

*Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
a mio padre*

Indice

INTRODUZIONE	p. 9
PARTE PRIMA: ORIGINI E PRIME LUCI	
CAPITOLO I	
PROTODIVISMO (1910-1915)	
<i>All'origine di modelli e tipologie dei ruoli drammatici maschili nel cinema</i>	19
I.1 Dal teatro al cinema: Ermete Novelli ed Ermete Zacconi	19
I.2 Il riflesso del Grande Attore sul grande schermo	21
I.3 Protodivismo: il dono dell'ubiquità e della riproducibilità	24
I.4 Ermete Novelli e la <i>testimonianza</i> cinematografica	31
I. 4.1 La Trilogia della Film d'Arte Italiana	40
I.5 Il polittico di Ermete Zacconi	55
I.5.1 Gli ultimi muti	76
CAPITOLO II	
SEMIDEI: MARIO BONNARD E AMLETO NOVELLI	
<i>Modelli maschili del muto italiano</i>	81
II.1 Due protagonisti del cinema muto italiano	81
II.2 Mario Bonnard	83
II.2.1 Bonnard e Lyda Borelli	87
II.2.2 L'uomo in frac	96
II.2.3 Le ultime interpretazioni e il passaggio alla regia	99
II.3 Amleto Novelli	108
II.3.1 Novelli, o dell'attore arcitaliano	114
II.3.2 Gli anni Venti: <i>Il Corsaro</i>	122
II.3.3 Il <i>confronto</i> con Rodolfo Valentino	138
II. 3.4 Il divo cadavere	142

PARTE SECONDA: IL DIVISMO MATURO

CAPITOLO III

EMILIO GHIONE	151
III.1 Emilio Ghione in arte Za la Mort	151
III.2 Cenni biografici	160
II.2.1 Kally Sambucini	199
II.2.2 Pierfrancesco Ghione	208
III.3 La carriera cinematografica	210
III.3.1 Filmografia attoriale	211
III.3.1.1 Gli ultimi film (1925-1926)	257
III.3.2 Filmografia registica	265
III.4 La parabola divistica	379
III.5 Za la Mort	412
III.5.1 L'apache parigino, brevi cenni	412
III.5.2 La fortuna del personaggio	424
III.6 Ghione perduto e ritrovato: conclusioni e dubbi aperti	467
III.6.1 Ghione <i>dopo</i> Ghione	468
III.6.2 Dal titolo alla serie, dalla pellicola al titolo	474

CAPITOLO IV

BARTOLOMEO PAGANO	487
IV.1 Da Cartagine all'Inferno. Bartolomeo Pagano, Maciste	487
IV.2 Cenni biografici	488
IV.3 Maciste	492
IV.3.1 In principio fu Ercole. Digressione sull'origine del nome Maciste	496
IV.3.2 Il periodo Itala Film. Da <i>Cabiria</i> ai film della serie "Maciste"	498
IV.3.2.1 I primi due film: <i>Maciste</i> e <i>Maciste alpino</i>	503
IV.3.3 <i>Cretinetti e gli stivali del brasiliano</i>	520
IV.3.4 Il 'Trittico di Maciste' e il caso <i>The Liberator</i>	523
IV.3.5 Il Dopoguerra	532
IV.3.5.1 La <i>Trilogia di Maciste</i>	538

IV. 3.5.2 Il 'Dittico' e <i>Maciste in vacanza</i>	546
IV.3.6 Le produzioni tedesche	551
IV.3.7 Il ritorno in Italia e le produzioni Fert-Pittaluga	561
IV.3.7.1 Quattro film per il gran finale	572
IV.4 Dopo Maciste. Gli ultimi film e il ritiro dalle scene	589
IV.4.1 Commiato da Pagano	595
IV.5 Nuova luce sul gigante	595
IV.5.1 I restauri delle copie in pellicola superstiti	595
IV.6 Sviluppi per una ricerca monografica	602
CAPITOLO V	
CONCLUSIONI	
<i>Peculiarità e caratteristiche distintive del divismo maschile</i>	604
V.1 Fasi del divismo maschile	604
V.1.1 Origini del divismo cinematografico	606
V.1.2 L'affermazione del <i>tipo elegante</i> nella produzione mélo	609
V.1.3 <i>Alias/Alter ego</i>	612
V.2 D'Annunzio, la Grande Guerra e la fine del <i>demi monde</i>	617
V.3 Gli stereotipi nell'interpretazione drammatica maschile	619
V.3.1 Evoluzione del <i>tipo</i> nel <i>diva-film</i>	620
V.3.2 Il Dopoguerra	622
V.3.3 Valentino, Fairbanks & Co.	623
V.3.3.1 <i>Il ponte dei Sospiri</i>	625
V.4 La diaspora	629
V.5 Il crepuscolo, 1924-1929	631
V.6 Prospettive per una ricerca futura	633
APPENDICI	637
FILMOGRAFIA	639
Filmografia 1. I film dei protagonisti	640
Filmografia 2. Film citati	691
BIBLIOGRAFIA	699
IMMAGINI	765

Ringraziamenti

Il mio grazie per le parole, i consigli, il sostegno, le critiche, la fiducia di Silvio Alovisio, Aldo Bernardini, Paolo Caneppele, Michele Canosa, Stella Dagna, Alessandro Faccioli, Alberto Friedemann, Davide Gherardi, Claudia Gianetto, Marco Grifo, Cristina Jandelli.

Al personale del Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna, Cineteca Nazionale.

A Beatrice, Loretta, Nené, Ivana, Mauri, Francesco, alla mia famiglia, agli amici.

Ad Anna, a ciò che sarà, vicino al caminetto acceso.

Introduzione

Il percorso di ricerca nasce dalla necessità di restituire alla storia del cinema internazionale l'intero fenomeno divistico del muto italiano. I recenti restauri di film prodotti nel periodo 1910-1929 hanno mostrato una faccia nascosta, o spesso sottovalutata, del divismo italiano: quella maschile. A questa riemersione dai depositi ho affiancato il percorso di ricerca sulle fonti primarie in archivi italiani ed esteri e secondarie con il reperimento della stampa d'epoca, periodica o in volume, conservata nelle biblioteche di istituzioni pubbliche e private. Il successivo lavoro di reperimento, confronto e interpretazione delle fonti e dei testimoni in pellicola, è sintetizzato nell'elaborato che mi appresto a introdurre.

L'intendimento principale, nonché fine ultimo della tesi, è tentare di dimostrare come, accanto al divismo cinematografico femminile, sia possibile ricostruire il quadro culturale, dalle molteplici sfaccettature, del passaggio che investe la società italiana dall'epoca giolittiana all'avvento di Benito Mussolini. Quest'ultimo visto quale simbolo della figura maschile dominante e circondato di aura divistica sempre più ricercata nel tempo.

Prima di ciò tentiamo di rispondere a un quesito fondamentale: come il cinematografo abbia contribuito alla metamorfosi dell'uomo forte, in quale misura o secondo quali stereotipi.

Ho tentato di definire le fasi che portano al *divismo maturo* in relazione con le esperienze pregresse: il protodivismo, che deriva dal teatro ed è incarnato dai cosiddetti *mattatori*, e la coeva nascita del *tipo elegante*, compagno d'elezione della *diva*. Non si tratta perciò di

portare il divismo maschile al pari del femminile in una sterile competizione, ma ritengo necessaria un'integrazione e una revisione degli stereotipi cinematografici del primo Novecento. In seguito ho affrontato la comparazione con il fenomeno cinematografico hollywoodiano dei primi anni Venti.

Nella prima parte della tesi l'indagine riguarda l'esperienza di poco precedente all'affermarsi del lungometraggio (1911), fondamentale per la nascita del divismo (I capitolo), e degli anni della prima guerra mondiale.

Giunti a questo punto il percorso si biforca per analizzare la tipologia maschile propria del film delle dive (II capitolo) e quella legata all'*alter ego*, che costituisce la seconda parte dell'elaborato, nella fattispecie due capitoli monografici.

Il primo è dedicato a Emilio Ghione (III capitolo), complessa figura di attore che non ha esperienza teatrale propedeutica: dopo l'esordio nel cinema storico-monumentale e nel ruolo di *spalla* della diva, egli contribuisce alla nascita della via italiana a un genere avventuroso a tinte fosche che ha il suo simbolo in *Za la Mort*, personaggio che egli inventa e interpreta per il decennio successivo (1914-1924).

Prototipo dell'attore "preso dalla strada", Bartolomeo Pagano (IV capitolo) è al centro dell'ultima indagine; anch'egli esordisce sotto l'egida del *kolossal* storico (*Cabiria*, 1914), ma è all'origine del cinema dei "forzuti", in una commistione che unisce il linguaggio metacinematografico al comico e all'avventuroso. Tranne che per i suoi ultimi due film e una breve apparizione in una comica a inizio carriera, il suo nome è celato da quello di Maciste, personaggio che interpreta tra il 1914 e il 1926.

Le conclusioni (V capitolo) intendono compendiare i temi trattati nei precedenti capitoli: le affinità e divergenze tra le tre fasi storiche

enucleate e i sei attori protagonisti della tesi, in relazione con gli altri esponenti italiani ed esteri.

L'ultimo paragrafo, invece, vuole tracciare un possibile sviluppo futuro dell'elaborato.

Nello specifico: nel primo capitolo confronto le origini del divismo nelle figure di Ermete Novelli ed Ermete Zacconi con il passaggio del Grande Attore teatrale al cinematografo; tale evento non riguarda soltanto la successiva manifestazione divistica maschile, anzi, a nostro parere anticipa molti temi sviluppati da quello femminile. Nel clima di riforma che segue la crisi del 1909 appaiono sullo schermo attori affermati provenienti dal teatro. Il loro nome comincia a veicolare il cinematografo tra le fila del pubblico teatrale, generando un'inedita commistione tra le due forme di spettacolo. È una prima fase divistica, anche se embrionale, che il cinema nutre a sé, ponendo le basi di una interrelazione che porterà ai successi mondiali negli anni a cavallo della Grande Guerra. In Europa iniziano a emergere attrici (Asta Nielsen, su tutte) che godono di vasta ammirazione anche in Italia. La presenza sullo schermo di attori di fama genera una prima forma di fidelizzazione del pubblico europeo. Questo nuovo corso detta le agende delle Case produttrici, che così cominciano a gareggiare per scritturare l'attore più in voga. In Italia, seguendo un ordine cronologico, la prima attrice destinata alla glorificazione del pubblico è Lyda Borelli, che, dal 1913, ottiene un successo che la porta a essere un luminoso simbolo del cinema italiano di quel tempo, e che di diritto prende un posto d'onore nella cinematografia mondiale. Lo stile recitativo della Borelli crea moti di emulazione nel pubblico almeno fino al 1918, quando si ritira dalle scene. Anche Francesca Bertini, negli stessi anni, riesce a ottenere

vasta celebrità e anche il suo nome varca i confini nazionali. La recitazione, come per la Borelli, colpisce per l'efficacia del gesto, ma in più la Bertini ha una vocazione proteiforme, che le consente di aderire con disinvoltura ai ruoli più diversi. Raccoglie il favore della critica internazionale, fino a portare il suo nome a simbolo del cinema divistico fino ai primi anni Venti, quando anch'ella sceglie di ritirarsi dalle scene (salvo poi riprendere saltuariamente la professione nel corso del decennio e nell'epoca del sonoro). Queste attrici, che dal teatro passano al cinema, gareggiano senza tema di confronto con i nomi delle "grandi attrici" per definizione, Bernhardt e Duse, magnificate da D'Annunzio. Quest'ultimo è citato in effigie nel secondo capitolo, quale nume ispiratore di un cinema caratterizzato dal movimento eloquente, plateale, estetizzante.

La mia ricerca passa quindi a indagare due tra gli attori italiani, Mario Bonnard e Amleto Novelli, i *partner* delle grandi. Nel capitolo si vuole tracciare la creazione del *tipo elegante* cinematografico, nei primi anni identificato in Mario Bonnard, sorta di *spalla* della diva, ma che, una volta terminata la fase aurea di quest'ultima, ripiega in un percorso irregolare nel mélo del Dopoguerra. Nel quinquennio 1920-1925 emergono produzioni (dal film storico al melodramma) nelle quali il ruolo maschile è alla pari di quello femminile o, come in alcune interpretazioni di Amleto Novelli, ne è il protagonista. Lo sprone e il confronto vengono suggeriti dal divismo statunitense che, nei primi anni Venti, importa nel mercato italiano figure di eroi che paiono la sintesi tra il forzuto atletico e l'amoroso elegante (Rodolfo Valentino e Douglas Fairbanks sopra tutti), mettendo in crisi il nostro rigido sistema di ruoli e stereotipi.

La seconda parte della tesi si rivolge a definire il divismo maturo in due capitoli scanditi dalla filmografia e dall'analisi delle interpretazioni di Emilio Ghione e di Bartolomeo Pagano. Entrambi, pur essendo protagonisti di filmografie basate su numeri molto diversi tra loro (centodue i film del primo, ventisei il secondo), condividono soprattutto l'inscindibilità tra la loro fisionomia e il personaggio che li identifica, fatalmente, agli occhi del pubblico. L'iterazione dei film di *Za la Mort* e *Maciste* si dipana nell'arco di un decennio in una lunga, spesso incoerente, serie di film nei quali è l'*alter ego* e non l'interprete a guadagnare fama tra gli spettatori.

Questo lungo percorso intende avvalorare l'ipotesi storica che sostiene vi sia nella figura del Mussolini, che assume il ruolo di *duce* nel 1925 (posto oltre il confine della nostra ricognizione), la conclusione ideale di una metamorfosi iconologica che vede, nel contempo, il crepuscolo inesorabile della sua possibile immagine riflessa sullo schermo cinematografico; infatti nel biennio 1924-1926 si accomiatano dallo schermo prima *Za la Mort* e poi *Maciste*.

La rappresentazione dei divi nelle riviste d'epoca degli anni Dieci e Venti mantiene i ruoli cinematografici anche nei ritratti fotografici di Ghione e Pagano fuori del *set*. Questa strategia solletica l'illusione che il personaggio viva una vita *reale*. Spesso nelle produzioni Itala e Fert, Pagano è presentato come un attore dell'Itala Film di nome *Maciste*, Ghione stesso, proprio all'Itala, sarà confuso con *Za la Mort* senza nessuna particolare trasformazione intermedia. Il processo metalinguistico e metacinematografico, in particolare per Pagano, durerà molto a lungo, almeno sino alla metà degli anni Venti, quando con le produzioni Pittaluga si torna una una dimensione finzionale.

Questa è una prima forte differenza con il fenomeno divistico femminile, spesso la diva interpreta un personaggio posseduto, demoniaco. Elementi proibiti che sono veicolati da citazioni dell'iconografia religiosa, da testi simbolisti e misterici, riferimenti alle esperienze artistiche figurative precedenti (i preraffaelliti) e coeve (la Secessione viennese), che rappresentano donne nel loro rapporto eversivo con il maschio, e sono infine incarnati nel corpo dell'attrice che ne esalta le corrispondenze e le evocazioni. È un dato evidente di una possibile definizione, per contrasto, del divismo forzuto e avventuroso. Quest'ultimo, anzi, può essere definito nelle connessioni tra i canoni *ribaditi* di virilità, dell'eroismo e della forza, quasi una risposta diretta ai modelli dannunziani, simbolisti e del decadentismo. Sorta di sfida estetica e sociale ingaggiata a distanza contro *eleganti, sempre* un po' smidollati e seriosi, a favore del ritorno di una superiorità del fisico rispetto ai turbinii mentali e passionali.

Il modello principale espresso dalla creazione del tipo elegante è innanzitutto il dandy. Tratto distintivo sono il censo e, nell'aspetto formale, la divisa d'ordinanza sono il frac e la tuba. Questi gentiluomini costretti spesso a una doppia vita da una donna affascinante e spietata si tramutano in ingenue vittime. Spersi in drammi familiari, classisti, attraversano un grande romanzo per immagini, che sembra reiterarsi durante gli anni della guerra. Una grande teoria dei dolori del dorato mondo dell'aristocrazia, dominato da donne fatali, dame irredimibili che sfuggono dalle mani di uomini perdutamente innamorati. Un cinema d'evasione, dalla vocazione manichea, dove il morboso si alterna all'esposizione di simboli di ricchezza, il torbido alla fede, il celestiale al diabolico. Ecco che

giunge l'eroe elegante, il quale, tra salotti e trincee, rappresenta il punto di contatto, fortissimo, tra il cinema dei divi e il dannunzianesimo. La produzione cinematografica d'anteguerra ha attinto non solamente alle opere di D'Annunzio, ma soprattutto all'alone dannunziano, a ciò che D'Annunzio, primo divo, evoca nell'immaginazione del pubblico. Il vate conta epigoni di ogni genere e livello. L'*elegante*, in questa fase, è la sua espressione cinematografica. Anche Emilio Ghione e Febo Mari aspirano al suo modello in maniera evidente, sfruttando la popolarità del vate. Quando le sirene della guerra accresce la voglia e forse il bisogno di pellicole nazionaliste, sono prodotti film in cui l'eroismo e l'irredentismo rappresentano l'ossatura della produzione; proprio nel 1915 Ghione sarà regista di film antiasburgici come *Oberdan*, espressione dell'irredentismo giuliano, e risorgimentali come *Ciceruacchio*. Ma l'anno successivo anche l'antidannunziano Maciste, il cui nome nasce proprio dalla penna del poeta, con *Maciste alpino*, è protagonista di una commedia a sfondo patriottico. Un invito all'arruolamento con un testimone d'eccezione, sulla scorta dell'interventismo stellare di D'Annunzio.

Con la fine della guerra il cinema risente gli effetti di una crisi nella quale si trascina per tutto il decennio seguente; la reazione possibile è la ripetizione di quei soggetti che hanno contribuito al successo degli anni d'oro. Tra questi l'ambientazione preferita dal mélo è il *demi monde*, un luogo evocativo che proviene dalla letteratura francese dell'Ottocento, da romanzi come *Papà Goriot* (1834, Honoré de Balzac), *I misteri di Parigi* (1842-43, Eugène Sue), *Il ventre di Parigi* (1873, Émile Zola). Il cinema francese ben presto ambienta film nella parte oscura della *Ville Lumière*, creando perciò un ossimoro stilistico. Ci sarà pure una reazione alle nuove proposte

che si affacciano dal cinema tedesco e hollywoodiano. Pur mantenendo le ambientazioni nei salotti affollati da frac e abiti di alta sartoria, i soggetti tentano di dare alla figura maschile quel risalto che la guerra ha magnificato nel nome dell'eroe. Ma i riferimenti sono timidi, a parte qualche evocazione di caduti: la guerra resta fuori e il cinema degli eleganti si accontenta di tornarsene nel consolatorio alveo dell'evasione da un presente carico d'incognita. Concessioni al melodramma verdiano e pucciniano, donne malate di tisi, uomini in eterna rincorsa di un amore impossibile o precario, fanno notare ai critici i limiti di una sorta di *remake* continuo che non va al di là di una pallida imitazione del passato. Tra questa schiera emerge Amleto Novelli, l'unico attore che in tempi di crisi endemica prende le redini ed è protagonista di una lunga serie di film. Ma sarà una parabola breve: dopo un numero sorprendente di film, dal melodramma alla ricostruzione storica, e dopo aver tentato una risposta a Valentino con *Il corsaro*, diretto da Genina, Novelli improvvisamente muore. Nel mentre, tra le maestranze della nostra cinematografica, è in atto una vera e propria diaspora che li condurrà in Germania, mercato vitale e in forte espansione. Qualcuno vi trova un nuovo successo (Luciano Albertini). Altri, come Ghione e Pagano, vi rimarranno qualche mese per poi rientrare in Italia. Il primo tenta di ripresentarsi ancora un'ultima volta sotto le sembianze stanche di Za la Mort, il secondo godrà qualche successo con il solito Maciste, sostenuto dalla produzione della Società Anonima Stefano Pittaluga.

Ma chi sono Za la Mort e Maciste? Za la Mort incarna il fascino di ambientazioni parigine torve (il già citato *demi monde*), piene di assassini e di teppisti, cosiddetti *apaches* metropolitani. Tra i primi sceneggiatori italiani che citano direttamente il *demi monde* c'è il giovane Augusto Genina, non ancora regista. Egli scrive il soggetto

L'anima del demi monde per Baldassarre Negrone, che ne gira una pellicola con protagonisti Francesca Bertini e Ghione. Il film è conosciuto anche con il titolo *Nini Verbena* (1913) e sarà l'origine dell'avventura divistica di Ghione che, per la prima volta, ha la possibilità di vestire i panni dell'apache, fiero teppista che segue un proprio codice d'onore e che l'anno successivo si trasformerà in Za la Mort e recita per l'ultima volta il ruolo dell'apache in un film di Amleto Palermi, *La via del peccato*, nel 1925. Nel 1914 Bartolomeo Pagano interpreta per la prima volta Maciste in *Cabiria*: un personaggio simbolo della forza fisica e che in questa qualità si è mantenuto, seppur in varie versioni di ambientazione, fino al 1926. Con Maciste ha piena cittadinanza nel cinema un personaggio che alle prolisse disquisizioni colte delle classi aristocratiche (con le quali si rapporta sempre) sostituisce i fatti. Una volta aperte le porte della cinematografia all'uomo muscoloso, la produzione italiana si adegua, creando epigoni di ogni genere. Ma la schiera di forzuti (tra gli altri si sprecano i riferimenti biblici e mitologici da Sansone all'Eracleide) alla fine della guerra si adegua alle metamorfosi politiche dell'Italia e, mentre si affollano le piazze richiamate dal regime mussoliniano, a uno a uno, gli eroi corpulenti del genere abbandonano il campo. A segnare il cambio è un nuovo e potente divismo maschile, in una dimensione inedita.

In sintesi, la lunga durata del fenomeno divistico maschile dà la possibilità di osservarne i diversi periodi, le personalità e i personaggi che hanno dato vita a un fenomeno sopravvissuto seppure con difficoltà durante una fase di netta decadenza della cinematografia italiana. Il tema che propongo è lo studio della resistenza cocciuta o dei tentativi di rinnovamento di un settore cinematografico in crisi,

oltre all'analisi di significative singole esperienze attoriali e delle relative evoluzioni o involuzioni nelle tre fasi. Il protodivismo di Ermete Novelli ed Ermete Zacconi si incardina nel ruolo iterato di *padre nobile*, che contiene un'anticipazione della serialità. La fase successiva della creazione del tipo, nella sua narrazione in divenire, da quasi *intruso* nel cinema delle dive, a sintesi del dannunzianesimo estetizzante. Incarnato all'inizio da Mario Bonnard, al quale va una sorta di primogenitura per avergli dato movenze e volto, alla fase più complessa e meno stereotipata rappresentata dalla recitazione di Amleto Novelli. Tocca a quest'ultimo, nel Dopoguerra, raccogliere i cocci di una possibile risposta, seppure minoritaria, alle dive e a quella di Valentino. Novelli, divenendo protagonista tra le macerie, incarna il modello di fascino virile, anche se confinato entro i limiti distributivi nazionali e dell'Europa latina. Ma la fase più evidente, anche ai posteri, è rappresentata dal culto della forza virile: Ghione, sintesi di eleganza in frac e d'avventuriero romanzesco, dal piglio nervoso e dalla maschera ossuta e occhiuta; Pagano il liberatore di donne rapite dai malvagi, l'antitesi di ogni dandy dannunziano, il più muto tra i divi muti, che alle parole sostituisce sonori fatti.

PARTE PRIMA: ORIGINI E PRIME LUCI

Capitolo I

PROTODIVISMO (1910-1915)

All'origine di modelli e tipologie dei ruoli drammatici maschili nel cinema

I.1 Dal teatro al cinema: Ermete Novelli ed Ermete Zacconi

Ermete Novelli ed Ermete Zacconi, due massimi esponenti del teatro italiano, s'incontrano (e si confrontano) nella fase primigenia del nostro cinema. In discussione è il metodo attorale maschile, nell'accezione di attore *protagonista*. In questo capitolo tenteremo di ricostruire le fasi del loro contatto col nuovo mezzo. I *due Ermeti*, come vengono spesso definiti, non senza ironia, si specchiano infine nel cinematografo. Il nuovo *medium* presenta loro poche affinità e molte divergenze al confronto con la forma di spettacolo blasonata e antica dalla quale provengono. Nei film di Novelli, tra i due il pioniere, ciò che colpisce è la possibilità di trovare, seppure in fase germinale, alcuni elementi divistici. Divismo che invece in Zacconi già appare evidente, complice, come vedremo, il passaggio al lungometraggio¹. Ma in entrambi i protagonisti non troveremo i tratti distintivi salienti di quel che sarà il divismo maschile nel muto italiano a venire; i due Grandi Attori sono ancora legati a esperienze recitative e formali tradizionali. Eppure, sono entrambi portatori di qualità *protodivistiche*,

¹ Cfr. *Il teatro muto*, GARIAZZO 1919; *L'avvento del lungometraggio* in BERNARDINI 1982, pp. 79-154; *Panorami di cinema muto*, ROCCO 1992, pp. 11-17; *Prove di kolossal: l'invenzione dello spazio in La caduta di Troia*, ALOVISIO 2005a, pp. 131-154.

all'origine in modo indifferente sia di quello maschile, sia del femminile. Nei loro film non troviamo la serialità compiuta o la vestizione reiterata dell'*alter ego*, tratti distintivi dei due più importanti divi del nostro cinema, Ghione e Pagano, passati alla storia come *Za la Mort* e *Maciste*. Ma nella filmografia di Novelli e Zacconi è presente una prima forma di continuità tematica. Ambedue rivestono un ruolo preciso, quello del *padre nobile*, ed entrambi cominciano la loro avventura cinematografica con una trilogia. Il trittico, anche se non segue un coerente sviluppo narrativo concatenato, diviene parte sostanziale di un progetto circolare e una sorta di riproposizione dei temi legati alla loro esperienza teatrale, soprattutto matura, in linea cioè con la loro età biologica. Il gioco di specchi avviene anche tra le rispettive filmografie: Zacconi, con *Padre*, si presta a una sorta di *remake* di *La morte civile* di Giacometti, dramma ridotto per il cinema e interpretato da Novelli un paio d'anni prima. Se questa non è la riproposizione cinematografica del fin troppo famoso duello tra i due mattatori, poco vi manca. Inoltre quello che noi definiamo protodivismo dei *due Ermeti* contiene gli aspetti che di lì a poco rivoluzioneranno il cinema italiano e mondiale. Negli anni che anticipano e coincidono con la Grande Guerra, il divismo trova compiutezza e maturità nelle prove di Borelli e Bertini (tra le altre) e, anche se in tono minore, ma più longevo, darà inizio all'omologo maschile, incarnato da attori cinematografici che in molti casi debuttano nel cinema senza una formazione teatrale propedeutica. Attori e divi che questa ricerca vuole tentare di raccontare nello sviluppo peculiare della storia del cinema muto italiano.

