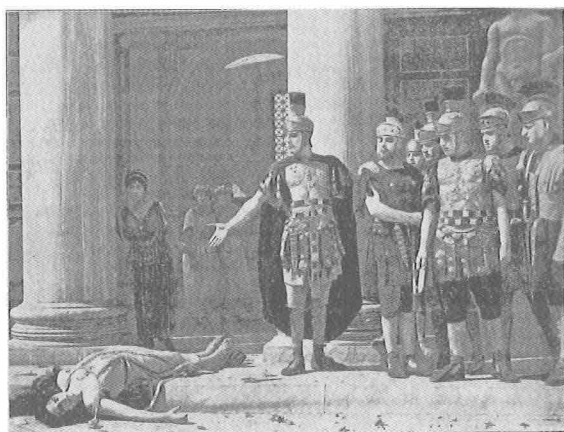


Fig. 5: *Messalina* (Guazzoni Film, 1923) di Enrico Guazzoni

¹ Per un profilo approfondito su Enrico Guazzoni e i suoi esordi come pittore e regista cinematografico, cfr. A. Bernardini, V. Martinelli, M. Tortora, *Enrico Guazzoni: regista pittore*, Doria di Cassano Jonio (CZ), La Mongolfiera, 2005.

² E. Guazzoni, *Trent'anni di cinematografo nei ricordi di Enrico Guazzoni*, "Film", a. IV, n. 26, 28 giugno 1941, p. 5.

³ E. Halpérine-Kaminski, *Sienkiewicz et Styka*, "La Nouvelle Revue", 15 marzo 1901, p. 173. La citazione è tratta da "Le Gaulois du dimanche", nn. 5-6, maggio 1900; traduzione mia.

⁴ *Ibid.*

⁵ Un percorso visivo interattivo dei tre *panorami* di Jan Styka (*La battaglia di Raclawice*, 1894; *Golgotha*, 1896; *Il Martirio dei Cristiani*, 1899) può essere intrapreso sul sito www.stykafamilyart.com.

⁶ Stabilitosi a Capri negli ultimi anni di vita, Styka aveva perfino aperto un museo sull'isola chiamato proprio *Quo Vadis*, che, tra l'altro, custodiva la raccolta delle illustrazioni del libro. Alla morte del pittore nel 1925, il museo venne trasferito in Polonia e definitivamente chiuso nel 1929 per mancanza di fondi.

⁷ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).

⁸ Sienkiewicz ha più volte ricordato nelle sue lettere e nelle interviste ai quotidiani che il personaggio di Licia è stato espressamente creato come simbolo della Polonia stessa: la fanciulla, figlia di re in prigionia, è nata tra l'Oder e la Vistola. I polacchi, pertanto, si riconoscevano fin dalle prime pagine come il vero protagonista del romanzo. D'altra parte anche il nucleo drammatico delle persecuzioni può essere letto simbolicamente: Ursus (il popolo polacco, forte e religioso) piega le corna del gigantesco uro germanico (la bestialità del tiranno invasore) su cui è legata, nuda, la principessa (la Polonia).

⁹ Cfr. L.M., *Nerone e Agrippina*, "La vita cinematografica", a. v, n. 11, 22 marzo 1914, pp. 6-23 (recensione accompagnata da immagini del film); per un resoconto della "prima" del film, cfr. anche nello stesso numero E. Demitry, *Nerone e Agrippina della film artistica "Gloria" al cinema Borsa di Torino*, pp. 67 e 70.

¹⁰ G. Tinazzi, *La caverna di Platone e la luce di Cézanne*, "Cinema & Cinema", a. XVI, nn. 54-55, gennaio-agosto 1989, pp. 49-57.

¹¹ I. Blom, *Quo Vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*, in *La decima Musa / The Tenth Muse*, atti del VI Convegno DOMITOR, VII Convegno Intranazionale di Studi sul Cinema, Udine/Gemona del Friuli, 21-26 marzo 2000, a cura di L. Quaresima, L. Vichi, Udine, Forum, 2001, pp. 281-292.

¹² Cfr. G.M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Courbevois/Paris, ACR Edition, 2000, pp. 22 ss.

¹³ In precedenza Gérôme ha modellato altre sculture di gladiatori: le più famose sono il *Reziario* e il *Mirmillone*, riprese innumerevoli volte anche da altri artisti e riprodotte su libri e riviste.

¹⁴ H. Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, tr. it., Milano, Antonio Vallardi, 1952, p. 469.

¹⁵ G.M. Ackerman, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ G. Carluccio, *Da "Quo Vadis?" di Enrico Guazzoni, Cines, 1913, a "Quo Vadis?" di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby, UCI, 1924: i modi di rappresentazione*, in Id., *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino, Kaplan, 2006, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ H. Sienkiewicz, *op. cit.*, p. 476.

¹⁹ Citato in G.M. Ackerman, *op. cit.*, p. 120.

²⁰ N. Dusi, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro. Letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, p. 155.

²¹ E. Guazzoni, *Mi confesserò*, "In Penombra", a. I, n. 2, luglio 1918, p. 55.

²² Vedi R. Paolella, *I valori dell'opera di E. Guazzoni nella storia del cinema*, "Bianco e Nero", a. X, n. 11, novembre 1949, pp. 46-52, e R. Paolella, *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini, 1956, pp. 163-166.

²³ Cfr. in particolar modo S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 294-310.

²⁴ Cfr. B. Salt, *Film Form. 1900-1906*, in AAVV, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, edited by T. Elsaesser and A. Barker, London, British Film Institute, 1990, pp. 31-44.

²⁵ Cfr. B. Brewster, *Deep Staging in French Films. 1900-1914*, ivi, pp. 45-55.

²⁶ Cfr. N. Burch, *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991 (tr. it.: *Il lucernaio dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001).

²⁷ Altra coincidenza che forse coincidenza non è: Tiepolo e Guazzoni condividono anche temi narrativi ed iconografici. È probabile che il regista conoscesse gli affreschi della *Gerusalemme* a Villa Valmarana, forse tra le sue fonti insieme alle incisioni del Piazzetta (che tra l'altro conosceva Tiepolo), e le *Storie di Antonio e Cleopatra* affrescate a Palazzo Labia, un soggetto che Tiepolo amava in maniera particolare (lo riprende per un totale di undici volte).

²⁸ Nell'ambito degli scambi tra pittura e visione cinematografica, e considerando l'importanza della costruzione dei rapporti spaziali all'interno della messinscena guazzoniana, non si può dimenticare l'apporto

del pittore Camillo Innocenti. Chiamato da Guazzoni a supervisionare le scenografie di *Quo Vadis?*, Innocenti ha contribuito in maniera rilevante a creare una spazialità influenzata dall'architettura greco-romana, che suggerisce l'immagine fedele dell'antica epoca neroniana, riportata in vita fin nei minimi dettagli. Per un approfondimento biografico e un'analisi delle opere principali di Innocenti, vedi M. Fagiolo dell'Arco, *Innocenti*, Roma, Editalia, 1977. In particolare, per il suo ruolo di scenografo cinematografico, vedi anche R. Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 128-134.

²⁹ R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 22.

A vita nuova:
"Dante e Beatrice" di Mario Caserini

STELLA DAGNA

Tanto gentile e tanto onesta appare
Sullo schermo talor l'attrice muta
Che ogni labbro entusiasta la saluta
E gli occhi non si stancan di guardare

Ma se ti viene vaghezza d'indagare
Com'ella sia di probità vestita
Tante cose t'accade d'appurare
Che devi dire: "Ah sì?... Me la
saluta!"

DANTE COMM. ALIGHIERI,
Professore di belle lettere¹

Nel 1913 il regista Mario Caserini gira *Dante e Beatrice*, suo ultimo film per la casa di produzione torinese Ambrosio. Come molti colleghi dell'epoca, dopo anni di direzione artistica Caserini sente il bisogno di assumere un ruolo più attivo nel campo dell'impresa cinematografica, così fonda una propria Casa di produzione. Arturo Ambrosio aveva elegantemente accettato di rescindere in anticipo il contratto con Caserini, per lasciarlo libero di dedicarsi alla fondazione della Film Artistica Gloria, nuova realtà produttiva che prendeva le mosse da un motto impegnativo: "Ars vera lex". L'unica clausola posta da Ambrosio per la soluzione del contratto era che venissero portate a termine le riprese del film dedicato alla vita di Dante².

Le testimonianze dell'epoca sono concordi nel descrivere Caserini come un uomo schietto, gioviale e con un gran senso del lavoro di squadra. Dichiara ripetutamente alle riviste di settore che "Il cinema è un'arte che non si può far da soli", si circonda di un *team* di attori e tecnici di alto livello che lo accompagnano di film in film, dimostrandogli un'affetto che non di rado li porta a condividere i suoi spostamenti da un'impresa all'altra. Enrico Guazzoni, pur animato da un certo spiri-

to competitivo nei confronti del collega più anziano, non può fare a meno di descriverlo come “un tipo divertentissimo”³. (La lode di un rivale ha spesso più valore di quella di un amico.) È lecito ipotizzare che per Caserini, così attento alla qualità dei rapporti umani coi collaboratori, terminare *Dante e Beatrice* al meglio fosse diventato un punto d'onore, il minimo che lui potesse fare per ricompensare Ambrosio della liberalità dimostrata.

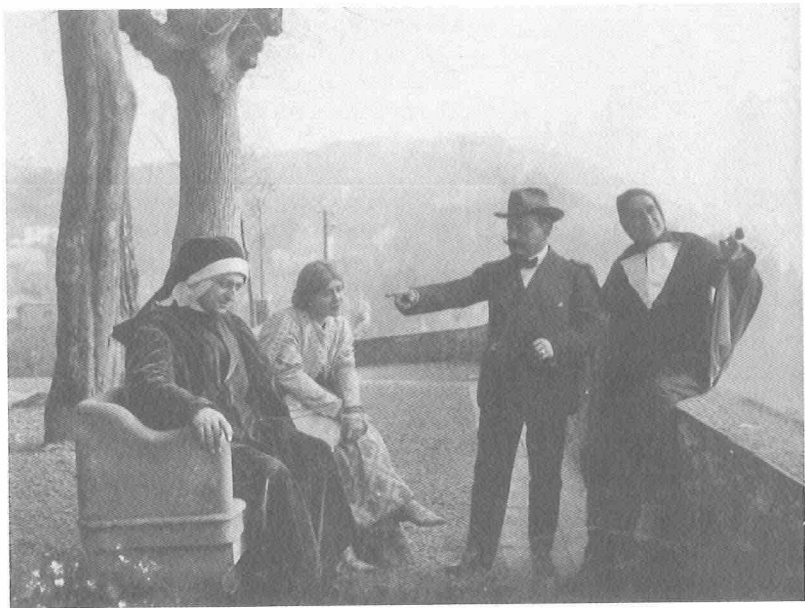


Fig. 1 (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino): pausa durante le riprese di *Dante e Beatrice* (Ambrosio, 1913) di Mario Caserini

Come vediamo in una foto conservata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino (fig. 1), malgrado la bassa statura e i baffi impomatati da buon borghese, Mario Caserini mostra il piglio sicuro e disinvolto (che gli valse il soprannome di “Napoleoncino”); Cesare Gani Carini, interprete del giovane Dante, siede sulla panca di pietra con aria concentrata: la sua

aria spirituale lo rendeva particolarmente adatto a interpretare personaggi intellettuali e tormentati; Oreste Grandi, che prestava il suo fare gigionesco alla rappresentazione dell'Alighieri maturo, appoggia familiarmente la mano sulla spalla del regista, brandendo la sua pipa; la soave Fernanda Negri Pouget, appropriatissima Beatrice, mantiene anche fuori scena sguardo basso e atteggiamento dimesso, smentendo le dicerie maligne sul contegno sfacciato delle attrici di cinema. In un'altra foto, compare anche il grande operatore Giovanni Vitrotti, con l'inseparabile colbacco sul capo, ricordo della lunga trasferta russa (quando si trovò a lavorare, tra gli altri, con Protazanov). Insomma, la troupe era composta dai migliori professionisti a disposizione, in linea con il tema ambizioso che si voleva mettere in scena: la vita di Dante Alighieri.

Grazie alla collaborazione tra il Museo Nazionale del Cinema di Torino, la Cineteca Italiana di Milano e la Cineteca del Comune di Bologna, il film è stato restituito a "vita nuova" nel 2007. Si tratta di una copia restaurata, tratta da un esemplare in nitrato (praticamente completo, versione in inglese, con tinture e viraggi) conservato a Milano.

Una vita esemplare

Chiunque nel 1913 si accingesse a rappresentare sullo schermo Dante Alighieri doveva affrontare un ingombrante precedente, impossibile da ignorare: due anni prima un unanime entusiasmo di critica e pubblico aveva accolto *La Divina Commedia. Inferno* della Milano Films. Questo film, che si annovera tra i primi lungometraggi italiani e che contribuì in maniera notevole a far accettare l'idea del cinema come arte, si imponeva per la sua potenza figurativa debitrice dalle tavole illustrative di Gustave Doré.

Per scansare il paragone e, nel contempo, sfruttare la "voga dantesca" di quel periodo, Caserini e la sua équipe decisero di proporre un approccio completamente diverso: un film bio-

grafico che cercasse di riflettere la grandezza di Dante a partire dai suoi sentimenti e dalle sue fragilità di uomo. L'attenzione si sposta dagli abissi infernali alle profondità delle esperienze umane della *Vita Nova*, secondo un gusto che trovava piena espressione nel culto che a Dante dedicavano i preraffaelliti, non a caso presi, come vedremo, a parziale riferimento figurativo del film. Scrive il pittore Anselm Feuerbach:

Nelle ore vespertine io mi approfondì nella *Vita Nuova*. Io vedo che i cuori del secolo decimoterzo trepidavano come i nostri, che le oscillazioni dello spirito e le divagazioni della mente minacciavano di rovinare il giovane poeta, e colui che seppe scrivere *La Divina Commedia* ebbe a soffrire molto fisicamente e moralmente⁴.

La Divina Commedia, citata solo di sfuggita nelle didascalie (in inglese, nella copia oggi disponibile) e mai altrimenti evocata nel corso del film, è il presupposto implicito a tutto il racconto. Il film si apre e si chiude con due apparizioni: quella di Virgilio nello studio di Brunetto Latini e quella di Beatrice e di Firenze sul letto di morte del poeta. Le due guide che accompagneranno il poeta durante il suo viaggio ultramontano fanno da cornice alla vicenda. La virtù di Dante, il suo impegno civile, il suo senso dell'onore, il suo coraggio militare, si ergono ad esempio in quanto propri di un uomo che ci ha lasciato, tra tante traversie, un'opera immortale. L'umanità di Dante moltiplica la sua grandezza. Scrive Boccaccio:

Gli studi generalmente sogliono solitudine e rimozione di sollecitudine e tranquillità d'animo desiderare, e massimamente gli speculativi, a' quali il nostro Dante, sì come mostrato è, si diede tutto. In luogo della quale rimozione e quiete, quasi dallo inizio della sua vita infino all'ultimo della morte, Dante ebbe fierissima e importabile passione d'amore, moglie, cura familiare e pubblica, esilio e povertà⁵.

Gli scritti di Boccaccio dedicati a Dante sono sicuramente una delle fonti principali cui è debitrice la sceneggiatura del film, per gli aneddoti ma ancor più per gli obiettivi didattico-morali e per le tecniche retoriche messe in atto per raggiungere tali obiettivi. Il giovane cinema italiano si era segnalato fin da subito per l'energia con cui cercava di imporsi come strumento di divulgazione culturale e di educazione popolare. Le biografie di uomini illustri si prestavano naturalmente alla soddisfazione di entrambe le istanze e infatti fornirono materiale per un gran numero di film che, applicando la ricombinazione di codici visivi e narrativi riconoscibili, mettevano in scena esempi di italico valore e di virtù. In questo senso *Dante e Beatrice* sembrerebbe una risposta all'accorato appello posto in calce da un professore di liceo di fine Ottocento (Aristide Pecchio) ad un libretto introduttivo su Dante ad uso degli studenti:

Scrisse l'Alfieri: "Non è degno del nome di italiano chi non abbia attaccata ad una delle pareti domestiche l'immagine di Dante e tra i suoi libri non possenga la Divina Trilogia. Un canto al giorno non è poi la gran cosa; mezzo canto, una terzina, pur che sia; se ne legga come il pane quotidiano e basterà pure".

Ma ecco, che contro il verbo dell'Alfieri sorge un dantista di grido, il Gianbattista Giuliani, che vi dice: "Dante, il massimo autore delle nostre lettere, come mai dovrà proporsi in esempio ai giovanetti, inesperti finanche della patria lingua?"⁶.

Forse il cinema può svolgere questo ruolo di primo contatto con i giovani e con le classi popolari? Di primo acchito sembrerebbe che quantomeno chi ci lavorava fosse convinto di sì. Questa visione sarebbe in accordo con le linee guida che Gian Piero Brunetta identifica come caratteristiche del cinema italiano degli anni Dieci, in particolare l'ambizione di creare una "cineteca universale dell'italiano", destinata, nelle intenzioni, a fungere da scuola popolare, capace di presentare e rendere ap-

petibili a tutti gli spettatori episodi storici e opere dell'ingegno cui altrimenti si sarebbero difficilmente accostati⁷. È un'idea *illustrativa*, del cinema: essa avvicina i drammi storico-biografici alla funzione facilitatoria delle tavole nei libri illustrati, e trova ulteriore riscontro nelle dichiarazioni pubbliche in cui la garanzia di accuratezza storica è considerata un forte argomento promozionale. Su "La Vita cinematografica", troviamo questa dichiarazione autopromozionale a proposito di *Dante e Beatrice*:

Accingendoci alla ricostruzione di avvenimenti così gloriosi, noi abbiamo messo ogni cura perché l'opera riuscisse in ogni parte, non solo commovente e appassionante, come dai fatti era richiesto, ma nobile altresì e fedelissima, tanto che si accordasse in armonia colla verità storica. Perciò abbiamo attinto le nostre notizie dai narratori della Vita di Dante più prossimi a lui, come Boccaccio, e altresì da Dante stesso e da Piero di Dante, e con diligenza ricostruite le scene nei luoghi stessi della Toscana che di quegli avvenimenti memorabili furono spettatori⁸.

Il saluto negato (e altre inesattezze)

Analizzando il film in questa ottica, tuttavia, emergono alcune incongruenze legate in particolare a certe libertà plateali che l'adattamento si prende rispetto alla verità storico-biografica universalmente accettata. Alcune intensificazioni prendono spunto da errori o manipolazioni già presenti nelle fonti: la sovrastima del ruolo politico di Dante, per esempio, è presente nel testo di Boccaccio che descrive l'Alighieri come una delle figure pubbliche di maggior prestigio politico dell'intera città, col tacito fine di celebrare la figura di intellettuale civile e di esacerbare la reprimenda contro Firenze⁹. Altri cambiamenti sono di più difficile giustificazione. La virginale Beatrice è immaginata invischiata in improbabili trame politiche e muore

per un dispiacere amoroso. La relazione tra il poeta e la sua musa, che si conoscevano appena, diviene una storia d'amore con tanto di dichiarazione ufficiale. La variazione forse più curiosa operata dalla sceneggiatura riguarda l'episodio del celeberrimo saluto rifiutato, che in effetti nel film compare, ma a parti invertite: è Dante a rifiutarsi di salutare Beatrice!

Questi evidenti tradimenti della fedeltà storica non sfuggirono ai commentatori dell'epoca. Sulle pagine di febbraio della "Vita cinematografica" veniva garantita l'accuratezza storica della sua ricostruzione, mentre nel numero di aprile della stessa rivista il critico di punta della testata scrive:

Non abbiamo assistito che ad una rappresentazione assolutamente inverosimile, e che in certi punti tocca i confini della parodia. [...] Non voglio permettermi nessuna critica, perché la sola esposizione del soggetto dice molto di più di qualsiasi commento. Quali ragioni ispirarono la creazione di questa pellicola cinematografica?... Forse la popolarità del nome del grande poeta?... Perché non seguire allora il vero episodio storico¹⁰?

L'accusa era molto severa e, in alcuni particolari qui non riportati, non del tutto veritiera, tuttavia la domanda è legittima: quali ragioni ispirarono questa pellicola? Il soggetto e tutti i dettagli della messinscena suggeriscono che non si trattava di un lavoro destinato al puro intrattenimento. Se però l'opera si poneva obbiettivi di divulgazione culturale come giustificare falsi così palesi? Come chiosa un commentatore arguto di quel tempo: "La storia è in gran parte un tessuto di tradimenti ma questo non autorizza nessuno a ordire una serie di tradimenti contro la storia"¹¹. Le necessità tecniche della riduzione per il cinema imponevano sempre modifiche nei testi di partenza. Nei film biografici, cambiato il contesto storico e ambientale, ogni possibile vita esemplare veniva ridotta ad una serie di situazioni standard che si prestavano ad un serie infinita di variazioni sul tema, secondo un procedimento non così diverso da

quello che Propp descrive in *Morfologia della fiaba*. Così come la reiterazione del conosciuto nei racconti popolari contribuisce al funzionamento dei loro meccanismi narrativi, allo stesso modo nei film biografici degli anni Dieci, la reiterazione del "già noto" e le "variazioni sul tema" (fino all'alterazione) permettono di intensificare il messaggio di edificazione morale, inserendo il singolo film in una rete di relazioni di riferimento con produzioni analoghe che si propone come un vero e proprio sistema di pensiero.

Le produzioni Ambrosio, grazie all'Ufficio Soggetti diretto da Arrigo Frusta con una consapevolezza professionale all'avanguardia per i tempi, applicavano con continuità e coerenza queste tecniche di rielaborazione, che valevano sia per le biografie sia per gli adattamenti letterari¹². Forse non è un caso che sulla produzione Ambrosio si concentrassero le critiche di eccessiva manipolazione dei recensori più severi. A proposito del primo film torinese di Caserini, *L'ultimo dei Frontignac* (1911):

Questo di modificare, capovolgere e rivedere le opere prescelte per la proiezione è una cattiva abitudine della casa Ambrosio dalla quale la eminentissima ditta torinese deve assolutamente guarire.

Riproduzione non può e non deve significare modificazione, specie in rapporto di certe opere passate al vaglio della più diffusa conoscenza [...] è imposto al riproduttore l'obbligo della più assoluta fedeltà; e questa pare non sia rispettata in questo dramma, come in varie altre pellicole della casa Ambrosio¹³.

L'apparente contrasto tra le incongruenze storiche e le ambizioni pedagogiche di *Dante e Beatrice*, a mio avviso, va ricondotto ad uno slittamento di senso rispetto all'idea di film educativo, teso a costruire una figura che si imponga per il valore esemplare. Ciò che il film si propone non è diffondere la conoscenza della biografia dell'Alighieri ma suscitare nel

pubblico incondizionata ammirazione e profonda comprensione umana per questo modello di intellettuale civile. I dettagli storici saranno senz'altro sacrificati all'efficacia delle tecniche di manipolazione emotiva tese a produrre rispetto ed empatia. Per esempio, mostrare Beatrice che nega il saluto a Dante avrebbe comportato una serie di problemi: per giustificare l'episodio si sarebbe dovuto accennare alla passione che Dante manifestò per la "donna schermo", un tema difficile che avrebbe fatto nascere nel pubblico popolare legittimi sospetti sulla monogamia dell'eroe. Nella tradizione dei codici di racconto popolare, inoltre, la vittima che subisce offesa e sospetto ingiustificato è la donna; la virtù femminile trova nella sopportazione passiva un punto di forza mentre la stessa condizione rivela nel maschio un'ombra di debolezza. Il fatto che Simone De Bardi approfitti dell'assenza del rivale partito in guerra per costringere Beatrice alle nozze, fornisce innanzitutto alla storia un antagonista tradizionale che contribuisce a far risaltare le doti positive del poeta e, ad un tempo, suggerisce l'idea che Dante abbia dovuto sacrificare la felicità privata alla sua esposizione nella vita pubblica. E gli esempi potrebbero continuare. Auspica Adolfo Bartoli:

Far battere il cuore dei giovani ai solenni ricordi delle sventure, delle vergogne, delle glorie italiane è cosa che diventa ogni giorno più necessaria. Condurli a respirare sulle vette dantesche, togliendoli anche per un'ora all'aria pestilenziale del pantano politico che ci ammorba; condurli amorosamente a pensare, ad amare, ad odiare, con Dante, sarà educare dei caratteri e formare dei cuori¹⁴.

Si direbbe che, nel film biografico, è più importante la costruzione di una personalità che il racconto di una storia. La sceneggiatura mette in gioco dei codici di provata efficacia tesi a garantire empatia emotiva e a suscitare nel pubblico sentimenti edificanti più che a produrre cultura. La consapevolezza che i fatti raccontati sono davvero accaduti, oggi come ieri,

è la condizione per attivare meccanismi di identificazione e coinvolgimento: di qui l'insistenza sulla fedeltà storica nelle pubblicità.