I.2 Il riflesso del Grande Attore sul grande schermo

Il divismo cinematografico, per molti aspetti, è storia nota grazie a studi di spessore storico e critico che si sono susseguiti negli anni. Così, almeno, per ciò che concerne la manifestazione più matura e importante, ossia il divismo femminile degli anni Dieci del Novecento: i film *delle dive* che, a partire dagli anni 1912-13, si connotano come un fenomeno. Fenomeno creato da interpreti e storie scritte o adattate su misura, che appassionano il pubblico e lo attraggono per quasi un decennio. Nel capitolo si tenterà di porre una base storico-filmografica a questa peculiarità del cinema muto italiano e, nel contempo, di far luce sull'approdo al cinematografo di due tra i più grandi attori di teatro dell'epoca. Novelli e Zacconi, insieme con Eleonora Duse, sono protagonisti di un periodo storico decisivo per l'avanzamento del teatro italiano, che la storiografia di settore definisce "generazione dei *mattatori*"²; tra i primi a misurarsi con il cinema in modo complesso, nel caso di Zacconi la nuova carriera dura ben oltre il muto, e per la Duse con un'unica, celebre, esperienza (*Cenere*, Febo Mari ed Eleonora Duse, Società Anonima Ambrosio, Torino 1916)³. Novelli e Zacconi non sono i soli grandi interpreti maschili a transitare dal teatro al cinema, ma grazie al recupero più o meno recente di pellicole nelle quali compaiono, e che abbiamo potuto osservare, possono essere considerati tra i maggiori iniziatori di un rapporto privilegiato tra l'attore e il pubblico

² Cfr. *Fondamenti del teatro italiano*, MELDOLESI 1984.

³ Cfr. PALMIERI 1938; SIGNORELLI 1949; il monografico di BIANCO E NERO 1958, n. 12 dedicato all'attrice in occasione del centenario della nascita, in part: BACCHELLI 1958 e SIGNORELLI 1958. In anni più recenti cfr. BRUNETTA 2008, p. 103-108; GENOVESE 1998, pp. 74-83 e la tesi di dottorato di Davide Gherardi contenente un monografico esaustivo su Febo Mari basato su fondi archivistici inediti: GHERARDI 2009, pp. 552-575. Cfr. la sezione *Le altre arti* in BIGGI, PUPPA 2009, pp. 407-555.

cinematografico, che sarà sempre più forte, almeno fino alla fine della prima guerra mondiale. Siamo dinanzi a una fase aurorale, prodromica collocabile nel triennio 1910-13, che corrisponde con il debutto di Novelli e Zacconi sul grande schermo. Con Zacconi questa collaborazione tra esperienza teatrale e il nuovo *medium* subisce un'accelerazione in avanti, stabilendo la chiave di volta del nostro percorso di ricerca. I mattatori, secondo la definizione di Claudio Meldolesi⁴, hanno innovato la scena di prosa in maniera irreversibile e, come annota Jandelli, «tale da influenzare in modo permanente le generazioni a venire»⁵. Aggiungiamo che in misura consistente entrambi hanno dato vita a un avvicinamento privilegiato con il pubblico cinematografico, preparando e dissodando un terreno che darà frutti quali Lyda Borelli, Francesca Bertini e Pina Menichelli, tra le altre. Il debutto dei mattatori crea la base per la generazione di attori che porterà a un inedito stile interpretativo e recitativo, ossia la modalità attorica cinematografica. Scrive Luigi Marone nel 1910:

Ormai è indiscutibilmente provato che la cinematografia, e come arte e come industria, ha fatto dei veri passi da gigante, specialmente in Italia, dove vi sono case produttrici che non badano a spese purché le loro films riescano perfettissime [...]. Una volta sembrava indegno ai nostri artisti il prendere parte a scene cinematografiche: ora i migliori si prestano col più squisito senso di arte, ed abbiamo già veduti – per citarne qualcuno – Dina Galli, Guasti, Ciarli, Bracci e tanti altri, e fra qualche giorno vedremo proiettate le

⁴ MELDOLESI 1984.

⁵ *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, JANDELLI 2002, p. 46.

films eseguite dai due colossi dell'arte drammatica:
Zacconi e Novelli⁶.

Novelli e Zacconi traspongono la loro arte, praticata in anni di esperienza sul palcoscenico, affrontando, soprattutto per quanto riguarda Novelli, i limiti che appartengono al nuovo mezzo, primo fra tutti l'assenza della voce, strumento essenziale, va da sé, per l'interpretazione teatrale. Ma il rischio di riproporre pedissequamente una versione muta della recitazione teatrale è scongiurato e confermato sia dalle testimonianze d'epoca, sia dalla visione delle pellicole che Novelli interpreta nel 1910. Novelli prima e Zacconi dal 1912 adeguano la loro prestazione alle limitazioni della macchina da presa. Eppure ne intendono fin da subito le numerose *altre* potenzialità, peculiarità di rappresentazione che il teatro non consente: l'ambientazione in esterni; la scelta calcolata del punto di vista o, nota Brunetta, la valorizzazione della drammatizzazione del gesto comune «come quella di Zacconi [che] ci fa cogliere come l'obiettivo della macchina da presa sia risucchiato dal gesto dell'attore [e] venga obbligato a stabilire un rapporto più ravvicinato»⁷ tra l'attore e il suo pubblico; le soluzioni date dal montaggio. Ma la forza del nuovo mezzo è soprattutto nella capacità di diffusione capillare delle loro interpretazioni nelle sale cinematografiche del Paese e all'estero. Eppure da parte di entrambi le dichiarazioni nei confronti del cinematografo sono sempre tiepide, talvolta oltre il limite della contraddizione.

⁶ Luigi Marone, *I progressi della cinematografia*, «Cine-fono e Rivista Fono Cinematografica», Napoli, n. 129, 15 ottobre 1910, p. 8, ora in BERNARDINI 1981, p.231.

⁷ BRUNETTA 2008, p. 235.

I.3 Protodivismo. Il dono dell'ubiquità e della riproducibilità

Contraddizioni a parte, i due grandi interpreti contribuiscono fin da subito a un'accelerazione del linguaggio cinematografico. Con essi si affaccia un elemento caratterizzante, ossia l'emanazione carismatica della loro presenza scenica e attoriale, già sperimentata sul boccascena. Facendo un passo indietro, andiamo a rileggere alcune critiche di autorevoli testimoni dell'arte teatrale di ambedue gli attori, sia per ritrovare corrispondenze con l'essenza poi trasposta sul grande schermo, sia per cercare conferme alla nostra ipotesi. Per quanto riguarda Novelli, Roberto Bracco scrive: «le sue interpretazioni contenevano, sì, una sostanza psicologica permanente; ma l'efficacia teatrale se ne effondeva in una vibratilità contingente, in una quasi improvvisazione di cui i gesti la voce le parole stesse erano d'un attore trasformato in un autore al quale fosse possibile di creare estemporaneamente un personaggio e di identificarsi con esso nella vicenda attribuitagli»⁸. Anche la testimonianza di Ugo Falena conferma quanto già scritto da Bracco: «dalla spontaneità, il Novelli derivò le virtù dell'improvvisazione e della fantasia. Era insomma l'attore tipico italiano che aveva saputo nobilitare e modernizzare la tradizione»⁹. Dell'arte di Ermete Zacconi, Marco Ramperti osserva: «non c'è personaggio che lo Zacconi non afferri e sollevi con unghie d'aquila. Egli entra d'impeto nella parte, e, subito, vi sta saldo e fiero, con una specie d'imperio. Egli non è di quelli che sembrano “domandare scusa di recitare”»¹⁰. Ramperti

⁸ Roberto Bracco, *Un trittico. Emanuel, Novelli e Garavaglia. Nel 2 Novembre 1928*, in *COMEDIA* 1928, a. X, 15 novembre – 15 dicembre, p. 7.

⁹ Ugo Falena, *Ermete Novelli (nel primo decennale della morte)*, in *COMEDIA* 1929, a. XI, 15 ottobre – 15 novembre, p. 11.

¹⁰ Marco Ramperti, *Galleria dei comici italiani. II°. Ermete Zacconi*, *COMEDIA* 1926, a. VIII, 20 luglio, p. 6.

conclude il proprio omaggio a Novelli con un'osservazione che testimonia la cifra divistica dell'attore. Vale la pena riportare il brano per intero:

Fu annunciato un nome: il suo [di Zacconi]. La folla invase la platea, sedie, poltrone, dilagò per le loggie [sic], fece a pugni in piccionaia per la contesa di un posto, si ridusse nei corridoi, s'inserì negli stipi, s'aggrappò a quelle stesse sirene delle cariatidi che parevano, adesso, stupite della piena improvvisa dopo una secca sì lunga. Un nome, un nome solo: Zacconi! E il vuoto anello fu un raduno di festa; e le tre ore di spettacolo, come liberate da un gelido incantesimo, passarono in quel silenzio fremente che prepara, per ogni fine d'atto, il grido unanime, l'acclamazione esplosiva. *Ermete Zacconi ha dunque ancora, nel pubblico, questa autorità miracolosa. Sovrano, per grazia di Dio e volontà generale*¹¹.

Jandelli, a questo proposito, scrive che «è nota la predilezione degli spettatori ottocenteschi per la comparazione fra le *performances* dei grandi interpreti impegnati a dar vita allo stesso personaggio: si andava a vedere l'*Otello* di Zacconi una sera e un'altra l'*Otello* di Novelli quasi si trattasse di un duello combattuto a distanza, di un autentico agone attorale con tanto di *fans* al seguito (il "partito" Zacconi, il "partito" Novelli)»¹². Novelli e Zacconi, è noto, godono già di un pubblico che li idolatra, un pubblico che li ha seguiti in decenni

¹¹ *Idem*, p. 7. Il corsivo è nostro.

¹² JANDELLI 2002, p. 130.

di carriera gloriosa. Eppure è un pubblico limitato nei numeri rispetto alle potenzialità del cinematografo. È limitato da contingenze oggettive e insuperabili dalla capienza dei teatri nei quali l'attore si esibisce; questo dato, per quanto banale, grazie al cinematografo può essere superato. In effetti, questo limite è scardinato dal loro debutto cinematografico, che vale l'opportunità di diffondere la propria arte anche a quegli spettatori remoti, esclusi dagli spettacoli tradizionali. Ciò consente che nella stessa ora, nello stesso giorno, ma nei luoghi più lontani e diversi l'arte di Novelli e di Zacconi possa essere fruita. L'attore diviene *ubiquo* e il pubblico può godere la prestazione del suo beniamino potenzialmente ad ogni latitudine. Ciò che sembra attrarre i due attori è quest'ultima qualità, poiché la coralità è sacrificata rispetto alla prova del protagonista, che diviene assoluto fulcro dello spettacolo filmico. L'avvento del lungometraggio non farà che dar maggior senso alla tendenza del *protagonismo* del Grande Attore davanti alla macchina da presa. Siamo dinanzi all'affermazione dell'attore protagonista-ubiquo, anticamera del divismo cinematografico. Un attore sempre più accentratore della scena e della narrazione, che si distingue dai comprimari per assoli virtuosistici, fino a collezionare una galleria di *Do di petto* muti. In questo senso, è utile riportare le parole profetiche di Angelo Morvillo, scritte nel 1911:

Perché a che cosa si riduce in fondo il fenomeno dei lunghi film se non ad una maggiore valutazione che si crede doversi assegnare all'opera dell'attore? E che cosa dimostrano se non questo i casi di Asta Nielsen e di Madamigella Polaire che nuove argonauite dell'arte della mimica, elevandosi e con sé elevando l'opera

dell'attore a elemento superiore tra quelli che il cinematografo compongono, si sostituiscono alla fabbrica nella produzione di cinematografie?

Per fortuna oggi son due sole le audaci che hanno innalzato lo stendardo della ribellione, *ma chi ci dice che questi casi sporadici non saranno seguiti subito da cento altri ancora?* [...].

Se ciò sarà la fabbrica andrà in rovina e con essa decadrà anche la cinematografia.

È da supporre infatti come assai probabile che l'attore e *in ispeciale modo le attrici* vorranno avere ben presto propri operatori: che farà dunque una fabbrica alla quale siano state tolte le Cinematografie artificiali, e che sarà mai della Cinematografia quando non fini generali e non tanto la ragione economica, ma fini unilaterali muoveranno attori e attrici divenuti intraprenditori?

*Chiaro è dunque che noi siamo alla vigilia di una grande rivoluzione di mercato, che sovvertirà completamente le basi attuali della Cinematografia*¹³.

È una rivoluzione che i due attori sembrano aver afferrato sin da subito.

La prima Casa di produzione che pianifica la necessità del *testimonial* di fama per far conoscere le proprie pellicole è la Film d'Arte Italiana, emanazione della francese Pathé. La FAI propone a Novelli una trilogia, ancor oggi superstite, composta da due pellicole di soggetto shakespeariano e l'ultima, una riduzione da *La morte*

¹³ Angelo Morvillo, *L'argomento Principe (La fine della fabbrica)*, «Cinema», Napoli, n. 17, 5 settembre 1911, pp. 5-7, ora in BERNARDINI 1981, p. 110. I corsivi sono nostri.

civile di Giacometti. Se la trilogia novelliana vuole essere compendio e summa delle sue interpretazioni più celebri e celebrate, Zacconi, per converso, sceglierà di interpretare film a soggetto originale, anche se intonato alle interpretazioni teatrali e al *ruolo* che l'hanno reso cardine dell'arte drammatica¹⁴. Nel 1916, Antonio Gramsci sentenza: «come esistono pochi uomini che siano dei caratteri dal punto di vista morale, così esistono pochi attori che siano artisti, cioè caratteri dal punto di vista della vita artistica»¹⁵. Nel biennio 1910-11 nasce e si afferma il lungometraggio moltiplicando possibilità che paiono trasfondersi all'infinito. O quasi. Zacconi nella fase iniziale della sua carriera cinematografica appare anch'egli in una trilogia, prodotta dalla Itala Film di Torino, nella quale attualizza il ruolo del *padre*, già proposto da Novelli nel trittico della FAI. Il ruolo che è "cavallo di battaglia" per entrambi. Affinità che ripropongono una sfida nata sul palcoscenico, per molti versi speculare, un duello artistico tra due attori, decisivi per la storia del teatro in Italia, che sconfinava nel nuovo mezzo di comunicazione:

Il fatto che, dopo il 1910, importanti attori teatrali come Ermete Novelli o Ermete Zacconi accettino con naturalezza il cinema e così anche alcuni attori teatrali di successo, come Giovanni Grasso, o attrici come

¹⁴ Secondo Jandelli, infatti: «il Grande Attore, portando al successo un repertorio legato al proprio orizzonte artistico individuale, decreta l'affermarsi di testi, autori e parti (un esempio su tutti la fortuna di alcune opere di Shakespeare che mandano in soffitta la tragedia classicista): fino a quel momento decidere la composizione del repertorio era stato prevalentemente il gradimento del pubblico. Portato al successo da un Grande Attore, nel secondo Ottocento un personaggio verrà invece affrontato infinite volte da una miriade di epigoni e contribuirà a uniformare gradatamente il repertorio che diverrà lo stesso – solo con qualche scarto cronologico – per le compagnie primarie minori. Prende il via così la fase "seriale" (nell'accezione industriale che gli darà Gramsci) della composizione del repertorio», JANDELLI 2002, pp. 29-30.

¹⁵ GRAMSCI 1916, p. 208.

Giacinta Pezzana o Eleonora Duse, ha conseguenze assai importanti nella modificazione delle tecniche recitative nel creare, in una fase intermedia, identificazione e riconoscimento tra attore e pubblico. Questo è un gradino intermedio in quanto il divismo cinematografico, nei suoi primi passi, non è altro che una variante o sottocodice di comportamento rispetto al teatro, ma ben presto scopre, grazie alla sua diversa diffusione, un potere assai differente e superiore di trasmissione, anche nel sociale, di modelli di comportamento.

Ancora tutte da studiare le influenze sulla recitazione teatrale e cinematografica in Europa di un attore come Ermete Zacconi, la cui portata innovativa è enorme. Le dive o i divi [...], pur senza rinunciare a ciò che il teatro aveva in qualche modo canonizzato, tutti i maggiori protagonisti del fenomeno, prendono coscienza, poco alla volta, delle diverse condizioni del lavoro cinematografico e della diversa possibilità di costruzione pubblica della propria immagine. Grazie all'azione combinata e parallela di tutti i mass media, ogni piccolo fenomeno rimbalza a vari livelli e acquista un'evidenza e una capacità di penetrazione del tutto sconosciute al teatro¹⁶.

I recenti restauri confermano che il divismo affonda le proprie radici non solo nel teatro, ma anche nell'avvento dei due mattatori, evento di portata clamorosa, soprattutto nella prima fase della loro

¹⁶ BRUNETTA 2008, p. 84.

produzione. Nella fattispecie, il grande successo di Zacconi in *Padre* (Itala Film, 1912) rivoluziona in brevissimo tempo anche il mercato e la distribuzione cinematografica, ottenendo uno dei primi grandi successi 'di cassetta' e la riproposizione delle copie del film, esauste per l'usura, a beneficio della richiesta di un pubblico pressante¹⁷. Tuttavia persistono usi teatrali, stereotipi, che Novelli e Zacconi ripropongono in *La morte civile* e *Padre*, presentandosi al pubblico in una sorta di preludio che ricrea l'ambiente teatrale. Il divismo trasposto al cinematografo si rapporta ai meccanismi identificativi del teatro, con l'attore che *si accorge* degli spettatori in sala, li saluta con deferenza, creando una sospensione straniante e affettuosa, ma carica di significato, che riporta al rapporto diretto, ravvicinato, di nuovo teatrale. Pone un'anteprima divistica che apre all'apparizione di immagini mute della narrazione finzionale, immagini sovradimensionate, gigantesche, che il cinematografo riserva agli occhi dello spettatore. Dunque la commistione si compie tra industria e arte, celebrità, mercato e rapporto con lo spettatore, e in quest'alchimia avviene il balzo in avanti. Il film s'emancipa dal concetto ormai consueto di interpretazione e fruizione, dando vita a un'*apparizione* prodromica di ciò che sarà il film del divo.

¹⁷ «Secondo le fonti d'epoca, il film [*Padre*] registrò in tutta Italia un clamoroso successo: a Milano ([...] dove rimase per otto giorni [...]), come a Genova ([...] per dieci giorni nonostante l'aumento del prezzo dei biglietti d'ingresso) e a Trieste (per sette giorni [...]): teniture per l'epoca eccezionali», Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 51.

I.4 Ermete Novelli e la *testimonianza* cinematografica

Il debutto cinematografico ufficiale di Ermete Novelli (Lucca, 5 marzo 1851 – Napoli, 30 gennaio 1919) risale al 1910, ma, in realtà, il suo accostamento al cinematografo inizia undici anni prima, nel 1899, grazie a due film “dal vero” girati e prodotti dal trasformista Leopoldo Fregoli¹⁸. Nel primo documento, *Commendator Ermete Novelli – Impressioni dalla critica*¹⁹, Fregoli immortalava il mattatore mentre legge articoli di critica teatrale che lo riguardano; nel secondo, *Novelli in famiglia*²⁰, è ritratto insieme con moglie, Olga Giannini, e a una bambina. Sono immagini che mostrano l'attore nella sua quotidianità, nel privato, ispirate ai recenti “dal vero” dei Lumière (in *Le repas d'un bébé*, 1895, ad esempio, Auguste Lumière e consorte sono mostrati alle prese con la colazione del figlio). Immagini e “ambientazioni” di certo innocue, che segnano altresì l'importanza culturale e la centralità del personaggio nell'Italia di allora. Bisognerà aspettare ancora qualche tempo prima che Novelli presti la propria arte al cinema e, secondo la testimonianza di Franco Liberati²¹, non è certo stato un passaggio esente da dubbi e incertezze. Liberati racconta nella sua autobiografia che l'attore, infine, è convinto dall'opportunità, unica nel suo genere, di vedere egli stesso la propria recitazione. Questa testimonianza aneddotica la riprenderemo più avanti. Un altrettanto probabile motivo che può aver condotto l'attore a considerare il cinematografo in veste di nuovo e ultimo approdo per la sua carriera è legato alla famiglia.

¹⁸ Cfr. BERNARDINI 2002, pp. 37-40.

¹⁹ La pellicola è parzialmente esistente ed è conservata presso la Cineteca Italiana (Milano), cfr. BERNARDINI 2002, p. 38.

²⁰ La pellicola è conservata presso la Cineteca Nazionale (Roma), cfr. BERNARDINI 2002, p. 40.

²¹ Franco Liberati (1872-1938), autore di teatro, direttore di compagnie e organizzatore, stretto collaboratore di Ermete Novelli, cfr. LIBERATI 1930, p. 120.

Infatti, il figlio Enrico²², più noto con lo pseudonimo Yambo, comincia nel 1909 la sua carriera cinematografica in qualità di autore, di direttore di scena e, dal 1911, d'attore egli stesso²³.

1910. Il debutto nel cinema di finzione di Ermete Novelli è legato alla casa di produzione Film d'Arte Italiana (FAI)²⁴, emanazione della francese Pathé in Italia. Tra le finalità produttive della Casa, enunciate sin dalla ragione sociale, prende posto d'onore la riduzione cinematografica di grandi opere teatrali e letterarie, realizzate con rigore filologico in fatto di ricostruzioni scenografiche, di costumi e dalla fedeltà ai testi originali, nonostante il limiti temporali imposti dal metraggio corto. L'idea vincente, che guida le scelte della FAI, consiste nell'ambientare i drammi più celebri della storia del teatro fuori dei limiti del boccascena, in luoghi aperti, in esterni bucolici: una possibilità, quest'ultima, che per l'epoca si rivela rivoluzionaria. Come ha dimostrato Giovanni Lasi, il nome di Ermete Novelli emerge tra gli attori di teatro italiani che la costituenda Casa di produzione vuole coinvolgere, già a partire dal 1908²⁵. Lasi annota che Carlo Marelli, contabile della Casa, «mentionne même quelques noms du théâtre italien qui pourraient être engagés avec profit dans ce genre de production: le dramaturge Marco Praga et les acteurs Ermete Novelli et Eleonora Duse»²⁶. Liberati, scrive che Novelli è,

²² Enrico Novelli (1876-1943). Yambo è già noto al pubblico dei ragazzi d'allora nella qualità di narratore e disegnatore di "pupazzetti", antenati del fumetto moderno; fu giornalista e direttore di quotidiani e riviste.

²³ Cfr. Filmografia di Enrico Novelli (Yambo) in LOTTI 2008b, p. 129-130.

²⁴ Rimando agli studi di Giovanni Lasi e Silvio Alovio sulla FAI, pubblicati in 1895. REVUE DE L'AFRHC 2008, n. 56, in part. LASI 2008a, pp. 95-83 e LASI 2008b, pp. 191-204; ALOVISIO 2008, pp. 205-223.

²⁵ Fondata a Roma il 18 marzo 1909 cfr. LASI 2008b, p. 191.

²⁶ *Idem*, p. 199.

infine, interpellato e convinto a fare il grande passo da Gerolamo Lo Savio²⁷, produttore e regista della FAI:

«Ugo Falena persuase prima di tutti Ferruccio Garavaglia e Lo Savio ridusse a voto favorevole la ripulsa indignata di Ermete Novelli. Ricordo: eravamo col Novelli a Politeama di Napoli. Lo Savio aveva parlato al grande interprete di *Papà Lebonnard* nella maniera più convincente, ma invano. Sul punto di veder perduta la partita, l'avv. Lo Savio disse all'artista:

Dite un po': voi avete mai veduto recitare sulla scena Ermete Novelli? No, eh? Ebbene, col cinematografo lo vedrete!

Fu come si direbbe, l'argomento *ad homine*. Gli occhi dell'attore sfavillarono; l'idea di rivedersi sulla tela sembrò quasi a Ermete Novelli come l'erezione di una statua imperitura che lo avesse ritratto su un blocco di marmo, e accettò»²⁸.

A Novelli è proposto d'interpretare Corrado, protagonista di *La morte civile*, dramma di Paolo Giacometti (1861), che egli stesso ha contribuito a riportare al successo; la riduzione cinematografica è affidata allo stesso Lo Savio (riduzione di Ugo Falena)²⁹. La pellicola

²⁷ Gerolamo Lo Savio (1865-1931). «[Lo Savio] ha il grande merito di aver seguito i primi passi di Francesca Bertini e di aver convinto ad accostarsi al cinema, attori di teatro come Ferruccio Garavaglia, Ermete Novelli, Giannina Chiantoni, Cesare Dondini», CHITI 1997, p. 168.

²⁸ Testimonianza di Franco Liberati scritta per la rivista «In Penombra» nel 1918 ripresa in REDI 2000, p. 36.

²⁹ Cfr. REDI 2000, pp. 36-38; BERNARDINI 1996b, pp. 268-271; sulle cause del passaggio dal teatro al cinema dei "grandi attori" italiani rimando a BRUNETTA 1993, pp. 74-75.

è mostrata in pubblico per la prima volta nel novembre 1910. Con essa, ha inizio la carriera d'attore cinematografico di Ermete Novelli, che conta una filmografia di undici titoli certi, l'ultimo dei quali prodotto nel 1918, l'anno che ne precede la morte. Nello stesso 1910 Novelli interpreta due film d'ispirazione shakespeariana, arrivati sino ai nostri giorni, *Re Lear* e *Il mercante di Venezia*. Nel primo film, l'imponente figura dell'attore è spesso al centro dell'inquadratura e la divide simmetricamente, facendone, sostenuto dal testo originale, un precursore del *divo-film*. Siamo nell'epoca in cui l'inquadratura è fissa e gli attori si adeguano ai limiti d'essa, ma nell'interpretazione dinamica del vecchio re (sono molti punti di contatto con quella di Corrado), Novelli si distacca in modo deciso, quasi violento, dalle altre comparse, anche dalla giovane Francesca Bertini, qui alle sue prime esperienze cinematografiche. La figura è spesso avviluppata da grandi drappi che l'attore in più di qualche scena si toglie di dosso e getta a terra, creando chiaroscuri e continuo movimento a spirale attorno al suo corpo. Ma il punto di forza della sua prova recitativa e comunicativa è affidata all'espressività delle mani che, in persistente movimento, indicano il cielo o mostrano a esso i pugni chiusi. Lo sguardo dell'attore, eloquente, ancor di più visto che il viso è nascosto da una lunga e ingombrante barba, sembra cercare in continuazione la luce, trovandola con lampi che la macchina da presa riesce a cogliere. In *Il mercante di Venezia*, l'impianto è corale, meno legato alle gesta del protagonista. Novelli, nei panni di Shylock, mantiene una recitazione più contenuta: non più le braccia e le mani ad attirare l'attenzione e portarla verso l'alto, ma persiste la posizione incurvata del mercante ebreo, arcuata in direzione del suolo. Rispettoso del ritratto stereotipato imposto dalla tragedia, Novelli suggerisce la lucida macchinazione e il doppio gioco che

l'anziano padre cerca di costruire per vendicare l'onta subita. *La morte civile*, *Re Lear* e *Il mercante di Venezia* sono girati a Rimini, nella villa di Novelli e nei dintorni; soltanto al terzo film sono aggiunte due riprese in esterni a Venezia³⁰. Gli ultimi titoli, a tutt'oggi ritenuti perduti, che Novelli gira per la FAI sono *La fine di Luigi XI (anno 1483)*, produzione Milanese Films del 1912, associata alla FAI e *Per la Patria!* (1915). Una seconda trilogia viene annunciata verso la fine del 1913 dall'Ambrosio: *Michele Perrin* (tratto dal dramma omonimo del 1834, di Mélesville e C. Duveyrier, diretto da Eleuterio Rodolfi, sceneggiatura di Arrigo Frusta); *La gerla di papà Martin* (1914, Rodolfi, tratto dalla commedia *Les Crochets du père Martin* del 1858 di Eugène Cormon ed Eugène Grangé, riduzione di Arrigo Frusta). Per quanto riguarda l'ultimo titolo che compare negli annunci pubblicitari³¹, ossia *L'Apostolo*, sarà, infine, diretto nel 1915 da Gero Zambuto, con la parte in un primo tempo pensata per Novelli affidata a Umberto Mozzato. Nel 1914 Novelli sospende l'attività a causa di problemi di salute, ma già dal 1915 è a capo della Compagnia teatrale Fert di stanza al Teatro Manzoni di Milano, nella quale s'incontra anche il nome di Lyda Borelli³². Nel corso del medesimo anno, l'attore annuncia un primo ritiro dalle scene, poi smentito. Davide Gherardi, riferendosi a un'intervista che Novelli rilascia a Riccardo Artuffo, concessa sul set del film *Michele Perrin*, ne sintetizza alcune annotazioni importanti: «Novelli illustra le motivazioni profonde che lo han spinto a cimentarsi nel cinema. Dalle parole del Grande Attore emerge con forza il bisogno di lasciare allo

³⁰ Cfr. *Tre luci. Cinema veneziano muto*, LOTTI 2010, pp. 49.

³¹ Cfr. MNC.IT, voce *Ambrosio*, Cfr. la riproduzione digitale [P41515] della brochure *Ambrosio. Films Serie d'Oro per il 1913*, Stabilimento Tipografico Eugenio M. Floritta, Torino, 1913, pp. 28-32.

³² Cfr. GHERARDI 2009, p. 304

studio dei posteristi una testimonianza (anche “solo qualche gesto”) della sua “arte effimera”, destinata altrimenti alla “triste sorte” dell’oblio. Quanto apprezzerebbero - si domanda - i “vecchi buongustai” di teatro poter rivedere in una pellicola la Ristori in *Lady Macbeth* oppure rivedere, ma soprattutto *riudire*, in una registrazione, la “voce d’oro” della Duse ne *La città morta?*»³³. Nell’agosto 1915, a guerra già scoppiata, Ermete Novelli offre la propria arte e il proprio prestigio personale aderendo a un progetto cinematografico finalizzato a propagandare il “prestito nazionale” per sostenere lo sforzo bellico in atto. *Per la Patria!* è diretto da Ugo Falena per la FAI/Pathé. Oggi definiremmo la produzione un “*All-star movie*,” poiché, accanto alle immagini di re Vittorio Emanuele III e dell’erede al trono Umberto, mostrati in visita a trincee e ospedali da campo, figura un carosello di famosi attori e intellettuali dell’epoca (tra i quali Ferruccio Benini, Gioacchino Grassi, Alfredo Testoni, Trilussa...) che interpretano i loro *cavalli di battaglia*, o i loro scritti, riproposti, ovviamente, su didascalie. Accanto a questi *cameo* d’autore, Falena monta scene “dal vero” riprese nei campi di battaglia. Yambo nel corso del 1914 fonda a Firenze la Novelli Film, una società di «fabbricazione di films cinematografiche con sede in Viale Manfredo Fanti, 49» di cui Ermete Novelli risulta «direttore onorario» (come testimonia una riproduzione fotografica del volto di questi in un’azione societaria da Cinquecento Lire)³⁴. La Casa, che ha vita brevissima, produce soltanto *Fiorenza mia!*, tratto dall’omonima commedia (1912) dello stesso Yambo. È una storia «ambientata al tempo dei Ferrucci e dell’assedio del capoluogo toscano da parte

³³ *Idem*, p. 305.

³⁴ I virgolettati sono riportati da NOVELLI 1982, pp.19-21.

delle truppe di Carlo V»³⁵. Il film è interpretato da Ermete e dalla sua Compagnia; non v'è alcun riferimento o testimonianza che chiarisca quale fosse l'interpretazione peculiare dell'attore. Mario Novelli, figlio di Yambo, ricorda che la pellicola fu «ceduta alla Maskera Film [Roma] per la distribuzione, ebbe successo anche all'estero con titolazioni e didascalie in lingua»³⁶. Nel 1915 Novelli, ancora con sua Compagnia interpreta il film *Il più grande amore* diretto dal figlio Enrico per la Casa cinematografica Giano-Film. Il soggetto del film, oggi perduto, s'ispira alla biografia di Novelli. Un elemento, quest'ultimo, ancora una volta divistico, in un tempo in cui il cinema si promuove attraverso nomi famosi, facendone pratica frequente. Nel film è raccontata la vicenda di un celebre attore di teatro ritiratosi dalle scene, che si dedica al giovane figlio e al proprio passato scrivendo le sue memorie. Perciò assolda una giovane dattilografa, della quale ben presto il figlio s'innamora. Per una sorta di gelosia e per la paura di rimanere solo, il vecchio attore allontana la coppia dalla sua dimora. C'è il lieto fine che passa per la morte in scena del genitore, il quale, dopo la nascita del nipote, riabilita figlio e nuora. Si può notare la riproposizione del finale strappalacrime che si rifà alla tradizione drammatica teatrale, e che il cinema mélo percorre di frequente. Un finale amaro, ma speranzoso, che invita a riflettere sull'egoismo e sulla paura, veicolo della scena madre classica della morte per "crepacuore" già esperita dal Novelli cinematografico. Due anni più tardi, Novelli entra in contatto con Elettra Raggio accanto alla quale interpreta il conte Ermete dell'Oro nel dramma *Automartirio* (Ivo Illuminati, Raggio produzioni - Milano Film, 1917), nel 1918, recita in *La morte che assolve* (Alberto Carlo Lolli, Raggio-Film,

³⁵ STRAZZULLA 1996-1997, pp. 2-3.

³⁶ NOVELLI 1982, p. 21. Cfr. MARTINELLI 1992c, p. 201.

1918) nel ruolo del protagonista, un assassino che si riscatta, in favore della figlia (Raggio); di entrambi i titoli, nient'altro che questo a tutt'oggi, sappiamo pressoché nulla. Sono gli ultimi film interpretati da Novelli, che muore a Napoli il 29 gennaio 1919. Nel paragrafo abbiamo considerato l'esperienza cinematografica generale di Ermete Novelli, sospinti dalle memorie di Franco Liberati³⁷ e di Francesca Bertini³⁸, all'epoca entrambi, in diversa misura, in contatto diretto con l'attore. Abbiamo altresì posto l'accento sull'episodio che narra l'opera di persuasione da parte di Lo Savio nei confronti di Novelli; episodio in sé aneddótico, ma evocativo d'un modo primitivo di guardare sia al cinematografo, sia alle prerogative rivoluzionarie in esso comprese: ciò che sembra convincere Novelli è l'opportunità di *vedersi* recitare e di lasciare un ricordo della sua arte ai posteri. In questa decisione s'intravede la fiducia nella memoria della pellicola (mezzo assai fragile e degradabile), intrisa di filosofia positiva che all'epoca contagia ancora le *élites* europee. Il cinema è inteso da Novelli come testimone d'archivio? Un surrogato del teatro da lasciare ai posteri? Se confermati gli intenti fin qui ipotizzati, la pellicola cinematografica potrebbe essere già intesa dall'attore, o chi per lui, testimone al pari di una pergamena, di un libro, di un ritratto pittorico o scultoreo, oppure, da ultimo, di un ritratto fotografico: un *medium* che abbia in sé, innanzitutto, la funzione di tramandare un determinato lascito sapienziale o esperienziale, oppure un volto. Un testamento con in più un valore aggiunto d'importanza epocale: la visione dell'azione, del *movimento*. L'aspetto artistico del cinema in sé sembra essere inteso come un'eventualità, un incidente (velleitario) di percorso, non sempre garantito, un semplice punto di

³⁷ LIBERATI 1930.

³⁸ Cfr. BERTINI 1969.

vista sull'arte che avverrebbe, anzi, nello spazio profilmico; ciò vale anche per la qualità della ritrattistica, come dimostra la storia dell'arte. Se venisse a mancare questo elemento potrebbe generare un problema fondamentale per una Casa, la FAI, che ha nelle proprie insegne la vocazione e ambizioni artistiche. Ma non è solo questo il motivo che smuove Novelli dalla sua in apparenza inattaccabile edicola sacra. Egli sembra rendersene conto, meglio di altri coevi, magari più giovani. Non a caso, nella già citata intervista a Novelli, Artuffo riporta alcune considerazioni in merito a soli tre anni di distanza dal suo debutto. Egli ritrae un mondo cinematografico ch'è stato rivoltato da progressi tecnici e stilistici occorsi nel frattempo. Novelli sembra essere cosciente dell'importanza di un mezzo che osserva, segue e traguarda, nonostante l'ironica sufficienza con la quale ne parla:

[Novelli:] Adesso [rispetto al 1910] le cose sono completamente diverse. In pochi anni l'arte cinematografica ha avuto, non delle miglione, ma un vero e proprio rinnovamento. Si guardi intorno!

Mi guardo intorno. Infatti, non c'è che dire, tutto è perfezionato, regolato, organizzato in modo da garantire la esattezza e la dignità dell'opera.

[Artuffo:] -Cosicché lei apprezza il Cinematografo?

-Poiché ci lavoro! [...].

Ermete Novelli scompare, entra in scena Michele Perrin [...]. Ammirevole è Novelli che ripete docilmente tre, quattro volte la scena, trova modo tra un sorriso e una lacrima di *dare la battuta* agli altri attori, è sempre in moto

con la sua bella persona aitante e col largo volto espressivo, senza stanchezza e senza posa³⁹.

Novelli, in almeno tre anni, ha avuto l'opportunità di vivere e di capire dall'interno le potenzialità dello spettacolo cinematografico, del suo mondo espressivo oltre che tecnologico, e che questi ultimi siano irrelati e in continua evoluzione. Dunque, torniamo indietro di tre anni, ai tempi in cui (si legge tra le considerazioni di Artuffo) delle opere rappresentate non si poteva ancora garantire la «esattezza e dignità». La FAI, come già visto, arruola Novelli perché reciti i suoi cavalli di battaglia. Le produzioni, per quanto ambiziose, sono ancora legate, almeno dal punto di vista scenografico, all'ambiente esterno o alle quinte dipinte di tradizione teatrale. Il fatto che i tre film che andremo ad analizzare siano stati girati nella villa dell'attore a Rimini, rende una dimensione organizzativa legata più alla tradizione della bottega artigiana e ai suoi adattamenti di fortuna, che a una filiera completa come quella messa in piedi dalle case torinesi.

I.4.1 La trilogia della Film d'Arte Italiana

Nel corso del Cinema Ritrovato 2010 è stata presentata una copia di *La morte civile*, assemblata partendo dalle pellicole lacunose conservate nei depositi di BFI National Archive (Londra) e Cinémathèque Française (Parigi)⁴⁰. Questa la sinossi del film, ispirata all'omonimo dramma (1861) di Paolo Giacometti:

³⁹ Riccardo Artuffo, *Ermete Novelli posa...*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, a. VII, n. 260, 6 dicembre 1913, p. 19, ora in GHERARDI 2009, p. 303.

⁴⁰ Cfr. IL CINEMA RITROVATO 2010, pp. 161-162.

Rosalia (Olga Giannini Novelli), per sfuggire alle ire del fratello Alonzo (Franco Liberati) che non approva il matrimonio clandestino, decide di lasciare la casa natale assieme al marito Corrado (Ermete Novelli) e alla figlia (Francesca Bertini). La famiglia in fuga subisce un agguato da parte di Alonzo. Corrado, durante la colluttazione con questi, lo uccide. In seguito, viene arrestato e condannato all'ergastolo. Tredici anni dopo, grazie a un espediente, Corrado riesce a evadere, e sviando le ricerche della polizia si rifugia in un convento. L'abate ospitante, una volta riconosciuto, gli riferisce che la moglie e la figlia vivono in casa di un certo dottor Palmieri e, grazie alle sue cure, conducono una vita decorosa. Roso dalla gelosia, Corrado vuole affrontare Palmieri e riprendere con sé la figlia, ma dopo una discussione con l'uomo, appurata la sua buona fede, comprende che la condanna gli ha fatto perdere la patria potestà, dunque, non potrebbe vantare alcun diritto sulla ragazza. Ormai rassegnato alla realtà dei fatti, muore, colpito da infarto, dando la propria benedizione alla figlia e a Rosalia.

È importante, se non decisivo, ricostruire la genealogia di un film che anticipa molti stereotipi ed è un possibile *incipit* divistico cinematografico, preso a prestito da una secolare tradizione di spettacolo. È però un *incipit* rimodellato secondo le nuove possibilità del mezzo cinematografico e lanciato oltre i tradizionali luoghi celebrativi, riprodotto e diffuso nel mondo, cancellando d'un tratto l'unicità del rito teatrale. La presenza del grande interprete Ermete Novelli è decisiva testimonianza di un passaggio di testimone culturale e mediatico epocale. Grazie alla visione dei suoi modi recitativi possiamo cominciare il percorso di indagine sulla figura dell'interprete maschile nel cinema muto italiano. *La morte civile*

viene distribuito nel dicembre del 1910. Le critiche al film non sono entusiastiche, leggendole con gli occhi d'oggi, si ha la sensazione d'essere dinanzi a uno smarrimento generale, come se il recensore non avesse gli strumenti per comprendere ciò che Novelli sembra invece aver assimilato. Per Novelli il cinema, specie a metraggio ridotto, com'è nella disponibilità di quest'epoca, può rendere solo una vibrazione dell'opera inscenata. In questo stato di compendio dell'opera o messinscena teatrale, non può certo essere pensata per gli spazi e i tempi del teatro, che ha a disposizione un respiro temporale ampio. Anche se quest'ultima osservazione può sembrare perfino banale, tanto quanto sottolineare la diversità tra teatro e cinema, bisogna considerare che, in quel tempo, alcuni pionieri della critica cinematografica paiono riporre aspettative esagerate rispetto alle possibilità e capacità di un film della durata, cito dal testo di una critica che riporto di seguito, di «dodici minuti». Risulta evidente con gli occhi di oggi che una piccola parte del già vasto pubblico cinematografico dell'epoca, ossia la ristretta *élite* che conosce con i propri occhi il Novelli attore di teatro, non sembra pronto ad accogliere il Grande Attore in un altrettanto grande schermo. Risultato fisiologico e ineluttabile, Novelli non può pretendere un consenso universale. Ma le perplessità dei recensori, parte attiva e comunicativa di questa *élite*, tradiscono o sostituiscono una parziale o piena delusione sulla falsariga di aspettative, a nostro parere, spurie e, in alcuni casi, ambigue. Il testo critico che riproduciamo integralmente di seguito, vista l'importanza, sembra perseguire uno strabico obiettivo: da una parte attacca la recitazione dell'attore; da un'altra sembra rimproverare la scelta di Novelli d'esporsi a un *fiasco* in piena regola:

Ermete Novelli!... È grande la venerazione che io ho per l'artista sommo: per l'artista che nella sua interpretazione trasfonde una potenza michelangiolesca, per l'artista multiforme che ha conquistato e conquista tutti i pubblici del mondo; e fui lieto quando seppi che "Corrado" nella "Morte Civile" di Paolo Giacometti, riprodotto in Cinematografia dalla "Pathé italiana"⁴¹ era lui, Ermete Novelli. Dopo le furie del geloso Otello⁴² furono così... stranamente rappresentate al cinematografo, che un giovane artista italiano⁴³ che va per la maggiore, lasciando in noi tutti una impressione dolorosa e pensosa, riguardo alla nostra arte rappresentativa, l'orgoglio nostro di italiani sperava che, finalmente, questa decisione di Novelli avrebbe messo a dura prova i fratelli d'oltralpe: ecco il nostro grande Campione che scende in lizza a misurarsi con gli artisti stranieri, forti ed agguerriti, che prima di lui non sdegnarono di farsi riprodurre in cinematografia: ecco che le scultoree interpretazioni di Le Bargy⁴⁴ (chi non lo ricorda nell'*Enrico III* e nello *Scarpia*?), avranno oggi impotente raffronto di temere. Questo, io, e molti altri, pensavamo la sera che il nome di Ermete Novelli figurava nei vari cartelloni-réclames dei molti Cinematografi... Apparì il titolo sullo schermo La Morte Civile... un silenzio religioso si fece nella sala gremita di ammiratori del

⁴¹ La Film d'Arte Italiana è un'emanazione della Pathé, come abbiamo già ricordato.

⁴² Si riferisce a *Otello*, regia di Gerolamo Lo Savio, Film d'Arte Italiana 1909. Con: Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini, Alberto Nepoti e Vittoria Lepanto.

⁴³ Ferruccio Gravaglia (1868-1912), interprete di Otello, all'epoca aveva quarantadue anni.

⁴⁴ Charles Gustave Auguste le Bargy (1858-1936), attore e regista teatrale e cinematografico francese.

grande artista, e la pellicola si svolse rapidamente... dodici minuti. Fu una vera delusione! Nei primi cinque quadri, c'è dimostrato tutto quello che, nel dramma di Giacometti "Corrado" racconta all'abate Ruvo, quando, fuggito di prigione, riesce a mettersi in salvo, dopo stenti e patimenti inauditi, alla Abadia. Io ricordo di aver pianto più di una volta, quando ascoltai dal labbro di Ermete Novelli, l'amore di "Corrado" per "Rosalia", l'odio di "Alonzo", fratello di lei, il tentativo di rapimento, l'uccisione di "Alonzo", la condanna di Corrado alla galera, il costante pensiero di lui per la sua donna e per la sua creatura durante tredici anni, che gli sembrano tredici secoli, racconto che il Mago della scena italiana fa con una verità impressionante, fra gemiti di passione e scatti d'ira: ma purtroppo in quei primi cinque quadri della cinematografia ho trovato assoluta mancanza di espressione ed un affastellamento di movimenti e di personaggi, che l'arte avevano del tutto dimenticato: quadri che, qualche volta, raggiungono persino il grottesco. Ah, quella prigione!... Nel momento in cui la macchina presa-vedute era in azione, avanti a quel quadro, dove si era rimpiazzata tutta la grande arte di Ermete Novelli? Quel "Corrado" dimostra di essere un animo fiacco, umile: un uomo dalla spina dorsale fatta a molla, che si piega, innanzi al comico carceriere... Dov'è l'animo suo forte: siciliano? Neppure la minima controcena che lo ricordi, se ne toglie uno dei soliti pugni, alzato verso la parte dalla quale la guardia si è allontanata: gesto che non manca di drammaticità, che non è sostenuto e che sembra non sentito. Nei quadri che

seguono, è vero, l'artista ha saputo trovare qualche buon momento, specialmente nell'ultimo abboccamento con la figlia, ma morendo, ha dimenticato di essere davanti all'obiettivo, che registra ogni più piccola mossa, ha dimenticato (o forse non ha saputo mai) che ogni tre secondi, un metro di film si raccoglie, impressionato, nello chassis ricevitore della macchina da presa, e credendo di essere in palcoscenico, ha cercato per parecchi secondi, con la gamba destra, la posizione più comoda per poter poi cadere, morendo: ed ecco che l'effetto di una morte che sulla scena impressiona tanto, s'è perduto in cinematografia per quel lungo movimento della gamba destra, che ne fa veder troppo la preparazione, togliendo alla pellicola il momento emozionante.