Una riflessione più approfondita sulle funzioni del cinema che abbiamo definito illustrativo offre spunti interessanti per interrogarsi sul rapporto tra il dramma storico italiano degli anni Dieci e il suo pubblico. Se l'idea di una produzione ambiziosa che cerca una propria legittimazione nell'imporsi come scuola popolare è correntemente accettata dagli storici, per contro non si è ancora esplorato l'orizzonte di attesa implicato dalla struttura di questi film. Ci chiediamo: la "cineteca dell'italiano" si proponeva come un primo contatto rispetto a eventi storici e opere letterarie o voleva invece servire da compendio semplificato che si prestasse al ripasso di storie già conosciute almeno per sommi capi? Il progetto di una fenomenologia delle prospettive divulgative del cinema italiano dell'epoca rimane aperta.

La gioventù di Dante

Caserini non era nuovo al genere biografico. La particolarità nel progetto di *Dante e Beatrice*, tuttavia, era la scelta di concentrare l'attenzione su un poeta anziché su eroi, politici o condottieri, protagonisti di vite che certo sembravano più adatte grazie alla forza dinamica e immediata di battaglie, avventure e sacrifici diretti. Posta l'esemplarità della vita raccontata come funzione prioritaria, era una sfida rendere sullo schermo muto la forza spirituale e il lavoro intellettuale con le necessarie sfumature. L'analisi dei film (superstiti) di Caserini rivela come, dopo il passaggio dalla Cines all'Ambrosio la rappresentazione della vita interiore, dei sentimenti intimi, dei moti dell'animo fosse diventata per il regista un consapevole obiettivo; non è escluso che questa nuova esigenza sia stata addirittura una delle cause del trasferimento del regista a Torino, dove poteva godere di una libertà maggiore rispetto alla pro-

duzione fortemente irreggimentata nel sistema dei generi della casa romana. L'Ambrosio promuoveva i film a lungo metraggio, che rendevano indispensabile la sperimentazione di nuove forme di racconto, e metteva a disposizione dei suoi registi sceneggiatori professionisti, di cui Caserini si avvarrà, tra l'altro, per film ambiziosi come *Il pellegrino* (1912), *Parsifal* (1913), *Sigfried* (1912). Titoli come questi sono costruiti intorno ad una funzione rappresentativa che non trova la sua urgenza nell'avvincere il pubblico alla vicenda, nel procurare piacere alla composizione figurativa del quadro o nel celebrare l'esemplarità di un grande uomo. L'obbiettivo ambizioso, raggiunto solo parzialmente, è dimostrare come il cinema fosse in grado di mettere in scena temi come la ricerca della salvezza dell'anima, il trionfo dell'ingenuità sulla conoscenza del vizio, la ricerca del Graal. *Dante e Beatrice*, dunque, rientra in questo progetto di "messinscena dell'invisibile", anche se è un film eterogeneo che ibrida la tecnica combinatoria dei film del periodo Cines con le sperimentazioni teoriche del periodo Ambrosio.

Dante e Beatrice ha una struttura simmetrica ed è nettamente suddiviso in due parti, destinate entrambe a concludersi con una morte: la prima parte, in cui Dante è interpretato da Cesare Gani Carini, è dedicata agli anni della giovinezza, all'amore e all'attività pubblica, mentre la seconda, affidata all'interpretazione di Oreste Grandi, agli anni della maturità e dell'esilio.

Caserini sceglie di mettere in scena le due fasi della vita del poeta affidandosi a registi diversi e sperimentando escamotage differenti per dare corpo a concetti astratti. Nella prima parte, la più riuscita, ogni pensiero, virtù o idea viene materialmente concretizzato in una situazione emblematica, secondo una logica molto vicina all'estetica del *tableau vivant*, che prevede una densità significativa in ogni dettaglio della messinscena. La storia d'amore è al centro del racconto, così come avveniva nei drammi del periodo Cines, ma la causalità che lega il concatenarsi degli avvenimenti è eccentrica rispetto alla riduzione

solitamente operata in questi casi: non sono solo attrazione, gelosia, vendetta e delusione amorosa a spingere i personaggi all'azione. Dante è mosso da passione civile e da amore per lo studio, Beatrice dalla fede religiosa e dalla pietà filiale, Simone De Bardi da un irriducibile odio di fazione.

Rappresentare l'amore spirituale dello *stil novo* era una delle sfide aperte dal film. Come abbiamo visto Caserini abdica parzialmente a questo compito, riportando in parte la relazione tra Dante e Beatrice negli ambiti delle convenzioni romantiche, non rinuncia tuttavia del tutto a sottolineare la particolarità del legame tra i due, servendosi della tecnica del contrasto, della rappresentazione della distanza, delle citazioni figurative.

Dante e Beatrice si incontrano la prima volta sulle rive dell'Arno. Lei giunge da fondo campo insieme a due dame, così lo spettatore, col poeta, ha tutto l'agio di osservarla mentre avvicinandosi, si rivela in tutta la sua bellezza spirituale prima di rivolgere al poeta il saluto e scomparire fuori campo a destra (fig. 2). L'inquadratura è costruita in profondità di campo ma in questo caso non si tratta né di una profondità con funzioni narrative, né di una profondità esclusivamente "mostrativa", cioè tesa solo a vivacizzare il quadro con una composizione ardita. Parlerei piuttosto di una profondità sfruttata in termini di intensificazione epifanica.

Lo spazio che Beatrice e le compagne attraversano serve a chi guarda per comprendere l'intensità di ciò che ella rappresenta. È un momento fondamentale della vicenda, che potrebbe risolto con una scelta di organizzazione spaziale prettamente "cinematica". In realtà l'inquadratura è una citazione pittorica, la più fedele dell'intero film. Il quadro riecheggiato, all'epoca famoso, è un'opera del 1883 di Henry Holiday (1839-1929) dal titolo *Dante e Beatrice* (fig 3).



Fig. 2: fotogramma tratto dalla copia restaurata (2007)



Fig. 3: *Dante e Beatrice* (1883) di Henry Holiday (1839-1927)

La stessa inquadratura riapparirà una seconda volta nel film, quando Dante negherà il saluto a Beatrice, ma con le posizioni dei personaggi invertite. Questa reiterazione del quadro era un artificio stilistico tipico di quegli anni: riproporre nella messinscena di un evento il luogo e il punto di vista di una scena precedente suggerisce la contestualizzazione di ciò che accade nello spazio della memoria sia dei personaggi sia dello spettatore, intensificandone l'effetto. In questo come in molti altri casi la coppia si ritrova, nel momento della crisi, ad agire in un luogo che in tutto rammenta i tempi felici. La stessa tecnica di reiterazione viene applicata per sottolineare il sacrificio di Beatrice alla ragion di stato: quando per la prima volta si presenta in casa Portinari, Dante trova Beatrice intenta a filare (seduta al centro del campo, rivolta alla macchina da presa). È con ogni evidenza il perno intorno al quale ruotano gli interessi degli uomini presenti, i quali si dispongono alla periferia del quadro e cambiano di posto come a contrassegnare i mutamenti di relazione che in ciascun momento intrattengono con lei. Quando De Bardi si presenterà da Folco Portinari in compagnia dell'emissario papale per ottenere la mano della ragazza, Beatrice sarà relegata ad una posizione laterale, sbilanciata e decentrata, proprio nello stesso spazio di cui in precedenza era stata il fulcro. La ragazza non è più padrona della sua vita e delle sue scelte.

Rispetto ad altre produzioni, Caserini in questo film ricorre poco alla costruzione in profondità di campo e all'organizzazione dell'azione su piani diversi. Ciò che caratterizza lo stile del film è piuttosto la composizione bidimensionale e ieratica di stampo pittorico, il cui esempio più suggestivo è la scena, quasi al rallentatore, in cui Beatrice si reca a pregare nella cappella di famiglia. Una seconda modalità ricorrente è la divisione del quadro in aree definite in cui hanno luogo avvenimenti paralleli. Questa divisione è solitamente ricavata all'interno del quadro grazie a porte, archi, alberi o pilastri, ma nel film troviamo anche un vero e proprio esempio di *split screen* che esemplifica al meglio l'idea di rappresentazione del mondo

interiore e di resa cinematografica dell'amor cortese. Dopo l'incontro sul ponte Dante e Beatrice rientrano nelle rispettive dimore; lo schermo, diviso in tre, mostra: Dante a sinistra mentre, pieno di ispirazione a seguito del nuovo amore, si accosta allo scrittoio; Beatrice a destra mentre, all'unisono con Dante e altrettanto ispirata, si volta verso un piccolo altare e si mette a pregare; al centro, una terza sezione mostra in campo lunghissimo la panoramica di una città toscana che vorrebbe essere Firenze (fig. 4)



Fig. 4: fotogramma tratto dalla copia restaurata (2007)

L'inquadratura, inerte sul piano narrativo, è densissima dal punto di vista simbolico. I due giovani, fisicamente lontani, sono in perfetta armonia e agiscono all'unisono, spinti dal nuovo sentimento alle attività più alte dello spirito: studio e preghiera. Firenze si pone tra loro come indice di distanza ma anche come cornice di un amore radicato fortemente nel con-

testo di una città (e di un Paese) in cui bellezza, arte e spiritualità sono di casa. Gli stessi temi della distanza e dell'ispirazione serviranno da segnale di inadeguatezza dei due rivali. Dante è disturbato nella concentrazione dalle *avances* della nuova fidanzata e la scaccia in malo modo; Beatrice non riesce ad avvicinarsi senza timore al marito e sarà proprio un approccio un po' rude di lui a farla cader nel deliquio che la porterà alla morte.

Se il riferimento dell'inquadratura ripartita trova eco nei trittici danteschi dipinti da Dante Gabriele Rossetti (1828-1880), a loro volta ispirati alla pittura religiosa medievale, per esempio il trittico *Paolo e Francesca da Rimini* (1855) o il dittico dedicato al *Saluto di Beatrice* (1859), l'altra grande scena d'amore del film, ambientata durante il Calendimaggio, riecheggia l'atmosfera campestre dell'opera di John William Waterhouse (1849-1917) intitolata anch'essa *Dante e Beatrice* (1915).

Caserini ha sempre dimostrato una particolare sensibilità per gli esterni che in questo caso gli permette di creare un'atmosfera ariosa e festante avendo a disposizione solo un prato e qualche albero fiorito. Una panoramica allarga lo spazio diegetico, sfruttando l'assenza di limiti di inquadratura imposti in altre sequenze dalla presenza delle scenografie. L'amore stilnovistico, però, non trova nel rigoglio primaverile il suo luogo d'elezione. Il risveglio della natura è celebrato nel Calendimaggio con danze, festa e abbandono ai piaceri della carne, mentre la coppia dei protagonisti si segnala per il proprio disagio e la propria completa estraneità rispetto al contesto, espressa nel contrasto di abbigliamento, portamento, direzione di movimento che li isola dall'allegria dei concittadini. Dante e Beatrice ritroveranno la loro serenità e potranno giurarsi amore non in un giardino fiorito ma sul sagrato di una chiesa.

La prima parte del film si chiude con la morte di Beatrice, inscenata in un'inquadratura frontale simmetrica che non poteva non ispirarsi al quadro preraffaellita di soggetto dantesco in assoluto più noto, *Il sogno di Dante* (1871) di Dante Gabriele

Rossetti. Il letto a baldacchino al centro della stanza assume quasi il ruolo di un altare sacrificale. Ai lati del letto due porte ad arco permettono allo spettatore di spaziare lo sguardo negli ambienti prospicienti, lì dove il marito si tormenta e le cameriere si affannano. Questa costruzione del set, esasperando la profondità, isola il giaciglio di Beatrice sbalzandolo in avanti per sottolinearne ulteriormente la centralità. Quando però Dante finalmente raggiunge l'amata agonizzante, la macchina da presa si avvicina, rinuncia alla simmetria e all'iconografia sacra per mostrarci meglio i visi, le espressioni e le mani che si toccano degli amanti ricongiunti. Così, lì dove il film rinuncia alla sua struttura simbolica per riappropriarsi di una dimensione più naturale, la rappresentazione dei moti interiori trova l'espressione visiva più efficace.

Dante negli anni della maturità

Nella seconda parte il tono del film cambia completamente. La messinscena diviene più semplice, la scenografia meno accurata e lo sviluppo narrativo – almeno nella versione inglese che stiamo esaminando – è affidato a sequenze precedute da didascalie anticipatorie, che tendono a esaurire nel quadro l'unità narrativa. La vicenda ritrova toni e temi dei film Ambrosio più ambiziosi, ma risolve il problema dell'espressione della vita interiore soprattutto affidandosi all'interpretazione da primo attore di Oreste Grandi, costruita su un repertorio di pose ed espressioni che sembrano tratte di peso da un prontuario teatrale: ampi movimenti di braccia, improvvisi scatti e cambi repentini, largo ricorso a espressioni truci o patetiche. Il meno che si possa dire è che il tempo non è stato clemente con la *performance* di Grandi, che appare oggi decisamente sopra le righe. Evidentemente, Caserini non doveva essere di questo avviso, visto che struttura questa parte del film come un repertorio di pezzi di bravura pensati in funzione dell'attore.

Nella prima sequenza, Dante attende di essere ricevuto nel

salone di udienza del papa. È seduto sul davanti a sinistra, rivolto verso il pubblico che lo vede per la prima volta invecchiato e abbattuto, adagiato su una sedia identica a quella su cui (qualche quadro prima) si vedeva Beatrice intenta a filare. Quasi certamente questa identità è dovuta alla parsimonia nell'utilizzo dei materiali di scena (peraltro quella stessa sedia è rintracciabile in numerosi film Ambrosio del periodo), ma ciò non toglie che l'effetto trasforma la sedia in una sorta di seggio sacrificale destinato a chi verrà sopraffatto a causa delle proprie intime convinzioni.

Dante appare scoraggiato ma anche disinvolto come chi ha già molto vissuto. Chiamato, si alza e si dirige verso il fondo, lì dove papa Bonifacio VIII lo aspetta. La sequenza poteva essere risolta in profondità, costruzione che in altre occasioni Caserini ha dimostrato di prediligere, invece la macchina da presa raccorda in avanti per mostrare da vicino i due storici nemici che si fronteggiano. Questa scelta è dovuta in parte alla scarsa efficacia del *décor* della scena, evidentemente povero e poco adatto a reggere una intera ripresa in campo lungo, ma soprattutto alla possibilità per lo spettatore di cogliere meglio in piano ravvicinato le sfumature dei movimenti, dell'andatura e delle espressioni di Grandi. Buona parte della scena è recitata di spalle, vera prova di virtuosismo considerando che l'attore deve esprimere sottomissione, orgoglio ferito, speranza, delusione e ira, solo con andatura, movimenti delle braccia e della schiena.

Le inquadrature successive mostrano il dolore dell'esilio, i tormenti della creazione, la speranza del rientro in patria seguite dalla delusione più cocente, nonché la morte, ma mai eventi esterni significativi. Il centro principale su cui si vuole focalizzare l'attenzione è sempre un moto dell'animo, mentre la manipolazione dell'interesse spettatoriale è affidata quasi esclusivamente alla espressività del protagonista. L'unica eccezione significativa è la sequenza in cui Dante è convinto dagli amici a lasciare nuovamente l'amata Firenze. La valenza emotiva è qui costruita ancora una volta sulla reiterazione del quadro: questa

inquadratura infatti riprende la stessa inquadratura iniziale del film, solo che ora Dante ha abbandonato il banco dell'allievo per prendere il posto del suo amato maestro Brunetto Latini. Il tempo è passato ma tutto quello che il poeta ha appreso e costruito in questi anni non è sufficiente a fargli godere serenamente il posto che gli spetterebbe nella città e nella comunità culturale.

Dante e Beatrice è un'opera di passaggio che cerca la sintesi tra elementi diversi e che trova nell'equilibrio delicato che raggiunge buona parte del suo fascino: un film sospeso tra codificazione narrativa e messinscena del mondo interiore dei personaggi, tra intenti educativi e spudorate libertà di adattamento, tra grafismi di ascendenza pittorica e celebrazione del mattatore. Girato da Caserini in un momento di rivolgimento della sua carriera, pochi mesi prima della svolta che lo porterà a scoprire la sua vena migliore grazie allo spudorato romanticismo di *Ma l'amor mio non muore!* Un film che sperimenta soluzioni del passato a problemi nuovi, che tenta di ricomporre le sue dicotomie, ancora inconsapevole che tale ricerca nasce all'ombra di un terremoto stilistico e produttivo che di lì a pochi mesi, in quello stesso anno 1913, avrebbe provocato la scoperta della vocazione monumentale del cinema italiano.

Dante e Beatrice – regia: Mario Caserini – fotografia: Giovanni Vitrotti – scenografia: Decoroso Bonifanti – interpreti: Oreste Grandi (Dante vecchio), Fernanda Negri Pouget (Beatrice), Cesare Gani Carini (Dante giovane) – produzione: S.A. Ambrosio – visto di censura: n. 5927 del 26.12.1914, 735 metri. – Copia restaurata: 35 mm, poliestere, positivo, 902 metri ca., 44' a 18 ft/sec, didascalie in inglese, colore.

Nella Firenze del Trecento il giovane Dante Alighieri si dedica appassionatamente agli studi con il suo maestro Brunetto Latini, che lo inizia alla conoscenza del sommo poeta Virgilio.

Uscito dalla lezione, Dante incontra lungo le rive dell'Arno Beatrice Portinari accompagnata da due dame; i due giovani riportano entrambi una fortissima impressione da questo incontro, che infonde in ciascuno

un sentimento di esaltazione spirituale. Appena possibile Dante coglierà l'occasione per essere introdotto a casa Portinari, dove potrà avvicinare Beatrice.

Durante la festa di Calendimaggio la coppia, fuggita dagli scherzi volgari dei concittadini, si giura amore eterno. Intanto però Firenze è divisa tra le fazioni dei Bianchi e dei Neri. La situazione in città è così tesa che basta un urto per strada a scatenare lo scontro tra le fazioni. Dante è costretto ad abbandonare la calma dei suoi studi e la compagnia degli amici intellettuali per frenare con l'eloquenza la violenza dei suoi concittadini: i quali restano tanto colpiti dalle sue parole da concedergli onori civili.

Scoppia la guerra con Arezzo e Dante deve partire soldato; salutata Beatrice con struggimento, si farà onore nella battaglia di Campaldino. Intanto, però, Simone de Bardi, uno dei più facinorosi tra i Neri, ricatta Folco Portinari, padre di Beatrice, pretendendo la mano della figlia come prova di fedeltà politica. Folco cede con rimorso, Beatrice viene sacrificata.

A Dante, rientrato dalla guerra, viene rifiutato l'ingresso in casa Portinari. Il poeta, venuto a sapere del matrimonio di Beatrice e deluso da quella che crede manifesta infedeltà, decide di dimenticare. Dante e Beatrice si incontrano per caso propriolungo l'Arno, dove si erano visti la prima volta; lui, accompagnato da una ragazza nuova, non rivolge al vecchio amore nemmeno il saluto. Beatrice, affranta e maltrattata dal marito che mal tollera la ripugnanza che lei non riesce a nascondergli, cade gravemente ammalata. Sul letto di morte chiederà di Dante e il padre, pentito, manderà subito a chiamarlo. Al poeta, che sopraggiunge disperato, non rimarrà che veder morire la donna amata fra le sue braccia.

Molti anni dopo Dante, invecchiato e provato da un lungo esilio che l'ha portato a vivere fuori dall'Italia, è in attesa di essere ricevuto dal suo grande nemico politico, papa Bonifacio VIII. L'incontro è un fallimento, Dante si ribella alla autorità papale. Costretto nuovamente a fuggire, si congeda dagli amici e riprende la via dell'esilio.

Relegato in un convento scriverà il suo capolavoro, la *Commedia*, ma la sua malinconia di esule continuerà a tormentarlo. Quando giunge un messaggio dal governo di Firenze che propone il rientro del poeta in patria a condizioni disonorevoli, però, la dignità prevale sulla nostalgia e Dante rifiuta. Uno dei più grandi poeti del mondo morirà esule.

I suoi ultimi pensieri sono per la terra natale e per la donna amata in gioventù, che appare al momento della fine, promessa di eterna pace e di felicità celeste.

¹ Poesia satirica riportata in "Sor Capanna. Organo ufficiale della cinematografia... futura", numero straordinario, primavera 1919.

² Il contratto di Caserini con l'Ambrosio, che impegnava il regista fino al 1915, fu invece sciolto il 15 dicembre 1912. La Film Artistica Gloria, che Caserini fondò con Domenico Cazzulino, si costituì ufficialmente il 20 aprile 1913.

³ E. Guazzoni, *Trent'anni di cinematografo nei ricordi di Enrico Guazzoni*, "Film", Roma, a. IV, n. 26, 28 giugno 1941, p. 5.

⁴ Citazione riportata in L. Volkmann, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1898, p. XIV.

⁵ G. Boccaccio, *Vita di Dante*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1991, pp. 77-78.

⁶ A. Pecchio, *Onorate l'altissimo poeta: Dante Alighieri nelle scuole secondarie inferiori classiche e tecniche*, s.l., Tip. A. Rota, 1891, p. 1.

⁷ Vedi per esempio G.P. Brunetta, *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli, 1991.

⁸ "La Vita Cinematografica", Torino, a. IV, n. 3, 15 febbraio 1913.

⁹ "Questo merito [l'esilio] riportò Dante del tenero amore avuto alla sua patria! Questo merito riportò Dante dell'affanno in voler torre via le discordie cittadine! Questo merito riportò Dante nell'aver con ogni sollecitudine cercato il bene, la pace e la tranquillità de' suoi concittadini!". G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰ Il Rondone, "La Vita Cinematografica", Torino, 15 aprile 1913.

¹¹ La Falena, *Le "Films storiche"*, "Arte Muta", a. I, n. 3.

¹² Cfr. S. Alovisio, *Voci nel silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 86-99.

¹³ Aniello Castagnola, "Cinema", Napoli, n. 20, 20 ottobre 1911.

¹⁴ A. Pecchio, *op. cit.*, p. 48.

“Fenesta che lucive”: la necessità del mito
e l'emergenza del presente

LUCIA DI GIROLAMO

Dal Cinquecento al cinema

Il film è un testo che mette in gioco delle operazioni di selezione e attivazione di saperi sociali di differente origine. Tra le eterogenee aree di appartenenza, questi saperi possono fare appello alle conoscenze di storia passata o riferirsi al presente storico, oppure, ancora, avere origine da competenze derivanti da altri testi di varia natura, non necessariamente filmici, ma testi facenti parte di diversi ambiti di espressione artistica¹.

In tal modo si attinge a un immaginario che, molto spesso nei primi decenni della storia del cinema, è decisamente precinematografico e ben radicato nel contesto di destinazione. Questo processo, che si avvantaggia dell'“enciclopedia” di riferimento dello spettatore, agisce in maniera più immediata quando il contesto nel quale è messo in atto è caratterizzato da marcate specificità. È questo il caso di *Fenesta che lucive* che presiede a un immaginario strettamente legato al meridione d'Italia².

Fenesta che lucive si ispira alla storia della Baronessa di Carini, leggenda di origine siciliana. Il fatto, pare realmente accaduto, fu rielaborato da Matteo Ganci in un poemetto della metà del Cinquecento e successivamente adottato sotto forma di canto popolare da quasi tutte le regioni d'Italia, dalla metà dell'Ottocento divenne oggetto di interesse degli studi sul folklore.

La versione più diffusa è quella che narra dell'amore sfortunato tra il barone Vincenzo Vernagallo e la giovane cugina Caterina La Grua. Caterina abita sola, lontana dalla famiglia e libera di vivere la propria passione; purtroppo, quando il padre di Caterina viene a conoscenza di questo amore consumato illecitamente si reca dalla figlia e la uccide.

A Napoli, la tristissima storia divenne soggetto per una canzone, *Fenesta che lucive*, famosa melodia segnata da una dolcezza malinconica che fu notata anche da Pasolini nell'introduzione al *Canzoniere Italiano*³. La canzone, insieme a *Michelemmà*, è da sempre indicata come rappresentante l'anima più antica e autentica della tradizione cittadina, anche il teatro ne ha adottato il soggetto traendone drammi, commedie musicali e parodie. Gli elementi costanti di tutte queste versioni restano, naturalmente, la presenza della canzone – molto spesso eseguita in palcoscenico – e la storia d'amore contrastata.

Negli anni Dieci del Novecento le giovani case cinematografiche napoletane, alla ricerca di soggetti adatti alla platea cittadina, cominciarono a guardare alla allora fiorentissima produzione musicale come a un bacino inesauribile a cui attingere. La migrazione e l'inarrestabile, continua circolazione di temi e motivi tra canzone, teatro e cinema permisero a ciascuna delle espressioni artistiche di poter contare sul rilancio e rinnovamento della tradizione⁴. Nel passaggio da un *medium* all'altro, nella proliferazione delle scritture, la vicenda presenta scarti e differenze ancora oggi illuminanti per capire secondo quali modalità il nucleo della tradizione riusciva a rielaborare ogni volta l'attualità del presente storico. In definitiva, ciò che in quest'ottica appare interessante non è se e quanto la leggenda della Baronessa sia sopravvissuta nei secoli, ma come.