Così una film che avrebbe dovuto costituire veramente un avvenimento d'arte, è appena degna di figurare fra le mediocri del mestiere. Comprendo che Ermete Novelli è alle sue prime armi cinematografiche, e so che alla Pathé italiana manca il Direttore scenico, l'uomo che conosce il mestiere, la persona che, nel più breve termine possibile, possa far comprendere agli artisti che cosa sia la cinematografia e quali siano, sullo schermo di proiezioni, i risultati di alcune azioni che sembrano buone all'occhio, ma che invece, molte volte, proiettate, dimostrano proprio il contrario di quello che l'artista si era prefisso di estrinsecare: tutto questo non scusa, però, la leggerezza con la quale gli artisti italiani si danno ad un'arte che non conoscono, senza prima averne studiate le basi fondamentali. *Le Bargy*, il grande attore della Comédie-

Français, prima di prodursi in cinematografia, ne ha studiato la tecnica sei mesi, mescolato alle comparse negli stabilimenti Pathè a Parigi, e solo quando ha sentito di aver compreso, si è deciso ad affrontare la nuova arte, e si è prodotto nel personaggio di Enrico III (nella *Morte del Duca di Guisa*) in una maniera indimenticabile: ha studiato ed ha vinto. Si persuadano i nostri artisti di prosa che la Cinematografia non è l'arte del palcoscenico, ch'è loro familiare: è un'arte nuova, nella quale entra, coefficiente principalissimo, una grande parte di tecnica, e che senza la perfetta conoscenza di questa, anche i giganti del palcoscenico non valgono gli oscuri pigmei che da anni lavorano, studiano e lottano, e superano difficoltà sempre nuove, crescendo sempre di valore nell'arte della cinematografia, ed essendo sempre più desiderati dai loro direttori scenici, perché hanno imparato e sanno far comprendere molte cose con un solo gesto, netto, incisivo, e riesce loro facile esprimere con uno sguardo, i sentimenti che agitano l'animo del personaggio che rappresentano. È vero che per loro non ci sono ancora onori, non articoli laudativi, non paghe mirabolanti: ma è vero che i tempi stanno mutando anche per loro e che quello che sino ad ora hanno ottenuto, otterranno ben presto. Il pubblico dei cinematografi ha già più di un beniamino: per ora distingue *l'attrice con gli occhioni espressivi* dall'altra *bionda ed esile*, o da quella *fortemente passionale, veemente*: ma presto s'impossesserà dei nomi delle artiste e degli artisti prediletti e, citandoli spesso, formerà attorno a loro una aureola di piccola celebrità, e le

Case produttrici se li contenderanno a colpi di biglietti di banca... Così, nella cinematografia, ai volenterosi ed agli studiosi, saranno riservati quegli allori e quella fortuna che i colossi dell'arte della scena non hanno saputo conquistare, perché quantunque privi di troppe qualità per essere buoni attori cinematografici, nulla vollero fare per acquistarle. Ben vengano, dunque, giovani e nuovi discepoli, all'arte nuova e giovane... i vecchi poltriscano!⁴⁵

Una stroncatura che attacca il *mattatore* e la sua generazione su vari fronti e arriva a discutere in maniera aperta *la scelta* di Novelli e della FAI nel merito, ed esprime pesanti riserve sul metodo, chiudendo il ragionamento con una sorta di profezia sul *divismo* del prossimo futuro. L'oscuro autore di questa recensione pare proiettato in avanti rispetto ai tempi, almeno a prima vista; il riferimento a Le Bargy, pare dare un indirizzo di confronto, utile e concreto. Ma non vogliamo, però, incorrere in un errore di valutazione, giacché sembra ci sia più di qualche contraddizione. Dove avrebbe mancato il bersaglio, Novelli? Non si capisce se abbia più responsabilità nel "fallimento" dell'operazione l'attore, o la mancanza di regia, ossia del direttore scenico, per dirla come il recensore. Ma andiamo con ordine. Innanzitutto, ci pare che questa recensione si interroghi sull'assenza della voce, Emmeci sembra estendere il livello della critica oltre le facoltà del mezzo, per cercare una motivazione che in sé pare un assurdo. Ma se così fosse inteso, si sarebbe presentato il medesimo problema anche per Le Bargy, non è dato di sapere, purtroppo, come l'attore francese abbia eventualmente ovviato all'ineffabilità del

⁴⁵ Emmeci, *Giganti e pigmei*, «La Vita Cinematografica», Torino, a. II, n. 2, 30 gennaio 1911, p. 9.

medium. Quale sarebbe, altresì, l'impedimento principale a una riduzione cinematografica di un'opera teatrale? Dal brano non sembra che l'autore stia criticando un film, anzi, sembra stia dicendo che ridurre un'opera teatrale per il cinema sia pratica controproducente, una velleità senile, dettata dalla vanità di un vecchio attore già destinato dal tempo a rassegnarsi. Doppiamente fuori luogo, quindi, e cinico verso l'arte che ha contribuito a rendere grande. Dunque il *peccato* è trasporre per un *altrove* impreparato un'opera pensata e scritta per il teatro? È, forse, la mancanza della voce, condizione essenziale? O sono le nuove generazioni, in quanto giovani, a capire le condizioni del nuovo mezzo? O Novelli senza voce non è più quel gran attore, ammirato e osannato? A Novelli, altresì, mancherebbe la lungimiranza; il dato anagrafico sembra pesare: Emmeci lamenta la mancanza di preparazione nei confronti del cinematografo. Ci chiediamo, è l'inesperienza o troppa presunzione che condurrebbe Novelli a rendere ridicola agli occhi del suo recensore la scena più importante, cioè la morte "in scena" di Corrado? L'elemento più interessante che emerge da testo vige nel fatto che Emmeci pare lamentare la manomissione di un meccanismo, che non definisce mai, peraltro, ma che egli stesso descrive già rotto in partenza. Un particolare che diviene il discrimine oltre il quale si manifesta il fallimento della missione. Egli rimprovera a Novelli il suo essere *fuori-luogo*: fuori del palcoscenico, dentro il profilmico, inerme dinanzi una macchina occhiuta, che fissa anche quelle parti dell'inquadratura che l'ignaro interprete non crede possano essere viste, o sottovaluta come non percepibili dal pubblico. Una critica così adulta, per certi versi, e così pedante, forse, nemmeno Novelli l'avrebbe prevista, chissà. Sta di fatto che in quell'ultima scena, così criticata, sono il volto, il tronco, le braccia del

protagonista ad attirare l'attenzione dello spettatore. Le convulsioni, il patimento del moribondo, le braccia che si aprono assieme alle mani, in un crescendo che pare restituire al pubblico il dramma fisico del personaggio, corpo di *carne sofferente*, creando attesa e una riuscita sospensione del racconto. Proprio in questa scena, Emmeci sottolinea il presunto errore di compostezza di Novelli, una gamba che cerca l'appoggio migliore prima della caduta, che creerebbe un'ansia *altra* allo spettatore rispetto a quella che il film vorrebbe raccontare. Un errore di valutazione che sarebbe causato dalla goffaggine di un attore di teatro male intonato, o peggio, impreparato al cinema. Ma ciò che sembra mancare di più all'estensore della critica, a nostro avviso, è il Novelli che egli ha conosciuto e apprezzato in un luogo diverso dal cinematografo, e cioè l'attore parlante nel boccascena, e che, pare, avrebbe voluto ritrovare nel film. Almeno in questo, a noi pare, stia il limite entro il quale la prova dell'attore risulta fraintesa e giudicata malamente. Emmeci crea, con la sua critica, anche una falsa attesa, quando disprezza la scena della fuga dal carcere. Al contrario, nel testo d'origine, Corrado racconta che riesce a evadere proprio perché finge di stare male. Dunque l'osservazione ingenerosa pare frutto di cattiva, o scarsa, conoscenza del testo originario da parte di Emmeci, testo al quale

Novelli, invece, rimane fedele⁴⁶. Non c'è fedeltà, invece nella scelta della morte: l'opera prevede il suicidio di Corrado per mezzo del veleno. Novelli, che porta in scena lo spettacolo, raccontano le cronache, dagli anni Ottanta dell'Ottocento cambia espediente e sceglie una morte per "crepacuore", seguita a quattro attacchi cardiaci, che l'attore nel film dichiara non solo con smorfie di dolore, ma portandosi la mano al petto e indicando l'origine della sofferenza. Il primo attacco cardiaco si manifesta nello studio dell'abate, dopo che Corrado ha finalmente incontrato la moglie, gli altri in presenza della moglie e della figlia. È probabile che questa scelta autonoma dal testo volesse servire a rendere accettabile al pubblico (cinematografico, ma non solo) l'epilogo, altrimenti posto dinanzi una questione di dirimpente violenza, ma soprattutto frutto di una volontà lucida e razionale. Mentre la morte per infarto rende questa denuncia contro i dettami di una società grezza e illiberale, e contro una Chiesa corrotta, forse più morbida e consolatoria. Sbiadisce anche la denuncia che s'intravede in filigrana, cioè l'esigenza del divorzio,

⁴⁶ Ecco il racconto di Corrado diretto all'Abate Ruvo, tratto dall'Atto secondo, Scena quinta del testo di Giacometti: «CORRADO: In seguito pensai al modo di fuggire. Quest'idea fissa, tanto naturale nel prigioniero, questo enigma che non riuscivo a sciogliere, questo lavoro assiduo, ostinato, mi produsse una lenta febbre cerebrale. Allora il Reale commissario soprastante alle carceri, ch'era stato intimo amico di mio padre, sentì compassione di me, e mi fece trasportare in un carcere più umano, dove ero solo e trattato con un poco di carità, poiché fui anche sollevato dalle catene. Guarito dalla febbre ritornai alla prima idea, al consueto lavoro. Mi diedi ad esaminare il piccolo carcere, ch'era piuttosto una cella penitenziaria, e vidi che l'unica ferriata [sic] non era molto alta. Coll'aiuto di un tavolo, che mi avevano recato per collocarvi i medicinali, mi arrampicai, e mi accorsi con gioia che al di là del muro si trovava un cortile, poi subito la campagna. Non ero più sorvegliato, perché fingendomi tutt'ora infermo, non si credeva che mi bastassero le forze per alzarmi dal mio giaciglio, dove stavo coricato tutto il giorno per ingannare quelli che venivano a visitarmi, ma nella notte simile al paziente meccanico, proseguivo con diligenza il mio lavoro, che cresceva, cresceva. Oh! nessuno sa quanta forza acquistino le facoltà del prigioniero, nessuno sa che le sue unghie diventano lime e scalpelli! Ma la catena stessa, che per buona fortuna, i secondini avevano sospesa al muro, mi fu strumento di liberazione, perché mi sono servito de' suoi lucchetti, de' suoi anelli per iscalcinare [sic] le pietre, che tenevano confitte le spranghe della ferrata. Alla perfine [sic] mi riuscì di smuoverne una - con questa sollevai la seconda, poi la terza, la quarta... l'adito era aperto, ma bisognava spiccare un salto pericoloso. Qui pure mi giovò la catena, giacché avendola raccomandata alle spranghe rimaste, mi calai facilmente nel cortile, e da questo, più facilmente ancora, guadagnai la campagna», cfr. GIACOMETTI, 1863.

nonostante la grande prova di Novelli. Inoltre la tanto vituperata gamba che cerca un punto d'appoggio, almeno nella versione consultata, non è visibile. È vero che la copia non è completa, ma l'impressione conferma che la stroncatura sia indirizzata più a una questione di aspettative deluse che per la resa interpretativa di un attore, che ancora possiamo vedere all'opera, grazie a questa copia scampata alla nemesi.

Passiamo ora a un'analisi degli altri due film che compongono il trittico, *Re Lear* e *Il mercante di Venezia*, film simbiotici con il precedente per trama e tematiche. La riduzione dell'opera shakespeariana *King Lear* (1606), conservata presso il BFI, rappresenta, con *La morte civile*, il film con più elementi autoreferenziali e che mette al centro della scena l'arte del maestro, se confrontato al coevo *Mercante di Venezia*. Nel film, diretto da Gerolamo Lo Savio, la presenza del Grande Attore è magnificata dalla composizione dell'inquadratura e dalla disposizione centrale della figura del protagonista rispetto al paesaggio, alle comparse e comprimari. Novelli giganteggia rispetto alle altre figure, e la prova di bravura legata alla follia (tema importante, rischioso, che offre il destro a eventuali doti sottrattive, ma pure a esagerazioni contrarie) è ambivalente: Novelli dà prova di lasciarsi andare e di dominare. È un film sul *corpo* del re, e sul *corpo* del vecchio attore di teatro, capofila e protagonista di una stagione irripetibile. Il corpo è il vero luogo attraverso il quale trapassano sentimenti contrastanti, fiducia, amore, tradimento e disperazione. La narrazione del dramma sembra rimbalzare sulla sua figura ieratica e così, allo stesso modo, lo sfiorano i comprimari, lo sfregiano negli affetti, lo consolano, lo sollevano dopo un mancamento, almeno fino alla fine quando tocca al padre raccogliere un altro corpo, quello della figlia Cordelia

(Francesca Bertini), che dopo l'esecuzione capitale, viene dolcemente adagiato a terra e onorato dal vecchio uomo disperato. Ogni quadro si conclude con il corpo del re che stramazza al suolo, fiaccato dai dispiaceri, il volto è nascosto da una barba fluente che lascia agli occhi, grandi e luminosi, dell'attore gran parte della comunicazione. La figura del vecchio re è resa in maniera dinamica, spesso raffigura una colonna attorno alla quale torce il pannello del mantello. Francesca Bertini racconta di come Novelli le dia consigli d'impostazione per la recitazione cinematografica: «La naturalezza, mi ammoniva [Novelli], è la meta più difficile da raggiungere. Ma tu riuscirai ad ottenerla perché sei giovane ed intelligente. Non fissare con quegli occhi spauriti la macchina da presa, ma davanti ad essa agisci come se non esistesse. Abbandonati alla sincerità del tuo istinto. Non pretendere di recitare come le altre. Senza lo stile non si conquista la gloria; e lo stile è il riflesso della personalità»⁴⁷. *Il mercante di Venezia*. È l'unica riduzione italiana muta del dramma shakespeariano⁴⁸. Il regista è ignoto e Gerolamo Lo Savio, cui è stato attribuito il ruolo in passato, risulta nel ruolo di direttore della produzione. Il film è girato nel periodo in cui la stessa Casa è impegnata nella realizzazione dell'altro dramma veneziano del bardo, *Otello*, con la regia, in questo caso certa, di Lo Savio. Il cast del *Mercante* è composto da Novelli (Shylock), Francesca Bertini (Jessica) e Olga Giannini Novelli (Portia). La messa in scena è simile

⁴⁷ BERTINI 1938, ora in JANDELLI 2006, pp. 40-41.

⁴⁸ Riguardo al dramma in oggetto nel muto si contano soltanto messe in scena straniere, tra le più note: *Le miroir del Venise. Une mésaventure de Shylock* (Star Film, 1905) di Méliès; J. Stuart Blackton (Vitagraph, Usa 1908); Lucius Henderson (Tanhouser, Usa 1912); Lois Weber e Phillips Smalley (Universal, Usa 1914); Walter West (Broadwest, Gb 1916); Peter Paul Felner (Ger. 1923); Widgey R. Newman (Gb 1927).

al *Re Lear*, ma almeno tre scene sono girate in esterni a Venezia⁴⁹. Nella maggioranza sono ambientazioni in interni, con scenografie dipinte, probabilmente nella citata villa riminese di famiglia. La trama originale è comunque rispettata, com'è tradizione della FAI; la regia utilizza alcuni espedienti visivi per evitare le didascalie usuali, a esempio il contratto stipulato tra Shylock e Antonio è testimoniato da un cartiglio, o scritta di scena, vergato a mano, che sostituisce la didascalia a mo' di inquadratura soggettiva; durante il processo finale, che vede la condanna di Shylock, il testo della legge contro gli ebrei, invocata al doge da Portia (travestita da avvocato difensore di Antonio), è resa dalla riproduzione grafica di un libro aperto sulle cui pagine campeggia il testo giurisprudenziale e che il pubblico può leggere. Per il resto, l'inquadratura fissa ricorda ancora l'impostazione del boccascena teatrale e questo influenza la recitazione delle numerose comparse. Gli attori si compongono in gruppo e si stringono per occupare lo spazio angusto dell'inquadratura, soltanto uno degli scorci veneziani viene sfruttato dando il senso della prospettiva che i personaggi attraversano partendo dallo sfondo e uscendo dall'inquadratura in un involontario primissimo piano. Nella scena finale, il Palazzo Ducale, al cui interno si celebra il processo, è evocato da una trifora gotico fiorita dipinta sullo sfondo. Nulla rimanda alla Venezia oscura del bardo, anzi, la luminosità e i colori dei costumi, dipinti a mano sulla pellicola, rendono una Venezia assolata. Leggiamo le parole di Ferruccio Sacerdoti, scritte in occasione dell'uscita del *Mercante di Venezia*, per mezzo delle quali l'autore saluta con entusiasmo l'avvento al cinematografo del grande interprete teatrale. Egli mal cela un

⁴⁹ Il film è girato anche a Rimini, secondo la testimonianza in LIBERATI 1930, ora in BERNARDINI 1996b, p. 257.

approccio profetico annunciando ai lettori l'emersione, scontata, d'eventuali aspetti polemici a fronte della scelta di Novelli di tradire il palcoscenico per un'arte ritenuta di gran lunga degradante. Sacerdoti non rinuncia a definire le potenzialità del mezzo e le differenze tra quest'ultimo e la tradizione teatrale:

Oggi con vero piacere mi è dato di scrivere che [...] potrò in breve gustare tutta la potenza dell'arte che Novelli infonde nel "Mercante di Venezia" che secondo quando ci dicono i giornali e ci mostrano le fotografie riprodotte persino, caso straordinario, in giornali quotidiani egli sta eseguendo a Venezia per conto della Film d'Arte Italiana. Rivivrà dunque nella fuggevole film la figura cupa di Shylock che anche i pochissimi che non ancora ammirato il grande Ermete dovranno sentirsi trasportare all'entusiasmo dalla sua mirabile incarnazione. Non mi metterò certamente a dimostrare il perché Novelli giganteggi in questa parte; sarebbe semplicemente puerile [...]. Perciò non dubito che Ermete Novelli, nel cui volto (anche non truccato) si alternano così facilmente ed efficacemente tutti i più svariati stati d'animo, riuscirà ad essere sommo pure nell'arte cinematografica e ci darà una visione tale del terribile dramma shakesperiano che non dubito starà⁵⁴ a pari se non supererà le interpretazioni di un grande suo collega d'oltralpe il Le Bargy, il quale già da tempo non ha esitato a approfondire i tesori della sua intelligenza in pellicole come l'assassinio del Duca di Guisa, Tosca, ecc. Il nostro Novelli, dopo Shylock ci presenti il terribile Luigi XI, Papà Lebonnard e

tanti, tanti altri soggetti che egli riuscirà certamente a rendere films d'arte degne davvero di questo nome. E non badi l'illustre artista alle critiche melate che qualche giornalone non mancherà certamente di fare, accusandolo di essersi *abbassato* fino al volgare cinematografo, non badi ai denigratori di quest'arte nobilissima ma invece si stimi felice se, mediante il miracoloso connubio della luce e del movimento, la sua forte ed originale tempra d'artista potrà venir apprezzata anche dagli umili, se l'arte sua potrà scotere e commuovere l'anima sincera e semplice del popolo⁵⁰.

1.5 Il *polittico* di Ermete Zacconi

Nel 1912 l'Itala Film di Giovanni Pastrone scrittura Ermete Zacconi (Montecchio Emilia, 14 settembre 1857 – Viareggio, 14 ottobre 1948), un anno prima che l'Ambrosio presenti i citati film di Novelli. Il film *Padre* (regia di Gino Zaccaria, Dante Testa) segna il debutto cinematografico di Zacconi. Il film riscuote un immediato successo e segna un debutto ben diverso per maturità tecnica e di messa in scena rispetto al pionieristico approdo di Novelli di soli due anni antecedente. Il prolifico critico di «La Vita Cinematografica», celato dietro lo pseudonimo di Il rondone, riporta alcuni dettagli interessanti che non si possono ritrovare nella copia superstite di *Padre*:

Ansiosi, dubbiosi, esitanti, ci siamo recati a vedere questa film: impensieriva il ricordo non lontano di altri grandi artisti

⁵⁰ Ferruccio Sacerdoti, *I divi in cinematografia*, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, a. IV, n. 126, 24 settembre 1910, p. 11.

drammatici, ridotti sulla tela ad una tale meschinità da muovere lo sdegno contro chi lo esponeva a delle magre figure. Anche Lui? Il grande, il Sommo artista italiano, farà come gli altri? La proiezione comincia: Sino alla presentazione: una genialissima trovata completamente diversa dai soliti ridicoli medaglioni viventi, abbiamo provato un sussulto di gioia: Zacconi! Papà Andrea! Ecco il passo strascicante, incerto, del vecchio, reso con verità impressionante. Ecco subito la fisionomia nobilissima ci dà l'impressione di uno spavento subitaneo... poi i lineamenti si distendono... Papà Andrea! Zacconi ha riconosciuto... il suo pubblico, quello che tante volte lo ha freneticamente applaudito, e lo saluta timidamente e il sorriso ci fa riconoscere sotto il trucco sapiente l'attore illustre. La film comincia e quadro per quadro, metro per metro, l'emozione, l'interesse il più vivo ci prende con un crescendo tale che, osiamo dire, pochi lavori cinematografici ci hanno mai fatto provare. Alla fine l'emozione è al colmo, e come se l'attore fosse lì, vivente ad ascoltare, un plauso potente, spontaneo, scroscia per la sala ancora oscura...ed una nova sorpresa ci attende: un sipario si apre, e Zacconi viene a ringraziarci! ...l'ultima graziosissima trovata della film, la degna chiusura di un così riuscitissimo lavoro. Che dire dell'esecuzione? ... quali parole trovare per tessere le lodi di quest'opera d'arte? Non ci si accusi di parzialità, non ci si dica che rispetto al nome dell'attore, ci impedisca di non esser giusti, noi mandiamo in risposta i nostri lettori a vedere la film, a giudicarla loro e dicano poi se siamo stati critici

sinceri. Come abbiamo criticato anche altri grandi attori, avremmo detto francamente la nostra opinione anche al commendator Zacconi. Invece abbiamo trovato un onestà nuova in questo artista, nuovo al cinematografo. La spontaneità, la mancanza di ogni artificio e la risoluta indifferenza all'obiettivo, la naturalezza assoluta. Zacconi in *Padre* è stato vero! [...] E si aggiunga a questo che (sia lodato chi diresse la film) gli altri attori, come presi da un desiderio di degnamente coadiuvare il grande, furono diversi da l'ordinario, efficacissimi senza esagerazioni: corretti ed espressivi il Testa, il Casaleggio, il Ravella sig.na Lidia Quaranta e senza eccezione tutti gli altri ci hanno dato prova di più dell'arte loro e una prova meravigliosa. Inutile dire della grandiosità degli scenari [...] la ricchezza, la novità, l'immensità dello scalone in cui si svolgono le scene dell'incendio contribuirono assai al raggiungimento del successo ottenuto dal *Padre*⁵¹.

Sullo scorcio del medesimo anno, *Padre* è presentato in tutto il mondo: Madrid, Londra, New York e Parigi, sulla scia della fama dell'attore protagonista. In Italia *Padre* è al centro di una speculazione senza precedenti: forse a causa della politica di Gustavo Lombardo, distributore del film, il quale, considerando il vertiginoso successo di pubblico rincara i costi di noleggio, costringe gli esercenti a fare lo stesso con gli spettatori. Questi ultimi non si perdono d'animo e continuano ad affollare le repliche. Aldo Bernardini sottolinea che queste dilatazioni della programmazione

⁵¹ Il rondone, *Padre! Interpretato dal Comm. Zacconi*, «La Vita Cinematografica», Torino, a. III, n. 21, 15 novembre 1912, p. 58.

nel tempo (dai sei ai dieci giorni consecutivi), risultano essere, considerando l'epoca, rarissime⁵²: «Da cinque sere si rappresenta al Cinema *Centrale* la film 'PADRE'. Questo commovente ed eminentemente artistico lavoro cinematografico interpretato con squisito senso d'arte dal celebre *Comm. Ermete Zacconi*, ha ottenuto, nonostante i prezzi molto elevati, un immenso concorso di pubblico e uno strepitoso successo»⁵³. Il restauro di *Padre*, curato dal Neederlands Filmmuseum, basato su un nitrato olandese (754 m), è integrato da un frammento conservato presso Cineteca Nazionale di Roma. La copia risultante, 895 metri contro i 1034 originali, è interamente colorata⁵⁴. La regia è attribuita a Gino Zaccaria e a Dante Testa, con la supervisione generale affidata a Giovanni Pastrone e la realizzazione degli effetti speciali a Segundo De Chomón⁵⁵. Il film si apre con la presentazione metateatrale di Zacconi nelle vesti di un vecchio e malconcio vagabondo, che attraversa in diagonale dal fondo del campo visivo verso la macchina da presa. Gherardi riporta la trama traducendola dalla visione della copia superstite e da alcune recensioni d'epoca: il vecchio vagabondo «si avvicina all'obiettivo, con espressione spaventata, come scorgendo qualcosa che lo ha turbato. Infine, sorride allo spettatore rizzando la schiena»⁵⁶. Il rondone testimonia che «la fisionomia nobilissima ci dà l'impressione di uno spavento subitaneo... poi i lineamenti si distendono [...] Zacconi ha riconosciuto... il suo pubblico [...] e lo saluta timidamente e il sorriso

⁵² BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 51.

⁵³ Anonimo, *Echi dalle provincie*, «Lo Schermo», Savona, a. 1, n. 1, 2 febbraio 1913, p. 1, ora in GHERARDI 2009, p. 312.

⁵⁴ Cfr. GHERARDI 2009, p. 313.

⁵⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 48.

⁵⁶ GHERARDI 2009, p. 313.

ci fa riconoscere sotto il trucco sapiente l'attore illustre»⁵⁷. Riportiamo la sintesi del prologo, mancante nell'edizione olandese⁵⁸, descritta da un anonimo recensore della rivista «Il Cinema-Teatro»: «Evaristo Marni, industriale, nutre un odio accanito contro il proprio concorrente Andrea Vivanti. Volendo nuocergli ad ogni costo, non esita a concepire un delitto, e riesce a guadagnare la complicità di Tonio, operaio dedito al vino, il quale per una somma molto rilevante accetta l'incarico di appiccare il fuoco allo stabilimento del Vivanti. Siccome il Vivanti, qualche giorno prima, aveva stipulato un contratto d'assicurazione contro l'incendio, viene accusato di voler truffare la Compagnia assicuratrice mediante un incendio doloso ed è condannato ai lavori forzati, lasciando sola al mondo nella più squallida miseria la propria unica bambina che era stata accolta in casa da un vicino pietoso. Preso da un rimorso il Marni, pur non avendo il coraggio di accusarsi dell'infame delitto, cerca di attenuare le conseguenze prendendo con sé la povera piccina nell'intento di adottarla»⁵⁹. Di seguito, riportiamo la restante sinossi del film, descritta da Gherardi e basata sulla copia superstite: «Il film comincia all'insegna della fiamme che divorano la fabbrica dell'industriale Vivanti: il guardiacaccia (Dante Testa), a cui è stato commissionato l'incendio doloso, ha cura di conservare un biglietto che compromette il mandante. Vivanti subisce la pubblica umiliazione d'essere condotto via tra due ali di folla, in tribunale. Marni, il rivale in affari, si prende con sé la sua figlioletta. Un'inquadratura ci mostra che Vivanti in prigione, ha aperto un buco del muro rimuovendo alcuni mattoni. Segue la fuga del carcerato,

⁵⁷ Il rondone, *cit.*, p. 58.

⁵⁸ Cfr. GHERARDI 2009, p. 313.