Il cinema non era solo una parte di questa catena "intermediale", ma un nodo centrale del processo di ridefinizione dei valori e dei significati che la storia metteva in gioco presso il pubblico locale. Questa prospettiva intermediale che svela "in chiave storica e pragmatica, le modalità di funzionamento dei testi"⁵ e permette di comprendere la fluidità, la mobilità e

l'eterogeneità del soggetto spettatore nel cinema pre-classico⁶, è ancora più preziosa se applicata a contesti come quello napoletano. *L'osmosi* lungo i confini delle differenti forme rappresentative della città non era – e non è ancora oggi – accessoria o occasionale, ma diffusa e costante: qui, e in maniera più marcata che altrove, il destinatario era abituato a trovarsi al centro di un'intricata maglia di rimandi tra testi di differente natura atti a rafforzare un antico discorso sull'identità cittadina. Il cinema, non meno che le altre forme di rappresentazione, intervenne a pieno diritto in questo discorso, per le sue capacità di rilettura e ridefinizione di miti e valori antichi e contemporanei. Tra il 1914 e il 1925 vennero prodotti due film ispirati alla canzone.

Fenesta che lucive, conosciuta a Napoli dalla metà dell'Ottocento nella versione che si canta ancora oggi, è basata su una sola delle parti del canto diffuso presso il popolo, strofa che è tra i passaggi più malinconici, e sicuramente più funerei, del componimento. Nella canzone, alla finestra illuminata ricordo e simbolo della vita ancora integra della fanciulla, si contrappone negli ultimi versi una finestra buia, scura, non più tramite d'amore, ma emblema di morte.

“Fenesta che lucive” (1914): i sentimenti “squisiti e profondi” della Napoli cinematografica

L'idea di legare un film alla canzone era anteriore al 1914.

Dalle pagine della “Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica”, nel marzo del 1910, l'avvocato Castorini Milli suggeriva ai produttori di ispirarsi alla celebre melodia per trarre un soggetto cinematografico che avrebbe suscitato un gran successo di “commozione e di ammirazione [...] a Napoli, e forse in tutta Italia”⁷. L'intervento continuava con il racconto della leggenda, che il Castorini Milli riprese dalla variante più conosciuta, come l'avevano diffusa il Pitrè alla fine dell'Ottocento e Salomone Marino nel 1914⁸. L'articolo rientrava

in un discorso più ampio sull'opportunità d'introdurre nel teatro di prosa la musica come naturale completamento dell'azione e sull'importanza dell'accompagnamento sonoro al cinema. L'autore aveva già in mente il soggetto e lo pubblicò sulla stessa rivista, per sommi capi, cinque mesi dopo. Nel luglio del 1910, infatti, ne fu divulgato il riassunto⁹. L'azione si svolgeva nel Cinquecento, sullo sfondo la battaglia di Lepanto, la storia era vicinissima a quella originale, la scena *clou* quella finale: la disperazione del giovane alla vista del corpo senza vita dell'amata. Già nell'intervento di febbraio il Castorini Milli aveva rilevato che la realizzazione di quest'azione – accompagnata dal suono dei violini – avrebbe provocato un effetto senz'altro "suggestivo". Il tema musicale era considerato così importante che l'aspirante soggettista parlava del film come di un numero adatto a un programma cinematografico in epoca piedigrottesca; la canzone era dunque considerata non solo come pre-testo su cui tessere nuove trame, ma come necessaria per l'esistenza del film. La possibilità sottolineata dall'autore di inserire il film nei programmi dei festeggiamenti di Piedigrotta la dice lunga sullo statuto che la pellicola avrebbe potuto assumere presso il pubblico partenopeo. Il film acquistava valore grazie alla pre-esistenza della canzone, confermando la tendenza del cinema muto italiano a mantenere un fortissimo legame con le pratiche culturali precedenti¹⁰.

Tuttavia, nel 1914 non fu realizzato il soggetto dell'avvocato Castorini Milli, ma un altro, scritto da Crescenzo Di Maio, tra i principali interpreti del film. Nell'anno della realizzazione del film una breve diatriba tra la Partenope e il Castorini Milli trovava spazio sulle pagine della "Cine-Fono". Nel numero del 21 marzo 1914 il Castorini Milli rivendicava la paternità dell'idea del film, edito proprio in quei giorni dalla Partenope; per tutta risposta la rivista teneva a sottolineare che *Fenesta che lucive* (il film) non aveva niente a che fare con il soggetto pubblicato nel 1910, soprattutto per l'ambientazione, che in quel caso si svolgeva a Palermo in questo "a Napoli e in Tripolitania, epoca

attuale, quindi assolutamente niente da vedere con quello che si svolge in epoca anteriore di parecchi secoli”¹¹.

La Partenope scelse di collocare la storia nei giorni della guerra di Libia, in questo modo la canzone e la leggenda diventavano due canovacci sui quali imbastire una storia interamente situata in un passato recentissimo. Alla memoria antica, che riconosceva in *Fenesta che lucive* la parte più autentica dell'identità del popolo partenopeo, si aggiungeva la memoria recente, competenze e valori che il film ricombinava e offriva in una nuova veste.

Da un documento del Fondo Films Partenope dell'Archivio Parisio (Napoli), da cui provengono i documenti e le foto che accompagnano questo saggio¹², risulta che in alcune sale il film sorpassò la settimana di programmazione. Al Salone Margherita, il cinema più in vista della città, la pellicola tenne sei giorni, al Mercadante diciassette giorni, alla Sala Iride dodici giorni. Tra tutte le sale *Fenesta che lucive*, appena uscito, resistette per 66 giorni di programmazione, il cinema Regina Elena, la Sala Iride, il Mercadante, il Recanati e la Fenice lo riconfermarono anche per il Novembre successivo.

La distribuzione di Giuseppe Barattolo assicurò gli schermi dei migliori locali cittadini. Il fondatore della Caesar Film era considerato un'autentica garanzia della qualità e del successo della produzione di qualsiasi casa. Un breve trafiletto della "Cine-Fono" del 4 aprile 1914 confermava la firma del contratto di esclusiva:

l'avv. Troncone è soddisfattissimo e ne ha ragione: se il Barattolo dopo aver passati in visione i tre lavori già pronti - tra i quali la suggestiva *Fenesta che lucive*... - accetta di lanciarli con il resto della produzione, vuol dire che ha piena fiducia nel successo di questa¹³.

Senza dubbio il nome di Barattolo era un'assicurazione circa le potenzialità del film, ma lo era ancora di più la canzone. Le riviste napoletane di settore furono molto chiare su questo pun-

to. La "Cine-Fono" cercò di creare curiosità attorno all'uscita della pellicola, già nel numero del 7 febbraio del 1914 un giornalista che scriveva a proposito del film teneva a precisare:

non è scartata la nota patriottica ed i 1000 metri si svolgono interessando vivamente, in un'azione che ha luogo a Napoli, di cui presenta i punti più incantevoli e pittoreschi, e in Tripolitania¹⁴.

Napoli era "incantevole" e "pittoresca", luogo ideale per fare da cornice a un dramma che suscitava sentimenti "squisiti" e "profondi" proprio perché ispirato a un piccolo gioiello musicale, tuttora parte integrante della memoria artistica della città. Scrittori e giornalisti contribuirono a rinvigorire questo ricordo e a porre l'accento sull'appartenenza reciproca tra città e canzone.

Già Salvatore Di Giacomo nel 1901 aveva fatto un'approfondita analisi della leggenda e della sua rielaborazione musicale. Ad avallare ancora di più la tendenza della tradizione popolare napoletana a voler legare la propria memoria storica e artistica a questa canzone, il poeta sottolineava come una parte di questo folklore collocasse i natali della leggenda nei giorni della rivolta masanelliana¹⁵.

Di tanto in tanto brevi riflessioni su *Fenesta che lucive* apparivano sui giornali che si occupavano di spettacolo. Una delle più vicine all'uscita del film fu pubblicata sulla rivista "Visi e Maschere" del 20 ottobre 1913. Aniello Costaiola, autore dell'articolo, la definì:

elegia lirica incomparabile, la quale rimane opera napoletana anche dopo le necessarie correzioni storiche [...] Noi abbiamo dato a *Fenesta ca lucive* l'immortalità, ed essa ci appartiene per tradizione, per sentimento, perché in essa è tutta l'anima nostra¹⁶.

La chiave di volta è da ricercarsi nell'appartenenza e, come

scriveva con enfasi il giornalista, questa condizione era determinata dal sentimento e dalla tradizione. Nella leggendaria "fenesta" si individuava un nucleo antico e mitico, in essa era "l'anima nostra", un'identità riconosciuta come originaria e ritenuta in grado di attraversare i secoli.

Sulla stessa scia gli interventi pubblicati a ridosso dell'uscita del film. Per la "Cine-Fono" del 7 marzo del 1914:

Così come *Fenesta che lucive* si perpetua oltre la nostra giovinezza, oltre la nostra vita, anche nel dramma, che alla dolcissima canzone si ispira, v'è qualche cosa che si perpetua oltre la giovinezza, oltre la vita¹⁷.

Se la melodia comunicava sentimenti "squisiti" e "profondi", il film era tutto investito di una "spasimante tenerezza", di un "tenue profumo" che faceva "sognare e ricordare e commuovere come la dolce antica canzone"¹⁸. Dunque, il film e la canzone si sovrapponevano, suscitando le stesse reazioni, le stesse emozioni. Tuttavia, nel giudizio dell'autore dell'articolo del 7 marzo 1914, la versione cinematografica conservava una certa specificità, distinguendosi dal resto della produzione nazionale per l'interpretazione, ricca di un "vibrante realismo". La canzone sembrava trasferire al film le competenze legate alla memoria della tradizione, il cinema rimodellava questi valori adattandoli allo specifico orizzonte di attesa.

Su questo secondo punto agiva anche la scelta degli attori e la rilettura della storia. Per la versione del 1914 furono scelti Italo Guglielmi, fratello del regista/produttore del film, Roberto Troncone, ma soprattutto Crescenzo Di Maio e Iole Bertini, volti noti alla platea cittadina.

Iole Bertini calcava i palcoscenici dei teatri cittadini nel ruolo di eccentrica, nel 1913 i giornali che si occupavano di teatro di varietà la descrivevano come

giovannissima e bella, è un'artista di prim'ordine, si fa ammirare ed applaudire dovunque per la sua non comune ele-

ganza, per la florida e gioconda giovinezza, per il brio scoppiettante¹⁹.

Queste qualità sono solo in parte confermate dall'immagine restituita da una foto pubblicitaria apparsa sullo stesso giornale. La fotografia è del 1913, la futura protagonista di *Fenesta che lucive* è seduta a una scrivania: in un completo da giorno chiaro piuttosto castigato, il suo volto accenna a un leggero sorriso, poggia la testa sulla mano destra; l'espressione non è affatto briosa, sicuramente elegante e dolce, ma tutt'altro che leggera. Più che la florida e gioconda eccentrica del teatro napoletano, Iole Bertini sembra già incarnare la sfortunata innamorata descritta dalla canzone.

Il volto di Iole Bertini, giovane e lontano dalle pose seduttive tipiche delle artiste di varietà, ben si adattava a interpretare la poco felice protagonista di *Fenesta che lucive*. D'altro canto, lo stesso volto di Crescenzo Di Maio, gloria del teatro locale fu un vero e proprio veicolo di successo; gli anni di pratica teatrale e la profonda conoscenza dei gusti del pubblico²⁰ ne facevano un tramite privilegiato per facilitare la conquista dei favori degli spettatori.

Come già accennato, la canzone riprende solo una parte del canto popolare, quella che narra, a delitto già avvenuto, del dolore dell'innamorato a cui è annunciata la morte dell'amata. Attorno a quest'idea guida si sviluppa la storia raccontata dal film e adattata al contesto di riferimento. Il dramma viene spostato in ambiente borghese, la baronessa diventa una giovane di buona famiglia a cui Italo Guglielmi, povero e sfortunato musicista, impartisce lezioni di musica. I due si innamorano, la relazione è osteggiata dal padre di lei, lui si arruola per la guerra di Libia. Una notizia errata circa l'uccisione del giovane e lei muore di crepacuore. Il soldato torna dalla guerra e piange sulla tomba dell'amata.

Tra il 1911 e il 1915 furono numerosi i film documentari e di *fiction* ambientati in Libia; a Napoli gli avvenimenti d'Africa diventarono soggetto per tre film di produzione locale: *La*

guerra italo-turca tra scugnizzi napoletani (Dora Film, 1912), *L'eroismo di un aviatore a Tripoli* (Dora Film, 1912), *L'eroica fanciulla di Derna* (Vesuvio Films, 1912).

I fatti di Libia, che facevano oramai parte della memoria più recente e a cui il cinema aveva contribuito a dare vigore, costituivano il terreno ideale su cui operare un'attualizzazione della tradizione rappresentata da *Fenesta che lucive*: l'immagine del nemico era ancora troppo viva nei ricordi della platea per non sfruttare il suo impatto sull'emotività degli spettatori. Le scene della cattura del protagonista erano, per esempio, concitate e piuttosto "violente" (fig. 1).



Fig. 1 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): *Fenesta che lucive...* (Partenope Film, 1914) di Roberto Troncone

Tuttavia, *Fenesta che lucive* era ancora considerata la melodia dei dolci sentimenti e, nonostante le scene di guerra, la pubblicità puntava su questi valori più legati al passato che al presente.

Gli annunci rintracciati sulla "Cine-Fono" dell'aprile del 1914 sono significativi in questo senso: *Fenesta che lucive* "mette in mostra i sentimenti artistici de la Partenope Film", e grazie a questi sentimenti "assicura il successo di quei locali che la proietteranno"²¹. Ma quali erano questi "sentimenti" trasmessi dalla canzone al film e da questo restituiti al pubblico cinematografico?

A darci la risposta una recensione della "Cine-Fono" del 22 agosto 1914. L'articolo commentava una proiezione al Salone Margherita; a parere dell'autore il successo travolgente era dovuto al fatto che

l'elegia del popolo napoletano soffuso della dolce canzone settecentesca ha ritrovato sullo schermo la viva incarnazione nelle vicende del dramma modernissimo eppur profumato di quel profumo che a volte troviamo nei cassettoni della nonna dove dorme il suo sonno pacifico il guardinfante²².

Il giornalista rilevava che questo cuore antico, il romanticismo, era "reso fresco e vibrante da una vena di umanità intensa che piace e seduce".

A me sembra che questa vena di umanità intensa sia da rintracciare nell'impronta di realismo misto a melodramma presente qui (fig. 2) e in parte nella produzione cinematografica coeva di marca napoletana, da *Sperduti nel buio* ad *Assunta Spina*.



Fig. 2 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): *Fenesta che lucive...* (Partenope Film, 1914) di Roberto Troncone

La disposizione realistica, l'ispirazione alla canzone, il richiamo al passato recente, la scelta di attori di comprovata fama locale operavano per l'attivazione delle specifiche competenze del pubblico cittadino, a cui la produzione e la distribuzione del film indirizzava un apparato promozionale di una certa rilevanza.

Le pubblicità dell'epoca ci parlano di grandi affissi e di una serie di quaranta fotografie in formato 18 x 24; queste ultime dovevano essere fotografie artistiche, montate su passe-partout colorati e adorne d'incisioni in oro. La fiducia nel successo del film era grande, la convenienza dell'investimento fu confermata dal più che positivo riscontro del pubblico.

“Fenesta che lucive” (1925): lo stereotipo del sentimento

La canzone-mito fu una garanzia di successo anche dieci anni dopo, quando, per l'Astra Film, Mario Volpe e, subentrato, Armando Fizzarotti diressero la seconda versione di *Fenesta che lucive*, interpretata da Lucia Zanussi, Goffredo D'Andrea, Crescenzo Di Maio e Ubaldo Maria Del Colle. Come per il film del 1914, gli annunci pubblicitari rintracciati sulle riviste specializzate miravano a sottolineare il legame tra Napoli e i ricordi suscitati dalla canzone. Su “La cinematografia italiana ed estera” del marzo-aprile del 1925, la *réclame* del film specifica che “tutta la Napoli di sogno, d'amore e di poesia palpita in questo dramma di vita e la passionalità stessa dell'azione eleva questo film a capolavoro del genere”²³. Genere, appunto. Se il film del 1914 era, a suo modo, ancora “pionieristico” e inaugurava una vera e propria moda, i film ispirati alle canzoni raggiunsero nel pieno degli anni Venti una codificazione così cristallizzata che si potrebbe parlare di vero e proprio genere: e il genere, si sa, comporta il rispetto di convenzioni contenutistiche e formali che possano confermare presso lo spettatore il suo orizzonte di attese.

In epoca fascista i valori legati alla memoria locale dovevano essere ritenuti entro schemi dai precisi confini, lontani dall'aura di realismo che ancora si conservava nel primo film. Se di Napoli si doveva proprio parlare, lo si faceva chiudendo il discorso entro il modello di un'immagine che facesse da semplice sfondo paesaggistico a una storia antica riletta nella prospettiva del più recente passato. Questa volta, infatti, l'innamorato non partiva per l'Africa, ma per il primo conflitto mondiale. La vicenda acquistava un profilo più esportabile al di fuori dei confini cittadini, mantenendo il riferimento alla tradizione locale entro modelli facilmente individuabili anche da una platea più ampia di quella partenopea.

Le foto di scena rintracciate presso il Fondo Partenope Film dell'Archivio Parisio restituiscono una visione stereotipata del paesaggio che incornicia l'idillio dei due innamorati (fig. 3); le didascalie, a loro volta, orientano il senso della lettura in questa direzione (fig. 4).



**Le armonie del cuore
avevano piena risonanza
in quelle del fascino
del golfo incantato.**

Figg. 3 e 4 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): foto di scena e intertitolo di *Fenestra che lucive...* (Astra Film, 1925) di Mario Volpe e Armando Fizzarotti

Le immagini dei luoghi legati a Napoli sono quelle da gita turistica, e allora, se si dovrà girare alla Reggia di Caserta, Emma e il padre poseranno davanti alla fontana di Diana e Atteone, luogo emblematico, espressione massima delle bellezze campane rappresentative della ricchezza artistica nazionale (fig. 5).

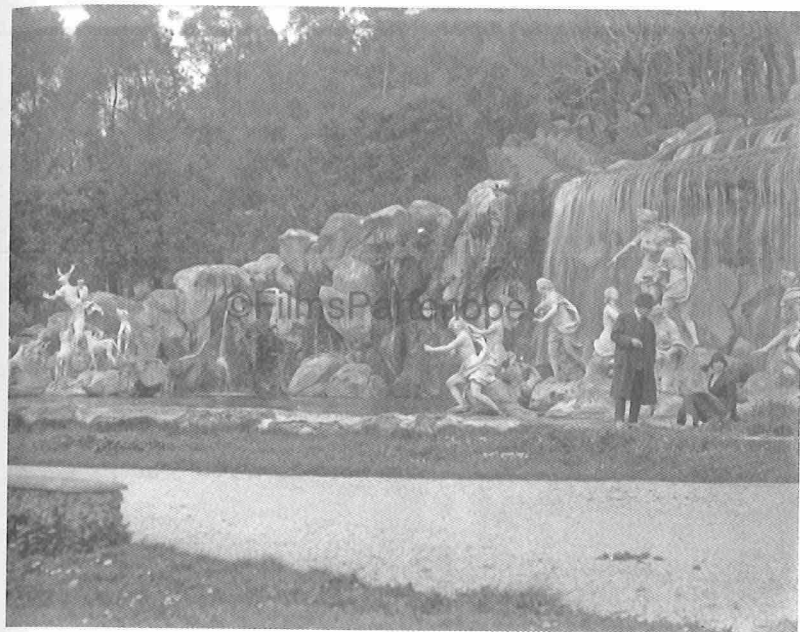


Fig. 5 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): *Fenesta che lucive...* (Astra Film, 1925) di Mario Volpe e Armando Fizzarotti

Questa direzione di senso è confermata anche dai paratesti che, per citare Genette, assicurano al testo “la sua presenza nel mondo, la sua ricezione e il suo consumo”²⁴. I saperi sociali e le competenze dello spettatore erano rimessi in gioco attraverso questi materiali di larga diffusione.

In una locandina e in un biglietto pubblicitario del 1927

(figg. 6 e 7), il film è definito “italianissimo”, anche se da subito identificato visivamente con l’immagine della famosa, simbolica – almeno per il pubblico locale – *finestra* che si apre sulla silhouette dei due amanti che si baciano.

Un successo assicurato per la stagione 1927

FENESTA CHE LUCIVE...

Avvincente dramma popolare

IL FILM ITALIANISSIMO



Napoli che canta la sua
eterna canzone d'amore

Films Partenope

INTERPRETI:

Lucia Zanussi : : : Ubaldo M. Del Colle :
 Goffredo D'Andrea : Crescenzo Di Majo :

FILM SINCRONIZZATA:

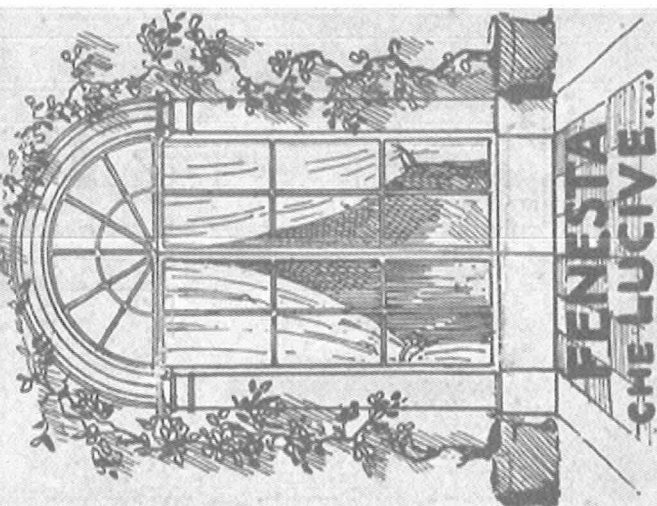
*Fenesta che lucive e no naa loco,
 forse nunella mia stace malata?
 S' affaccia la strella e ehe me dico?
 "Avvenella toia è morta e s' è alterata:
 "Chigneva sempe cu darvera sola
 "Ma dorme co ll' murelle accompagnata?*

IDENTICO SUCCESSO AL SALONE MARGHERITA di NAPOLI

Monopolio Soc. PARLATO - NAPOLI - Piazza Nicola Amore, 14

Fig. 6 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): locandina e biglietto pubblicitario di *Fenesta che lucive...* (Astra Film, 1925) di Mario Volpe e Armando Fizzarotti

Da Venerdì 4 Marzo
al Cinema **PALACE**



**FENESTA
CHE LUCIVE**

IL FILM ITALIANISSIMO

In perfetto sincronismo verranno
cantate le seguenti canzoni:

'O PAESE D'O SOLE

MARE ADDURMUTO

CANZONE APPASSIONATA

E VVOCE D'O MARE

NAPULE È UNA CANZONE

LEGGENDA DEL PIAVE

NAPULE CANTA

FENESTA CHÈ LUCIVE

Melodie - Canto - Mandolinate - Cori !

Fig. 7 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): locandina e biglietto pubblicitario di *Fenesta che lucive...* (Astra Film, 1925) di Mario Volpe e Armando Fizzarotti

Allo stesso modo, le canzoni legate all'immaginario partenopeo erano accompagnate da *La leggenda del Piave* di E. A. Mario, canzone che rappresentava i sentimenti patriottici degli italiani. A una più attenta analisi dei titoli delle melodie scelte, da *'O Paese d'ò sole a Napoli è una canzone*, si tendeva a ridurre la città ai quei *topoi* – sole, mare, canzone – che la identificavano nel mondo e la rendevano rappresentativa di un certo tipo di italianità. Anche quell'“umanità intensa” del primo film si trasformava per questo secondo, nelle parole di un recensore della “Rivista del cinematografo”, in un'umanità a “forti tinte, quali le può dare il carattere degli abitanti del mezzogiorno”²⁵.

Un altro biglietto pubblicitario conferma questa direzione (fig. 8): una donna si affaccia a un balcone, sullo sfondo il golfo con il Vesuvio e l'immagine del famoso pino in primo piano.

La riduzione allo stereotipo anche per *Fenesta che lucive* è compiuta, il “cuore antico” è stato spostato tutto in superficie, il nucleo leggendario si limita a pochi segni immediatamente identificabili, le immagini non cessano mai di “cadere in stereotipo, di cristallizzarsi, come un elemento gassoso che necessita di passare allo stato solido per essere visto, percepito”²⁶.

Il mito di *Fenesta che lucive* e con essa il discorso sull'identità partenopea acquistava nuova forma nel passaggio da un *medium* all'altro, riservando al cinema un ruolo privilegiato nella ri-definizione dei rapporti che questa memoria identitaria, trasmessa in maniera privilegiata attraverso le immagini²⁷, intratteneva ogni volta con i cambiamenti storici e sociali.



Fig. 8 (Fondo Films Partenope, Archivio Parisio, Napoli): biglietto pubblicitario di *Fenesta che lucive...* (Astra Film, 1925) di Mario Volpe e Armando Fizzarotti

¹ Cfr. R. Eugeni, *Film, sapere e società: per un'analisi sociosemiotica del testo filmico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, in particolare pp. 7-9 sul testo filmico come dispositivo che opera rispetto a una rete di saperi sociali.

² Per Napoli, quanto sopra detto è ancora più significativo, e le modalità attraverso cui si realizzano tali dinamiche distinguono la città da altri contesti. Su questo punto, risultano chiarificanti le osservazioni di Fausto Colombo circa il rapporto di Francesco Mastriani con il pubblico partenopeo: "la cifra di Mastriani è appunto nell'enciclopedia che egli attribuisce al suo pubblico: da un lato la conoscenza del feuilleton e dei suoi meccanismi, che costituisce per così dire la dimensione globalizzante delle feste 'popolari'. Dall'altro una cultura propria, in cui la narrazione si declina per adattarsi alla situazione locale". E ancora: "ma qui ci interessa piuttosto riconoscere, in un'epoca certamente preindustriale e in una città lontana dall'industrialismo, i segnali certi di una consapevolezza 'di mercato': quella che porta a cercare un pubblico a partire da determinate attitudini di consumo; insomma, a cercare di far leggere qualcosa a partire da quello che già viene letto, o meglio consumato nei circuiti della parateletteratura e/o della narrazione popolare". F. Colombo, *La cultura sottile*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 51-53.

³ Scrive Pasolini: "Si è avuto a Napoli, con la riduzione al lirico, un estremo addolcimento. Raramente, nella lettura di testi popolari, ci siamo imbattuti in versi così alti: la cui dolcezza fosse così dolente, il cui calore fosse così puro". P.P. Pasolini, *Canzoniere Italiano*, Milano, Garzanti, 1992, p. 109.

⁴ Su questo punto, vedi Paola Valentini: "da un lato dunque un cinema che, sulla base di una tradizione regionale consolidata, trae la sua linfa vitale dalla canzone; dall'altro, un mondo dello spettacolo che tenta con il film e le possibilità della visione il suo rilancio". P. Valentini, *Napoli e modernità: osservazioni sul cinema napoletano alla fine degli anni Venti*, "Immagine", n.s., n. 48, 2001, pp. 14-24.

⁵ E. Mosconi, *L'icona del Santo. Serialità francescana nel cinema muto italiano*, in Id., *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano. 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 97.

⁶ C. Russell, *L'Historiographie parallaxiale et la flâneuse: le cinéma pré-et postclassique*, "CINÉMAS", numero dedicato a *Intermedialité et cinéma*, nn. 2-3, 2000, p. 152.

⁷ Avv. Castorini-Milli, *Fenesta che lucive!...*, "Cine-Fono", n. 100, 12 marzo 1910, pp. 8-9.

⁸ G. Pitre, *Canti popolari siciliani*, Palermo, Clausen, 1891; S. Salomone-Marino, *Il caso della baronessa di Carini nella leggenda e nella storia*, Palermo, s.e., 1914.

⁹ ***, *La leggenda di Fenesta che lucive*, "La Cine-Fono", n. 117, 16 luglio 1910, pp. 12-13.

¹⁰ Illuminante è anche lo studio delle dinamiche che sottendono alla ricezione dei cambiamenti nell'economia degli spettacoli. Come è stato rilevato da Elena Mosconi, a proposito della dialettica continuità/discontinuità nell'evoluzione storica: "la produttività di questa dialettica continuità/discontinuità, che si articola meglio anche alla luce del concetto di multitemporalità braudeliano, mi pare si manifesti molto chiaramente in relazione ad identità nazionali e locali: il modo recepire (talvolta di 'adomesticare') il cambiamento è un tratto portante della specificità di un determinato territorio". E. Mosconi, *op. cit.* p. 23. Sullo stesso punto cfr. M. Jancovich, L. Faire, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, London, British Film Institute, 2003, p. 16.

¹¹ ***, *A Proposito di Fenesta ca lucive...*, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 274, 21 marzo 1914, p. 56.

¹² Colgo l'occasione per ringraziare il dott. Stefano Fittipaldi, direttore dell'Archivio Parisio, per la disponibilità dimostratami nel corso delle mie ricerche.

¹³ Filmino, *Cronache napoletane*, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 276, 4 aprile 1914, p. 40.

¹⁴***, *Piccola Cronaca* [rubrica]: *A giorni avremo la visione del grande lavoro della Partenope film*, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 268, 7 febbraio 1914, p. 44.

¹⁵ Scrive Salvatore Di Giacomo: "qui raccolgo le prove di origine d'un canto popolare napoletano che i più fanno risalire all'epoca dell'insurrezione masanelliana come per voler, quasi, illuminare con un raggio della più tenera lirica il fosco di quella storia di sangue e di tristizia". S. Di Giacomo, *Fenesta ca lucive...*, in Id., *Piedigrotta for ever!*, Napoli, Melfi & Joelle, 1901, p. 101.

¹⁶ A. Costaiola, *Le canzoni immortali: Fenesta ca lucive*, "Visi e Maschere", n. 1, 20 ottobre 1913, p. 5.

¹⁷***, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 272, 7 marzo del 1914, p. 52.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹***, *Il teatro di varietà*, n. 1, 15 gennaio 1913, p. 18.

²⁰ Crescenzo Di Maio è stato un profondo conoscitore dei gusti e delle preferenze del pubblico partenopeo. A queste capacità ha contribuito non solo l'attività teatrale, ma sicuramente anche la lunga esperienza di autore di *feuilletons* che l'attore/commediografo si è costruito collaborando con il giornale "Roma".

²¹***, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", n. 276, 4 aprile 1914, p. 41.

²² Guepe, *Le prime* [rubrica]: *Fenesta che lucive*, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", a. VIII, n. 289, 22 agosto 1914, p. 11.

²³ Foglio pubblicitario dell'Astra Film apparso su "La Cinematografia italiana ed estera", nn. 3-4, 31 marzo-30 aprile 1925, p. 14.

²⁴ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

²⁵***, "La Rivista del Cinematografo", n. 7, luglio 1928.

²⁶ S. Bernardi, *La città italiana fra rappresentazione e aperture di senso*, in AAVV, *La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo*, Siena, ALSABA, 1988, p. 168.

²⁷ In quest'ottica è molto interessante la definizione data da Augusto Sainati di Napoli come "agenzia culturale dell'immagine", in virtù del fatto che la storia della città è segnata da una forte visualità e affida la trasmissione del proprio patrimonio culturale alle immagini anziché alle parole. A. Sainati, *La memoria e l'immagine. Appunti di una ricerca in corso*, "Nord e Sud", numero monografico su *Napoli e il cinema*, a cura di P. Iaccio, a. XLVII, luglio-agosto 2000, pp. 271-273.

W Garibaldi, W il Duce liberatore.
Sulla lingua delle didascalie in "La cavalcata ardente"
di Carmine Gallone

ANNA BELLATO

*La cavalcata ardente*¹ viene realizzato "ad appena due anni dalla Marcia su Roma, e in pieno dibattito sul rapporto tra il movimento fascista e il Risorgimento"²: basta questo dato per incoraggiare la messa in relazione tra i due eventi della storia nazionale.

Affrontando l'analisi delle tematiche del film in relazione con la lettura storica degli eventi narrati, Leonardo Gandini sottolinea quanto già affermato da Gian Piero Brunetta:

il fascismo vanta, nel suo blasone, tutto l'antecedente storiografico delle guerre del Risorgimento [...]. Il filone garibaldino [...] contribuisce [...] a dimostrare e far circolare sul piano di massa la rappresentazione evidente del fenomeno della continuità storica e della analogia tra Garibaldi e Mussolini³.

Per *La cavalcata ardente* porre l'accento sulla massa è importante perché, anche se la protagonista (Grazia Di Montechiaro, interpretata da Soava Gallone) appartiene all'aristocrazia, sarà il popolo a portare i messaggi politici più rilevanti. Il tema melodrammatico⁴ non è l'unico trattato in questo film, anzi si direbbe piuttosto uno sfondo alla propaganda politica fascista; in un certo senso si può ripetere per *La cavalcata ardente* quanto già è stato detto addirittura del primo film italiano a soggetto considerato altresì come primo film storico: *La presa di Roma* (Alberini & Santoni, 1905) "è da ritenersi non tanto un 'film

storico', quanto piuttosto un film politico"⁵. In entrambe i film ha agito profondamente un intento pedagogico; d'altronde il "cinema è il luogo ideale in cui poter far rivivere le dimensioni della realtà e quelle simboliche"⁶; nella *Cavalcata ardente* questo intento si pone al servizio del regime fascista⁷.

Il film narra della giovane donna Grazia di Montechiaro, corteggiata dallo spregevole Principe di Santafè (Emilio Ghione), ma innamorata del figlio della sua nutrice, il poeta e rivoluzionario Giovanni Artuni. Dopo la fuga di Giovanni, a causa dei suoi ideali politici, Grazia viene costretta al fidanzamento con Santafè, ma durante i festeggiamenti viene rapita dal brigante Pasquale Noto, che nasconde anche il giovane poeta. Dopo il ricongiungimento dei due innamorati, Grazia e Giovanni si separano, lei per ritirarsi in convento, lui per unirsi alle truppe di Garibaldi. Ma Giovanni viene arrestato e condannato a morte, così Grazia in cambio della vita del giovane è costretta a sposarsi con Santafè. Quando Garibaldi giunge a Napoli, la città è in subbuglio, Santafè viene ucciso dai rivoluzionari, così Grazia e Giovanni possono finalmente coronare il loro amore⁸.

Prima di passare all'analisi delle didascalie, vorrei evidenziare un tratto onomastico: i nomi della protagonista e dell'antagonista della vicenda contengono già il messaggio del film. Grazia di Montechiaro ha nel nome ciò che otterrà per il suo innamorato, e nel cognome l'allusione a paesaggi alti e luminosi; il Principe Giulio di Santafè esprime con il suo cognome l'obbedienza all'*ancien régime* borbonico che l'arrivo di Garibaldi sovvertirà.

Nella versione restaurata, tolti i titoli di testa (che recano la data della prima proiezione pubblica, il visto di censura ed altri dati non narrativi), in *La cavalcata ardente* vi sono 165 didascalie (comprese le scritte di scena⁹). Sono numerose se rapportate alla durata complessiva del film (circa 70 minuti), ma

soprattutto se si prende in considerazione la loro distribuzione, ovvero la loro concentrazione rispetto agli eventi: nell'esordio del film (caratterizzato dalla necessità di chiarire le circostanze al pubblico) appaiono addirittura una quarantina di didascalie in dieci minuti di proiezione¹⁰.

Le didascalie sono bianche su fondo nero, in qualche caso con composizione tipografica centrata¹¹, sempre concluse dal punto fermo tranne rare eccezioni. Le scritte di scena sono nere su fondo bianco, a simulare l'inchiostro sulla carta.

Vi sono 51 didascalie narrative, in caratteri tondi¹²: 22 indicano dati relativi a spazio, tempo o persona; 26 sono descrittive; tra le scritte di scena ci sono due biglietti e un articolo di giornale.

Le 114 didascalie in forma di dialogo appaiono in caratteri corsivi preceduti da un trattino che indica che si tratta di un discorso diretto¹³.

Grazia di Montechiaro pronuncia 28 battute, Giovanni Artoni, il Principe di Santafè e Pasquale Noto rispettivamente 17 ciascuno, la madre di Giovanni 9 battute, Pietro di Montechiaro, fratello di Grazia, 4 battute, una donna amica della madre di Giovanni 3 battute, il cardinale, il re, il giudice e la voce della folla 2 battute. Una sola battuta viene pronunciata rispettivamente da un bambino, una suora, il capo della folla che accorre da Garibaldi, una persona fermata dai briganti, un uomo a cavallo che parla con la madre di Giovanni, un sovversivo e un gendarme.

Le scritte di scena rappresentano le idee di Santafè in due scritti di suo pugno, inoltre contiamo anche una lettera anonima e una lettera di Pietro di Montechiaro. Tra le scritte di scena annoveriamo tre cartelli trasportati dalla folla che esprimono la voce del popolo, ma compaiono nelle immagini e non in didascalia.

La parte destinata agli scambi di battute tra i personaggi supera di gran lunga quella narrativa.

Le scritte di scena che appaiono nel film hanno significati diversi e si inseriscono nelle due categorie indicate sopra. Quel-

la con valore esplicativo comprende due biglietti e un articolo di giornale. Il primo biglietto compare all'inizio del film (è la did. 4) e ha la doppia funzione di tracciare da subito la linea che prenderanno gli eventi e di mettere in evidenza i tratti del carattere della protagonista della pellicola:

Ecco le predizioni
della Sibilla: Un giorno
conoscerete la felicità, ma
prima attraverserete
grandi prove. Siete nata
sotto una buona stella e
vedrete la realizzazione
di tutti i vostri sogni. | (Did. 4)

La lingua è semplice e la sintassi piana, regolare¹⁴. Gli unici elementi da rilevare sono “Un” con iniziale maiuscola dopo i due punti e “ma” in minuscolo dopo un punto fermo¹⁵. Analogamente, il secondo biglietto ha lo scopo di introdurre in modo chiaro il contesto storico nel quale si dipana la trama del film:

La Sicilia è in
sollevazione
seguendo Garibaldi.
Tutti sono pronti
a lottare per

l'Indipendenza! | (Did. 13)

L'accordo tra il presente ed il gerundio nella prima delle due frasi è azzardato; la disposizione delle parole mette in evidenza “Indipendenza”.

Un breve articolo di giornale, anche questa volta con i caratteri centrati, alcuni maiuscoli, e privo di punteggiatura è l'ultima scritta di scena a carattere esplicativo:

IL PROCESSO DEL
RIVOLUZIONARIO
ARTUNI
Nuovi indizi pesano

sull'accusato | (Did. 102)¹⁶

Le altre scritte di scena servono a sostituire dialoghi e a esprimere il pensiero dei personaggi. Tre sono lettere, nelle quali la calligrafia in caratteri corsivi (neri su fondo bianco) simulano una scrittura a mano su un foglio di carta. La prima è del Principe di Santafè (did. 6) e non presenta tratti linguistici o sintattici degni di nota. La seconda (did. 38) è una lettera anonima, anch'essa semplice e lineare nella costruzione e nel lessico. L'ultima è di Pietro di Montechiaro (did. 42), e di questa si nota il mancato accordo tra i pronomi nel passaggio riportato qui di seguito ("vi" al posto di *ci*) e un uso non omogeneo della maiuscola quando viene apostrofato il destinatario ("voi vi", ma "Vostra"):

*mia sorella ed io sare-
mo molto onorati se voi vi
accordaste l'onore della Vostra
insigne presenza.* | (Did. 42)

La did. 23 indica semplicemente i nomi dei rivoluzionari che il Principe di Santafè ha elencato nel suo taccuino personale. Sono invece molto importanti le scritte che appaiono su tre cartelli innalzati dalla folla di Napoli che festeggia l'arrivo di Garibaldi:

W
L'ITALIA
W
GARIBALDI
W
IL DUCE
LIBERATORE

I cartelli trasportati dalla folla si susseguono in un *climax* che isola e per questo evidenzia l'ultimo, di chiara propaganda politica. A conferma della volontarietà del messaggio, una critica dell'epoca dice: "Ma se ci fanno vedere un Garibaldi con la barba finta e la 'diva' dedicare al Risorgimento lo stesso stralunamento d'occhi che le abbiamo visto fare in occasioni meno solenni, anche se il film è ottimo, come *La cavalcata ardente*, ci viene fatto di pensare che questa sia una delle tante speculazioni illegittime e inopportune"¹⁷.

Anche le didascalie con caratteristiche narrative, non dialogiche, si possono dividere in due categorie. La prima (22 didascalie) registra semplicemente dati di spazio e tempo, introduce i personaggi o ha una funzione titolatoria; la seconda (26 didascalie) ha un carattere più distesamente narrativo. Le didascalie che introducono semplicemente dei dati sono frasi nominali, non hanno al loro interno verbi che indichino azione. Danno informazioni di luogo (anche figurato nell'ultimo esempio): "Il Palazzo dei Principi di Montechiaro." (did. 2) "In un'ala del Castello." (did. 67) "Sulla via dell'esilio." (did. 139).

Indica sia luogo che tempo la did. 106: "A Napoli, | qualche giorno dopo." (did. 106). Riportano dati di tempo le didd. 25 (cui manca il punto fermo finale) e la did. 56¹⁸: "Il mattino dopo" (did. 25); "Il giorno dopo." (did. 56)

Sembra il titolo di un capitolo del film la did. 63, che introduce l'avvenimento che vedrà la cavalcata ardente: "Il fidanzamento."

I personaggi principali vengono presentati con il nome di finzione e il nome dell'attore fra parentesi tonde, solitamente con il cognome in caratteri maiuscoli e il punto fermo alla fine¹⁹; il nome dei personaggi che ruotano attorno alla protagonista è accompagnato da parole che aiutano a collocarli nella vicenda:

Il Principe Pietro,
fratello di Grazia, e capo della

famiglia Montechiaro.
(Amerigo di Giorgio) | (Did. 3)

Giovanni Artuni, un
giovane poeta entusiasta del-
le idee liberali.
(Gabriele de GRAVONNE) | (Did. 5)

Il Principe di Santafè,
intimo consigliere di Fran-
cesco II, Re di Napoli.
(Emilio GHIONE) | (Did. 10)

Pasquale Noto, il temibile
capo dei briganti.
(Raimondo van RIEL) | (Did. 18)

Le didascalie più esplicitamente narrative possono essere brevi, di un paio di righe soltanto, o lunghe – come quella che riportiamo qui sotto, la prima della pellicola; la lingua e la sintassi sono semplici e lineari. L'imperfetto con cui sono esposti i fatti rappresenta il tempo raccontato, e cioè il passato in cui si svolgono gli eventi, come se fosse narrato da un "non identificato evocatore-testimone 'fuori campo'"²⁰. Il pubblico probabilmente avvertiva che le vicende narrate si erano svolte in un tempo non troppo lontano: attualizzare gli avvenimenti, anche nell'esposizione dell'antefatto che fa da sfondo alla storia d'amore raccontata, è negli intenti del film²¹.

Verso il 1860 la maggior parte degli stati che formavano l'Italia erano stati riuniti sotto l'unica autorità di Vittorio Emanuele. Solamente il Re di Napoli Francesco II cercava di conservare la corona malgrado l'ostilità dei suoi sud-diti, ma Garibaldi marciava su Napoli

a capo di Mille volontari e al suo passaggio sollevava le popolazioni. | (Did. 1)

Il tempo della narrazione è dunque l'imperfetto. Gli eventi vengono raccontati nella loro successione cronologica che si svolge senza grossi salti di tempo (e quando si verificano, raramente, sono sempre salti in avanti). Il passato degli avvenimenti narrati viene reso attraverso l'uso del trapassato prossimo.

Questo sistema viene adottato per la maggior parte delle didascalie del film (anche se sono più brevi di quella introduttiva; qualche esempio qui di seguito), tranne qualche eccezione che vedremo più avanti:

La madre di Giovanni
era stata la nutrice di Grazia. | (Did. 12)

La fede ardente del poeta
aveva guadagnato la Principessa
alla causa dell'Indipendenza Italiana. | (Did. 15)

Nella spezieria di Silvio
Bosco, dove i cospiratori si
riunivano in segreto. | (Did. 20)²²

Una chiesa in rovina serviva
come rifugio ai briganti. | (Did. 52)

La cavalcata ardente,
una fiaccolata a cavallo, do-
veva chiudere la festa. | (Did. 64)

Improvvisamente, nella did. 68 viene utilizzato il presente, con un chiaro intento di sottolineare la repentinità dell'azione che segna la prima grande svolta del film:

Approfittando dei momenti
di panico, i briganti rapisco-
no la Principessa. | (Did. 68)

La did. 68 è preceduta dalle immagini della gente in fuga presa dal panico per l'incendio che ha colpito il castello durante la festa, delle donne che svengono e degli uomini che le soccorrono. Si torna quindi all'imperfetto e ad una frase sospesa:

L'incendio era stato circo-
scritto, ma la sparizione di
Grazia restava un mistero. | (Did. 70)

Allettato dalla speranza di
una ricompensa, Antonio... | (Did. 71)

Più avanti, in occasione della fuga dei briganti, la did. 84 ricorre provvisoriamente al presente: in questo caso il presente è giustificato dal fatto che si tratta del tempo della rappresentazione degli eventi: "la storia filmica si svolge per lo più sul piano del 'tempo rappresentato', cioè in una dimensione cronologica che si mantiene attuale e lineare con l'apporto non soltanto delle immagini (che conoscono solo il presente) ma anche di quelle didascalie espositive che sono dotate di esplicito verbo al presente"²³:

Abbandonato il rifugio,
Pasquale Noto ed i suoi
compagni fuggono verso la pa-
lude. | (Did. 84)

Si torna quindi all'imperfetto. Un'anomalia rispetto all'uso dell'imperfetto si vede per esempio nella did. 110, la sola che utilizza il passato remoto; il rapporto con le immagini non chiarisce questa scelta, poiché i tentativi di Grazia di trovare il modo di salvare Giovanni si susseguono in un breve periodo

di tempo, ma la specificità dell'evento giustifica l'uso di un verbo che non dà un senso di continuità, bensì di puntualità, alla luce del fatto che sarà uno degli incontri di Grazia con Santafè a decretare la libertà di Giovanni a scapito di quella di Grazia²⁴:

Non essendo riuscita a convincere il Cardinale, Grazia fece un tentativo presso il Principe di Santafè. | (Did. 110)

Altre due didascalie sono al presente, ed entrambe accompagnano momenti di svolta della vicenda. La prima decreta la decisione di Grazia di sposare Santafè pur di salvare Giovanni, la seconda descrive l'arrivo di Giovanni a Napoli al seguito di Garibaldi:

Dopo il verdetto, Grazia è pronta a tutto... | (Did. 122)

Giovanni Artuni arriva assieme al Generale. | (Did. 160)

Queste parti narrative hanno tutte un lessico elementare, comprensibile a tutte le classi sociali, e una sintassi altrettanto semplice e chiara. Non c'è nessuna possibilità che il messaggio venga frainteso o confuso.

Come già accennato, le parti di dialogo sono preponderanti. Emerge dagli scambi di battute una formalità estesa a tutti i personaggi altolocati, anche della stessa famiglia, e a Grazia e Giovanni: tutti usano la forma di cortesia del *voi*²⁵. La madre e Giovanni si rivolgono l'uno all'altra dandosi del *tu*, e lo stesso accade fra Giovanni e gli amici rivoluzionari e fra Pasquale Noto e i suoi interlocutori, Grazia esclusa. Un brigante della banda di Noto si rivolge alla madre di Giovan-

ni dandole del *voi*, i gendarmi, la folla e l'amica della madre di Giovanni usano la seconda persona singolare.

Come esempio dei dialoghi tra le persone appartenenti al ceto aristocratico, si veda lo scambio di battute fra Grazia e il fratello Pietro all'inizio del film (didd. 7, 8 e 9; alla did. 8 manca il punto finale), e quello fra Grazia e il Principe di Santafè, quando la giovane donna gli chiede la grazia per Giovanni (didd. 112 e 113):

– *Grazia, cosa risponderete al Principe?* | (Did. 7)

– *Non l'amo* | (Did. 8)

– *Quest'alleanza continuerebbe la tradizione di famiglia... .Preparatevi a ricevere il Principe come si confà.* | (Did. 9)

– *Se voi rifiutate di intervenire, non ci sarà più nulla da fare.* | (Did. 112)

– *Nulla posso fare per lui.* | (Did. 113)

Anche qui lessico e sintassi sono semplici e lineari²⁶. L'unico tratto degno di nota è il pronome "Nulla" posto all'inizio della frase pronunciata da Santafè, il cui significato si può interpretare sia come retaggio di dialetti meridionali che più probabilmente come l'espressione enfatica della volontà del Principe di non accondiscendere ai desideri di Grazia.