⁵⁹ An., *Ermete Zacconi. Interpreta "Padre" dell'Italia film*, «Il Cinema-Teatro», Roma, a. II, n. 51, 22 dicembre 1912, p. 3.

che si cala dalla finestra del carcere con una fune. Un “montaggio parallelo” mostra il figlio di Marni e la figlia di Vivanti (Febo Mari e Lidia Quaranta) ormai cresciuta che intraprendono un tenero idillio. In uno scenario notturno (imbibizione blu) Vivanti si aggira, lacero e malconco, finché non raggiunge una taverna di malaffare. Qui viene accolto dai diffidenti avventori a coltello sguainato. Ma il guardiacaccia non lo riconosce, e lo accetta nella losca contro-società. Il guardiacaccia è solito ricattare Marni per riceverne in continuazione delle forti somme di denaro che spende in alcoolici. Un giorno, quando è particolarmente ubriaco, si vanta con Vivanti il quale gli ha chiesto (con un eloquente gesto) se il cespite del guadagno è il furto, del suo “talismano” di carta. Poi cade pesantemente addormentato. Sul biglietto è scritto (una lettera-didascalia):

18 settembre 1897

A mezzanotte agite come abbiamo convenuto

Evaristo Marni (firma)

Giunto così in possesso del biglietto, Vivanti si reca nella lussuosa abitazione del rivale, per reclamare indietro propri diritti tramite la confessione liberatoria. Sentendosi perduto Marni gli mostra dalla finestra sul giardino, il figlio “intento ad ammirare la figlia di Vivanti”. “Il povero Vivanti, combattuto fra gioia e disperazione, comprende che per sua figlia è meglio tacere, e per non gettare un insormontabile ostacolo fra la fanciulla ed il figlio di Marni, si allontana, sacrificandosi stabilmente”⁶⁰, stracciando con gesto magniloquente il biglietto compromettente. Nel frattempo il

⁶⁰ *Ibidem.*

guardiacaccia si è svegliato e, resosi conto di non avere più il biglietto in tasca, decide, in un ascesso di follia ed ubriachezza, di dar fuoco all'abitazione di Marni. Mentre Vivanti torna alla squallida taverna Marni muore soffocato dai fumi delle fiamme. Vivanti scorge l'incendio dalle colline della città da cui si sta allontanando, e torna subito indietro per non abbandonare la figlia alle fiamme. Ha quindi luogo la sequenza più decisamente spettacolare del film. Vivanti salva Marni svenuto tra le fiamme, riuscendo a trarlo in salvo fino al soccorso dei pompieri. Ma Vivanti a causa delle ustioni è comunque prossimo a morire. Sul letto di morte verga una confessione (mostrata in lettera-didascalia): " Andrea Vivanti è innocente del delitto imputatogli, io non ho svelato il nome del colpevole per gelosia di mestiere, il colpevole muore, perdonategli!"⁶¹). Segue la chiusa metaspettacolare di cui parla il rondone, mancante dall'edizione olandese: "una nova sorpresa ci attende: un sipario si apre, e Zacconi viene a ringraziarci! ...l'ultima graziosissima trovata della film"⁶²»⁶³. Il soggetto di *Padre* rimanda a *La morte civile* della FAI. La figura del padre sciagurato che riacquista la dignità del ruolo genitoriale e la ragione, prima di soccombere, è il punto di forza del soggetto. Parlare di plagio è, per l'epoca, eccessivo⁶⁴: i due anni di scarto tra la produzione FAI e il film dell'Itala, dimostra l'avanzamento sia del linguaggio sia della tecnologia cinematografica. Da sottolineare l'apporto spettacolare di Segundo De Chomón,

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Il rondone, *cit.*, p. 58.

⁶³ GHERARDI 2009, pp. 313-314.

⁶⁴ Gherardi sottolinea che «così come sarebbe un abuso d'ordine retrospettivo applicare il nostro attuale concetto d'autorialità alle Case/Botteghe/Fabbriche degli Anni Dieci, anche il concetto stesso di "plagio" andrebbe rivisto alla luce delle considerazioni sul pubblico teatrale che abbiamo visto in precedenza: un pubblico che non conosce l'idea di "ripetizione" come pura negazione della "differenza", ma cerca nella guaina del testo, il testo nel testo, lo spettacolo nello spettacolo», GHERARDI 2009, p. 314.

realizzatore delle immagini emozionanti dell'incendio finale, e che dimostra il ben più maturo rapporto tra soggetto e risultato visivo. Insomma, i due anni che separano i film, se analizzati sotto il profilo del progresso, sembrano definire un lasso di tempo ben più ampio di quello effettivo. Il secondo film che Zacconi realizza per l'Itala s'intitola *Lo scomparso* (Dante Testa, Segundo de Chomón, 1913): «Guido Vivaldi, ufficiale medico in Oriente, arriva in Italia per assistere al matrimonio da sua sorella Clara con il conte Alberto Santerra. Conosciuta in quell'occasione la sorella di Alberto, Dora, se ne innamora e viene ricambiato. I due giovani si scambiano doni: Guido offre all'amata un uccellino esotico e riceve una scimmietta. Un giorno l'animale lo morde, ed egli scopre al microscopio di essere stato infettato dal "male che non perdona", la tubercolosi. Ma temendo che l'opinione pubblica possa attribuire la sua malattia a fattori ereditari, e che ne possa quindi venire compromesso il matrimonio imminente di sua sorella, decide di non rivelare la sua situazione e di scomparire fino al giorno della celebrazione del matrimonio. Si ritira quindi in isolamento, in attesa della morte: ma non regge al dolore e, scritta una lettera d'addio alla donna che ama, si avvelena con la stricnina»⁶⁵. Le similitudini con *Padre* emergono sin dalla lettura del soggetto. In questo caso, il grado parentale è legato al rapporto fraterno, che rimanda a una sorta di *paternità* del protagonista nei confronti della sorella minore. Il film è una sorta di ulteriore *remake* di *La morte civile*, e dunque una rivisitazione di *Padre*. *Lo scomparso* rievoca il suicidio per avvelenamento presente nel dramma teatrale di Giacometti, e rivisto in un colpo apoplettico nella riduzione cinematografica interpretata da Novelli. Di là del gioco di cause ed effetti, in questo film emerge soprattutto lo sguardo

⁶⁵ Sinossi riportata in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 233.

polemico sulle *verità* della scienza, quest'ultima vista nel suo aspetto misterioso, stregonesco, puntando su un facile quanto polemico paradosso. Senza contare la rilevanza delle implicazioni esotiche del caso. La scienza *positiva*, protagonista culturale tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, già indagata e sbeffeggiata dalle pellicole di Méliès, è oggetto di attacchi satirici del cinema delle origini. L'uomo che soccombe di fronte alla potenza della Natura (sia essa sottoforma di «male che non perdona») mette in scena un duello che ha fondamento profondo nelle arti dell'Evo moderno e contemporaneo. Un aspetto rimanda, a ritroso, al mostro di Frankenstein⁶⁶, al Golem⁶⁷, non a caso ripresi dalla cinematografia mondiale, per tornare a trovare una delle sintesi più celebri e tarde nel robot malefico, semiante di Maria, di *Metropolis*⁶⁸. In filigrana s'intravede l'azzardo dell'uomo che gioca a fare dio, soccombendo infine ai simulacri creati dando corpo all'abominio: è il mito del progresso visto attraverso un'ottica senz'altro moralista⁶⁹, preoccupata per l'eccessivo potere acquisito dalle continue scoperte scientifiche, affine, forse, alle posizioni dell'oscurantismo, cui veniva

⁶⁶ Mary Shelley, *Frankenstein: or, the modern Prometheus*, 1818.

⁶⁷ *Der Golem, wie er in die Welt kam*, regia di Carl Boese, Paul Wegener, Projektions-AG Unio, Germania 1920). Il Golem, parola ebraica che significa anche "materia grezza", è un gigante d'argilla creato da un rabbino, secondo la leggenda, servire ma anche difendere la comunità ebraica di Praga dalle continue persecuzioni del potere. Il golem per estensione retorica è il simbolo del simulacro, dell'uomo artificiale, destinato a ribellarsi al proprio creatore; paragonabile ad Adamo, prima che gli fosse infusa l'anima. Nell'ebraico moderno, *golem* è sinonimo per robot.

⁶⁸ *Metropolis*, regia di Fritz Lang, UFA, Germania 1927.

⁶⁹ Si possono trovare altre ascendenze evocative nella tradizione del teatro europeo tra Otto e Novecento, ascendenze che traggono, a propria volta, ispirazione dallo gnosticismo. La Gnosi, disciplina filosofica dai tratti religiosi, non è direttamente associabile al film in questione, ma con tutta probabilità non è estranea alla formazione di Zacconi. La figura del demiurgo, il dio malvagio che imprigiona le anime in corpi mortali condannandoli alla lontananza dal vero Creatore e all'esilio temporaneo sulla Terra, ha ispirato molti drammaturchi occidentali da Ibsen a Pirandello, cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, Laterza, Bari 2001.

accusata la Chiesa cattolica in quegli stessi anni. Le implicazioni familiari incluse nel soggetto di *Lo scomparso* servono al ritratto della dimensione domestica, della quotidianità dello scienziato, perciò ancor più inquietante. Il film è ambientato nell'alveo delle probabilità, del possibile. Negli esempi già citati dell'espressionismo cinematografico, gli scienziati-stregoni saranno inseriti in contesti avulsi dalla realtà di tutti i giorni, una dimensione simbolica, universale. Storie di maghi che abitano in castelli misteriosi, come già detto, in un contesto paradossale, volutamente contraddittorio, ma altresì lontano dallo spettatore. Nel secondo Dopoguerra, quando la visione comune della scienza è ormai lontana dalle diffidenze di cinquant'anni prima, lo stesso Pastrone, in un'intervista rilasciata a Mario Verdone nel 1952 (pubblicata postuma nel 1961), dichiara: «in un film del 1911 [sic] con Zacconi [...], feci le prime riprese al microscopio. Mostravo Zacconi ammalato, che sputava in un fazzoletto. Era bagnato di sangue. La scena che seguì non mancava di coraggio, per quell'epoca. L'attore guardava al microscopio e vedeva i bacilli di Kock [sic, *ma Koch*] che si muovevano. I giornali scrissero che non erano bacilli veri, ma avevano torto. Tre anni dopo, nel 1914, si scopriva che i bacilli di Kock si muovevano»⁷⁰. In seguito, Pastrone indica un altro esperimento cinematografico applicato alla ricerca scientifica. Un "dal vero" che dimostra l'interesse, oltre che per le potenzialità sperimentali del cinematografo, anche per l'argomento scientifico da parte del *patron* dell'Itala: «feci già nel 1910 [sic] vari documentari scientifici: e tra questi *La circolazione del sangue*⁷¹»⁷². In verità, Pastrone, oltre a

⁷⁰ VERDONE 1961, pp. 2-3.

⁷¹ *La circolazione del sangue*, regia di Gianni Palazzolo, Itala Film, Torino 1913.

⁷² VERDONE 1961, p. 3.

confondere la data di produzione di quest'ultimo film (invece, coevo a *Lo scomparso*), nella medesima intervista attribuisce il titolo *Padre* alla trama di *Lo scomparso*. In *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, biografia scritta da Anselmo Jona nel 1935⁷³, basata anch'essa sulle testimonianze di Pastrone, l'innovazione, definita *microcinematografia*, viene rievocata nel modo seguente:

[Pastrone] girava con Ermete Zacconi uno dei suoi primi film, quando volle tentare i primi esperimenti di «microcinematografia». Uno dei personaggi era colpito da etisia. Sul terribile male che lo distruggeva, s'imperviava buona parte della drammatica vicenda. Per renderlo «visuale» in modo allucinante, a Pastrone non furono sufficienti i soliti ripieghi che, in contingenze del genere, si escogitavano nei teatri di posa. Occorreva qualcosa di immediato, di nuovo.

Pensò allora ad una scena nella quale uno scienziato era chino sull'oculare di un microscopio, assorbito dall'esame dello sciagurato bacillo. Un primo passo era compiuto. Poi, d'improvviso, gli balenò nel cervello l'idea nuova. Il pubblico avrebbe dovuto vedere sullo schermo quanto lo scienziato vedeva sul vetrino del microscopio. Prove e riprove, speranze e delusioni. Finalmente, mercé la volenterosa collaborazione di un medico amico che fornì la materia prima, Pastrone riuscì ad ottenere dai bacilli di Koch una discreta interpretazione. In un montaggio audacissimo per

⁷³ A. [Anselmo Jona], *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, biografia uscita in sei puntate sulla rivista «Film» (febbraio-marzo 1935), ora in CHERCHI USAI 1986, pp. 27-70. Alessandro Faccioli ha individuato l'autore della biografia in Anselmo Jona, celato sotto l'abbreviativo "A.", cfr. FACCIOLI 2006, p. 335.

quei tempi, essi apparvero per la prima volta sul lenzuolo bianco di una sala da proiezione. In compenso, gli scienziati sorrisero increduli⁷⁴.

Secondo quanto osserva Cherchi Usai, la biografia pubblicata nel 1935 fa emergere soprattutto la «dimensione eroica del vivere» di Pastrone (simile a quella statunitense coeva per Griffith)⁷⁵ e, aggiungiamo, intonata alla retorica fascista del genio italico, sintomo e conferma del superno carattere nazionale⁷⁶. Tornando alla critica d'epoca, e soprattutto ai giudizi sulla prova attorale del protagonista, riportiamo le osservazioni di un cronista entusiasta, certo Zoboli, che scrive:

Zacconi rivela tutto sé [sic] stesso nell'insuperabile capolavoro dell'Italia [...]: bisogna osservare in lui poi, nelle sue mosse, ne' suoi gesti, l'ansia del dubbio che uccide, *i contrari e diversi moti dello spirito*, la previsione del dannato al patibolo nell'ambiente aleggiante della fresche carezze dell'amore e della vita»⁷⁷.

In quest'osservazione, decisiva soprattutto per il nostro percorso, Zoboli rileva che nella recitazione cinematografica, Zacconi (e così

⁷⁴ Cfr. CHERCHI USAI 1986, pp. 32-33.

⁷⁵ CHERCHI USAI 1986, p. 21.

⁷⁶ Gherardi sottolinea come, al tempo dell'incontro con Verdone in tutt'altro clima culturale, Pastrone fosse intento a lavorare «con tutte le sue energie "imprenditoriali e morali", alle applicazioni industriali della scienza. Questo percorso porterà Pastrone ad attribuirsi, nel corso degli anni Cinquanta, l'invenzione di una misteriosa apparecchiatura medica per la cura del cancro (i cui progetti farà distruggere, secondo volontà testamentaria, in seguito ai rifiuti ed alla diffidenza dimostrata dalla comunità scientifica)», GHERARDI 2009, pp. 319-320.

⁷⁷ L. A. Zoboli, «L'Illustrazione Cinematografica», n. 9, 5-10 maggio 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 233. Il corsivo è nostro.

per Ermete Novelli) riesce, nonostante l'assenza dell'imprescindibile strumento vocale, a comunicare *moti dello spirito*. Quest'ultima qualità è annoverabile tra i cardini fondamentali del nascente divismo, femminile *in primis*. Dunque, Zacconi non si fa solo interprete di una recitazione didascalica, atta a far comprendere agli spettatori l'azione e la trama, bensì si profonde nello sfoggio dei sentimenti, comunicati attraverso un sapiente uso del corpo e dell'espressività. Zacconi si dimostra quale pioniere alla conquista del cinematografo, assieme ad altri grandi protagonisti del teatro; ciò ci consente di riportare al centro del lavoro storico sul cinema la presenza sottovalutata, almeno in passato, di Novelli e Zacconi (tra gli altri) nella rivoluzione recitativa cinematografica in atto tra il 1910 e il 1913. Caratura che segue l'avvento del metraggio lungo e una più complessa ricerca narrativa per immagini, almeno rispetto alle produzioni delle origini. Innovazioni alle quali si affianca il desiderio di un più ampio riconoscimento artistico e intellettuale della cinematografia. Riconoscimento talvolta negato o assorbito dal concetto di cinematografica come fenomeno spettacolare, strascico di un retaggio stanco, ma ancora persistente, e derivante dal clima positivo *fin de siècle*. Un altro critico, Il rondone, sottolinea in quale modo *Lo scomparso*, che segna «la seconda interpretazione cinematografica del comm. Ermete Zacconi» sia «un secondo capolavoro. Il nostro grande tragico ha vivificato il personaggio del protagonista col soffio della sua meravigliosa arte suggestiva»⁷⁸. Il critico conclude la recensione spostando l'attenzione sul riverbero delle emozioni, affine alle opinioni di Zoboli, «quante sensazioni, quante gioie e dolori, quante speranze e delusioni, passano e si

⁷⁸ Il rondone, «La Vita Cinematografica», n. 4, 28 febbraio 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, pp. 234-235. Il corsivo è nostro.

succedono fugacemente nell'animo e sul volto espressivo del grande attore! E queste impressioni si ripercuotono e vibrano fortemente nell'animo del pubblico, che segue, attento, *soggiogato*, lo svolgersi del dramma intimo»⁷⁹. Il rondone, uno dei più importanti e severi critici dell'epoca, riporta, per mezzo di un doppio sguardo, l'importanza del rapporto tra l'attore (e sembra stia raccontando di un monologo, non di un film corale) e il pubblico che riceve, addirittura *soggiogato*, la grande prova d'attore. Prova, quest'ultima, ch'è quella d'emozionare, turbare, rendere vivida un'interpretazione cinematografica. Anche in questa testimonianza ritroviamo i semi di un *patto di credulità* che si sta formando tra cinema e l'accostamento del proprio pubblico; Il rondone dà la misura del momento nel quale lo spettatore è travolto dal un'alchimia di stimoli, immagini e virtuosismo che porta alla commozione. Leggendo la recensione, si potrebbe rilevarne tra le righe una sudditanza psicologica, vista l'assenza di critiche, e accolta nella parola-contenitore definitiva, "capolavoro". La fama di Zacconi lo precede, ed egli instaura con il cinema un rapporto di mutuo beneficio che ne lascia trasparire il carisma. Il recensore che si cela dietro lo pseudonimo Myriam, osserva che «l'epilogo del dramma introduce gli spettatori a una commozione che mette i brividi. È il vero teatro di Ermete Zacconi. Ma il quadro è di molto inferiore a *Padre*»⁸⁰.

Keraban scrive:

Zacconi ormai può contare un altro trionfo per l'arte sua meravigliosa. L'impareggiabile interprete di *personaggi patologici* o che divengono tali in seguito a violente

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Myriam, «La Vita Cinematografica», n. 9, 15 maggio 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 235.

commozioni, ha avuto modo di segnare sullo schermo, indelebilmente, la sintomatologia dell'avvelenamento con la stricnina con tale precisione da far testo anche per i cultori delle scienze mediche. Ed è in questo avvelenamento che la film ha la sua massima ragion d'esistere giacché tutta la trama converge a questo fine e l'imperizia dell'ideatore della film si è troppo preoccupata a mostrarlo con ingenua evidenza⁸¹.

Il critico analizza approfonditamente il film, esponendo un crescendo che sembra mostrare in anticipo sui tempi quali siano i difetti frequenti presenti nel *diva-film*, ossia il deserto interpretativo attorno alla prova del Grande Attore e che ritroveremo molte volte lungo il nostro percorso. Il centro della drammatizzazione sono l'attore prestigioso e la sua arte che eclissano l'opera stessa; l'aspetto squisitamente cinematografico, perciò, è descritto quale mero pretesto per mostrare il mattatore in scena; infine insiste:

Il dramma è manchevole nelle sue figure secondarie: nessun carattere si delinea, oltre quello reso portentoso dall'immenso protagonista, ed io mi sono domandato se non sia stato ciò un mezzo per far maggiormente risaltare il valore di E. Zacconi.

Se non che Zacconi non ha bisogno di questi mezzucci per dimostrare la sua grandezza [...]. Ma mi conviene fare qualche osservazione. Se Guido si sentiva irrimediabilmente perduto per quale ragione avvelenarsi? e

⁸¹ Keraban, "Lo scomparso" dell'Italia alla Sala Roma, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, a. VII, n. 236, 10 aprile 1913, p. 5, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, pp. 233-234. Il corsivo è nostro.

se nel suo cuore d'innamorato balenava un tenue raggio di speranza, perché non abbracciarsi a questa con tutta la sua forza e chiedere alla vita ciò che gli veniva rapito? Queste sarebbero le soluzioni più logiche del dramma [...]. L'importante era di far avvelenare un tifico con la stricnina e si è meravigliosamente fatto: che si vuole di più? Dal momento in cui il medico ingoia la stricnina sino a quando muore si fanno ammirare al pubblico a due o tre riprese un salotto, una sala da pranzo o qualche cosa di simile... *ed i poveri artisti che debbono lavorare tra una convulsione e l'altra del morente fanno, pur essendo discreti, la figura di burattini mossi da un goffo burattinaio* [...]. La Maschera di Zacconi è unica. L'impressione che se ne riceve guardandola in tutte le sue contrazioni è semplicemente terribile. Peccato che il dramma è troppo misero per avere un finale di così vasta evidenza⁸².

Keraban nota, attraverso i limiti già esposti, come l'interpretazione di Zacconi si nutra soprattutto dei suoi cavalli di battaglia teatrali, ossia l'Osvoldo di *Spettri* e il Corrado di *La morte civile*: «Il male incalza, il sangue appare sulle labbra di cera... Le porterai questa lettera! E Guido dà al cameriere la lettera d'addio per la sua adorata: Portagliela, io ormai non ho più ragione d'esistere. E Qui comincia la grande scena magistralmente interpretata dal creatore degli "Spettri" [...]. Eppure *l'Itala* avrebbe potuto mettere in scena la Morte Civile del povero Giacometti. Zacconi avrebbe maggiormente trionfato perché la sua azione sarebbe stata di maggior importanza date le grandi situazioni sceniche. E poi non si sarebbero sacrificati

⁸² *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

gli altri artisti che avrebbero avute delle parti più umane»⁸³. Nel 1915 Zacconi torna a lavorare per l'Itala, diretto da Febo Mari in *L'emigrante*. Film che riflette la piaga dell'emigrazione italiana e l'emorragia demografica che dalle zone depresse della Penisola si riversa nei cinque continenti; Mari le racconta in un film politico, di denuncia. Questa la trama:

Antonio (Zacconi), un anziano capofamiglia che versa in condizioni economiche disagiate, decide di emigrare in Argentina a causa delle costose cure per la moglie ammalata (Enrichetta Sabbatini). Vende una parte dei mobili e, salutate moglie e la figlia Maria (Valentina Frascaroli), s'imbarca alla volta dell'America Meridionale. Giunto a destinazione, Antonio trova un posto come manovale «a due pesos al giorno» nel cantiere edile "Vulcano". Il lavoro è duro, pericoloso e il protagonista ben presto soccombe alla fatica. Un giorno, Antonio è investito dal crollo di un'impalcatura del cantiere nel quale lavora e finisce ricoverato. Mentre è ancora degente, un impiegato dell'assicurazione, approfittando dell'analfabetismo dell'uomo, induce quest'ultimo a firmare una liberatoria nella quale dichiara di essere il solo responsabile del proprio incidente, e pertanto di «non aver diritto ad alcun indennizzo» come recita la didascalia. Quando il protagonista si accorge della truffa è troppo tardi, e le indennità spettantigli non gli vengono corrisposte. Nel frattempo, al paese di origine, la figlia è insidiata da un sedicente conte (Amerigo Mazzini), in combutta con una mezzana (Lucia Cisello). Antonio riesce a ritornare in Italia e, seppur nella miseria e nel fallimento della missione, ricostituisce la famiglia.

⁸³ Keraban, cit.

Gherardi nota che «il film potrebbe benissimo esser stato finanziato da una di quelle associazioni umanitarie politicizzate che, come la Società Dante Alighieri, si preoccupano di tutelare la grande massa analfabeta che defluisce dall'Italia in cerca di lavoro all'estero, col proposito di guidarla (tramite appositi comitati esteri), istruirla e, naturalmente, "nazionalizzarla"»⁸⁴. Un'osservazione che ci pare importante, in quanto racconta in quale misura il cinema iniziasse a collegarsi a istanze di diversa provenienza sociale e politica dell'Italia di allora. Un attore del calibro di Zacconi accetta di apparire in un film che racconta tematiche di un'attualità drammatica e scomoda. Probabilmente fu il legame di Febo Mari con il mondo del teatro ad aver convinto Zacconi a tornare al cinema e a dare volto allo sfortunato protagonista del film. Antonio è simbolo di un'umanità vessata dalla miseria e dalle malattie: attraverso l'interpretazione fortemente patetica ed emozionale l'attore sposa il forte dissenso nei confronti dell'esodo dei diseredati e il senso del film che tenta di smitizzare il miraggio del "nuovo mondo". *L'emigrante* è testimone di uno snodo cruciale della storia d'Italia, in particolare nel territorio alpino al quale appartengono i costumi di area bellunese indossati dai personaggi femminili. Secondo Fiorello Zangrando le immagini del paese d'origine di Antonio sono girate a Pieve di Cadore⁸⁵; la scelta non sarebbe dettata dal caso, visto che tra il 1901 e il 1915 solo dal Veneto emigrarono più di novecentomila persone⁸⁶. Proprio per queste tematiche dure, crude e demotivanti, *L'emigrante* si può

⁸⁴ GHERARDI 2009, p. 336.

⁸⁵ Cfr. ZANGRANDO 1956, p. 5.