Giovanni si rivolge alla madre con l'allocutivo *tu*, ma con una forma di rispetto che traspare dall'appellativo *madre*, che diventa però *mamma* quando la situazione precipita e il figlio si fa coinvolgere dalla tristezza della genitrice:

– *Madre, l'ora della
vittoria si avvicina.
(La madre di Giovanni...
... Jeanne BRINDEAU) | (Did. 11)*

– *Non piangere,
mamma. Pensiamo alla
patria. | (Did. 31)*

Nella did. 11 viene anche presentata la madre di Giovanni, con il nome dell'attrice che la interpreta: è la sola occasione in cui un personaggio non viene introdotto con una didascalia tutta per sé, e in questo caso anche con caratteri corsivi poiché si trova all'interno di una didascalia dialogica.

Il brigante Pasquale Noto si esprime in maniera meno controllata rispetto agli altri personaggi principali (did. 48), e ciò sottintende che si tratta di una persona non istruita e di maniere spicce, ma saggia e onesta, non priva di ironia e di senso pratico, come si nota quando commenta l'incontro tra Giovanni e Grazia dopo il rapimento di quest'ultima (did. 74), o quando invita la giovane donna a mangiare con i suoi complici (did. 77):

– *Sia ringraziata
la Madonna, potrò final-
mente pagare il mio debito. | (Did. 48)*

– *Neanche un bacio,
che strani innamorati! | (Did. 74)*

– *Scusate; non
siamo soliti ricevere delle
Principesse... Alla nostra
tavola l'appetito sostitui-
sce il lusso. | (Did. 77)*

Servono a creare un senso di crescente tensione le parole

pronunciate da un'amica alla madre di Giovanni, divise in tre didascalie, che suscitano un effetto di *suspense* in quanto alternano ai quadri dei primi piani della madre di Giovanni e dell'amica che le comunica la tragica notizia:

– *Maddalena...* | (Did. 96)

– ... *Tuo figlio...* | (Did. 97)

– ... *Arrestato!* | (Did. 98)

Su tutto emergono le numerose battute con una importante valenza politica (didd. 11 e 31, già viste, e le seguenti):

– *Presto si leverà un
nuovo giorno...* | (Did. 14)

– *Parti! Ci ritroveremo
laggiù, con i soldati della libertà.* | (Did. 34)

– *È forse un disonore
volere la libertà per il pro-
prio paese?* | (Did. 41)

– *Io mi ritirerò nel
convento di Santa Marta.
Voi Giovanni, pensate
solo al vostro dovere...* | (Did. 86)

– *I volontari guidati
da Garibaldi stanno ver-
sando il loro sangue per
la causa della libertà.
Dovete raggiungerli.* | (Did. 87)

– *Avete ragione, Grazia.
Il mio dovere è laggiù!...* | (Did. 88)

– *Non fermate lo slancio
di giovinezza dell'Italia;
non versate il sangue dei
vostri fratelli!*... | (Did. 148)

In queste battute politiche spicca il termine *libertà*, che torna più volte, assieme al tema del sangue versato per la patria, della fratellanza e della giovinezza, fondamentale per trasmettere l'idea della costruzione di una società nuova, secondo i dettami della propaganda fascista. Inoltre l'utilizzo frequente dei puntini di sospensione, del punto esclamativo e della domanda retorica creano maggiore enfasi intorno a quello che vuole essere il messaggio principale del film, espresso nell'epilogo anche dall'ultima didascalia di carattere narrativo (e che precede quella che indica la fine del film):

Uniti in quel felice giorno,
come erano stati nei momenti
difficili, Giovanni e Grazia salu-
tavano con gioia immensa
l'alba della libertà ed il trionfo
del loro amore. | (Did. 167)

La lingua de *La cavalcata ardente* conferma l'adesione "a quel sistema linguistico, permeato di sostanziale medietà"²⁷, diffuso già negli anni Dieci, che adottava "un lessico corrente, [...] una sintassi lineare"²⁸, pur mantenendo un livello alto (anche se privo di artifici retorici e metafore, e dei tratti espressionistici che caratterizzavano il linguaggio di alcuni film dell'epoca): una scrittura comprensibile a tutti, ma che aspirava ad una legittimazione da parte anche delle classi più alte, grazie a "un'elaborazione aristocratica"²⁹ ben visibile nelle lettere e nei dialoghi tra Grazia di Montechiaro, il fratello, il Principe di Santafè, il cardinale e il re. Sembra che la lingua di questo film sia stretta fra due esigenze contemporanee e contrastanti: la comprensibilità a tutti i livelli e aspirazioni di registro più

elevato. Ma tutto è strumentale all'intento di equiparare il Risorgimento e il fascismo¹.

¹ Carmine Gallone, *La cavalcata ardente*, SAIC/Westi Film, Roma; visto di censura 20556 del 28 febbraio 1925; prima visione romana: 29 aprile 1925. Dati tratti da V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1924-1931. I film degli anni Venti*, Roma, CSC/Nuova ERI, 1996, p. 82.

² L. Gandini, *Camicie rosse, camicie nere. "La cavalcata ardente" di Carmine Gallone*, "Fotogenia", nn.4-5, 1997/98, p. 166.

³ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 276. Vorrei anche aggiungere che "le filon du Risorgimento [...] constitue [...] le support idéologique 'cultivé' et 'haut' de la cinématographie qui se fascise dans ses contenus"; G.P. Brunetta, *Problèmes de la fascisation du cinéma italien dans les années 20*, "Les Cahiers de la cinémathèque", nn. 26-27, 1978, p. 91.

⁴ A proposito della *Cavalcata ardente*, Gian Piero Brunetta (*Storia del cinema italiano*, cit., p. 276), parla di "groviglio di passioni" e inoltre afferma che "lo stesso Garibaldi è il personaggio che garantisce un minimo di legittimità di cornice storica alla trama passionale" del film (ivi, p. 325).

⁵ Riferite alla *Cavalcata ardente*, utilizzo qui per analogia le stesse parole che ha usato Giovanni Lasi per *La presa di Roma*; cfr. il suo *La ripresa di Roma*, in M. Canosa (a cura di), 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Genova, Le Mani, 2006, p. 70.

⁶ G.P. Brunetta, *Nascita di una nazione*, ivi, p. 23.

⁷ Scrive Giovanni Lasi (op. cit., p. 95), nei primi anni del Novecento "l'importanza della missione didattica dello stato era centrale nelle strategie della massoneria" e la "strategia delle istituzioni per l'elevazione dei valori risorgimentali a fondamento di un'etica laica, nazionale e patriottica raggiunse il suo culmine nel 1906, con l'ideazione, da parte del ministro Paolo Boselli (un massone) di un Comitato nazionale per la storia del Risorgimento" (ivi, p. 97). Credo che l'intento pedagogico del regime fascista abbia avuto radici anche qui, ma che gli ideali risorgimentali siano stati strumentalizzati per giustificare i principi autoritari del regime.

⁸ La letterarietà, in questo caso il ricordo della trama de *I promessi sposi*, è spesso negli intenti degli autori di didascalie.

⁹ Per una definizione approfondita del concetto di scritte di scena rimando a S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema muto italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 226-227.

¹⁰ "Il lungometraggio, si sa, richiede che, allo scopo di completare o chiarire il senso del racconto in immagini (nonché per accrescere il fascino

spettacolare del film), le didascalie fossero frequenti, a volte complesse". S. Raffaelli, *Sulla lingua dei film muti in Italia*, in F. Pitassio, L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine 20-22 marzo 1997, Udine, Forum, 1998, p. 191.

¹¹ Nel presente saggio manterrò la struttura compositiva (le cesure, gli a capo) delle didascalie così come si presenta nel film.

¹² Nella did. 138, è evidente un errore di tipo narrativo; inoltre la scritta è in corsivo ed è preceduta dal trattino: "– *Sbarcato sul continente, | Garibaldi avanza verso | Napoli.*"

¹³ Il trattino manca in alcune didascalie: 57, 60, 61 e 145.

¹⁴ Il decreto del 1914 sulla vigilanza relativa alla lingua dei film indicava che tutte le parti scritte nelle pellicole dovevano essere redatte "in corretta lingua italiana" (S. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., p. 170). Ciò nonostante "sull'applicazione delle norme del regolamento censorio del 1914 sembra lecito affermare che essa sia stata più o meno elastica, a seconda dei commissari o, comunque, alquanto blanda sempre, ma in particolare fino al 1924" (S. Raffaelli, *Sulla lingua dei film*, cit., p. 193). I requisiti della lingua delle didascalie sono "la brevità spesso monofrastica, la linearità sintattica, la comprensibilità del lessico" (S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Cesati, 2003, p. 29).

¹⁵ La didascalia esce di poco dal quadro, quindi non si vede se c'è il punto fermo alla fine della frase. In questo caso ho ritenuto utile integrarlo.

¹⁶ In questa didascalia la parola "RIVOLUZIONARIO", che occupa da sola una intera riga, è strettamente legata alla "rivoluzione fascista", che sfociò nella Marcia su Roma, e al retaggio di nuovi ideali e valori che il regime pretendeva di portare con sé. È forte il rapporto con le *idee nuove* della did. 109, che descrive i famigliari degli arrestati che contestano i gendarmi: "La folla conquistata alle idee | 'nuove', protestava contro | l'oppressore...".

¹⁷ Autore della critica è Edgardo Rebizzi ne "L'Ambrosiano" di Milano, recante la data 11 maggio 1925 (cfr. V. Martinelli, *op. cit.*, p. 84).

¹⁸ Anche le seguenti didascalie riportano indicazioni di tempo: "La sera stessa." (did. 37), "La mattina" (did. 79, anche questa senza punto), "Quella sera." (did. 91), "Il giorno della sentenza." (did. 117), "Il giorno dopo." (did. 131), "Il giorno della | scarcerazione." (did. 135), "A mezzogiorno." (did. 155).

¹⁹ "Grazia di Montechiaro | (Soava GALLONE)" (did. 3), "Il Re" (did. 128, entrambe senza punto), "Garibaldi." (did. 156). Tra i titoli di testa era già comparso l'elenco degli attori e dei rispettivi personaggi interpretati.

²⁰ S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, cit., p. 139.

²¹ L'imperfetto avvicina *La cavalcata ardente* al "film d'attualità (che suole presentare gli avvenimenti, come il giornalismo coevo, usando il passato)". S. Raffaelli, *La parola e la lingua*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teoria, strumenti, memorie*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, p. 867.

²² Questa didascalia è vicina al modo in cui vengono date le indicazioni di luogo, ma in più reca altre informazioni, che sarebbe stato difficile esplicitare attraverso una frase nominale.

²³ S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, cit., p. 138. La didascalia è caratterizzata da un attacco con il participio, verbo usato frequentemente nelle didascalie perché permette di "scavalcare interi decenni" (G.P. Brunetta, *Intellettuale cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Pàtron, 1972, p. 67); ovviamente non è questo il caso, ma il participio spiega più chiaramente ciò che si vede nelle immagini, ovvero che Santafè e il fratello di Grazia si sono spinti fino al rifugio dei briganti, e che quindi per questi non è possibile farvi ritorno.

²⁴ "I verbi al passato remoto sono [...] di solito motivati dall'istantaneità dell'azione evocata". S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, cit., p. 140.

²⁵ In alcune regioni d'Italia, il *voi* "si presentava anche come una forma largamente dialettale" (P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 16). Tuttavia, com'è noto, "durante il Fascismo vi fu anche una campagna per abolire l'allocutivo *lei* (disposizioni del febbraio 1938), e sostituirlo [...] con il *voi*" (Cl. Marazzini, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 209). Non è comunque il caso di questo film, antecedente all'abolizione imposta dal regime.

²⁶ A questo proposito voglio sottolineare che "l'industria cinematografica italiana fu pure animata dal gusto per la semplicità narrativa e dallo sforzo di conferire alla didascalia, e in particolare a quella dialogica, scioltezza e verosimiglianza, cercando volenterosamente di attenersi alla norma grammaticale" (ivi, p. 31).

²⁷ S. Raffaelli, *La didascalia italiana*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli, 1991, p. 82.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

*Vorrei ringraziare quanti mi hanno dato preziosi consigli durante la stesura di questo saggio: Giovanni Lasi, Pier Vincenzo Mengaldo e Rodolfo Zucco.

“Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...”

Matilde Serao e il cinema

GAETANO FUSCO

Con la loro concezione sociale ed ideologica pienamente tradizionalista i romanzi sentimentali di Matilde Serao si rivelarono perfettamente strumentali alle esigenze di quel moderatismo conservatore di cui il cinema degli anni Dieci era incarnazione.

Furono le spettacolari produzioni del filone storico-mitologico e, soprattutto, i film tratti dalla grande letteratura a convertire la Serao al buio della sala cinematografica. Mentre da un lato il kolossal contribuiva, attraverso una retorica altisonante della memoria patria, alla costruzione di un'identità nazionale collettiva, dall'altro si metteva in moto una ricerca famelica ed ininterrotta di storie da raccontare facendo ricorso ad un repertorio di testi in pratica smisurato (e sfruttandone nel contempo la forza di attrazione della loro “preesistente” fama). Nell'ambito del cinema nostrano il confronto si dispiega a larghissimo raggio, investendo simultaneamente “alto” e “basso”, erudito e popolare, attraverso un lavoro quasi sistematico in direzione di ciò che Gian Piero Brunetta ha descritto come un consapevole e preciso progetto di trasferire “la biblioteca dell'italiano in una corrispondente filmoteca”¹. E fu proprio la trasposizione della più celebrata tra le opere della nostra letteratura, la *Divina Commedia* naturalmente, ad inaugurare quella fondamentale stagione. La sera del 1° marzo 1911 c'era anche la Serao al teatro Mercadante di Napoli per assistere alla “prima” nazionale dell'*Inferno* realizzato da Adolfo Padovan e Francesco

Bertolini con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro. E in platea, tra il pubblico, sedevano altri prestigiosi esponenti della cultura e delle arti, tra cui Benedetto Croce e Roberto Bracco. Insomma, l'evento era di quelli solenni ed aveva il suo artefice in Gustavo Lombardo (concessionario esclusivo), il quale diede vita, per quello che è considerato il primo lungometraggio della storia del cinema italiano, ad una impressionante campagna promozionale. L'indomani, da una tribuna influente come la direzione de "Il Giorno", quotidiano che aveva fondato nel 1904 dopo la rottura, coniugale e professionale, con Eduardo Scarfoglio (insieme erano alla guida de "Il Mattino"), la Serao si produce in una appassionata esaltazione del film²:

Un grande spettacolo. Tale è la vera parola che si può dire, per la cinematografia dell'*Inferno* di Dante Alighieri [...] Nulla vedemmo di più nobile, di più artistico, di più bello, come quei quadri, ove le visioni più salienti dell'*Inferno* vi appaiono in tutta la loro grandezza e la loro possanza. Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità o per la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi, il *film* della *Milano*, per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il migliore commento grafico, al Divino Poema, questa cinematografia, ha fatto rivivere l'opera di Doré!

Identico entusiasmo manifestò negli anni a seguire per i capisaldi del genere storico, da *Quo Vadis?*³ a *Cabiria*, da *Scuola d'eroi*⁴ a *Cajus Julius Caesar*⁵.

Nell'aprile del 1914, in un'intervista al "Giornale d'Italia", la Serao annuncia di aver deciso, pungolata anche dall'interesse manifestato da importanti case di produzione, di adattare per lo schermo alcuni suoi "romanzi corali". Ella è persuasa del fatto che "vi sono azioni sceniche nelle quali il cinematografo

appare come un mezzo miracoloso: colà dove c'è bisogno di folla, di movimenti collettivi, di grandi scene naturali, di rapide rassegne di ambienti"; e – dichiara – “la folla è stata sempre uno dei personaggi che ho preferito, in molti miei romanzi essa si muove”⁶. Donna Matilde entra così a far parte dell'ormai sempre più larga schiera di firme autorevoli – scrittori, romanzieri, autori teatrali, giornalisti – sedotte dalle sirene di quella che poco tempo prima Ricciotto Canudo aveva definito la “settima arte”. Lo fa in realtà non adattando una propria opera ma impegnandosi nella stesura di un soggetto originale dal titolo *La mia vita per la tua!*. Il progetto vede il coinvolgimento di alcuni tra i nomi più celebri del cinema italiano di quegli anni, *in primis* Emilio Ghione, che del film è regista nonché interprete al fianco di Maria Carmi, Tullio Carminati, Alberto Collo e Stephanie Landowska⁷.

Trattandosi di una storia che la Serao elabora espressamente per il grande schermo (nell'occasione la stessa scrittrice parlò di “romanzo cinematografico”⁸) ci sembra opportuno riportarne l'intreccio senza sacrificare i dettagli:

Disgustato dalla sua condotta immorale e libertina, il conte di Vauchamps esclude dal proprio testamento il nipote, conte Giorgio di Granville, a favore dei duchi di Roger-Ferry, Arletta, Gastone e Andrea. Ma intanto “una fatalità tragica sembra incombere sulla casa di costoro e sulla loro ricchezza”: una sera, infatti, al ritorno da un ballo, l'auto dei genitori, guidata da Charles, *chauffeur* assunto poco tempo prima, precipita in un dirupo. I coniugi Edmea e Gontrano muoiono sul colpo mentre il corpo dell'autista non verrà mai ritrovato. Alla lettura del testamento del conte di Vauchamps queste le disposizioni circa l'ingente fortuna (dieci milioni): metà del patrimonio è per Andrea, il resto agli altri due fratelli; a Giorgio è invece riservata una rendita annua di ventimila lire. Ma il conte ha già in mente un piano ben preciso: sbarazzarsi dei suoi tre cugini. A tale scopo trova una preziosa alleata in Elena De Soubise, donna bella e misteriosa dalla dubbia moralità, legata a Giorgio da oscure vicende del passato. I tre giovani

eredi si preparano così ad essere vittime inconsapevoli di una mostruosa macchinazione.

Bellissima e soave, la quindicenne Arletta dimora nel Collegio delle damigelle nobili su una collina di Roma. È amata e ben voluta da tutte le sue compagne ma è spesso preda – a causa della tragica scomparsa dei genitori ma anche per una certa predisposizione naturale – di una incalzante malinconia che la rende molto incline alle pratiche religiose. Trova aiuto e sostegno in una maestra di musica, Clara Formont, giunta da poco nell'istituto grazie a "fortissime raccomandazioni". In breve la Formont convince la giovane a prendere i voti monacali. "Il primo dei Roger è scomparso dal mondo". Subito dopo la donna sparisce nel nulla, richiamata d'urgenza a Parigi.

Nella capitale francese Gastone si dedica con passione ed impegno allo studio della pittura. Un giorno il suo maestro gli presenta Anna Maria Zankowska, un'affascinante donna polacca, "forse l'amante di un principe persiano". Il giovane se ne innamora perdutamente; la Zankowska lo tiene legato a sé con grande abilità, pare assecondarlo nei suoi desideri amorosi, poi d'un tratto si dilegua nel nulla lasciandogli un biglietto d'addio. Disperato, Gastone si arruola nella Legione Straniera, trovando la morte di lì a poco in terra africana. "Il secondo dei Roger è scomparso dal mondo".

Andrea, primo segretario dell'ambasciata francese a Roma, si è ripreso dalle recenti sventure grazie alla frequentazione di una donna conosciuta da pochi mesi, la marchesa di Viel Castel. Insieme "vivono romantiche giornate nella città eterna, porgendo l'orecchio al ritmo d'amore e di morte che per le anime sensibili si sprigiona da ogni canto di Roma". Sotto le spoglie della marchesa si nasconde però Elena De Soubise [ed era lei ad impersonare anche la Formont e la Zankowska]. Ma ecco l'imprevisto: quello di Elena nei confronti di Andrea si è tramutato in un sentimento vero e la donna sta meditando di confessargli tutto. Intanto Giorgio avverte la donna che Jean Callot, intendente generale della casa ducale e tutore di Arletta, ha scoperto l'intrigo, e le ordina di uccidere Andrea per poi fuggire. Ma Elena, in preda ai rimorsi, "fa olocausto

della sua vita alla passione che l'ha redenta e si uccide con lo stesso pugnale destinato al Duca di Roger-Ferry". In punto di morte, ad Andrea accorso da lei ed ora accanto al suo corpo "ancora tepido", "coperto di petali di rose", sussurrerà "la mia vita per la tua...". Intanto, Jean Callot distrugge i documenti che profanerebbero nella memoria di Andrea l'immagine di colei che non è più..."⁹.

Come è evidente, la trama de *La mia vita per la tua!* riprendeva ampiamente atmosfere, situazioni e caratteri tipici del *feuilleton* nostrano, esemplificato sui modelli d'oltralpe, in cui le azioni più spietate e disumane ai danni di vittime innocenti lasciano poi spazio a redenzioni e a tragiche espiazioni. Qui, in fondo, c'è tutta la Serao di certi suoi romanzetti perbenisti e piccolo-borghesi che educando dannunzianamente le lettrici al sogno di una trasgressione velleitaria e alla conseguente punizione morale e sociale rimandavano a sentimenti di ordine e di decoro.

Sul soggetto della Serao si era espressa con toni addirittura estasiati – all'interno di una studiata strategia promozionale, s'intende – la protagonista femminile del film, Maria Carmi, durante un'intervista concessa poco dopo la fine delle riprese¹⁰:

Solo lì davanti all'obbiettivo io mi sento felice! [...] Io provo, assolutamente, quei sentimenti da rappresentare. Ecco perché quando sono chiamata a raffigurare una creatura complessa, una di quelle natura dove il pensiero ed il cuore hanno predominio, io sono felice: quelle sensazioni mi invadono tutta, mi agitano in ogni fibra, mi inducono al fremito indicibile di un'altra vita... ed in quei momenti io sono *quell'altra*. Ecco perché io sono entusiasta di questo "soggetto" di Matilde Serao, il quale mi ha dato agio di sentire nuove sensazioni e di abbandonare tutta la mia forza interiore al languido dibattito di una magnifica passione... [...] Guardi: dei molti soggetti che io ho interpretato, nessuno ha occupato tanta parte della mia anima come questo di Matilde Serao. [...] mi è occorso

il caso singolare di innamorarmi davvero dell'avventura passionale, che io dovevo fingere. Ho quasi sentito il bisogno di vivere realmente le vicende tristi e liete del "soggetto". E ciò perché la concezione della Serao è partita nobilmente dal suo cuore di donna, onde è giunta tutta al mio cuore! Mai come questa volta ho potuto immedesimarmi completa ed intera nella creatura da rappresentare! Ah, le ripeto, io sono entusiasta!

Presentato in prima nazionale al cinema Modernissimo di Roma il 4 dicembre del 1914, il film fu accolto da critiche contrastanti. Secondo il cronista de "Il Messaggero" – che ad un certo punto si produce in una apologia della Monopol Film decisamente sospetta – "si può oggi sicuramente affermare che questo primo romanzo cinematografico della illustre scrittrice partenopea abbia di gran lunga superato quanto è stato prodotto sino ad ora. [...] Opera d'arte, dunque"¹¹.

Più articolato l'intervento apparso sulla rivista "Film" in cui si sostiene che

Matilde Serao, dando nuova mirabile prova del suo talento d'eccezione e del suo spirito assimilatore, con questo romanzo non ha inteso di fare che del cinematografo. Non vana letteratura, quindi; ma evidenza di azione e consecuzione avvincente di fatti. Di solito, i letterati hanno un concetto molto lontano di quello che sia effettivamente la cinematografia nei riguardi del pubblico. Matilde Serao invece ha perfettamente compreso il compito dell'autore cinematografico, ed il suo romanzo ha presentato esclusivamente situazioni e "tipi"¹².

Ma tanti furono anche quelli di parere diametralmente opposto che alla scrittrice rimproveravano soprattutto, e talvolta con asprezza, la scarsissima plausibilità della storia¹³.

Se, come vedremo, i risultati non del tutto lusinghieri de *La mia vita per la tua!* spinsero la Serao ad interrogarsi sulle modalità di ulteriori sue partecipazioni in prima persona alla realizzazione di un film, di certo non la dissuasero dal cedere

i diritti per lo sfruttamento cinematografico di alcuni dei suoi più popolari romanzi, assai appetiti in quegli anni dalle case di produzione italiane.

Nello stesso 1914 la Musical-Film (Renzo Sonzogno & C.) di Milano – che intanto lavorava alla trasposizione delle opere teatrali di un altro napoletano illustre, il commediografo Eduardo Scarpetta¹⁴ – realizza infatti *O Giovannino o la morte*¹⁵, dall'omonima novella, adattata nell'occasione da Ernesto Murolo (già autore pochi anni prima, insieme alla scrittrice, della versione teatrale)¹⁶. La vicenda raccontata è nota:

Napoli. La fragile e mite Chiarina è innamorata di Giovannino, giovane ambizioso ma squattrinato. La matrigna, Donna Gabriella, che gestisce un banco di pegni strappando esosi interessi alla gente bisognosa, osteggia la relazione. Chiarina minaccia il suicidio: "Voi lo sapete: o Giovannino, o la morte". Inaspettatamente Donna Gabriella sembra però farsi sempre più conciliante, fino ad acconsentire alle nozze. Anzi, tra lei e Giovannino, attratto dalle sirene del denaro della donna, si crea una forte ed ambigua complicità. Chiarina intuisce che sta accadendo qualcosa di strano, finché un giorno, rientrando in casa prima del previsto, sorprende in flagrante i due amanti. Sconvolta e in preda alla disperazione la disgraziata fanciulla si getta in un pozzo trovando la morte.

Il film ebbe una circolazione piuttosto limitata¹⁷. A partire dal 1916 è la Floreal Film di Roma ad interessarsi alle opere della Serao, realizzando nell'arco di tre anni altrettanti film, interpretati tutti da Mary Bayma-Riva: *Addio amore!* (1916)¹⁸ di Alberto Carlo Lolli, *Castigo* (1917)¹⁹ di Ubaldo Maria Del Colle e *La mano tagliata* (1919)²⁰ di Alberto Degli Abbati.

Tra i massimi successi editoriali della scrittrice, *Addio, amore!* rappresenta per molti versi l'emblema della sua produzione mondana. Messa da parte i propositi di indagine sociale, messo da parte il racconto veristico-realista di ambientazione partenopea, debitore della lezione di Verga e di Capuana (a cui la

critica, unanime, riconduce i suoi risultati migliori: *Il ventre di Napoli, Il paese di Cuccagna*), la Serao si abbandona senza imbarazzi alla rappresentazione dell'amore nella sua declinazione più disperata, concepito come l'essenza stessa della vita, come il suo motore tragico:

Anna Acquaviva, ricca e nobile orfana napoletana, è affidata alle cure di Cesare Dias. Di indole sensibile ed irrequieta, ella dapprima fugge con un giovane spiantato, poi fa ritorno a casa; intanto subisce la corte assidua di Luigi Caracciolo. Col tempo le accade però di invaghirsi del suo tutore. Innamorato soltanto della propria libertà, Dias non vuole saperne; poi, vinto, forse, dalla compassione per le pene della ragazza, accetta di sposarla. Quando scopre che sua sorella e il marito hanno una relazione, Anna si suicida nell'appartamento di Caracciolo, mettendo però a frutto una sua personale vendetta: si farà trovare elegante e ornata di gioielli insinuando nel marito il dubbio di essere stato tradito.

Assistendo ad una proiezione privata del film, la Serao manifesta tutta la sua ammirazione, conquistata in particolare dall'interpretazione della Bayma-Riva, che

col suo intuito profondo, col suo talento d'arte forte e squisito, con la sua delicata beltà che assume, in dati momenti, una espressione tragica come in pochi volti giovanili ho mai visto, ha fatto di Anna Acquaviva una figura inobliviabile di amore, di dolore, di fatale destino²¹.

Pur concordando sull'ottima prova fornita dall'attrice, nel complesso la critica resta piuttosto fredda e qualche recensore si chiede persino se i romanzi della scrittrice siano adatti ad essere trasferiti sul grande schermo²².

Fedele trasposizione dell'omonimo romanzo, *Castigo* si conferma una sorta di *sequel* di *Addio, amore!*:

Cesare Dias ha una relazione con sua cognata Laura, so-

rella della moglie. Venuta a conoscenza della tresca, Anna si uccide. Dopo un po' i due amanti si sposano ma ben presto Cesare inizia ad esser tormentato dai rimorsi. Nella loro vita appare improvvisamente una donna misteriosa, Lady Hermione di Cleveland, in tutto straordinariamente somigliante ad Anna. L'uomo ne resta incantato ma di lei si innamora anche Luigi Caracciolo. Si contenderanno la donna fino a sfidarsi in duello. Dias avrà la peggio mentre Lady Hermione morirà dispersa in mare per l'affondamento del suo yacht.

Riguardo a *La mano tagliata*, la cui storia era tratta dall'omonimo romanzo giallo pubblicato nel 1912, una sorta di *detective story* alla Conan Doyle di ambiente partenopeo con annesso ritrovamento di cadavere e conseguente risoluzione del caso, sono giunte fino noi testimonianze davvero molto esigue. Tra queste, una breve recensione sulla rivista "Apollon", interessante soprattutto quando, quasi incidentalmente, coglie lo straordinario potere di fascinazione esercitato su larghe schiere di lettori (e di spettatori) dagli intrecci e dalle figure messe in campo dalla Serao. Dopo aver aspramente criticato il film, Angelo Piccioli conclude il suo intervento con questa osservazione:

eppure – incredibile sed verum – chi scrive ha visto attorno a sé, durante la proiezione, occhi intenti e visi attoniti! Che dire? Vi sono assai più misteri nel vasto cielo e nella vastissima anima delle folle di quel che non dicano le nostre gazzette...²³.

Va infine detto che alcune *réclames* ed un breve articolo che abbiamo rintracciati sulla rivista "Film" testimoniano l'esistenza di un quarto progetto targato Floreal. Era ispirato a *Cuore inferno*, il primo romanzo della scrittrice, ed aveva come protagonista ancora una volta Mary Bayma-Riva. Ma il film, molto probabilmente, non venne mai ultimato²⁴.

Nel frattempo, nel giugno del 1916, sul primo numero de "L'Arte muta" era apparso un lungo intervento della Serao dal

titolo, piuttosto significativo, *Parla una spettatrice*. A distanza di quasi due anni da *La mia vita per la tua!* e memore di quell'esperienza, la scrittrice elabora una sorta di appello programmatico indirizzato a tutti quei suoi colleghi, "poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei", impegnati a scrivere per il cinema. Ma i suggerimenti indicati erano diretti innanzitutto a sé stessa:

Che cosa si può cercare, nelle vecchie storie, nei grandi poemi, che sia o sembri *nuovo*, che sia bello, che prenda, che conquisti, che tenga? Che cosa mai di *nuovissimo* o di *antichissimo*, ma dimenticato, che cosa di *bellissimo*, che non si sia mai visto? La *Vita Nuova*, di Dante? La seconda parte del *Faust* di Goethe? *L'Almanson*, di Heine? Gli *amori degli angeli* di Moore, o il *Paradiso perduto* di Milton? Il *Romanzo della rosa*? Uno degli *Idillii del Re* di Tennyson? Il *Corricolo* di Alessandro Dumas, padre? Lo sbarco di Sapri, con Pisacane e Nicotera? La *Graziella* di Lamartine? Che cosa, che cosa, che cosa? [...] Allora, io con un senso di umiltà sincera, ho fatto, per mesi e mesi, una cosa sola: sono andata nei cinematografi, ad assumere la mia parte di spettatrice. Sono andata a vedere, coi miei occhi mortali, per i miei dodici soldi, per i miei otto soldi, che cosa mi piacesse, che cosa mi allietasse, che cosa mi commuovesse, in uno spettacolo cinematografico. [...] Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei, non cerchiamo ansiosamente e tormentosamente il soggetto raro, il soggetto prezioso, per le nostre *films!* Lasciamoci andare alla verità delle cose e alla naturalezza delle persone: cerchiamo di narrare, di descrivere, di tratteggiare delle buone storie, balzanti nell'arte nostra dalla vita medesima, e assumenti quella inafferrabile ma palpitante aureola di poesia, che sgorgi dal cuore nostro innumerevole: delle storie ove ogni uomo e ogni donna sia umano, nel senso più vasto della parola e anche il più umile: delle storie ove le lacrime delle cose e lo scherno delle cose sieno intensi ed efficaci: delle storie ove le espressioni tragiche, drammatiche, ironiche, grottesche, si fondino in quella strana armonia degli eventi umani. Amici carissimi, vi parla una spettatrice, che ha chiesto, *dopo*, a sé stessa la

ragione del suo pianto, del suo sorriso, della sua noia: è una creatura della folla, a cui voi dovete piacere, che voi dovete commuovere, questa donna che vi parla...²⁵.

Gli stessi sentimenti di comunanza con la folla, di fratellanza con un pubblico idealmente più vasto, questo abbandonarsi all'emoività della sala alla ricerca di un sentire più ampio, di un qualche afflato universale, la Serao li manifestò poco tempo dopo in un testo scritto in un opuscolo promozionale per *La piccola fonte* (1917) di Roberto Roberti. A proposito della rappresentazione teatrale dell'omonimo dramma (1905) di Bracco, da cui il film era tratto, ella si esprime infatti in questi termini:

Ebbene, io sono con quelle anime pensose e tenere che, ieri sera, io ho visto con gli occhi velati di lacrime, innanzi al pallido volto sminuito di Emma Gramatica: io sono con quelli che hanno pianto innanzi alla figura di poesia e di bellezza che Roberto Bracco ha creato con Teresa, con la piccola fonte di amore e di dedizione. Di fronte alla profonda commozione del pubblico, tutte le fredde ragioni della critica, che io non possiedo, in verità, e che amo di non possedere in questo momento, cadono: e rimane solo questo trionfo sentimentale, uno dei più cari, uno dei più difficili, nel teatro moderno, uno dei più ambiti, certo, da ogni vero artista e da ogni vero poeta.

Ripensando all'ordito narrativo de *La mia vita per la tua!* la Serao spettatrice cinematografica avrebbe probabilmente stor- to il naso. Forse non si trattava di un soggetto "raro" e "prezioso", di quelli cioè che la scrittrice esortava ad abbandonare, ma, certo, le eccezionali avventure di Elena De Soubise, del conte di Granville e dei duchi di Roger-Ferry, quanto dovevano ora apparirle distanti dalla "verità delle cose", dalla "naturalità delle persone", quanto poco verosimili e impersonali rispetto alla sensibilità della folla, alle "buone istorie, balzanti nell'arte nostra dalla vita medesima, [...] ove ogni uomo e

ogni donna sia umano, nel senso più vasto della parola e anche il più umile”²⁶!

Di lì a poco la Serao scriverà il suo secondo soggetto originale. A questo proposito alcune interessanti notizie le fornisce Francesco Soro nelle sue preziose memorie. Pare infatti che “la nostra popolare, chiassosa, sovrabbondante e alluvionale donna Matilde”²⁷ avesse concordato con la David-Karenne Film un impegno per la stesura, entro luglio 1917 e per un compenso di 16 mila lire, di due storie per il cinema. Consegnata la prima, dal titolo *Il doppio volto*, la Serao dovette però ben presto fare i conti con il mutato atteggiamento della casa di produzione non più intenzionata a rispettare gli accordi assunti. Furiosa per l'accaduto – anche perché nel frattempo la società aveva optato per la trasposizione di due romanzi di Annie Vivanti – la scrittrice chiese a Soro, in qualità di avvocato, di tutelarla con un'azione giudiziaria (che tuttavia non venne mai intrapresa). Molto probabilmente quel soggetto fu poi acquistato dalla Polifilms di Napoli e portato sullo schermo da Giulio Antamoro, che nel 1918 dirige infatti *Il doppio volto*, interpretato dall'americana Helen Arnold²⁸. Il film, di cui è stato impossibile persino ricostruire la trama, circolò pochissimo. Resta a questo punto il mistero relativo ad una circostanza riportata da Mario Sandri.

Nel suo volumetto sulla Serao, dato alle stampe nel novembre del 1919, egli rende noto che *Il doppio volto* “è in attivissimo corso di lavoro presso una casa di New York e avrà per interpreti alcuni degli attori americani più in voga”²⁹. Quindi, non senza ironia, soggiunge che l'autrice, evidentemente preoccupata per una trasposizione della storia in stile troppo *yankee*,

ha solo pregato che la *Filmgraf* non includa nella trama una gara di nuoto, una partita di *brise-ball* [*sic*] o un assalto di boxe tra il primo attor giovane ed uno dei suoi autentici competitori dedito agli *sports*. È disposta a transigere per un pizzico di Far-West e per una scena di cercatori d'oro della

California con annesse Minnie e Lolite in *jupe-culotte*, cartucce e stivaloni alti d'amazzone...³⁰.

Al momento l'unica versione cinematografica documentata resta quella di Antamoro.

Oltre al già citato *La mano tagliata*, nel 1919 giungono in sala altri due romanzi della Serao. La Gladiator Film realizza infatti *Dopo il perdono*, diretto da Ugo De Simone ed interpretato da Elena Makowska e Guido Trento³¹:

Dopo un'intensa relazione giunta però al termine, Maria Guasco e Marco Fiore ritornano rispettivamente dal marito e dalla fidanzata (di lì a poco diventerà la moglie). La piena riconciliazione sembra cosa fatta eppure i coniugi un tempo abbandonati, pur avendo concesso il loro perdono, non riescono a ritrovare la serenità. Sono infelici; la gelosia li divora. A Maria e Marco non resta altra soluzione che allontanarsi nuovamente. Gli ex amanti si incontrano per caso durante una gita in battello sul lago Maggiore ma la passione si è ormai spenta.

Lapidario il commento di Renato Landi su "Apollon": "Quando un romanzo che val poco è interpretato peggio e diretto come questo, c'è da chiedersi se sia il caso di parlarne o no. Io credo di no"³².

Una piccola casa di produzione napoletana, la Tina-Film, nata per assecondare le ambizioni di successo della giovane attrice Tina Kassay, sorella della ben più nota Tilde³³, si incarica invece dell'adattamento di *Temi il leone*. Scritto e diretto, nonché recitato al fianco della Kassay, da Ubaldo Maria Del Colle, il film passò quasi inosservato³⁴.

In quello stesso anno, sempre per la regia di Del Colle, la Tina-Film aveva prodotto anche *Torna a Surriento*, ispirato alla popolarissima canzone dei fratelli Giambattista ed Ernesto De Curtis e che, dunque, nulla sembrerebbe avere a che fare con Matilde Serao. Eppure – lo indichiamo al momento come

spunto per una eventuale futura verifica – una fonte piuttosto attendibile, quale la “Rassegna generale della cinematografia” curata da Rino Mattozzi, segnala, sia nell’edizione del 1920 che in quella dell’anno successivo, una sua non meglio precisata partecipazione in qualità di “autrice”³⁵.

Più fondato sembrerebbe invece il legame tra la Serao e lo *Sterminator Vesevo* diretto nel 1921 da Giorgio Mannini (con la supervisione di Carmine Gallone)³⁶. Nonostante infatti il suo nome non venga mai menzionato nelle testimonianze dell’epoca (annunci pubblicitari e recensioni), è abbastanza ragionevole ipotizzare che il film sia in qualche modo debitore delle vivide e realistiche pagine con cui la scrittrice descrive i terribili giorni dell’eruzione del Vesuvio del 1906³⁷. Distanti anni luce dalla sua produzione sentimentale, queste pagine rappresentano una di quelle occasioni in cui la Serao, marchiando a fuoco nella memoria del lettore mirabili ritratti di vita quotidiana, si rivelava testimone partecipe ed interprete amorosa delle sofferenze e delle speranze del popolo napoletano. Non a caso su *Sterminator Vesevo* pare che avesse delle mire anche Elvira Notari³⁸.

Chiudiamo questa rassegna con un ultimo titolo: *Fantasia*, film andato perduto, tratto dall’omonimo romanzo di Matilde Serao*.

¹ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 153.

² [Matilde Serao], [*Un grande spettacolo*], *Mosconi*, “Il Giorno”, 2-3 marzo 1911, p. 2.

³ Matilde Serao, *La vita palpitante d’un grande romanzo*, “La Vita Cinematografica”, Torino, a. IV, nn. 23-24, dicembre 1913, p. 13 (trascrizione della recensione pubblicata il 4 marzo su “Il Giorno”).

⁴ M.S. [Matilde Serao], *On parlera de sa gloire...*, “Film”, Napoli, a. I, n. 17, 17 maggio 1914, p. 4.

⁵ M.S. [Matilde Serao], *Il “Caio Giulio Cesare” al “R. Politeama Giacobsa”*, “Il Giorno”, 22 gennaio 1915, p. 2.

⁶ S.A., *Conversando con Matilde Serao di arte e cinematografo*, “Gior-

nale d'Italia", Roma, 2 aprile 1914, p. 3. Nell'intervista la Serao illustra inoltre le ragioni che l'avevano fino ad allora trattenuta: "Non nego: la prima impressione che prova uno scrittore cui si chiede di scrivere per il cinematografo, è un senso di ripugnanza. E si comprende: il poeta, il romanziatore, il commediografo, il conferenziere, il giornalista non possono non ritenere la rinuncia alla parola – al Verbo parlato o scritto – come una diminuzione capitale. Chi ha l'abitudine di penetrare le anime ed agitare le passioni non vede nella mimica un mezzo adatto alla rappresentazione dei suoi fantasmi; e sono nel cinematografo tali e tanti elementi meccanici i quali non possono piacere a chi si elegge a sacerdote dell'Arte pura... [...] Ripeto: un mimo non potrà mai, quale che sia la sua virtù, supplire alla potenza ed al fascino della parola. Pensate: si potrà mai rendere al cinematografo una scena di amore o di dolore con la stessa efficacia che può dare ad essa la parola scritta o parlata? E come potrà uno scrittore affidarsi completamente, senza sentirsi diminuito, alle qualità di un comico? e far quasi soltanto da suggeritore? Il nostro merito scomparirebbe di fronte a quello dell'interprete..."

⁷ *La mia vita per la tua!* (1914) – Regia: Emilio Ghione – Soggetto: Matilde Serao – Interpreti e personaggi: Maria Carmi (Elena Soubise), Tullio Carminati (Andrea di Roger-Ferry), Emilio Ghione (Giorgio di Granville), Alberto Collo (Gastone), Stephanie Landowska (Alretta) – Produzione: Monopol Film (Coscia & Xilo), Roma – v.c. n. 5638 dell'8-12-1914 – p.v. romana: 5-12-1914. In ambito produttivo la Monopol (società nata appena pochi mesi prima, che faceva capo a Giovanni Xilo e Mario Coscia) si avvale della collaborazione della Caesar Film: *La mia vita per la tua!* venne infatti "eseguito per conto della Coscia & Xilo dalla Caesar" ("Film", Napoli, a. I, n. 28, agosto 1914, p. 5). Altre testimonianze presentano la Monopol solo come "concessionaria per tutto il mondo" ("Film", Napoli, a. I, n. 32, 12 ottobre 1914, p. 1).

⁸ P.C., "La Cine-Fono", 10 gennaio 1915, citato in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1914*, vol. II, Torino, Nuova ERI, 1993, p. 34.

⁹ Sintesi tratta da una stesura della trama in forma letteraria – scritta dalla stessa Serao? – pubblicata sulla rivista "Film" (*La "mia vita per la tua" di Matilde Serao*, "Film", Napoli, a. I, n. 36, 7 dicembre 1914, p. 7). È interessante rilevare – nota Denis Lotti – come lo stesso motivo, l'esclusione dall'eredità, sia poi alla base di *Za-la-Mort* (1915), scatenando l'ira del visconte De Ghion dalla quale nascerà la sua famosa metà (D. Lotti, *Emilio Ghione L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 2008, p. 72).

¹⁰ Fly, *Maria Carmi parla del "soggetto" che Matilde Serao ha espressamente scritto ed ella interpretato a Roma per conto della ditta Coscia & Xilo*

(*Monopoli Film*), "Film", Napoli, a. I, n. 30, 16 settembre 1914, p. 1. In un primo momento per il ruolo della protagonista si era fatto anche il nome di Lina Cavalieri ("Film", Napoli, a. I, n. 24, 12 luglio 1914, p. 8).

Chissà se si riferiva proprio a *La mia vita per la tua!* il giornalista e scrittore Mario Sandri quando nel 1920, in un'agile monografia dedicata alla Serao, rivelava che la scrittrice "si era anche provata, sulle prime, a dirigere personalmente il giro di un *film*, ma tra *la presa* degli estremi [*leggi*: esterni], tra la scomposizione della trama in quadri slegati, tra i ghiribizzi degli interpreti e le baruffe del direttore di scena ha finito col raccapazzarsi a fatica". Mario Sandri, *Matilde Serao*, Milano, Modernissima, 1920, p. 27.

¹¹ *La "mia vita per la tua" di M. Serao. Il grande successo al Cinema Modernissimo*, "Il Messaggero", Roma, 5 dicembre 1914, p. 3.

¹² *La "mia vita per la tua" di Matilde Serao al "Modernissimo"*, "Film", Napoli, a. I, n. 37, 21 dicembre 1914, p. 1.

¹³ Alcune recensioni sono riportate in V. Martinelli, *op. cit.*, pp. 34-37.

¹⁴ Gaetano Fusco, *Eduardo Scarpetta e il cinema*, "Immagine. Note di Storia del Cinema", Roma, III serie, nn. 10-11, gennaio-agosto 2006, pp. 42-52.

¹⁵ *O Giovannino o... la morte!* (1914) – Regia: Gino Rossetti. – Soggetto: dall'omonima novella di Matilde Serao pubblicata in *All'erta sentinella!* (Milano, Treves, 1889, ma già apparsa su "La Nuova Antologia" nel 1888) e dall'omonima riduzione teatrale scritta con Ernesto Murolo (Napoli, Perrella, 1912) – Adattamento: Ernesto Murolo – Commento musicale: Yvan Darclée – Interpreti e personaggi: Franz Sala (Giovannino), Pina Cicogna (Chiarina), sig.ra Braccony (Donna Gabriella, la matrigna), sig.ra Berti (la domestica) – Produzione: Musical-Films, Milano – v.c. n. 5924 del 26-12-1914 – p.v.: febbraio 1915 – lunghezza: 1100 metri. Da questa stessa novella è stato tratto il film *Via delle cinque lune* diretto nel 1942 da Luigi Chiarini.

¹⁶ Con la Musical-Film era prevista anche la riduzione cinematografica, annunciata nell'aprile del 1914 e mai realizzata, de *Il paese di Cuccagna* (1891), romanzo tra i più noti della Serao, amara denuncia del gioco del lotto e dei suoi effetti devastanti. All'adattamento avrebbero lavorato Murolo e la stessa Serao (S.A., *Conversando con Matilde Serao di arte e cinematografo*, cit.).

¹⁷ Alcune recensioni al film sono riportate in V. Martinelli, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸ *Addio amore!* (1916) – Regia: Alberto Carlo Lolli – Soggetto: dall'omonimo romanzo di Matilde Serao (Napoli, Tipografia di Francesco Giannini e Figli, 1890) – Fotografia: Alfredo Donelli – Interpreti e personaggi: Mary Bayma-Riva (Anna Acquaviva), Ubaldo Maria Del Colle (Cesare Dias), Eduardo D'Accurso (Giovanni Caracciolo) – Produzione: Floreal Film, Roma – v.c. n. 11951 del 7-9-1916 – p.v. romana: 25-12-1916 – Lunghezza:

1615 metri. Nel 1943 una nuova versione cinematografica di *Addio amore* – ma in realtà gli sceneggiatori, tra cui Sergio Amidei, si ispirarono anche al romanzo *Castigo* – venne realizzata da Gianni Franciolini.

¹⁹ *Castigo* (1917) – Regia: Ubaldo Maria Del Colle – Soggetto: dal romanzo omonimo di Matilde Serao (Torino, Francesco Casanova, 1893) – Adattamento: Umberto Di Maria – Fotografia: Mauro Armenise – Interpreti e personaggi: Mary Bayma-Riva (Anna Acquaviva/Lady Hermione di Cleveland), Goffredo D'Andrea (Luigi Caracciolo), Dillo Lombardi (Cesare Dias), Vittorina Moneta (Laura Acquaviva), Riccardo Achilli – Produzione: Floreal Film – v.c. n. 12721 del 1-6-1917 – p.v. romana: 15-6-1917 – Lunghezza: 1774 metri.

²⁰ *La mano tagliata* (1919) – Regia: Alberto Degli Abbati – Soggetto: dal romanzo omonimo di Matilde Serao (Firenze, A. Salani, 1912) – Sceneggiatura: Umberto De Maria – Interpreti: Mary Bayma-Riva, Eduardo D'Accursio, Enrico Scatizzi, Guido Guiducci, Ernesto Massa, Annunziata Mazzini, Vittorio Gonzi – Produzione: Floreal Film, Roma – v.c. n. 14606 del 1-10-1919 – Lunghezza: 1577 metri.

²¹ *Réclame di Addio, amore!* che riportava un testo autografo della Serao ("L'Arte muta", Napoli, a. I, n. 3, 15 agosto-1 settembre 1916, pp. XLVI-XLVII, ripresa in Gianfranco Martana, *La vita palpitante delle folle. Matilde Serao e il cinematografo*, in Giuseppina Scognamiglio (a cura di), *La scrittura che accende la scena. Studi e testi teatrali da Bracco a Troisi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 129).

²² Bruno, "Film", 30 novembre 1916.

²³ Angelo Piccioli, "Apollon", Roma, 30 giugno 1920 (riportata in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film del dopoguerra. 1919*, Torino, Nuova ERI, 1995, p. 163).

²⁴ "Film", Napoli, a. VII, n. 6, 12 febbraio 1920, p. 10. Nell'articolo si annuncia che "la *Floreal Film* riprende la lavorazione di *Cuore Infermo*" (ivi, p. 9). Il romanzo fu pubblicato nel 1881 (Torino, F. Casanova, ma già in appendice alla "Gazzetta piemontese" nel 1880).