⁸⁶ Per l'esattezza dal 1901 al 1915 gli emigranti veneti sono 943.378, il picco di emigrazione in questo lasso di tempo avviene nel 1913 (79800) cala durante la prima guerra mondiale, per motivi connessi al conflitto, per riprendere sensibilmente dal 1919. Dati tratti dal sito del Museo Nazionale dell'Emigrazione (www.museonazionaleemigrazione.it).

inserirlo in un ambito culturale verista, non solo per la qualità della resa cinematografica senza troppi filtri edulcoranti, ma per alcuni particolari crudi riportati dalle didascalie, o come si può evincere dal manoscritto del quaderno di produzione Itala, conservato presso il Museo del Cinema di Torino, nella parte dedicata al film⁸⁷. Antonio è una vittima della società, non trova riscatto nel nuovo mondo, ma al medesimo tempo non trova alcun conforto nella sua comunità, tranne che nella sua disagiata famiglia. La miseria è evidente, senza sconti di sorta, e alla fine Antonio non potrà che ritornare, sconfitto, alla sua casa. Zacconi incarna un uomo senza malizia, che di volta in volta diviene vittima di sfruttatori, in Argentina, o di approfittatori, come nel caso del conte che in sua assenza tenta di insidiare la giovane figlia indifesa. La speranza, se esiste, è data solo nel conforto dei sentimenti più intimi, non tanto nel riscatto sociale. La denuncia socialista concerne lo scarso rispetto per la sicurezza nel luogo del lavoro, tema attualissimo a quasi cent'anni di distanza, teso a sottolineare il cinismo che nega il giusto soccorso assicurativo nei confronti dell'infortunato. Antonio vaga dalla miseria della sua condizione di emigrante a una miseria ancora più grande e non può che disperarsi. La figura di Zacconi, verisimile nel ruolo del popolano anziano, appesantita, dal passo incerto, definisce in modo chiaro l'intento di commuovere e di emozionare lo spettatore. La gestualità è studiata per cercare il *pathos* del piccolo uomo alla deriva, povero e solo, senza alcun difensore. Partito per migliorare la condizione della propria famiglia, la vedrà peggiorare senza alcuna possibilità di rimedio; dovrà accettare la sconfitta e tornare al paese d'origine per conservare (e tutelare) i propri cari. Un film pessimista, dove il barlume speranzoso incarnato dal nucleo familiare dà risalto semmai

⁸⁷ Cfr. TITOLI MNC - A160/9.

il disincanto provocatorio e critico dell'autore perché, come osserva Dagna, «la realtà del paese di origine è tratteggiata con cura, ma contrariamente a quello che accade spesso nelle narrazioni basate sul contrasto e sullo sradicamento, la vita della piccola comunità non è idealizzata come Paradiso perduto»⁸⁸. Per la prima volta nella storia del cinema italiano entra da protagonista il mondo dell'emigrazione e dello sfruttamento del lavoro⁸⁹. Ma il film denuncia anche i limiti crudeli dell'analfabetismo e dell'ignoranza dei proletari, quali carature negative senza consolazione. Per Gian Piero Brunetta *L'emigrante* «acquista un valore esemplare: da una parte una rappresentazione molto viva del mondo popolare, dei mercati, della folla di emigranti, dello sfruttamento della manodopera, per la prima volta quantizzato dall'apparizione di un foglio paga con tutte le trattenute, dall'altra [...]. Ma la denuncia e la protesta sembrano prevalere [...] e mostrare più da vicino il meccanismo dello sfruttamento, della corruzione [...], dell'indifferenza del mondo borghese verso quello proletario»⁹⁰. Alcune didascalie, che riportiamo dal Quaderno di produzione Italia già citato, rendono con crudo realismo il passaggio mesto che dalla speranza iniziale, resa da un lessico retorico, del nuovo approdo, conduce alla freddezza delle regole d'ingaggio per il cantiere edile: da «La vanga e la zappa paesane feconderanno le terre d'oltremare», «Così la vita si rinnova nel tempo e nella memoria», «La terra della chimera» a «Falciatori: Giovani dai 20 ai 35 anni, 5 pesos al giorno. Lavori di sterro. Uomini dai 30 ai 40 anni, tre pesos al giorno», «Ufficio cassa Settimanale.

⁸⁸ DAGNA 2009, p. 20.

⁸⁹ Nella filmografia del cinema italiano muto troviamo un antecedente in *Il ritorno dell'emigrato* (Cines 1910), ma l'emigrazione è pretesto per un soggetto drammatico basato su un ipotetico tradimento della moglie rimasta sola in patria e insidiata da un uomo.

⁹⁰ BRUNETTA 2008, p. 227.

Pesos 12. Una settimana di vitto: pesos 4, 70, 1/2 giorno di malattia. Pesos 1. Multe settimana Pesos 1, 50. Totale: 7, 20 pesos. Denaro contante: 4, 80»⁹¹. La recitazione di Zacconi trova nell'interpretazione dell'emigrante montanaro la propria sintonia. Il personaggio viene plasmato in piccoli ricorrenti *tic*, dall'uso della gestualità, semplice ma eloquente, delle mani e dell'andatura claudicante, allo sguardo atterrito nell'ospedale, di chi non capisce e si mette nelle mani dell'assicuratore. Il bagaglio recitativo naturalista, del teatro che s'ispira alla tradizione che Zacconi ha contribuito a rendere grande, si intona perfettamente al ruolo del reietto. La critica dell'epoca sembra dividersi, e paiono tornare le riserve di chi intravede il retaggio teatrale stonare rispetto alle esigenze plastiche della recitazione cinematografica. Il dibattito però, anche se nell'accezione negativa, fa risaltare l'aspetto divistico. Ciò che è contestata o glorificata è la figura a tutto tondo di Zacconi: la sua interpretazione non lascia indifferente. Alfredo Dondeno, su «Il Tirso al cinematografo» coglie soprattutto la recitazione del Grande Attore e si compiace che il cinema borghese, almeno per una volta, rimanga fuori dalla sala di proiezione: «il mondo chiuso dei salotti; delle cavalcate, degli adulteri si è aperto, per lasciar passare un'ondata di vita più larga e sincera». Qualche riga sopra si riferisce all'interprete principale con parole di plauso: «l'umile protagonista dimostra che sullo schermo può con efficacia emotiva e con nobiltà estetica apparire l'umile protagonista dell'oscuro dramma sociale: vita di umili, sofferenza di umili, dignità e fierezza di umili. Dimostra quanta bellezza intima si sprigiona dai quadri che riproducono l'umanità quale realmente è e non quale l'immagina il capriccio di un

⁹¹ Cfr. TITOLI MNC - A160/9.

interprete o di un direttore di scena»⁹²; queste ultime frasi ci paiono definire il desiderio dell'autore e di Zacconi. Di tutt'altro avviso è AR (Antonio Rosso) che sulla romana «Apollon» sentenzia che «l'attore di teatro non può divenire attore cinematografico»⁹³. Ma questa frase pare, ai nostri occhi, una sentenza che non tiene conto della scommessa vinta da Zacconi nei due precedenti film. Il fondamentale apporto di Zacconi al cinema è avvalorato da un movimento di masse di spettatori che confermano la riuscita dell'esperimento. Anche se, come osserva Gherardi, «*L'emigrante*, suo malgrado, diventa il capro-espiatorio di un cinema "teatralizzato", e d'una prestazione cinematografica di "mattatore"»⁹⁴. Ritoveremo la medesima critica negli anni del primo Dopoguerra, quando l'astro delle dive è ormai appannato. Molti tra quei film, ed epigoni, vengono accusati di «divismo», in un'accezione negativa e senz'appello. È soprattutto la condanna del manierismo caratterizzato da una ripetitività che tenta di riproporre all'attenzione del pubblico cinematografico (ormai distratto altrove) canoni recitativi, interpretativi e di soggetto superati, nonché un'estrema personalizzazione delle sorti produttive di una singola opera.

1.5.2 Gli ultimi muti

Nel 1917, come confermano fonti d'archivio⁹⁵, Zacconi interpreta il suo ultimo film per la Itala, *La forza della coscienza*, che uscirà

⁹² Alfredo Dondeno, *L'emigrante*, «Il Tirso al Cinematografo», 1916, ora in MARTINELLI 1992e, p. 160.

⁹³ AR [Antonio Rosso], *L'emigrante*, «Apollon», aprile 1916, ora in MARTINELLI 1992e, pp. 160-162.

⁹⁴ GHERARDI 2009, p. 339.

⁹⁵ Come si evince dalla dedica manoscritta da Zacconi a margine di una foto di scena del film: «Itala Film. Grugliasco "La forza della coscienza" 1917 | Al Signor Felice Minotti | Ermete Zacconi | Torino 5-5-917» Cfr. TITOLI MNC – *La forza della coscienza* - F11069/006.

soltanto nel 1918, anno nel quale viene distribuito *Gli spettri*, film prodotto dalla Milano Film. *La forza della coscienza* è diretto da Luigi Romano Borgnetto, del film, perduto, si conservano, presso l'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, soltanto due foto di scena⁹⁶. Ercole Andrea Brizzi, dalle pagine di «L'arte cinematografica» scrive che non v'è «nulla di nuovo e di originale nel soggetto che pure interessa, piace e commuove; è un soggetto a testi educativa, che riesce benissimo a dimostrare come possa farsi della cinematografia veramente morale e insieme artistica ed interessante [...]. L'interpretazione del comm. Zacconi è di una efficacia veramente straordinaria e raggiunge effetti di interesse e di commozione [...]. Qualcuno ha voluto giudicare *un po' troppo teatrale* questa interpretazione cinematografica dell'illustre attore. Noi abbiamo veduto che il pubblico seguiva lo svolgersi di questo film con attenzione commossa, quale di rado il pubblico dei cinematografi dimostra. E questo ci basta»⁹⁷. *Gli spettri*, prodotto nel 1918, è affidato alla direzione di scena di A. G. Caldiera, ed è tratto da *Gengangere* (1881) di Henry Ibsen. Zacconi accetta l'offerta della Milano Films, lasciando l'Itala che ha permesso al pubblico cinematografico di conoscere le sue interpretazioni attoriche. Eppure qualcosa, almeno nel rapporto con la critica, si è interrotto: Zacconi si accorge d'essere fuori tempo massimo? Qualcuno parla di *Gli spettri* come di un'occasione persa e di «mediocrissimo film» pesantemente mutilato da una censura inflessibile⁹⁸. In mancanza di ulteriori notizie, riportiamo una osservazione articolata riguardo alla sua

⁹⁶ Cfr. TITOLI MNC – *La forza della coscienza*.

⁹⁷ Ercole Andrea Brizzi, *La forza della coscienza*, «L'arte cinematografica», 15 novembre 1918, ora in MARTINELLI 1991c, p. 83. Il corsivo è nostro.

⁹⁸ Bertoldo, *Gli spettri*, «La vita cinematografica», 7 gennaio 1919, ora in MARTINELLI 1991c, p. 227.

interpretazione di Osvaldo:

[Zacconi] ha voluto, ancora una volta, lasciare un più vivo documento testamentario di quello che è la sua grande arte, lasciandosi sedurre dal film, dal popolare film [...]. Ha fatto bene? Io modestamente dico di sì [...] e sono con quelli che non hanno fiducia in una più grande arte del silenzio, se ad Osvaldo Asling mancherà la voce di poter chiedere il sole alla mamma che dolorante attende lo sfacelo del figlio, pur tuttavia non dimentichiamo questi, che proprio in quella ultima scena del dramma, dove il personaggio a lunghe pause non pronunzia che l'unica parola - sole - ... dalla faccia di Zacconi in quel momento, si delinea sullo schermo tutta l'espressione dell'uomo finito, e da quelle purtroppo brevi azioni mimiche l'attore ci dà alla perfezione la realtà del male di cui è affetto il personaggio, e ci trasfonde la impressione terrorizzante del più assoluto verismo⁹⁹.

Non sappiamo se l'accoglienza tiepida da parte della critica, o la forte ingerenza da parte della censura, abbiano pesato sulla scelta di Zacconi di non frequentare più la cinematografia, almeno per molti anni. Di fatto, *Gli spettri* sarà l'ultima esperienza cinematografica per Zacconi, per quanto riguarda l'epoca muta. L'attore tornerà al cinema soltanto dopo l'avvento del sonoro, a partire dal 1934, anno di *Il cardinale Lambertini*, diretto da Parsifal Bassi, sino all'ultimo titolo del 1943, *Le comte de Monte Cristo*, girato nella Francia occupata

⁹⁹ Vincenzo Giocoli, *Gli "Spettri" di Ibsen - Ermete Zacconi*, «Film», n. 26, 31 agosto 1917, pp. 16-17, ora in GHERARDI 2009, p. 339.

durante la seconda guerra mondiale. Tra i registi che dirigono Zacconi in quest'ultimo periodo di attività cinematografica, segnaliamo Jean Epstein (*Cuor di vagabondo*, 1936) e un giovanissimo Mario Monicelli, accreditato con lo pseudonimo Michele Badiè, che gira *Pioggia d'estate* (1937). Questa seconda vita cinematografica di Zacconi si spinge oltre le colonne d'Ercole del muto e, fatalmente, oltre il nostro lavoro di ricerca¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Filmografia sonora completa di Ermete Zacconi: *Il cardinale Lambertini* (1934) naz.: I - regia: Parsifal Bassi; *Cuor di vagabondo* (1936) naz.: I - regia: Jean Epstein; *Pioggia d'estate* (1937) naz.: I - regia: Michele Badiè [Mario Monicelli]; *Les perles de la couronne* (1937) naz.: Francia - regia: Sacha Guitry; *Processo e morte di Socrate* (1940) naz.: I - regia: Corrado D'Errico; *Don Buonaparte* (1941) naz.: I - regia: Flavio Calzavara; *L'orizzonte dipinto* (1941) naz.: I - regia: Guido Salvini; *Romanzo di un giovane povero* (1942) naz.: I - regia: Guido Brignone; *Piazza San Sepolcro* (1942) naz.: I - regia: Giovacchino Forzano; *Le comte de Monte Cristo, 1ère époque: Edmond Dantès* (1943) naz.: Francia - regia: Robert Vernay.

Capitolo II

MARIO BONNARD E AMLETO NOVELLI

Modelli maschili del muto italiano

II.1 Due protagonisti del cinema muto italiano

La nostra selezione si basa su una scelta limitata ma significativa tra i maggiori protagonisti del muto italiano. Mario Bonnard, Amleto Novelli sono stati scelti poiché rappresentano l'inizio di percorsi cinematografici significativi, seguiti da altri protagonisti. Questa scelta ci permette, in questo capitolo e, in parte, in quello su Ghione, di dedicarci al modello dell'interpretazione drammatica, dell'incarnazione del modello borghese, del *partner* e specchio maschile e delle malie della diva che si serve delle *performances* del coprotagonista. Nella fase che riguarda l'emersione e l'affermazione del *diva-film* il protagonista maschile deve sottostare ad alcune fissità, stereotipi, che sono necessarie alla riuscita dell'interpretazione femminile. Sono molti i fattori caratteristici che mancano agli interpreti maschili, o sono sottratti, controllati nei ruoli protagonisti del modello. Nella fase iniziale del divismo femminile, il ruolo del maschio è subalterno, discreto, tranne che per qualche azione speculare o di controcanto rispetto alle danze eteree della protagonista assoluta. In breve quello del primo attore è un ruolo funzionale, adatto all'uopo. L'elemento discriminante, che si presenta evidente soltanto nel Dopoguerra, tranne che per Ghione, Pagano e, in forma diversa, Febo Mari che lo anticipano, è la *personalità*, che nei film delle dive sarà scientemente sottomessa all'esondazione emotiva delle figure forti. In queste condizioni strutturate, volute dalla

produzione e desiderate dal pubblico, il divismo maschile, per divenire tale, dev'essere espressione di alcune peculiarità formali, che nascono in risposta al debordante protagonismo della diva. Dopo la crisi del sistema divistico femminile, che culmina con il ritiro di Lyda Borelli nel 1918¹⁰¹ e Francesca Bertini che dirada le sue apparizioni dal 1921¹⁰², le figure maschili cominciano a presentarsi in ruoli di primo piano, e a essere il nome di richiamo, presentato come la stella principale del film. È la necessità di rilanciare una cinematografia in affanno a segnare il cambiamento; il ritiro dalle scene delle grandi protagoniste lascia un vuoto colmabile soltanto da una riscrittura e bilanciamento dei ruoli e mettendo sotto una nuova luce quegli attori come Amleto Novelli, Mario Bonnard e Alberto Capozzi, tra gli altri, già illustri testimoni nei film dell'epoca d'oro del melodramma divistico. Ma nel contempo la nuova minaccia da arginare è data dal grande successo di Rodolfo Valentino e Douglas Fairbanks che arriva come un ciclone nell'immediato Dopoguerra, definiti a loro volta *divi*. Ma è un'impari guerra persa ancor prima di imbracciare le armi. Allora l'Unione Cinematografica Italiana, nuovo grande contenitore delle storiche case di produzione romane e torinesi nato nel 1919, tende a veicolare un cambio di rotta che farà emergere un interessante tentativo, mai troppo preso sul serio dalla storiografia, che avrà, almeno fino al 1924-25, un'improvvisa impennata nelle produzioni nazionali attorno a protagonisti maschili. Sopra tutti Amleto Novelli, che pare dover sostenere insieme con pochi altri nomi di spicco le sorti della nostra cinematografia. Pare utile seguire le fasi di emancipazione di due tra i maggiori attori

¹⁰¹ Cfr. i ritratti monografici contenuti in BIANCHI 1969, p. 133-143; PANTIERI 1993; MARTINELLI 2001b, pp. 40-43; JANDELLI 2006a, pp. 93-145.

¹⁰² Cfr. i ritratti monografici contenuti in BIANCHI 1969, p. 9-108; COSTANTINI 1982; MARTINELLI 2001b, pp. 32-35; MINGOZZI 2003; JANDELLI 2006a, pp. 31-91.

italiani che negli anni Dieci preparano la propria carriera guardando a modelli femminili dei quali sono, almeno in un primo tempo, poco più che *spalla*. A fianco delle dive c'è Mario Bonnard che sarà scelto dai contemporanei e dalle generazioni successive in veste di modello dell'interprete maschile di melodrammi borghesi, film che sono la trasposizione della cultura decadente, operistica, romantica e della via italiana al simbolismo, al corrispettivo che nelle arti visive dei primi decenni del Novecento si definisce Liberty: «il meglio di tutti in fondo era Mario Bonnard che probabilmente non aveva legami col teatro»¹⁰³.

II.2 Mario Bonnard

Mario Bonnard, per il cinema ma non solo, è un modello. Talmente chiaro da essere divenuto il simbolo del divo dei film decadenti e floreali degli anni Dieci. Non a caso, il genio comico di Ettore Petrolini cristallizza le qualità attoriche di Bonnard in uno dei suoi personaggi più celebri, Gastone, protagonista dell'omonima commedia musicale teatrale, rappresentata per la prima volta a Bologna nel 1924¹⁰⁴. Gastone è il superstite di un passato ritenuto effimero e decadente e

¹⁰³ BALDINI 1933, p. 69.

¹⁰⁴ Cfr. PETROLINI 1932, p. 4.

di un cinema travolto dalla guerra e dai debiti¹⁰⁵. La satira di Petrolini rivela più di quanto non sia evidente a prima vista, cioè l'importanza e la pregnanza sociale che il divismo cinematografico ebbe in un'Italia ormai lontana. Tocca fare un balzo all'indietro rispetto agli anni Venti di *Gastone*, per cercare di capire perché Bonnard, quel Bonnard in tuba e frac, *partner* ideale e vittima perfetta, sia rimasto nella memoria del pubblico e riproposto da Petrolini (nonché nel corso del secondo Dopoguerra, tra gli altri, da Alberto Sordi e Gigi Proietti) oltre il tempo e i luoghi che ne hanno decretato il successo. Bonnard (Roma, 21 giugno 1889-22 marzo 1965) nella sua lunga carriera cinematografica ricopre il ruolo di attore, regista, sceneggiatore e produttore. Il primo film nel quale viene accreditato, in modo ufficiale, attore è del 1911¹⁰⁶ (*Dalla morte alla vita*, produzione romana della Latium Film). A Torino, l'anno seguente è il protagonista dell'ambiziosa produzione Ambrosio *Satana*, film in due parti, suddivise in quattro atti. Dalle numerose foto di scena, come pure dal materiale pubblicitario superstite, risulta essere un film visivamente molto potente, impostato su una recitazione stereotipata e non esente da quella retorica erede della recitazione teatrale, della

¹⁰⁵ L'eleganza sofisticata, emanazione della decadenza aristocratica appartenente al cinematografo degli anni Dieci è il bersaglio dell'affilata e divertita penna di Palmieri. In particolare, descrive Febo Mari senza pietà, in veste di simbolo per un'epoca mai rimpianta. Anche se l'autore si riferisce a un episodio che riguarda il teatro, ma pare facile estendere le argomentazioni sulla moda di trent'anni prima, che veniva rappresentata sul grande schermo coevo: «I denti d'oro e i portasigarette con il fiocco sono stati il violento desiderio della mia adolescenza: mi garbavano, mi parevano il segno più eletto della eleganza. Dondolava sul sederino, fuor della giacca, un fiocco azzurro o verde o scarlatto: e io ammiravo sbalordito. La prima volta che vidi alla ribalta Febo Mari, quel fiocco mi abbagliò: ondeggiava, accompagnava con placida o frenetica movenza il discorso del personaggio. La speranza, la gioia, il rimpianto, l'amore, il peccato, la gelosia, la scena-madre, l'applauso a scena aperta erano là in quel ciuffo di fili - altalena della passione - manovrato con esemplare sagacia dall'aristocratico attore», PALMIERI 1941, pp. 84-85.

¹⁰⁶ Bonnard, dopo un esordio in teatro, viene assunto alla Cines di Roma, nel 1911 segue Mario Caserini all'Ambrosio di Torino dandogli i primi ruoli da protagonista, cfr. CHITI 1997, p. 34.

pantomima. Ben prima di *Intolerance* (David Wark Griffith, Usa 1916), il film racconta in forma di apologo morale la presenza demoniaca nella Storia. *Satana* si snoda in quattro diversi momenti, nella prima parte (*Il gran ribelle*) Lucifero si confronta con il bene assoluto, il divino: *Satana contro il Creatore*, tratto da *Paradise Lost* (1667) di John Milton; *Satana contro il Salvatore*, tratto da *Der Messias* (1773) di Friedrich G. Klopstock. La seconda parte (*Il distruttore*) si biforca tra Medioevo (*Il Demone verde*) ed età contemporanea (*Il Demone rosso*) e l'origine di due piaghe sociali quali «l'alcolismo» e «l'odio di classe»¹⁰⁷. Bonnard, in questo ruolo è definito «sorprendente» da un critico dell'epoca¹⁰⁸, che conclude: «la difficilissima e lunga sua parte, fu resa da lui con tutte le finezze e distinzioni da vero artista [...]. Bonnard nel *Satana* ha trionfato nelle 4 parti, ha sempre tenuto una linea corretta e giusta; non ha mai esagerato, è stato sempre in carattere»¹⁰⁹. Il film è distribuito in Francia e in Gran Bretagna; negli Stati Uniti d'America¹¹⁰ è accolto come capolavoro dalla critica («The Moving Picture Word» dedica due entusiastiche recensioni, gennaio e febbraio 1913). Anche nella storiografia dell'immediato secondo Dopoguerra, *Satana* è trattato con notevole rilievo. Secondo Sadoul il film è capostipite di un «nouveau genre cinématographique»¹¹¹, al quale seguiranno oltre al già citato *Intolerance*, titoli dell'importanza di *Civilisation* (Thomas Harper Ince, Usa 1916), *Woman* (Maurice Tourneur, Usa 1918) e *Pagine dal libro di Satana* (Carl Theodor Dreyer, *Blade af Satans*

¹⁰⁷ Cfr. Brochure *Ambrosio serie d'Oro. Satana. Il distruttore*, Tipografia Sociale, Torino 1912, pp. 1-8.

¹⁰⁸ Metellio Felice, *Satana* in «la Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 223, 1912, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 195.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 196.

¹¹¹ SADOUL 1951, p. 160.

Bog, 1919-20)¹¹². Al secondo film della sua carriera d'attore, la recitazione di Bonnard è, dunque, apprezzata a livello internazionale. Gran parte della critica ne loda il risultato; gli è riconosciuto il merito personale d'aver rivestito un ruolo difficile, sorta di capostipite di una schiera di futuri demoni cinematografici. Dalle ben 258 fotografie di scena superstiti¹¹³ emerge soprattutto la forte l'espressività che Bonnard presta al personaggio. Le pose sembrano quelle di un danzatore, gli arti si allungano nello spazio a dominare i comprimari; lo sguardo sgranato, evidenziato dagli occhi bistrati, domina le altrui azioni e le scene. Numerosi sono le pose chiastiche, il corpo è sempre in movimento, avvitato su se stesso, o pronto a rimettersi in moto. Quando ordisce alle spalle delle sue vittime le dita sono arcuate, a mo' d'artiglio. Abbiamo parlato di pose e non a caso Bonnard sembra ispirarsi a stereotipie evocative proprie delle arti pittoriche e plastiche coeve; assume atteggiamenti bestiali, per contro, quando Satana entra nella Storia ed interagisce con gli altri personaggi, l'unico elemento a rivelarne la malvagità è ancora lo sguardo spalancato, rapace. Di questo film esiste soltanto un frammento di 990 m (circa 8 minuti) dei 1960 originali, conservato al British Film Institute (Londra)¹¹⁴, presentato nel 1991 alla "XX Mostra Internazionale del Cinema Libero - Il Cinema Ritrovato" di Bologna¹¹⁵. Il connubio tra Bonnard e la Casa di produzione

¹¹² Scrive Sadoul: «Secondo la pubblicità, il film portava il cinema a vertici mai raggiunti. Si può sorridere di questo soggetto un po' demagogico che descrive miliardari e operai come vittime dello stesso demone, che col suo ingenuo anticlericalismo imputa ai presti la piaga dell'alcolismo. Tuttavia [...] segna una data nella storia del cinema perché concorre a creare, dopo *La civilisation à travers les âges* di Méliès, un genere nuovo», SADOUL, 1967, p. 149.

¹¹³ Cfr. MNC.IT, voce *Satana*.

¹¹⁴ Cfr. BFI.UK, voce *Satana*.

¹¹⁵ Cfr. IL CINEMA RITROVATO 1991, pp. 28-29.

Ambrosio¹¹⁶ segna la celebre “Serie d’oro”¹¹⁷. Nel biennio 1912-13 lavora per un totale di diciassette film per la medesima Casa, oltre a due partecipazioni per la Pasquali, salvo poi iniziare il rapporto con la Film Artistica “Gloria”¹¹⁸, al seguito del cofondatore della nuova casa e direttore di scena Mario Caserini.