²⁵ Matilde Serao, *Parla una spettatrice*, "L'arte muta", Napoli, a. I, n. 1, 15 giugno 1916, pp. 31-32. Il titolo dell'articolo – rileva Martana – "riecheggia evidentemente quel *Parla una donna. Diario femminile di guerra, maggio 1915-marzo 1916*, pubblicato quell'anno presso Treves, e anch'esso traboccante di incitamenti all'umiltà, alla fraternità, alla 'verità delle cose'" (G. Martana, *La vita palpitante delle folle*, cit., nota 27, p. 139).

²⁶ Matilde Serao, *Parla una spettatrice*, cit., p. 32.

²⁷ Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema*, Milano, Consalvo, 1935, p. 163.

²⁸ *Il doppio volto* (1918) – Regia: Giulio Antamoro – Soggetto: Matilde Serao – Fotografia: Domenico Bazzichelli – Interpreti: Helen Arnold,

Ignazio Lupi, Enrico Roma, Linda Moglia – Produzione: Polifilms, Napoli – Distribuzione: Lombardo – v.c. n. 13479 del 1-5-1918 – Lunghezza: 1156 metri. Vittorio Martinelli scrive che il film è “tratto da un romanzo poco noto di Matilde Serao” (*Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918*, Torino, Nuova ERI, 1991, p. 58); in realtà non esiste alcuna opera della scrittrice con questo titolo.

²⁹ Mario Sandri, *Matilde Serao*, cit., p. 28.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Dopo il perdono* (1919) – Regia: Ugo De Simone – Soggetto: dal romanzo omonimo di Matilde Serao (Roma, Nuova Antologia, [1896], e dall’omonima riduzione teatrale scritta con Pierre Decourcelle (Napoli, Francesco Perrella, 1908) – Interpreti e personaggi: Elena Makowska (Maria Guasco), Guido Trento (Marco Fiore), Fernanda D’Alteno (Vittoria Casalta), Dante Cappelli (Gianni Provana), Gioacchino Grassi (Emilio Guasco), Elisa Finazzi (Donna Arduina Fiore) – Produzione: Gladiator Film, Roma – v.c. n. 14135 del 1-4-1919 – Lunghezza: 1478 metri.

³² Renato Landi, “Apollon”, Roma, n. 9, settembre 1919 (riportata in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano: i film del dopoguerra. 1919*, cit., p. 86).

³³ Stefano Masi, *Il cinema muto a Napoli: lo stato attuale della storiografia*, in Stefano Masi, Mario Franco, *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1988, pp. 67, 71.

³⁴ *Temi il leone* (1919) – Regia: Ubaldo Maria Del Colle – Soggetto: dal romanzo di Matilde Serao *Il delitto di Via Chiatamone* pubblicato nel 1908 (Napoli, Francesco Perrella, ma già apparso in appendice a “Il Mattino”, 1892) sotto lo pseudonimo di Francesco Sangiorgio, poi ristampato nel 1916 con il titolo *Temi il leone* e a firma della Serao (Firenze, Salani) – Adattamento: Ubaldo Maria Del Colle – Interpreti: Tina Kassay, Ubaldo Maria Del Colle, Luciano Molinari, Riccardo Meringhi, Maria Righelli, Alberto Alberti, Oreste Tesorone, Enrico Scatizzi, Temistocle Bacchetta, Amelia Karola del Teatro San Carlo di Napoli – Produzione: Tina-Film, Napoli – v.c. n. 14013 del 1-3-1919 – Lunghezza: 1382 metri.

³⁵ Rino Mattozzi (a cura di), “Rassegna generale della cinematografia”, Roma, Società Editrice Rassegne, a. I, 1920, pp. 260-261; Id. (a cura di), “Rassegna generale della cinematografia”, Roma, Società Editrice Rassegne, a. II, 1921-22, p. 47.

³⁶ *Sterminator Vesevo* (1921) – Regia: Giorgio Mannini – Supervisione: Carmine Gallone – Sceneggiatura: C. Gallone, A.F. Guidi – Interpreti: Liliana Millanova, Alberto Nepoti, Hella Gabriel, Henry Kent, Fulvia Perini, Gino Viotti, Giuseppe Piemontesi, Rosita Perrin – Fotografia: Maurizio Amigoni – Produzione: Palatino Film-UCI – v.c. n. 16415 del 1-9-1921 – Lunghezza: 1512 metri. Il vulcano venne ricostruito “sulla spiaggia di

Civitavecchia, creando una montagnola di terra e di sabbia, al cui interno venivano bruciati giornali umidi, il cui fumo usciva da un foro praticato in alto e che simulava la bocca del cratere, facendo anche scoppiare alcuni petardi, le cui scintille sembravano lapilli” (da una testimonianza riportata da Vittorio Martinelli nel volume a cura di Pasquale Iaccio *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Napoli, Liguori Editore, 2003, p. 143).

³⁷ Matilde Serao, *Sterminator Vesuvio: diario dell'eruzione aprile 1906* (Napoli, Francesco Perrella, 1906, ma articoli già apparsi in “Il Giorno”, 5-26 aprile 1906).

³⁸ Vittorio Martinelli, *Il carteggio Bracco-Troncone*, “Immagine. Note di Storia del Cinema”, a. II, n. 3, fascicolo V, marzo-giugno 1983, p. 12.

* Il presente saggio è il risultato, parziale, di una ricerca tuttora in corso sul tema “Bracco, Di Giacomo, Scarpetta, 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.

Il Film Latino: Sguardo incrociato su una utopia.
“La Cinématographie Française” (Parigi)
e “La Rivista cinematografica” (Torino). 1920-23

FRANCESCA BETTENI-BARNES

Immaginiamo quali sforzi gli editeurs yankee e teutonici dovrebbero fare in questo momento, se la Francia e l'Italia non avessero proiettato nelle sale che delle film italiane e francesi? [...] È innegabile che l'opposizione ferma e netta del “Blocco Latino” è la sola chance di salvezza che ci sia offerta come furono la salvezza i quadrati immortali dei soldati latini nelle trincee fangose di Bligny e sui pendii scoscesi del Monte Tomba.

“Film”, 1 gennaio 1921

Quando i primi accordi di coproduzione tra Italia e Francia vengono firmati nell'ottobre 1946, i testi giuridici finiscono per sancire un rapporto esistente fin dalle origini del cinema e fatto di mezzi, uomini e capitali in circolazione ma soprattutto, al contempo, continuano un dibattito altrettanto antico e lungi dall'essere risolto. Tra il dicembre 1953 e il 1954, il confronto si anima: viene dato alle stampe *Cinema Europeo* di Enrico Giannelli¹, sostenitore dell'idea che il “film europeo” sia la chiave per la nascita di una profonda coscienza europea nei cittadini; si svolgono le giornate di studio a Parigi (a cui sono presenti, tra gli altri, Bazin e Sadoul) che criticano le coproduzioni come opere “ibride, senza personalità, senza nazionalità né anima”, operazioni “che non soddisfano nessuno tranne, in qualche caso, le cassiere”; appare l'articolo di Lo Duca sui “Cahiers du Cinéma” dal titolo *Pool du cinéma européen, co-production et manoeuvres*² (dove l'esempio specifico – di pool, di coproduzione ma soprattutto di “manovre” – è tratto precisamente dal rapporto franco-italiano). Qui la definizione di coproduzione

è *tranchante*: “Non capisco perché ci si ostini a reclamare dei *mélanges* o dei *dosages* artistici, quando il *mélange* industriale e finanziario sarebbe ampiamente più che sufficiente”³.

Nello stesso anno, su “Bianco e Nero”, Maria Adriana Prolo continua a redigere uno studio dei movimenti di uomini di cinema tra Italia e Francia, già da lei iniziato nel 1949 nella medesima rivista con *Italiani nella cinematografia straniera*⁴, perché – si leggeva – “non esiste ancora una storia degli stranieri che vennero a girare in Italia, [...] non esiste una storia degli italiani che lavorarono nella cinematografia straniera, specialmente dopo che in Italia si chiusero i teatri di posa, nel periodo 1922-1929”. Questo studio, che tenta di ritracciare le rotte attraversate dal cinema italiano sul vecchio continente e oltreoceano, inizia col soffermarsi in particolare sulla relazione tra Italia e Francia; appaiono poi, firmati rispettivamente da Prolo e da Nino Frank, anche *Italiani nel cinema francese*⁵ e *Francesi nel cinema italiano muto*⁶. Frank scrive:

Sempre stretti sono stati i rapporti cinematografici tra Italia e Francia, particolarmente ai primi passi dell'invenzione, fino a uno dei periodi di splendore del cinema peninsulare, fra il 1914 e il 1916, e dopo la crisi degli studi d'oltralpe, verso il 1925. Film, uomini, idee, hanno circolato da un paese all'altro, ma, fatto paradossale, quando si studia questa circolazione, che predispondeva agli attuali accordi commerciali, ci si accorge che essa si è effettuata principalmente dalla Francia all'Italia, e quasi mai in senso inverso. Come se si fosse verificato un flusso naturale dello spirito e della materia, che si trova oggi confermato, in quanto vediamo che la maggior parte delle coproduzioni franco-italiane si fanno in Italia.

Nell'ambito della ricerca sui rapporti intercorsi tra le cinematografie dei due paesi, vorremo riprendere il percorso avviato, concentrandoci sull'esperienza di dialogo – che potremmo chiamare del “film latino” – intercorsa tra il 1920 e il 1923 e svoltasi prevalentemente sulle riviste specializzate. “La Ciné-

matographie Française” di Parigi e “La Rivista cinematografica” di Torino ci faranno da guida.

“*Qui va à la chasse / Perd sa place*”⁷

L'aggettivo “latina” compare il 14 febbraio del 1920 tra le pagine de “La Cinématographie Française”⁸, rivista settimanale specializzata, stampata a Parigi a partire dal novembre del 1918. La direzione propone ai lettori una nuova versione ampliata di una rubrica già esistente dal titolo *En Italie*, che rende conto, fin dai primi numeri, delle evoluzioni dell'industria cinematografica della penisola. La ragione, si legge, è la seguente:

Il successo, inarrestabile, che hanno ottenuto presso i nostri lettori le cronache settimanali che ci invia dall'Italia il nostro corrispondente speciale Jacques Piétrini; l'intensità della vita cinematografica al di là delle Alpi e il vivo desiderio che noi abbiamo di vedere realizzarsi la prosperità dell'arte cinematografica *latina*, ci hanno spinto a sviluppare nella nostra rivista tutta la parte riservata allo studio dello schermo presso la nostra sorella mediterranea. [...] Noi speriamo di far loro piacere e vorremmo che i nostri amici italiani vi vedano l'annuncio di un avvicinamento di giorno in giorno più stretto. Con la pace nel mondo, si è aperta la grande battaglia economica e l'industria cinematografica è uno dei settori più movimentati del nuovo fronte. Non è che attraverso un'unione sempre più stretta e una conoscenza più approfondita degli interessi comuni che il pensiero latino potrà uscire predominante sullo schermo come lo fu nei secoli in tutte le arti. Se “La Cinématographie Française”, che diviene in qualche modo “La Cinématographie Latine”, potesse grazie alla sua iniziativa, contribuire a questa unione ne sarebbe felice⁹.

Tutto ciò suona come una ferma dichiarazione d'intenti, ma cosa sia, quali ne siano le radici e cosa implichi questa *esistenza latina*, in fondo, ancora non è chiaro. Gli echi “bellici”

della retorica utilizzata non sono nuovi alla rivista che ha già speso discrete dosi di inchiostro nel suo primo anno e mezzo di vita per affondare la penna nelle ferite ancora aperte del conflitto contro la Germania, portando avanti una sorta di guerra culturale tra i due paesi e facendo così dei “boches” – trattati con esplicita e talvolta violenta, acrimonia – uno dei principali oggetti di discussione¹⁰.

Se i motivi che allontanano, tra il 1918 e il 1920, la Francia dalla Germania sono evidenti, le ragioni di un passo in favore dell'Italia – “sorella mediterranea”, “cugina”, “vicina d'oltralpe” – vanno visti invece in una somma di fattori diversi e molteplici da considerare nel loro insieme, in cui esigenze nazionali e contesto internazionale si mescolano e sovrappongono.

Da un lato, in pagine e pagine di analisi sulla crisi del cinema francese, dovuta alle difficoltà del dopoguerra, la rivista di Louchet lamenta in particolare la mancanza di sceneggiature di valore, la perdita dei mercati dell'Europa centrale e orientale, l'aumento delle pellicole statunitensi nelle sale del paese, una generale difficoltà nel controllo delle importazioni attraverso leggi specifiche e una mancanza di organizzazione dell'industria a tutti i livelli; dall'altro, si fa via via più chiara l'idea che il primato commerciale sui mercati mondiali e, soprattutto, l'autonomia stessa dell'industria francese appartengano oramai a un passato che, nel suo essere recente, rende ancora più bruciante e amara la debolezza economica e la nuova dipendenza dalle esportazioni. La “grande battaglia economica” che Louchet vede aprirsi con la fine della *Der des Der*¹¹, ovvero della Grande Guerra, si delinea, tra le righe, come il nuovo conflitto di trincea da affrontare per la difesa del *nazionale* (laddove la cinematografia è intesa come sintesi di cultura, storia e industria nazionale), in un'Europa i cui confini sono scoppiati improvvisamente sotto gli occhi di tutti e con la quale si è costretti a fare i conti. La guerra si è fatta internazionale, il mondo si è fatto “moderno”, così come il cinema è diventato un divertimento di massa: i confini, gli argini hanno dimostrato di poter cedere, e l'invasione è diventata una possibilità concreta.

Come difendersi dall'internazionalizzazione dei mercati e al contempo plaudire e incoraggiare il nuovo esperanto muto delle immagini in movimento; come poter sopravvivere dipendendo dall'esportazione senza essere sommersi dalle importazioni; come educare un pubblico che dimostra di apprezzare i film americani e che, in un futuro prossimo, potrebbe lasciarsi persuadere anche da altre pellicole straniere, contribuendo a erodere lentamente i pochi margini di un'industria nazionale dal fiato corto?

La carta stampata, che si sente parte in causa, oltre a insistere sulla necessità di leggi su misura per sostenere l'industria nazionale e controllare le frontiere in fatto di importazioni di pellicola e di film, comincia a proporre in varie forme e insistentemente due filoni di riflessione – destinati a protrarsi nei decenni successivi – e due possibili alternative: la prima, finalizzata alla difesa del (cinema) nazionale, si interroga su cosa (tra sceneggiatura, soggetto e messinscena) renda un film chiaramente francese e su quali elementi della propria cultura (letteratura, storia, bellezze paesaggistiche) si debba fare perno per ottenere un'opera "nazionale" e al contempo universale da poter allettare acquirenti stranieri; la seconda – conseguenza evidente di una necessità commerciale che non è possibile evitare – cerca di analizzare con inchieste prudenti e caute gli orizzonti geo-politici per ravvisarvi un potenziale alleato commerciale.

L'addizione di queste due riflessioni, in sé, potrebbe portare a un nulla di fatto, a un'*impasse*, soprattutto perché la prima reazione – figlia di tempi in cui le ferite di guerra e l'odio per il vicino tedesco fanno bandire voci come "internazionalismo" e "cosmopolitismo", che in realtà cominciano a diffondersi nel mondo – è di chiusura:

Il rimedio infallibile, il solo che ci possa guarire e restituirci il rango che ci appartiene tra le nazioni, è il Patriottismo. L'amore ardente e illimitato per il nostro paese, il culto di questo sublime martire, la Francia, deve essere alla base dei

nostri sforzi. L'internazionalismo è una vana forma di ideologia o di banditi. Uno sguardo attorno a noi basta a mostrarci l'abisso nel quale sprofonderemmo se ascoltassimo questi falsi profeti¹².

In realtà, al di là dell'accanimento antitedesco della "Cinématographie", il "motore immobile" che funge da modello e da richiamo è quello che agisce dalla sponda opposta dell'Oceano e che innesca – proponendo un proprio, diverso e moderno immaginario culturale – un dibattito sulla "francesità", mentre prima del 1914

le produzioni francesi di fatto costituiscono il punto di riferimento in relazione al quale vanno via via definendosi le altre cinematografie emergenti. [...] il rapporto si ribalta completamente intorno agli anni 1915-1916. In breve, i francesi, per ironia della sorte, si ritrovano all'improvviso a dover rispondere ad una domanda analoga a quella già affrontata dagli americani: fino a che punto esista qualcosa come un "cinema francese", ovvero qualcosa come un cinema nazionale, e in che cosa questo carattere francese si differenzi dai caratteri di altre cinematografie, come l'americana oppure la tedesca¹³.

E questa "francesità", intesa come l'insieme dei valori fondanti della "razza" o della "civiltà" francese è un qualcosa a cui non si può, non si deve rinunciare, al contrario, ci si deve rifare a essa per ritrovare "il posto che ci spetta tra le nazioni" (ovvero il primo): anche se il cinema è un'Arte da soli pochi anni, una parte della stampa specializzata non tarda a riconoscerla come linguaggio universale – di tutti e per tutti – ma ne rivendica l'invenzione e la definisce progenitura diretta dei gloriosi fasti del Passato francese. Di qui, il passo a volere che il cinema sia, di questa Storia e di questa identità, la "messa in immagini", è breve. A fronte di ciò che la troppo giovane America – che arriva "a farci familiarizzare con dei *cow-boys* e quasi a credere che la *boxe* sia una forma elegante di discussione intellettuale"¹⁴ – propone sullo schermo, e con lo spauracchio di un utilizzo

della Storia nazionale persino da parte tedesca, il richiamo alle "armi" del patriottismo culturale sembra per alcuni la sola via possibile.

"Tous les chemins mènent à Rome"

Da dove nasce quest'apertura nei confronti dell'Italia, dunque? Sarà grazie ai successi dei grandi film storici del cinema italiano degli anni Dieci, che danno la sensazione di parlare a una nazione dalla sensibilità affine, sarà per il clamore che la nascita del trust italiano dell'UCI suscita a Parigi, salutato dalla "Cinématographie" come modello a cui ispirarsi per la riorganizzazione dell'industria in patria e, soprattutto, come "vero e proprio *trust* latino"¹⁵, sarà perché nella penisola si ritrova il solido profilo di una cultura secolare, ma quella dell'Italia, nel gioco delle alleanze forzate, sembra soprattutto la scelta meno rischiosa e dal *côté* più appetibile, per un paese che rivendica appieno il proprio blason culturale. E la figura di Giuseppe Barattolo, descritto a più riprese agli inizi del 1920 come una sorta di *businessman* d'oltremare in costante viaggio per il mondo, diviene l'emblema di uno spirito d'iniziativa nuovo e audace che sembra alimentare anche le speranze della "Cinématographie Française" e di Jacques Piétrini, inviato speciale a Roma per la rivista, quando afferma, in un'intervista rilasciata nel febbraio del 1920 nel teatro della Cines in via Macerata (dove, sulla sua scrivania, fa bella mostra di sé l'ultimo numero della "Cinématographie"):

È indiscutibile che lo spirito latino, che fu sempre – in tutto ciò che è Arte o concerne l'Arte – il signore incontrastato, non può e non deve vedersi infliggere una tale sconfitta. Che gli anglosassoni possano superarci nelle diverse industrie che richiedono una grande forza di capitali e l'organizzazione del lavoro in serie! Lo ammetto senza gioirne. Ma che nell'arte di passare da una sequenza all'altra, di incorniciare un'opera

letteraria e di divertire, in una parola, grazie alle qualità dell'animo, che in ciò essi possano strapparci un primato che ci è proprio per atavismo, razza e diritto divino, direi?

E poco oltre, l'assonanza con le parole di Louchet della settimana precedente (del 14 febbraio 1920) sembra perfetta

Le nostre letterature, le nostre forme di pensiero sono sorelle. [...] l'arte italiana non è più latina che l'arte francese: l'arte latina è composta dalla felice comunione delle due. Bisogna fare dell'arte latina e per questo dobbiamo lavorare in perfetto accordo, con una profonda collaborazione tra i due paesi. Organizzando l'*Unione Cinematografica Italiana*, ho avuto sempre l'idea segreta di vederla un giorno trasformarsi in qualche modo in una *Unione Cinematografica Latina* [...] e non ho esitato a fare appello a dei metteurs en scène francesi, a degli artisti e a degli autori francesi, amalgamati ai nostri. [...] Saldando un'alleanza politica che, in realtà, esistette sempre nei sentimenti, se non nei fatti, la guerra che abbiamo appena vinta insieme non può che facilitare questo avvicinamento intellettuale ed artistico più che necessario: *vitale*.

Per qualche mese, l'aggettivo "latina" circola in articoli vari, che legano Italia e Francia tra statistiche sullo stato delle esportazioni dei rispettivi film tra un paese e l'altro, uno spauracchio di alleanza tra UFA e UCI che richiede la smentita personale di Barattolo, aggiornamenti sulla produzione nei teatri italiani e un lungo articolo (*La Cinématographie Française dans la ville éternelle. Quelques notes sur le cinéma italien*¹⁶) firmato Edouard Louchet, rendiconto della sua visita "alle personalità del Cinema Italiano" (con tanto di fotografia sui set di *Madame Sans-Gêne* con Hesperia e Negroni e de *La Bibbia*, di Pier-Antonio Gariazzo).

Ma il vero dialogo con le riviste italiane si instaura nel 1921, anche se non sempre in perfetta sincronia. Sulla "Cinématographie" gli articoli e i richiami all'urgenza di accordi di produzione si intensificano nei primi sei mesi dell'anno, sulla

torinese “Rivista cinematografica” di De Marco le prime significative risposte si palesano nella seconda parte dell’anno. La “Cinématographie”, che si definisce vera e propria “militante di questa unione italo-francese da cui si attende il pieno sbocciare e l’affermazione del film latino”¹⁷, senza ancora aver effettivamente precisato, se non vagamente, la natura del “film latino”, comincia se non altro a disegnarne sempre più esplicitamente i limiti, gli scopi e una sua prima funzione protezionistica comune annunciando che

un contratto è stato firmato a Parigi per lo scambio di un primo blocco di film italiani con uno di film francesi e che questo stesso contratto stipula, tra l’importante casa francese e il grosso monopolista e produttore italiano firmatario che “per tutte le vendite e gli acquisti fuori dall’Italia e dalla Francia” ci si consulterà tra le due parti e che in più la produzione dell’una e dell’altra organizzazione sarà sempre imposta alle case di produzione anglosassoni desiderose di collocare i loro film nell’uno o nell’altro paese¹⁸.

Allo stesso scopo si cercano tracce – persino nella storia della neonata industria – che possano rafforzare le basi dell’alleanza transalpina che cerca, tra le righe di una retorica dal sapore patriottardo – dove la patria diventa, almeno nello spazio della carta, una patria duplice, à *trait d’union* e con un numero doppio di sale cinematografiche a disposizione –, di salvare l’arte, sì, ma rivelando al medesimo tempo anche una visione poco realistica del futuro più prossimo, vagheggiando di poter, nella pratica, estromettere i film americani dal proprio mercato, vivendo della sola libera circolazione interna della produzione cinematografica dei due paesi. Sognando di poter tornare con i fogli del calendario agli anni Dieci, Piétrini si chiede, pensando al terreno perduto nei confronti dell’America,

è troppo domandare di sperare in un brusco ritorno indie-

tro? Forse faremmo ancora in tempo. Ma non vorrei essere un cattivo profeta, e nonostante il mio scetticismo intendo lottare con tutte le mie forze, senza osare un pronostico. [...] Più stringeremo i denti più le nostre sale saranno riservate ai film latini, più codesti – arricchiti prima di tutto dagli ottomila cinema dei due paesi – troveranno libero accesso sui mercati stranieri⁹.

Alla fine di gennaio, a suo dire a seguito delle molte lettere ricevute, Piétrini si decide a richiedere, dalla sua rubrica *En Italie* (ormai da qualche tempo arricchitasi, nel fregio del titolo, di rami d'ulivo e vedute di San Marco e di Castel Sant'Angelo) l'opinione "di tutti gli operai del film latino a tutti i livelli" (e, soprattutto e per la prima volta, di numerose nazionalità: "italiani, spagnoli, rumeni, greci, portoghesi, americani delle repubbliche del Sud, francesi e, in una parola, latini o neo-latini di fatto, di cuore o di pensiero"), scandendo le questioni per lui più urgenti in sei punti:

I) Non credete che una unione stretta si imponga tra tutti i paesi di lingua e di pensiero latino per la difesa di questo potente agente di propaganda che è il film cinematografico?

II) tenendo conto del ruolo considerevole che la cinematografia ha nel mondo, non ritenete che sia indispensabile che il film latino possa se non dominare per lo meno conservare uno spazio degno di nota in tutti i paesi?

III) Quali sono i mezzi d'azione che prendete in considerazione per portare a termine questo scopo?

IV) Non ritenete necessaria la costituzione di un Comitato di Difesa del film latino composto dai rappresentanti dell'arte e dell'industria cinematografica di ognuno dei paesi interessati?

V) Cosa pensate dell'idea di una riunione di un primo congresso che permette di gettare le basi di una vasta federazione del cinematografo latino?

VI) Considerando che Roma fu il primo centro del pensiero latino, non credete che la prima riunione di questo con-

gresso potrebbe tenersi nella Città Eterna²⁰?

Le reazioni e i commenti in effetti arrivano e, con essi, cominciano a variegarsi anche le questioni da dirimere e le richieste da assolvere. Il Commendatore Maurizio Rava, direttore generale della Triumphalis-Film, ricorda che il freno all'invasione americana e tedesca potrà essere portato dal film latino solo a condizione che questo sia davvero un prodotto di qualità, che ancora costrittive sono le condizioni di vendita delle pellicole tra i due paesi e che non sarà questione da poco convincere i direttori delle sale a privilegiare i film latini senza un'apposita legislazione che accontenti tutti. Di fatto, due sono le strategie che egli vede come possibili: da un lato, la fusione tra artisti franco-italiani e americani, laddove l'alleanza del Blocco Latino possa effettivamente intervenire da agente regolatore e protettore degli interessi latini, dall'altro una detassazione per le sale che proiettino film di origine latina²¹. Non si può dire che le sue parole abbiano un seguito, ma in effetti la questione dei costi delle pellicole ritorna e tocca un tasto dolente. Tra le buone intenzioni dell'utopia latina si insinuano le difficoltà nazionali di inserimento sui mercati: pare difficile ragionare in termini che siano solo di intesa e affinità culturale, quando sul piano più prettamente commerciale si devono fare i conti con la mancanza poi effettiva di regolamentazioni bilaterali e con l'assenza di distributori stranieri per pellicole dai costi talvolta rilevanti²². Si aggiunga poi la consapevolezza latente, o comunque il presentimento, della potenza che l'immaginario d'oltreroceano comincia a creare in Europa, dove certi film, e certe star come Chaplin, cominciano a venire percepiti dal pubblico (nonostante la stampa attacchi ancora taluni filoni come troppo rocamboleschi o troppo poco credibili) quasi come "nazionali", o per lo meno "familiari". Così lo "sforzo latino", senza sostegni concreti, rimane nel limbo della Cultura – quella con "c" maiuscola della retorica – forse troppo romantica per i tempi del "nuovo ordine mondiale"²³ degli anni Venti.

“On ne peut jamais contenter / Tout le monde et son père”

Quando su “La Rivista Cinematografica” di Torino si arriva a parlare di “Film Latino” siano già alla fine del mese di giugno del 1921. Nei mesi precedenti, la rivista di De Marco ha avuto modo di dibattere della situazione del mercato cinematografico, pur partendo da una visione fin troppo rosea del futuro (“Tra qualche anno, tre saranno le grandi produzioni cinematografiche e ciascuna avente un peculiare carattere: l’Italiana, l’Americana e la Tedesca”)²⁴. Come per la consorella parigina, il problema viene d’oltreoceano e la soluzione, per l’Italia, sta nel “film storico”, il film “nazionale” per eccellenza, col quale educare il popolino. Come scriverà Palmieri:

putroppo il suo gusto è diventato come il palato di chi, assaporando poco a poco cibi drogati, disdegna quelli semplici e naturali che sono i migliori. Per ciò appunto s’impone un’azione che reagisca come contravveleno: se si continuasse a secondare unicamente il gusto della massa, non passerebbe più sullo schermo che [...] tutto il bagaglio che ci viene d’oltre oceano, al quale, disgraziatamente, non possiamo chiudere le porte, poiché non potrebbe esistere esportazione senza importazione. Il dramma storico per il suo fasto, per la sua grandiosità attira questo pubblico dalle tendenze guaste, ma con il suo contenuto s’imprime bene altrimenti nella mente e nel cuore, e può quindi operare una salutare reazione. [...] il film storico che, meglio d’ogni altro, può farci valutare al di là dei nostri confini, e l’Italia, per la sua storia, per le vestigia che secoli e secoli lasciarono su di Essa, è per eccellenza la terra dove può fiorire tale genere di film²⁵.

Tuttavia, nel quadro più ampio dell’ipotesi di un “film latino” e di fronte alla questione di assecondare i gusti di un pubblico per conseguenza più vasto, la rivista italiana si ritrova più cauta delle colleghe francesi. Al “*Courrier cinématographique*”, che nel giugno del 1921 auspica una sintesi tra le due cinematografie in cui “i demeriti sarebbero neutralizzati

dalle virtù che l'una nazione ha in contrapposto all'altra", e osserva che "i migliori film italiani non possano passare sugli schermi francesi che alla condizione di essere rivisti, ridotti, in breve completamente rimaneggiati secondo i gusti del paese", De Marco sente di dover precisare, garbatamente ma con fermezza, che

il gusto d'un paese è qualche cosa di assai particolare, di profondamente naturale, intimamente connaturato con le abitudini e i sentimenti d'un dato popolo. [...] Di conseguenza si potrà parlare di maggiore o minore adattabilità d'un lavoro al gusto di uno speciale pubblico; ma non si può proclamare l'inappellabilità e l'infallibilità d'un giudizio, semplicemente perché emesso da una collettività²⁶.

Il nodo centrale, a lungo aggirato, viene poi alla luce:

Anche auspicando all'internazionalizzazione del film, è logico augurare, che un dato paese debba rinnegare la sua particolare personalità, debba rinunciare a porre in rilievo la propria fisionomia, semplicemente perché questa non ha riscontro in quella di altre nazioni²⁷?

Di fatto, "La Rivista" dimostra ben presto di volere mantenere un atteggiamento prudente e attento, preferendo rilanciare l'idea di collaborazioni o alleanze sotto la voce "internazionalismo" – voce che comincerà a diffondersi sulla "Cinématographie", invece, una volta riaperto il dialogo con la Germania, con primi accenni nel 1922 e, soprattutto, a partire dal 1924, attraverso un buon numero di articoli e interviste a produttori e *metteurs en scène*. Ciò che non sembra garbare alla "Rivista" sono proprio quelle rivendicazioni troppo "nazionali", troppo marcatamente identitarie che impongono una certa distanza, perché i cugini d'oltralpe²⁸

partono da un presupposto essenzialmente campanilista, o per meglio dire "francese" e giungono ad una deduzione

utilitaristica esclusivamente particolare, inquantoché, ponendo come verità assiomatica che tutta quanta la storia e la letteratura francese siano d'interesse universale, affermano che, realizzando per lo schermo la storia e la letteratura di Francia, si produrranno films internazionali, i quali torneranno di grandissimo vantaggio all'arte ed all'industria francese. [...] Intanto è arrischiato sostenere che una speciale Nazione detenga il monopolio dell'interesse mondiale, poiché, viceversa, i rapporti internazionali comprendono due parti inscindibili [...]. Vale a dire: un film è considerato di valore internazionale quando contiene: o fatti ed aspetti del nostro paese aventi interesse per gli stranieri, oppure elementi appartenenti a paesi stranieri aventi rapporto con gli stranieri stessi. Perciò, invece di affermare che un film è internazionale in quanto possiede elementi o italiani, o francesi, o tedeschi, ecc., si dovrà ritenere che un film è internazionale quando comprende elementi suscettibili di attenzione generale, da qualunque parte essi provengano. Questa, secondo noi, è una concezione più complessa, più comprensiva e, quindi più etnicamente realistica²⁹.

Tuttavia, poiché il progetto del "film latino" non sembra evolvere da una sostanziale idea di semplice addizione delle singole identità (più o meno ben definite che siano), e non riesce a far sviluppare una ricerca che vada al di là dei limiti delle concezioni nazionali stesse dell'industria cinematografica, anche "La Rivista" – nel medesimo articolo – finisce per ripiegare su un'idea di film che verta sulle "gemme scintillanti" della storia e dei paesaggi d'Italia, fatta di "colore locale" e di "visioni di bellezze naturali".

Fino alla fine, anche quando i cammini cominciano palesemente a divergere, ovvero quando i primi seri sintomi della crisi italiana si manifestano causando la silenziosa quanto simbolica sparizione della rubrica *En Italie* sulla "Cinématographie" (ben lontani i rulli di tamburi che ne avevano, solo tre anni prima, inaugurata la stagione con un posto d'onore), l'atteggiamento di ciascuno perdura immutato: da un lato "La Rivista" conti-

nua a discutere e a tenere in considerazione l'idea del "film latino" come elemento di un sistema più ampio, dove la globalità del mercato mondiale viene descritta come un sistema in cui inserirsi e con cui dover interagire, e dove è necessario accettare che il cinema sia senza frontiere.

Poiché vi è una produzione spiccatamente germanica ed una produzione spiccatamente americana, è doveroso che esista una produzione latina [...] a fianco del dinamismo e dell'eclettismo individuale americano, accanto al tecnicismo germanico, devono figurare la finezza, l'intensità e l'intelligenza latina. [...] Non vale dire: la produzione tedesca è superiore, oppure: è superiore la produzione latina. Emanazioni di diverse razze, recano in sé un diverso spirito, una diversa sostanza; eredi di due mentalità formidabili, che diedero e l'una e l'altro dei giganti nel campo dell'arte e in quello della scienza, non debbono essere come due forze in agguato, levantisi in armi per sopraffarsi l'una con l'altra; bensì come due elementi dissimili, opposti, forse, ma non antagonistici³⁰.

Dall'altro lato, la "Cinématographie" continua a concepire lo scambio dei film e l'idea di una strategia comune come un piano di guerra, di alleanze ed esclusioni che si gioca in contemporanea su più tavoli, dove il più ricco e stabile vince. Per cui, abbandonata in un primo tempo l'*entente latine* a favore di una collaborazione franco-tedesca (ci siamo allontanati non poco dalla casella di partenza), ci si ritorna in maniera sporadica per lodare "la reazione del fascismo" in Italia contro "il trionfo finale del bolscevismo"³¹.

Mentre sulla "Rivista Cinematografica" i titoli dedicati all'"intesa latina" si susseguono fino al 1923, sulla consorella parigina la stagione degli accordi italo-francesi sembra concludersi con la fine dell'anno 1922. Un'altra idea, un'idea d'intesa più vasta, più internazionale, più grande e forte si è già insinuata tra le righe della stampa francese e tedesca, quella di un "trust europeo" – che in parte ricalca le necessità che già avevano so-

stenuto il “blocco latino”, ovvero il far fronte alla concorrenza americana e l'inseguire un sogno di autonomia del mercato – che trova questa volta produttori e uomini di cinema effettivamente pronti a sostenere un'esperienza comune.

Del “film latino” non rimane quasi nulla, dopo il 1924, se non la traccia scritta di un'utopia che si lascia passare accanto la linfa culturale e fertile dei viaggi e degli scambi di uomini, merci e idee che animano gli anni Venti e che, come ha scritto Alberto Farassino³², saranno i veri rappresentanti del multiculturalismo del cinema. Mentre il “film latino” era stato costretto a ripiegare sulle glorie del passato (i divi, la Storia, i miti fondativi), il “film europeo” potrà provare l'avventura della modernità, raccontando “viaggi, fughe, incontri all'estero [...] incrociando personaggi e lingue di ogni provenienza”.

¹ Enrico Giannelli, *Cinema europeo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.

² Lo Duca, *Pool du cinéma européen, co-production et manoeuvres*, “Cahiers du Cinéma”, n. 36, giugno 1954, pp. 28-32.

³ Ivi, p. 29.

⁴ Maria Adriana Prolo, *Italiani nella cinematografia straniera*, “Bianco e Nero”, a. X, n. 1, gennaio 1949, pp. 70-75.

⁵ Nino Frank, *Italiani nel cinema francese*, “Bianco e Nero”, a. XIV, nn. 8-9, agosto-settembre 1953, pp. 66-68.

⁶ Maria Adriana Prolo, *Francesi nel cinema italiano muto*, “Bianco e Nero”, a. XIV, nn. 8-9, agosto-settembre 1953, pp. 69-74.

⁷ Jacques Piétrini, *L'Effort latin*, “La Cinématographie Française”, a. IV, n. 133, 21 maggio 1921, p. 17.

⁸ Il primo numero de “La Cinématographie Française” esce il 9 novembre 1918, l'ultimo uscirà nel 1966, dopo cinquant'anni di storia francese (e un'accusa di collaborazionismo durante la seconda guerra mondiale). Louchet dirige personalmente la rivista dal novembre del 1919 al 1923 (i suoi caporedattori saranno prima Pierre Simonot, poi Paul de la Borie), lo succedono Paul de la Borie dal 1924 fino all'ultimo numero del 1925, e Paul Auguste Harlé – che sarà, anni dopo, tra i fondatori della Cinémathèque Française – a partire dal 3 gennaio 1925 (n. 322).

⁹ La Direction, *A nos lecteurs*, "La Cinématographie Française", a. III, n. 67, 14 febbraio 1920, p. 41.

¹⁰ Le relazioni tra Francia e Germania viste nello specifico da "La Cinématographie Française" meriterebbero uno studio approfondito che qui ha la possibilità di essere solo auspicato. Basti accennare al fatto che, nel periodo 1918-1920, la "question boche" è l'oggetto principale degli editoriali accanto alla delicata questione della produzione francese.

¹¹ *La Der des Der*, ovvero la "dernière des dernières", espressione francese che denomina la Prima guerra mondiale: intesa come "l'ultima delle guerre", non potendo immaginare una devastazione più grande.

¹² Paul Simonot, *La Désinfection*, "La Cinématographie Française", a. II, n. 47, 22 novembre 1919, pp. 1-3.

¹³ Richard Abel, *Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico, 1915-1929*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa, le cinematografie nazionali*, vol. III, Torino, Einaudi, 2000, pp. 279-321.

¹⁴ Jacques Piétrini, *La Lutte pour la pensée latine au cinéma*, "La Cinématographie Française", a. IV, n. 139, 25 giugno 1921, p. 22.

¹⁵ Il cui fondatore, Giuseppe Barattolo, viene definito come "l'uomo che raccomanda l'unione latina sullo schermo per la più grande espansione del pensiero latino nel mondo, tema a noi caro...". Jacques Piétrini, *Le Jugement de nos frères*, "La Cinématographie Française", a. III, n. 67, 14 febbraio 1920, p. 42.

¹⁶ Edouard Louchet, *La Cinématographie Française dans la ville éternelle. Quelques notes sur le cinéma italien*, "La Cinématographie Française", a. III, n. 81, 22 maggio 1920, pp. 21-26.

¹⁷ Jacques Piétrini, *Le Bloc Latin*, "La Cinématographie Française", a. IV, n. 113, 1 gennaio 1921, pp. 17-19.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jacques Piétrini, *Le Bloc Latin*, cit.

²⁰ Jacques Piétrini, *Le Bloc Latin. Devons-nous créer une organisation de défense du film latin?*, "La Cinématographie Française", a. IV, n. 117, 29 gennaio 1921, pp. 13-14.

²¹ Jacques Piétrini, *Le Bloc Latin. L'Opinion du Commandeur Maurice Rava*, "La Cinématographie Française", a. IV, n. 120, 19 febbraio 1921, pp. 19-20 e 29.

²² Paul de la Bòrie cita una conversazione avuta con un regista francese (non precisato) a proposito di un film da vendere in Italia. Il regista afferma che, basandosi sul rendimento atteso dal film, il prezzo è stato fissato a 60 mila franchi. Per il compratore, con le copie, il tasso di cam-

bio e al prezzo della pellicola, il totale sale a 150 mila franchi, da pagare in contanti e senza aver ricevuto una copia da visionare in anteprima. Paul de la Borie, *On parle que de l'Allemagne, mais pourquoi pas des Pays latins?*, "La Cinématographie Française", a. IV, n. 132, 14 maggio 1921, p. 6. In un articolo successivo leggiamo che nel 1920, l'anno precedente dunque, il prezzo medio di vendita di un film francese (in esclusiva e con sei copie positive comprese) in Italia era di 50 mila lire. Considerato il valore medio del tasso di scambio nel 1920 (dati dalla Banca d'Italia) di 120 lire per 100 franchi francesi, ne deriva che il *metteur en scène* citato da Paul de la Borie volesse richiedere un pagamento di 180 mila lire per il film. Jacques Piétrini, *Rapport sur l'Industrie cinématographique française en Italie adressé à M. Harismedy, Ministre Plénipotentiaire, Chef de la Mission Economique Française, à Rome*, "La Cinématographie Française", a. IV, n. 128, 16 aprile 1921, pp. 10-26.

²³ Richard Abel, *op. cit.*

²⁴ La Direzione, *Pro o contro il film storico*, "La Rivista Cinematografica", a. I, nn. 17-18, 1 settembre 1920, pp. I-II.

²⁵ Ivi.

²⁶ La Direzione, *Il film latino*, "La Rivista Cinematografica", a. II, n. 12, 25 giugno 1921, pp. 1-3.

²⁷ Ivi.

²⁸ L'articolo parte da un commento a un articolo francese, forse di "Comoedia", in cui si può leggere: "Non dovremmo essere noi i primi a filmare i nostri romanzi storici, per farne una produzione superiore, il cui successo artistico e finanziario sia assicurato fin dall'inizio sul mercato mondiale?".

²⁹ La Direzione, *Il film internazionale*, "La Rivista Cinematografica", n. 7, a. III, 10 aprile 1922, p. 1.

³⁰ La Direzione, *Il film latino*, "La Rivista Cinematografica", n. 9, 10 maggio 1923, p. 1.

³¹ Paul de la Borie, *L'Heure du film latin*, "La Cinématographie Française", a. V, n. 214, 9 dicembre 1922, pp. 1-3.

³² Alberto Farassino, *Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa, miti, luoghi, divi*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999, pp. 485-508.



Gli autori

Anna Bellato si è laureata in Lettere presso l'Università di Padova con Pier Vincenzo Mengaldo. Frequenta l'ultimo anno del Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie presso l'Università di Udine. Ha pubblicato *Nota sulla metrica barbara nelle poesie di Fantoni*, "Stilistica e metrica italiana", n. 6, 2006 e *Sui testi con destinatario effimero in Fantoni*, "Margini", n. 1, 2007. Ha altre pubblicazioni e recensioni in corso di stampa.

Francesca Betteni-Barnes si è laureata in Lettere Moderne all'Università di Pavia con Alberto Farassino. Master in Storia del cinema all'Ecole Normale Supérieure di Parigi, sta concludendo una tesi di dottorato sulla crisi del cinema italiano degli anni Venti all'Università Panthéon-Sorbonne Paris 1 con Jean Gili. Collabora con la rivista "Cineforum". Di prossima pubblicazione per Il Castoro una monografia a quattro mani (con Nuccio Lodato) su Jean Renoir.

Stella Dagna, dottoranda presso l'Università di Pisa, si occupa di estetica del cinema muto italiano e dei rapporti tra filologia delle copie e analisi filmica. Conseguito un master in "Valorizzazione e conservazione del patrimonio cinetecario e audiovisivo" presso l'Università Cattolica di Milano, collabora dal 2005 con l'Archivio Film del Museo Nazionale del Cinema

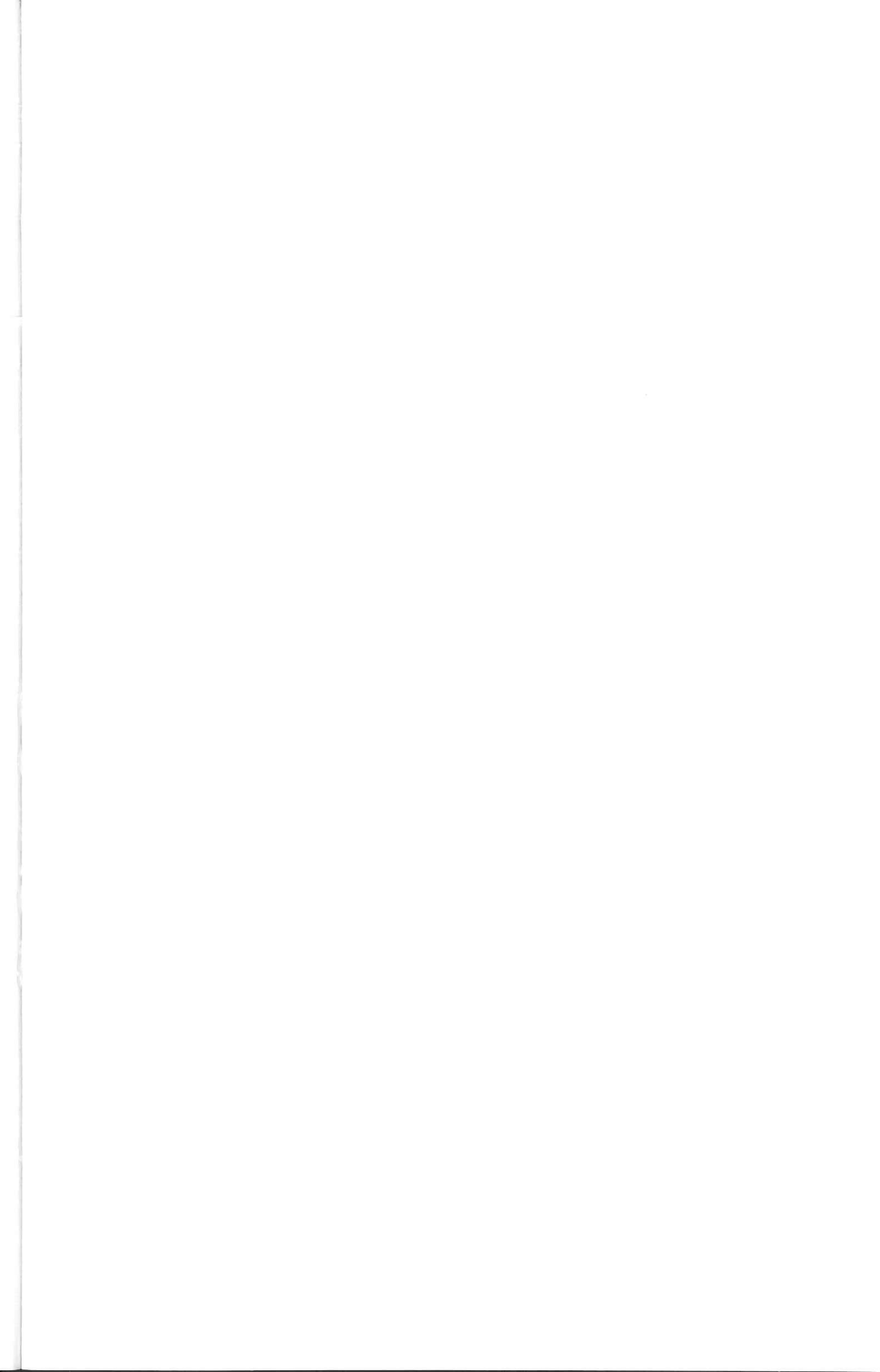
di Torino, lavorando in particolare al restauro e alla valorizzazione della collezione di cinema muto.

Lucia Di Girolamo si è laureata a Napoli all'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, con una tesi sulle didascalie nel cinema muto napoletano degli anni Venti. Attualmente dottoranda in Storia del cinema presso l'Università di Firenze, all'interno della scuola dottorale in Storia dello spettacolo, sta svolgendo una ricerca sul pubblico e la ricezione a Napoli negli anni Dieci.

Gaetano Fusco svolge attività di ricerca presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Collabora con gli insegnamenti di Storia del Cinema dell'Università di Napoli Federico II e dell'Università di Salerno. Ha pubblicato diversi saggi sulla storia dello spettacolo a Napoli tra Ottocento e Novecento.

Laura Mosso si è laureata in Teoria e analisi della regia cinematografica presso l'Università degli Studi di Torino. Ha pubblicato per conto dell'Associazione F.E.R.T. l'analisi di due riviste cinematografiche: *Cinemondo* (Biblioteca Fert, 2003) e *Luce et verbo* (Biblioteca Fert, 2004). Vive e lavora a Torino.





Ancora

Laura Mosso
Il trionfo del visibile:
Enrico Guazzoni e Henryk Sienkiewicz
tra pittura e cinema

Stella Dagna
A vita nuova:
"Dante e Beatrice" di Mario Caserini

Lucia Di Girolamo
"Fenesta che lucive":
la necessità del mito e l'emergenza del presente

Anna Bellato
W Garibaldi, W il Duce liberatore.
Sulla lingua delle didascalie in "La cavalcata ardente"
di Carmine Gallone

Gaetano Fusco
"Ah, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei..."
Matilde Serao e il cinema

Francesca Betteni-Barnes
Il Film Latino: sguardo incrociato su una utopia.
"La Cinématographie Française" (Parigi)
e "La Rivista cinematografica" (Torino). 1920-1923