II.2.1 Bonnard e Lyda Borelli

Il passaggio alla “Gloria” avviene sul finire del 1913. Bonnard sarà diretto almeno per tre pellicole da Alberto Degli Abbati, con il quale l’attore ha collaborato in Ambrosio per *Viaggio di nozze* (1912). In questa serie si concentrano due tra le più celebri interpretazioni di Bonnard, perché al fianco della grande Lyda Borelli in titoli importanti altresì per la storia del cinema italiano, *Ma l’amor mio non muore!* (Caserini, 1913) e *La memoria dell’altro* (Degli Abbati, 1913). Il teatro, il melodramma pucciniano, sono alla base di due storie d’amore e sventura, che decretano l’origine di molti luoghi comuni cinematografici futuri, ma che segna soprattutto l’esordio di Lyda Borelli al cinema e un conclamato inizio del divismo femminile. Borelli, apprezzata attrice di teatro, lontana dalla fama che garantisce il cinematografo, è affiancata nell’esordio da Bonnard, il quale come abbiamo visto, è soprattutto interprete cinematografico che, anche se in tono senz’altro minore alla sua controparte muliebre, dà vita a una tipologia che avrà strascichi notevoli, come anticipato. Bonnard è lo *specchio* maschile, il passivo controcanto di Lyda Borelli in racconti che mettono al centro la figura femminile, all’origine di quel che passa alla Storia come il cinema delle dive, il

¹¹⁶ Per uno sguardo generale sulla produzione della S.A. Ambrosio di Torino, cfr. GIANETTO 2002.

¹¹⁷ Cfr. *Lancio pubblicitario a serie* in GIANETTO 2002, pp. 33-34.

¹¹⁸ Cfr. BERNARDINI 1999c, pp. 119-141, in part. p. 127.

*diva-film*¹¹⁹. *Ma l'amor mio non muore!*, è il percorso di un'anima sola al mondo e perseguitata dalla sventura che, infine, soccombe al proprio destino:

La giovane e attraente Elsa Holbein (Borelli) è la figlia del capo di Stato Maggiore del Granducato di Wallenstein, il colonnello Julius (Vittorio Rossi Pianelli); accusato ingiustamente di tradimento perché derubato di piani strategici dal vile Moise Stahr (Gian Paolo Rosmino), l'uomo si uccide mentre Elsa è costretta all'esilio. Rifugiatasi in Riviera, la ragazza calca le scene come cantante con lo pseudonimo di Diana Cadouleur e, grazie a un ingaggio dell'illustre impresario Schaudard (Camillo De Riso), ottiene notevole successo e trova nuovamente la serenità. L'incontro destinato a cambiare la sua vita avviene in una piccola chiesa: sola, Elsa viene avvicinata da un giovane uomo elegante (il principe Massimiliano di Wallenstein, interpretato da Mario Bonnard) e silenzioso, già notato in precedenza, e tra i due nasce un amore appassionato. La coppia si concede una gita in battello sul lago di Locarno, dove si trova anche Stahr che, riconosciuta la donna e venendo da essa respinto, per ripicca diffonde nel Granducato notizie allarmanti sulla condotta del Principe Massimiliano, appena ristabilitosi dopo una grave malattia. Quando il Granduca di Wallenstein ordina l'immediato ritorno in patria del figlio, del quale Elsa ignorava la vera identità, la donna rimane sconvolta e, sentendosi perseguitata dal destino, abbandona Massimiliano. Dopo averla cercata disperatamente, il principe scopre che recita la *Signora dalle camelie* in teatro, ma è troppo tardi: al

¹¹⁹ Sulla figura di Lyda Borelli e il divismo, nel corso del tempo si sono succeduti numerosi studi, per quanto riguarda il nostro percorso peculiare, tra gli altri già citati in precedenza, rimando a GRAMSCI 1917, CANOSA 1991, BRUNETTA 1998a, MARTINELLI 1993c, GUNDLE 2009.

termine dell'interpretazione la donna, vittima del veleno che ha assunto, muore mentre Massimiliano le assicura l'immortalità del loro amore.

Il principe/Bonnard che fa innamorare Elsa/Diana/Borelli appartiene alla tipologia dell'*elegante*, che risale a una caratteristica dell'*amoroso* e del *primo attor giovane*¹²⁰, così come vengono descritti nel sistema teatrale dei *ruoli*: «[l'amoroso], nella prassi del sistema dei ruoli, costituisce il primo impiego per gli attori di giovane età, dotati di prestanta fisica e per lo più di bell'aspetto e di naturale eleganza»¹²¹; per quanto riguarda il primo attor giovane, Jandelli nota che «i requisiti estetici [del primo attor giovane] non erano secondari per l'attribuzione del ruolo: l'aspetto giovanile, un'eleganza innata e un guardaroba fornito di capi alla moda»¹²². I modi dell'uomo sono misurati e di concerto con l'eleganza della diva, vista nel doppio ruolo di cantante in scena, nel camerino pieno di specchi, o nella pace della villeggiatura a Locarno. La recitazione di Bonnard è sottrattiva, compunta, controllata fin nei minimi particolari. Così fino all'improvvisa e dirimpente progressione d'intensità che corrisponde al momento nel quale Massimo scopre che Diana l'ha abbandonato. I gesti ampi, veloci, plateali si pongono per contrasto ai modi minimi, ma corrispondono, in un vero ricalco, con quelli della Borelli disperata che, nel medesimo luogo, poco prima, ha scoperto insieme l'identità dell'amato e l'impossibilità di continuare la loro relazione. Bonnard, una volta letto il biglietto di commiato che Diana gli fa recapitare, dal centro della scena si porta più vicino all'obiettivo, alla

¹²⁰ Cfr. le voci «Amoroso» e «Primo attor giovane» nel *Dizionario dei ruoli*, in JANDELLI 2002, pp. 241-243 e pp. 336-341.

¹²¹ JANDELLI 2002, pp. 241-242.

¹²² JANDELLI 2002, p. 336.

destra dell'inquadratura, nel dar sfogo alla sua disperazione avvicina l'avambraccio alla fronte, come a ripararsi dalla sventura. Purtroppo, nella copia del film superstite manca il celebre finale, nel quale Diana, recitando la *Signora dalle Camelie* si dà la morte con il veleno¹²³. La sinossi racconta che Massimiliano, raccolto il corpo esanime di Elsa, le sussurra frase che dà il titolo al film «Ma l'amor mio non muore!». Bonnard è figura di "spalla" della diva, la sua immobilità fa risaltare la danza leggiadra e il canto di Borelli (a suo modo, *Ma l'amor mio non muore!* è un film musicale): durante le effusioni egli pare divenire colonna, erma immobile dallo sguardo tenebroso e partecipe. Questa composizione di corpi avvinghiati vede nella postura diritta di Bonnard il fulcro attorno al quale la figura velata della diva si avvolge come un'edera; *Edera* è anche il titolo di un dipinto (1878) di Tranquillo Cremona: lì le parti però sono invertite, il quadro di Cremona pare essere all'origine di questa scelta visiva insistita nel cinema delle donne fatali¹²⁴. Il viluppo tra i due corpi avviene spesso in presenza di un grande specchio che dà tridimensionalità alla scena e con esso moltiplica sospiri e passione. Lo sguardo di Bonnard è tenebroso, senza forzature, i grandi occhi bistrati risaltano ancora di più grazie ai barbagli di luce che si

¹²³ Alcuni fotogrammi della scena finale sono riportati in JANDELLI 2006, p. 113.

¹²⁴ Riguardo alle ascendenze artistiche del cinema divistico degli anni Dieci, Brunetta annota: «accanto a D'Annunzio e ai modelli offerti da personaggi come Andrea Sperelli ed Elena Nuti, i protagonisti dal *Piacere* del 1889, i referenti privilegiati possono essere Alphonse Mucha (per *Ma l'amor mio non muore*, *Il fuoco*, *La serpe...*), Arnold Böcklin (*Rapsodia satanica*), Gustav Maeterlinck, von Hoffmansthal, Whistler, Moreau, Alberto Martini o Augusto Majani, i tessuti di Mariano Fortuny, le opere di Fogazzaro, e di Dumas figlio, la poesia simbolista e crepuscolare di Fausto Maria Martini, le sculture di Rodin o le tele storiche dei preraffaelliti. I frammenti, i lacerti del corpo di decine d'artisti, gli atomi fluttuanti di un'iconografia mistico-erotica, alimentano o fanno da sfondo alle apparizioni divistiche. Che ci possono apparire anche ora come figlie delle protagoniste della pittura preraffaellita ora come sorelle delle donne create da pittori come Burne-Jones, o Arthur Hacker, illustratori come Mucha, Dudovich, Cappiello o scultori come Rutelli e Canonica», BRUNETTA 2008, p. 83.

riflettono sulla sclera. È possibile notare come il suo sguardo inquieto sia spesso a favore della macchina da presa, l'angoscia del principe pare anticipare quella del pubblico, partecipe delle sofferenze. Bonnard pare, dunque, essere l'interlocutore e ambasciatore del presentimento dello spettatore, che è l'unico custode edotto dell'equivoco che sarà la causa del suicidio di Elsa. In questa funzione il volto dell'attore, scarno, lungo, con il naso pronunciato e le gote infossate, è una maschera perfetta per comunicare l'anima inquieta che preannuncia il dramma. Se il film è creato su misura per la bravura e l'innato carisma di una serpentina Lyda Borelli, a Bonnard è demandato il ruolo di ambasciatore dei sentimenti di sgomento che lo spettatore via via avverte. Le critiche dell'epoca paiono ignorare la *performance* dell'attore, quando non sono infastidite: ad esempio, Geymonat sentenza: «troppo veemente e scalmanato il Bonnard, che persiste nella pessima abitudine di esagerare nell'uso dei belletti, i quali danno alla sua fisionomia un non so che di spettrale, che stona assai»¹²⁵, altrimenti detto, l'abbacinante figura di Lyda Borelli non eclissa il *make up* del protagonista maschile. Il gioco della seduzione sta nel mostrare la donna al centro della scena e del soggetto, proprio perché non lo è nella società. Fin quando questo gioco sbilanciato delle parti regge il favore del pubblico, sarà sfruttato, ma verrà ripreso fuori tempo massimo con un accanimento rimasto per molti versi incomprensibile. Insomma, siamo ancora lontani dalla percezione divistica del ruolo maschile. Anzi. L'aspetto recitativo e fisico di Bonnard è costruito in funzione della *performance* di Borelli, non è disturbante o insidioso come sarà quello di Ghione nei confronti di

¹²⁵ Ermanno Geymonat, *Corrispondenze da Torino*, «Cinema», a.III, n. 62, 25 ottobre 1913, p. 80.

Bertini. Approccio confermato nell'altro film del 1913 della Film Artistica "Gloria", *La memoria dell'altro* diretto da Alberto Degli Abbatì e interpretato dalla medesima coppia. Del film, purtroppo invisibile nonostante un frammento sia conservato presso la Cineteca Nazionale, rimane soltanto la sinossi:

Lyda (Borelli), giovane aviatrice, noncurante dell'assidua corte del principe di Sèvre s'innamora del giornalista Mario Alberti (Bonnard). Pur essendo fidanzato con Cesarina (Letizia Quaranta), accetta l'invito di Lyda a raggiungerla a casa sua. Insospettata, Cesarina segue Mario e lo sorprende in una scena d'amore con la giovane. Approfittando di una breve assenza di Lyda, Cesarina riesce a sottrarre alla rivale Mario, convincendolo a lasciarla. Abbandonata, Lyda si concede all'amore del principe di Sèvre. Ma la donna non riesce a dimenticare Mario. Qualche tempo dopo, mentre la coppia si trova a Venezia, Lyda incontra Mario in un teatro: colti dalla passione riaccesa, i due fuggono a Parigi per vivere il loro amore. Ma la felicità viene troppo presto guastata da una malattia che costringe Mario a letto per lunghi mesi. La miseria spinge Lyda a cercare aiuto: lo trova presso un gruppo di *apaches* generosi che rimangono conquistati nel vederla danzare. Il ritorno a casa però è amaro: Mario è morto. Disperata, anche Lyda si ammala e muore in una triste corsia d'ospedale dopo aver richiamato per l'ultima volta alla memoria l'immagine del suo amato Mario.

La critica è entusiasta della protagonista e del soggetto originale, per quanto riguarda l'interpretazione di Bonnard, questo è l'unico commento degno di nota sulla recitazione dell'attore:

[Borelli] ha superata sé stessa e che in questo suo secondo lavoro cinematografico è riuscita assai meglio che nella prima film. Mario Bonnard le è stato degno compagno, e sono lieto di tributare ogni mia lode a questo giovane e valoroso artista, che a fianco di Lyda Borelli ha integrate e superbamente accomunate le sue ottime qualità di attore efficacissimo, e nel contempo sobrio, misurato e corretto¹²⁶.

Partendo dalla considerazione di Monica Dall'Asta che, riguardo al soggetto del film scrive: «la strana impressione provocata nel pubblico dei primi anni del secolo dalla visione di una donna impegnata in un'attività tipicamente maschile non fu probabilmente il minore fra i motivi del successo del film»¹²⁷, capiamo come anche in questo caso il ruolo interpretato da Bonnard, pur decisivo nella trama e nelle scelte della protagonista, almeno rispetto al film precedente, rimanga circostanziato alla "spalla" e, nonostante l'opinione di Demitry, passi al di sotto dell'attenzione generale della critica. Lyda Borelli in questo film ricopre tutte le parti e i ruoli, anche quello maschile. Nei fatti narrati, il senso del titolo "la memoria dell'altro" è il ricordo che Lyda ha di Bonnard, ponendo al centro sin dall'esordio il protagonismo della donna; è una memoria che torna a tormentarla, nonostante abbia accettato le profferte del principe e viva a Venezia con quest'ultimo. Mario, elegante giornalista e antico frequentatore del campo d'aviazione, si trova nella medesima situazione: convive con una donna che non considera, ma il suo pensiero dominante è Lyda. Quando l'insofferenza raggiunge l'acme, entrambi decidono di

¹²⁶ E. Demitry, *La memoria dell'altro*, «La Vita Cinematografica», n. 2, 15 gennaio 1914.

¹²⁷ DALL'ASTA 1998a, p. 356.

lasciare i rispettivi compagni di vita. Ma una volta riuniti, Mario *chiede* a Lyda: «Giurami che rinuncerai all'aviazione!». Sotto quest'imposizione i due si rifugiano a Parigi, tra le difficoltà. Soverchiati dalla miseria, gli amanti sono continuamente braccati dal loro passato; Lyda è costretta a danzare in squallide taverne popolate da *apaches*¹²⁸. La morte di Mario fa perdere ogni speranza anche a Lyda, la quale soccombe, nel nome di quel che diverrà uno stereotipo nei *diva-film* di questa prima fase. Grazie a questi due film di largo successo, Bonnard riassume in sé la tipologia dell'elegante aristocratico, una riconoscibilità che comincia a limitarne l'azione attorica. Una penna critica non banale, Pier da Castello (*alias* Angelo Pietro Berton), a proposito di *Altri tempi* (regia Giuseppe Pinto, Film Artistica "Gloria", 1914), scrive: «siamo in pieno brigantaggio. Ve lo figurate voi Mario Bonnard, l'attore elegante, aristocratico, l'attore delizia delle fanciulle, desiderio delle mogli infedeli, spavento dei mariti predestinati. Ve lo figurate voi vestito da brigante? Voi sì [sic]? lo no, ma l'ho visto, e quel cappellone da calabrese m'è sembrato che stesse a disagio sulla sua bella testa»¹²⁹. Nel corso del 1914 interpreta altri due drammi prodotti dalla "Gloria" al fianco di Elisa Severi (*Circe Moderna*, Alberto Degli Abbati) e Lydia De Roberti (*Fiori d'amore... fiori di morte*, Giuseppe De Liguoro), nei quali ritorna nel ruolo che ebbe a fianco di Lyda Borelli, storie d'amore e di morte in ambienti aristocratici. Ma è con *L'amor tuo mi redime* (Mario Caserini, Films Manipulation Agency 1915), titolo che rievoca il successo di due anni prima, che Bonnard approda al ruolo di protagonista, ben diverso dalla semplice spalla della diva. È

¹²⁸ Sull'argomento legato agli *apaches* parigini rimando a § III.5.2.

¹²⁹ Pier da Castello [Angelo Pietro Berton], *Altri tempi*, «La Vita Cinematografica», 30 aprile 1914, ora in MARTINELLI 1993a, p. 24.

affiancato dalla giovane attrice di successo Leda Gys¹³⁰, con la quale gira quattro film tra il 1915 e il 1917. Bonnard, già imprigionato in un ruolo definito, di quel primo modello insito nell'interpretazione del principe Massimiliano, si reitera l'amoroso aristocratico elegante in tuba e frac (come dimostrano le foto di scena conservate presso il Museo Nazionale del Cinema)¹³¹. Dato interessante da rilevare: anche questo film culmina con la *morte in scena*, virtuosismo principe derivante dal teatro e dal melodramma, che ora tocca a Mario Bonnard (nel ruolo di De Bianchi): «i due malfattori che hanno in pugno De Bianchi, gli impongono di attrarre Leda (Gys) in un tranello per poi sopprimerla [...]. De Bianchi finge di accettare e nel momento dell'esecuzione del sinistro disegno, paga con la sua vita la salvezza di Leda. L'amore per la fanciulla lo ha redento nella morte»¹³². La sinossi del film rivela una scontata rielaborazione del *cliché* già in uso con il cinema dei *mattatori*, come abbiamo visto nel primo capitolo. Nel corso del tempo è divenuto vero patrimonio stereotipo caratterizzante i drammi amorosi delle dive. Non si contano le morti violente, i suicidi e le morti per "crepacuore", e ora, anche Bonnard ha la sua scena madre. Antonio Rosso, al riguardo, apprezza l'interpretazione dell'attore, «Bonnard vi ha velato alquanto il suo temperamento e il suo gioco violento»¹³³, sintomo di una recitazione misurata che va definire le qualità dell'attore che si coglie

¹³⁰ Leda Gys (1892-1957), al secolo Giselda Lombardi, stella longeva esponente del divismo femminile di secondo piano. Le appartiene una lunghissima carriera costellata di successi personali, che copre la gran parte dell'epoca del muto. Dall'esordio, avvenuto nel 1913, al 1929, anno del ritiro volontario dalle scene. Cfr. il volume monografico dedicato, BERNARDINI, MARTINELLI 1987.

¹³¹ Cfr. MNC.IT – *L'amor tuo mi redime*

¹³² Cfr. MARTINELLI 1992c, pp. 33-34.

¹³³ A.R. [Antonio Rosso], *L'amor tuo mi redime*, «Apollon», n. 4, aprile 1916, ora in MARTINELLI 1992c, p. 34.

nella frase telegrafica e laconica «bravo sempre il Bonnard» di un redattore di «La Cine-Fono»¹³⁴.

II.2.2 L'uomo in frac

L'identificazione dell'interprete con il "tipo" decreta il successo dell'attore, ma è il ricatto più evidente implicito al divismo sia maschile sia femminile, senza scampo, che farà franare il sistema sotto il peso del proprio successo. Ivi si trova il primo passo verso l'autoconsunzione, l'iterazione dei soggetti, tra i problemi notevoli del cinema italiano muto, il quale comincia a mostrare i primi segnali di crisi creativa. Gli avvertimenti della critica che rileva ridondanza, stanchezza di trame e stereotipie attoriali e registiche, non sono seguiti dai produttori, che anzi, incoraggiati dalla risposta del pubblico, investono su *remake* di *remake*. Conclusa l'esperienza con la "Gloria" e con la Films Manipulation Agency di Mario Caserini, nel luglio 1914 Bonnard fonda a Torino una propria casa di produzione, la Bonnard Films¹³⁵, con la quale produce cinque titoli nel corso del 1915. Sono film nei quali, tranne che per *La morsa della morte*¹³⁶, Bonnard recita nel ruolo di protagonista; le pellicole sono dirette da Pier Angelo Mazzolotti¹³⁷, cofondatore della Casa di produzione. Perlopiù le produzioni Bonnard riguardano film avventurosi,

¹³⁴ Guepe, *L'amor tuo mi redime*, «La Cine-Fono», n. 10, 25 marzo 1916, ora in MARTINELLI 1992c, p. 35.

¹³⁵ Notizie sulla costituzione della Bonnard Films si trovano in: An., *Cronache Torinesi*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», a. IX, n. 299, 29 gennaio-12 febbraio 1915, p. 75; Il rondone, *La Bonnard-Film*, «La Vita Cinematografica», a. V, n. 28, 30 luglio 1914 p. 52; «Iride», a. I, n. 2, 15 agosto 1914, p. 51; Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia*, Sestri Ponente (Genova), 1915, p. 11; FRIEDEMANN 2002, p. 21.

¹³⁶ Martinelli scrive che il film «venne iniziato con Mario Bonnard come interprete; ma quando l'attore venne chiamato alle armi, la sua parte venne affidata a Giovanni Casaleggio», MARTINELLI 1992d, p. 53.

¹³⁷ Pier Angelo Mazzolotti (1890-1972) oltre che produttore e direttore di scena, fu autore di teatro, soggettista e sceneggiatore, cfr. CHITI 1997, pp. 182-183.

misteriosi o di spionaggio. Alcuni titoli sembrano ricordare le serie *nera* dell'Aquila Films¹³⁸, *Il tenente Berth*, *Serpe contro serpe*, *La bara di vetro* e *Titanic* che nulla ha a che vedere con la tragedia del transatlantico, anzi la narrazione ruota attorno alla scoperta di una «tempra d'acciaio superiore a ogni altra ed alla quale si è dato il nome 'Titanic'»¹³⁹. Nel 1915 si può notare un primo risveglio di una produzione che vuole declinarsi sulla fama più o meno acquisita di recente dell'interprete maschile. In questo progetto più ampio che pare contrapporsi o arginare allo strapotere delle divine, si inseriscono film su misura per Bonnard, in veste di produttore di se stesso. Vedremo in seguito come nel '15 l'Itala produca *Maciste*, forse il primo *divo-film* degno di questa definizione, che sfrutta e cita apertamente il successo personale di Bartolomeo Pagano ottenuto con *Cabiria*; nel medesimo anno la Tiber di Roma produce *Za la Mort*, diretto e interpretato da Emilio Ghione. Entrambi i film danno l'inizio alle due più celebri serie forzute e avventurose del muto italiano, sintomo del divismo maschile. Invece, a giudicare dalle tiepide critiche delle produzioni della Bonnard Films, oggi purtroppo perdute, l'esperimento sembra non andare incontro alle necessità di un salto di qualità, anzi, si mantiene nell'alveo di un moderato seguito di pubblico. La tentata fuga dall'*elegante* bonnardiano in favore di un percorso *nero*-avventuroso, affine a quello di Ghione, non sortisce l'effetto sperato, almeno in questa prima fase. Il 1916 si apre con i commenti positivi sul film patriottico-propagandistico

¹³⁸ Cfr. BERNARDINI 1999b, pp. 107-125.

¹³⁹ Y., *Titanic*, «La Cine-Fono», 20 ottobre 1915, ora in MARTINELLI 1992d, p. 248.

Passano gli Unni... che riunisce il trio Gys, Bonnard, Rosmino¹⁴⁰ e la direzione di Caserini. Ma pur importanti produzioni del 1916-17, derivate da soggetti teatrali conosciuti o di grande richiamo, *Ferréol*, *Il ridicolo*, *Don Giovanni*, *La figlia di Jorio* (regia di Eduardo Bencivenga) delle quali Bonnard è protagonista titolare, nei confronti della critica è sempre molto negativa: sovente gli vengono preferiti i comprimari, i caratteristi. Insomma, nonostante l'ascendente sul pubblico, la decadenza delle prestazioni attoriche di Bonnard sembra conclamata. Bonnard esordisce in qualità di regista con *Treno di lusso* (1917), del quale è protagonista di nuovo insieme con Leda Gys. Il film raccoglie un primo grande successo di pubblico e di critica; l'interpretazione e la messa in scena di Bonnard sono oggetto di encomio. Passato sotto le maglie della censura, in un secondo tempo *Treno di lusso* viene bocciato e dichiarato film immorale. Mutilato e compromesso, viene ridistribuito con titoli diversi almeno tre volte tra il 1918 e il 1919, senza bissare mai il successo del debutto. *L'altro io* (Bonnard 1917) è un film purtroppo perduto e, almeno sulla carta, pare molto interessante, inconsueto. Bonnard, ch'è anche soggettista, scrive una trama che al *doppio* mescola i temi di *Lo scomparso*¹⁴¹, scienza e magia, col mistero e l'orrorifico. Questa ripresa artistica di Bonnard, uomo-orchestra, soggettista, direttore di scena, interprete principale, supera la fase negativa dei due anni precedenti, almeno nei confronti della critica. Nel *grand guignol* Bonnard si trova a proprio agio, considerando il fatto che descrivere inverosimili trapianti di cervello non è usuale nelle

¹⁴⁰ Gian Paolo Rosmino (1888-1982), attore teatrale e cinematografico attivo fino al 1964, è autore di un'autobiografia - *Sette demoni in corpo (confessioni di un attore)* - nella quale tocca marginalmente la carriera cinematografica, dando rilievo a vicissitudini private, cfr. ROSMINO 1973.

¹⁴¹ *Lo scomparso*, regia di Dante Testa, Itala Film 1913, abbiamo già parlato di questo film in § I.5.

produzioni italiane. La critica ricorre all'esempio dello *Studiante di Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913) o al Wilde di *Il ritratto di Dorian Gray*, e con Bonnard il tema del doppio entra nel cinema italiano. L'interpretazione viene considerata notevole e la sua maschera definita addirittura «novelliana»¹⁴², somigliante, cioè, a Ermete Novelli. Nel 1918, per la Electa-film di Torino, Bonnard sceneggia, dirige e interpreta nel ruolo di protagonista in *Passa la ruina, Il rifugio dell'alba, Pupille nell'ombra*, film che riscuotono pochi consensi dalla critica, la quale mette in risalto la versatilità attorica di Bonnard, ma non è tramandato nulla più di consuete e caute formule giornalistiche. Nell'ultimo suggestivo titolo citato, Bonnard ritorna a un soggetto allucinato, nel quale il regista e attore riprende il tema già affrontato in *L'altro io*: la visione gotica di una scienza dai poteri stregoneschi danno adito a «inscenare delle splendide mistificazioni di viaggi in luoghi misteriosi e lontani dalla nostra civiltà»¹⁴³. L'attitudine al fantastico-gotico del cinema di Bonnard risalta come elemento di originalità nella produzione cinematografica italiana negli anni di guerra. Purtroppo la scomparsa delle pellicole e di notizie certe sui tre film c'impediscono di andare oltre il giudizio di valore piuttosto generico di critici anonimi, quanto telegrafici e sostanzialmente delusi.

II.2.3 Le ultime interpretazioni e il passaggio alla regia

Il Dopoguerra di Bonnard si apre con la produzione di un nuovo soggetto melodrammatico: in *La stretta* (1919) egli ricopre il quadruplo ruolo di soggetto, sceneggiatore, regista e interprete.

¹⁴² V., *L'altro io*, «La Vita Cinematografica», n. 7, 15 maggio 1918, ora in MARTINELLI 1991b, p. 15.

¹⁴³ Milg., *Pupille nell'ombra*, «La Cine-fono», 30 marzo 1918, ora in MARTINELLI 1991b, p. 200.

Nonostante l'impegno profuso, almeno sulla carta, Bonnard riceve critiche feroci, accuse di plagio e stroncature che mostrano soprattutto l'emersione di manierismi e *routine*. Come stanco appare un dramma passionale che ricorda la trama di *La memoria dell'altro*: l'artista Marcello (Bonnard) s'invaghisce di una donna capricciosa che lo ricambia, perciò decide di abbandonare la moglie. Ben presto l'uomo scopre che la donna è volubile. Pentito, decide di tornare a casa e trova la moglie gravemente ammalata. Volubile egli stesso, Marcello torna dall'amante e scopre che lei l'ha già dimenticato per un altro. Folle di gelosia la strangola. Alla fine dell'anno Bonnard mette in scena un film che pare essere la parodia di *La stretta* e, al contempo, diviene l'inconsapevole paradigma dell'avventura cinematografica di Bonnard e del *mélo* italiano: in *Mentre il pubblico ride* (1919) dirige Ettore Petrolini e lo affianca nel ruolo di comprimario; vale la pena riportare la sinossi, apparsa in «La Vita Cinematografica»:

Petrolini è innamorato d'una sua compagna d'arte che lo tradisce, ma non ora disfarsene perché nelle fattezze gli ricorda un puro e santo amore – il primo – coltivato fin da bambino e sopravvissuto anche dopo la sparizione dell'essere amato. Ma una sera, stanco, nauseato, irritato dalle offese e dallo scherno di codesta sua amante, che spinge il diletto fin sui ricordi più cari dell'artista, perde la ragione e la soffoca; mentre dalla platea salgono i clamori che reclamano Petrolini alla ribalta per tributargli ancora una volta un plauso. Chiamato e richiamato, esce come un automa, un trasognato, un demente, per lo spavento e l'angoscia

che gli lacerano il cuore e l'anima; e il pubblico ride poiché la crede una nuova trovata. Petrolini, per l'interno affanno non regge e cade svenuto; ed il pubblico ride e applaude ancora; ma poi, vedutolo troppo lungamente inerte, muta il riso in stupore, ha paura e grida:

«È morto! È morto!».

«Morto?» - esclama Petrolini, destandosi. «Nooooo! Ho fatto un film!»¹⁴⁴.

Abbiamo già ricordato l'avvicinamento satirico di Petrolini rispetto al cinema delle dive. A guerra finita l'Italia è cambiata, si scopre diversa sotto le macerie, il gusto del pubblico sta lentamente, ma in modo inesorabile, cambiando. Questo film è una chiara satira nei confronti dei meccanismi del mélo cinematografico. L'assassinio passionale, *topos* centrale, è qui scardinato dalla battuta finale, il processo onirico può avere molte sfumature, in questo senso denuncia per mezzo della satira metacinematografica la stanchezza degli stilemi che si trascinano nella produzione melodrammatica. Il film purtroppo non esiste più, dunque non è possibile dare per fedele la sinossi riportata, ma si può tener fede a *Radioscopia* (1917, di Francesco Cangiullo) atto unico dal quale il film è tratto, ch'è frutto dell'incontro tra Petrolini e il futurismo¹⁴⁵. L'altro corto circuito, al di là di considerazioni di merito, impossibili data l'irreperibilità della pellicola, riguarda più strettamente Bonnard, al quale lo lega l'amicizia personale e autoironica con Petrolini, che sarà preso a modello (non l'unico, per il vero) da quest'ultimo per il citato personaggio Gastone,

¹⁴⁴ An., *Mentre il pubblico ride*, in «La Vita Cinematografica», aprile 1920, ora in MARTINELLI 1995b, pp. 175-176.

¹⁴⁵ Cfr. Giovanni Lista, *Petrolini e i futuristi*, Taide, Salerno 1981, p. 61.

di qualche anno più tardo. Ma non finisce qui: i destini incrociati tra Bonnard e Petrolini/Gaston trovano un inaspettato epilogo dopo la seconda guerra mondiale Bonnard affida il testimone di Gastone ad Alberto Sordi nell'omonimo film¹⁴⁶ del 1960, in un postumo omaggio a Petrolini (morto nel 1936) e al se stesso di un tempo. Secondo quanto Bonnard racconta a Domenico Meccoli, quando il suo astro attorale si appanna, egli decide di darsi alla carriera di regista¹⁴⁷ alla quale si dedica compiutamente nel 1920. In un anno Bonnard gira ben sette film, prodotti dalla risorta Celio Film, sotto le insegne dell'Unione Cinematografica Italiana (UCI), *Il milione*, *Papà Lebonnard*, *Per un figlio*, *L'istitutrice di sei bambine*, *Il fauno di marmo*, *I tre esperimenti di Eliana*. L'unica interpretazione, al fianco di Vittoria Lepanto¹⁴⁸, è in *Le Rouge et le Noir*, da Stendhal, film che viene stroncato dalla critica e sul quale non abbiamo notizie sostanziali. Nel 1921 Bonnard rifonda a Roma la Bonnard Film, e sotto queste insegne dirige e interpreta *L'amico*, ancora con la Lepanto, storia di tradimento muliebre e di perdono finale, non previsto dall'omonima commedia (1886) di Marco Praga dalla quale il film è tratto e che segna le proteste della critica¹⁴⁹. La produzione più interessante di questi primi anni Venti pare essere il perduto *La morte piange, ride e poi... s'annoa*, che vede Bonnard nel triplo ruolo di soggetto, regista e interprete principale. Il film sembra essere uno dei primi esperimenti di grottesco nella produzione italiana, farsa che prende in giro il registro patetico esasperato legato

¹⁴⁶ *Gastone*, regia di Mario Bonnard, Variety Film/Maxima Film-Compagnia Cinematografica/S.P.E.S.-Sviluppo Pellicola e Stampa-Esercizio, Roma 1960.

¹⁴⁷ Cfr. *Ricordi di Mario Bonnard*, MECCOLI 1938, p. 158.

¹⁴⁸ Cfr. *Vittoria Lepanto. Immagini di una Donna e Diva della "Belle époque"*, PROIETTI 2009.

¹⁴⁹ A. Spada, *L'amico*, «La rivista cinematografica», n. 6, 25 marzo 1922, ora in MARTINELLI 1996a, p. 21.

al suicidio, tema assai ricorrente nei drammi cinematografici borghesi. Testimonianze dell'epoca lodano Bonnard «per non aver voluto fare da mattatore» e per la messa in scena «alla Lubitsch»¹⁵⁰, a sottolineare il crescente confronto con il cinema estero che è già molto pressante, anche per quanto riguarda la recitazione troppo legata a stilemi ormai antichi. In questa svolta umoristica s'inserisce l'autoironico *remake*, prodotto dalla Bonnard-Film e diretto da Wladimiro Apolloni, *L'amor mio non muore*, parodia interpretata da bambini che sembra essere una coda "di genere" iniziata con l'altra parodia del mélo e dei *tic* divistici interpretata da Bonnard stesso e Petrolini, il citato *Mentre il pubblico ride*. Ma lo sforzo produttivo più grande sostenuto dalla risorta Bonnard Film è la produzione del *serial* in due episodi *I promessi sposi* nel 1922. Bonnard non vi figura come interprete, è direttore di scena e autore dell'adattamento, il film fu premiato con una medaglia d'oro a una rassegna cinematografica di Torino e segna un risultato importante nella carriera registica di Bonnard. Carriera che si distingue per originalità e sperimentazione tra quelli che oggi definiamo generi o registri, dall'orrorifico alla parodia, alla commedia sofisticata, ricoprendo i ruoli chiave dal soggetto all'interpretazione principale, tentando di uscire dai canoni e dal conformismo. Nel segno dell'originalità s'inserisce anche il titolo divistico *Il trittico di Bonnard*, film a episodi indipendenti l'uno dall'altro, il primo nella produzione italiana che non rispetta un filo conduttore. Bonnard dirige tutti gli episodi e interpreta i primi due: *A morte*, descritto come «azione passionale romanzata»¹⁵¹, *Signor*

¹⁵⁰ Giulio Dora, «La Cine-Fono», 10 febbraio 1922, ora in MARTINELLI 1996a, p. 221.

¹⁵¹ Cit. in MARTINELLI 1996b, p. 302.

ladro, da una novella di Ossip Felyne¹⁵² e l'ultimo *Non è vero!* tratto da una novella di Roberto Bracco. *A morte* è la storia d'amore di due giovani ostacolati da un prepotente signorotto medievale, il quale alla fine soccombe; Bonnard interpreta il ruolo di buffone. In *Signor Ladro*, un malvivente, penetrato furtivamente in un'abitazione, rinuncia al proprio intento commosso dal racconto della piccola padrona di casa; Bonnard v'interpreta il ruolo del ladro. *Non è vero!* racconta l'eterna storia del marito che tradisce la moglie e viene a propria volta tradito, questo episodio è interpretato da Rina De Liguoro¹⁵³, attrice di primo piano degli anni Venti. L'aspetto divistico s'incontra nelle parole di un anonimo recensore «Mario Bonnard, l'uomo misterioso verso cui la curiosità della folla sempre si rivolge non appena è annunciato un suo lavoro, ci regala oggi un'altra interpretazione intorno a cui molto s'è parlato dopo un primo annuncio che lasciava subito giudicare il film come cosa completamente nuova [...]. Tre bozzetti gustosissimi, un solo successo, che ha pienamente confermato il lusinghiero giudizio che ognuno s'era fatto [...]. Ottima la personale interpretazione [di Bonnard] che mette in rilievo, nella sua signorile sobrietà, anche l'interpretazione degli altri artisti»¹⁵⁴. Nell'ultima fase viene ribadito il consueto giudizio estetico sull'attore e le sue innate qualità: signorilità e eleganza, un marchio distintivo e conforme al gusto del

¹⁵² Ossip Felyne (1882-?), pseudonimo di Osip Abramovič Blinderman, ingegnere russo, scrittore e drammaturgo. Tra il 1917 e il '24 vive per qualche tempo a Roma e Napoli; dal 1925 risiede stabilmente a Milano. Traduce in italiano opere di scrittori russi classici e contemporanei. Ottiene la cittadinanza italiana, che viene poi revocata nel 1939 perché di origine ebraica. Negli anni Cinquanta collabora con la Rai per lo sceneggiato tratto da *Umiliati e offesi* di Dostoevskij.

¹⁵³ Rina De Liguoro (1892-1966) pseudonimo di Elena Caterina Catardi, attiva durante gli anni Venti, tornerà al cinema dopo la seconda guerra mondiale, la sua ultima interpretazione è nei panni della principessa di Presicce in *Il gattopardo* (1963) di Luchino Visconti.

¹⁵⁴ Arro, *Il trittico di Bonnard*, «L'Epoca», 11 aprile 1924, ora in MARTINELLI 1996b, pp. 301-302.

pubblico. Tra le pieghe di giudizi ordinari s'intravede in una fase che comincia negli ultimi anni guerra e si protrae nei primi anni Venti, la ricerca dell'originalità dei soggetti, che spiccano tra produzioni più tradizionali e scontate, purtroppo la gran parte di queste pellicole sono a tutt'oggi invisibili. Tra il 1922 e 1924 la situazione economico-produttiva della cinematografia italiana accelera il proprio fallimento. Il 1924 non registra alcuna produzione o interpretazione di Bonnard, soltanto due titoli portano il visto di censura datato al gennaio 1925, *Il tacchino* (regia di Bonnard) e il film *all star La via del peccato*, che accoglie i più importanti e celebri attori e attrici italiani del muto, il soggetto è una sorta di summa o testamento del divismo cinematografico italiano, ormai in disarmo, sommerso dall'offerta estera arretrante e dai debiti lasciati da speculazioni spericolate. Di quest'ultimo film (oggi perduto) diretto da Amleto Palermi, data la sua importanza ideale, parleremo più compiutamente in seguito. Mentre attori del calibro di Emilio Ghione e Amleto Novelli guardano ai nuovi modelli divistici di Rodolfo Valentino e Douglas Fairbanks per tentare una risposta adeguata (che infine non giunge) e andare incontro ai gusti del pubblico, Bonnard si rivolge alla commedia sofisticata e al teatro brillante francese. Nel corso del 1925 s'ispira ad autori d'Oltralpe e la sua società di produzione «Bonnard» scrittura attori stranieri, aprendosi alle tendenze cinematografiche europee di allora. *Il tacchino* è tratto dalla commedia *Le dindon* (1896) di Georges Feydeau. Bonnard è tra gli interpreti, oltre che regista e adattatore. L'ennesima storia d'infedeltà coniugale è vista sotto il registro brillante, Bonnard coglie la tendenza estera e tenta di adattarla, assoldando due attori francesi, Marcel Levesque e Maryse Dauvray, dando loro i ruoli principali; una scelta esterofila che, secondo le cronache dell'epoca, sembra pagare in termini di consenso da parte

di pubblico e critica. Riguardo all'interpretazione di Bonnard non abbiamo alcuna testimonianza. *Teodoro e socio*, tratto dalla commedia *Theodore et Cie* (1909) di Robert Armont e Nicolas Nancey, è adattato, sceneggiato, diretto e interpretato da Bonnard; censito al 30 settembre 1925 è proiettato a Roma nel giugno 1926. Al fianco dell'attore (che interpreta Teodoro) troviamo di nuovo Levesque (Clodomiro) e due attrici straniere Alexiane [sic] (Lulù) e Dolly Grey (Gaby). È la storia di una beffarda società basata sullo «scrocco» che vive sulle spalle dei due facoltosi quanto austeri zii di Teodoro e degli ignari mariti di Lulù e Gaby, alleate di Teodoro e di Clodomiro. Le critiche che emergono a queste due prove sono di ordine formale: il critico di turno sottolinea l'impossibilità di tradurre commedie basate sulla parola per film muto. Annosa questione, ma il pubblico pare gradire nonostante i limiti imposti da un'arte silenziosa. Il film esce quando Bonnard è ormai in Germania da qualche mese, salito su una carovana di esuli del cinema che prende la via dell'ex nazione nemica. Il mercato tedesco si riapre al mondo dopo i lunghi anni di guerra, e accoglie pure la nostra cinematografia, ormai esotica, che per il pubblico tedesco rappresentano una novità. Della diaspora degli attori e registi italiani in Europa parleremo nei capitoli dedicati a Ghione e Pagano. Possiamo anticipare che la produzione tedesca di Bonnard conta sette film muti¹⁵⁵ e, dopo il passaggio al sonoro, altri quattro titoli. Bonnard rimarrà in Germania continuativamente dal 1926 al 1931, si trasferirà brevemente a Parigi

¹⁵⁵ Le regie mute di Mario Bonnard in Germania. **Die Flucht in den Zirkus** (1926) t.i. *Russia - naz.*: D - *regia*: Guido Schamberg, Mario Bonnard; **Die Sünderin** (1927) t.i. *La monaca silenziosa - naz.*: D - *regia*: Mario Bonnard; **Der goldene Abgrund. Schiffbrüchige des Lebens / Rapa-Nui** (1927) t.i. *Atlantis - naz.*: D/F - *regia*: Mario Bonnard; **Der Kampf ums Matterhorn** (1928) t.i. *La grande conquista - naz.*: D - *regia*: Mario Bonnard, Nunzio; **Das letzte Souper** (1928) t.i. *Fante di cuori - naz.*: D - *regia*: Mario Bonnard; **Anschluß um Mitternacht** (1929) t.i. *La tragedia dell'Opera - naz.*: D - *regia*: Mario Bonnard.

nel 1932 per la produzione di un film, per poi tornare a Roma nello stesso anno nel ruolo di regista. La sua carriera, che non conosce tregua nemmeno nel terribile ultimo biennio di guerra 1943-45, si conclude nel 1961¹⁵⁶ con *I masnadieri*, film in costume, pochi mesi dopo aver realizzato due omaggi al cinema muto, una nuova versione del titolo-simbolo della cinematografia italiana *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959) e il già citato *Gastone*, film testamento di un protagonista unico del cinema italiano che, bonificato dalla satira di Petrolini, offre il testimone di mattatore ad Alberto Sordi, promessa di

¹⁵⁶ Filmografia sonora completa di Mario Bonnard.

Le produzioni berlinesi: **Der Ruf des Nordens** (1929) t.i. *Legione bianca*, naz.: D - regia: Nunzio Malasomma – supervisione: Mario Bonnard; **Die heiligen drei Brunnen** (1930) naz.: D - regia: Mario Bonnard; **Der Sohn der weißen Berge/Les chevaliers de la montagne** (1930) t.i. *I cavalieri della montagna*, naz.: D/F - regia: Mario Bonnard; **Fra Diavolo** (1931) naz.: D/F - regia: Mario Bonnard.

La produzione parigina: **Pas de femmes** (1932) naz.: F - regia: Mario Bonnard.

Il ritorno in Italia: **Cinque a zero** (1932) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Tre uomini in frack/Trois hommes en habit** (1932) naz.: I/F - regia: Mario Bonnard; **Il trattato scomparso/La masque qui tombe** (1933) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **La marcia nuziale/La marche nuptiale** (1934) naz.: I/F - regia: Mario Bonnard; **Milizia territoriale** (1935) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Trenta secondi d'amore** (1936) t.a. *30 secondi d'amore*, naz.: I - regia: Mario Bonnard; **L'albero di Adamo** (1936) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Il feroce Saladino** (1937) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Il conte di Bréchar** (1937) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Jeanne Doré** (1938) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Io, suo padre** (1939) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Papà per una notte** (1939) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Frenesia** (1939) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **La gerla di papà Martin** (1940) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Il ponte dei sospiri** (1940) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **La fanciulla di Portici** (1940) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **L'uomo del romanzo** (1940) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Marco Visconti** (1941) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Il re si diverte** (1941) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Rossini** (1942) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Avanti c'è posto...** (1942) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Campo de' Fiori** (1943) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Che distinta famiglia!** (1943) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Il ratto delle Sabine** (1944-45) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Addio, mia bella Napoli!** (1946) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **La città dolente** (1949) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Margherita da Cortona** (1950) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Il voto** (1950) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Stasera sciopero** (1951) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **L'ultima sentenza** (1951) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **I figli non si vendono** (1952) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Tormento del passato** (1952) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Frine, cortigiana d'Oriente** (1953) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Tradita (La notte delle nozze)** (1954) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **La ladra** (1955) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Mi permette, babbo!** (1956) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Afrodite dea dell'amore** (1958) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Gli ultimi giorni di Pompei** (1959) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **Gastone** (1960) naz.: I - regia: Mario Bonnard; **I masnadieri** (1961) naz.: I - regia: Mario Bonnard.

un nuovo corso divistico nel cinema italiano: anche in questo caso il fiuto di Bonnard dimostra la sua innata lungimiranza.

II.3 Amleto Novelli

La carriera cinematografica di Amleto Novelli non è mai stata posta al centro di un'indagine monografica, né in passato né in tempi recenti, nonostante il suo nome sia presente tra gli attori chiamati in causa dalla critica e dalla storiografia per identificare un possibile paradigma della mascolinità nel cinema muto italiano. Novelli, con i suoi cento film interpretati, aleggia come un fantasma ingombrante sopra la storia del muto italiano, così come ebbe a scrivere Ghione: «la storia della cinematografia, che deve all'Italia i suoi primi difficili passi, trova in ogni pagina, in ogni riga, il nome di Amleto Novelli»¹⁵⁷. Molti protagonisti del cinema di allora lo ricordano nelle proprie memorie, dal pur severo e autoreferenziale Ghione¹⁵⁸, a Guazzoni¹⁵⁹ a un memoriale di Genina su cui torneremo a breve. Amleto Novelli

¹⁵⁷ Cfr. *Un grande attore di un'arte nuova*, «La Tribuna», maggio 1924, poi in GENINA 1924, p. 5. L'articolo viene pubblicato anche da «La Vita Cinematografica», a. XV, nn.7-8, 15-30 aprile 1924.

¹⁵⁸ Ricordi d'epoca di Amleto Novelli, seppur brevi, sono apparsi in volume a opera di Emilio Ghione (*Memorie e Confessioni*, GHIONE 1928a e *La parabole du cinéma italien*, GHIONE 1930b).

¹⁵⁹ «Ecco [...] Amleto Novelli, l'attore che risollevò nobilmente le sorti del romanticismo cinematografico, distogliendo le simpatie femminili da un detestabile modello di divo pallido ed emaciato [...], orientandole verso un "tipo" meno convenzionale», *Trent'anni di cinematografo*, GUAZZONI 1941b, p. 9.

nasce a Bologna nel 1881¹⁶⁰, «orfano dei genitori a dodici anni. Rest [a] in casa con le due sorelle sino ai ventidue anni [...] impiegato come avventizio in uffici governativi»¹⁶¹, in seguito si trasferisce a Roma dove avviene la sua formazione culturale. La passione per il teatro cresce spontanea, giacché non è figlio d'arte e non ha alcuna parentela con la famiglia di Ermete Novelli. In una filodrammatica comincia «la sua carriera d'artista, recitando nel *Teatro Tiberino*»¹⁶²; dopo aver conquistato una discreta fama sul palcoscenico¹⁶³ esordisce davanti la macchina da presa cent'anni fa: nel 1909 viene scritturato dalla Cines. Il suo primo film potrebbe essere, almeno in riferimento alla data di disponibilità della copia, *La morte di Socrate*¹⁶⁴. Con la grande Casa di produzione romana Novelli diverrà “un nome” e sin dagli esordi interpreta parti di prim'ordine. Partecipa alla prima versione di *La Gerusalemme liberata* (1911), diretta da Enrico Guazzoni, e sarà chiamato a far parte del *cast* nel rifacimento

¹⁶⁰ Per questioni ancora oscure, la cartella clinica redatta durante l'ultimo ricovero di Amleto Novelli (che in seguito sarà citata in nota) ne fa risalire la nascita al 1885. Probabilmente la scelta è dettata dalla drammaticità degli eventi legati alla breve malattia che conduce l'attore alla morte. Da nostre ulteriori ricerche presso l'Archivio di Stato di Bologna, in cui è conservato l'Atto di nascita, risulta che Novelli è nato nel capoluogo emiliano il 18 ottobre 1881. Questo equivoco si ripercuote spesso in schede biografiche, o in testimonianze dedicate all'attore. Né il nostro sopralluogo effettuato presso il Cimitero del Verano in Roma, in cui è sepolto l'attore, ci è stato d'aiuto poiché nessuna data è riportata sulla lapide. Il documento più attendibile risulta essere dunque l'Atto anagrafico, e con esso, la testimonianza del “bolognese” Palmieri, che lo conferma (PALMIERI 1994, p. 193). SAVIO 1960 (pp. 1235-1236) riporta la data esatta, mentre CHITI 1961 (pp. 1403-1404) cita ancora il 1885.

¹⁶¹ *Ricordando Amleto Novelli*, in «Il Corriere Cinematografico», ANONIMO 1925, p. 5.

¹⁶² *Ibidem*. Il corsivo è dell'autore.

¹⁶³ Abbiamo ritrovato una locandina che testimonia il debutto “ufficiale” sul palcoscenico di Amleto Novelli e della moglie Adalgisa Orlandini, protagonisti del dramma di Felice Cavallotti *I Pezzenti del Mare* avvenuto il 16 giugno 1907 a Roma.

¹⁶⁴ *La morte di Socrate*, prod. Cines, data disponibilità della copia luglio 1909, Novelli è accreditato come “un allievo” del filosofo greco, cfr. BERNARDINI 1996a, pp. 334-335.

che lo stesso regista gira nel 1918¹⁶⁵; in entrambe veste i panni di Tancredi. È attore principale della vocazione storica del nostro cinema, tra i successi degli anni Dieci, basti ricordare i film Cines diretti da Guazzoni *La rosa di Tebe* (1912, con Francesca Bertini), *Quo vadis?* e *Marcantonio e Cleopatra* (entrambi del 1913), *Cajus Julius Caesar* (1914), infine è Ivan il terribile nell'omonimo film del 1917. Diretto da Nino Oxilia è un fabbro in *Per amore di Jenny* (1915), con Pina Menichelli; recita la parte di Ponzio Pilato in *Christus* di Giulio Antamoro, è al fianco di Lyda Borelli in *Madame Tallien* (1916, Guazzoni) e *Malombra* (1917, Carmine Gallone). *Partner* ideale delle dive auree del cinema sino ai primi anni Venti, nel 1918 si stacca dalla Cines per seguire Guazzoni alla Palatino (*Fabiola*) e nel 1919 passa alla romana Caesar con la quale gira almeno sei film tra i quali *La Piovra*; nello stesso anno approda a Torino dove sposta per l'ultima volta il proprio domicilio¹⁶⁶, prima all'Itala Film, ormai affiliata alla Caesar-UCI, infine passa alla Fert, Alba e Pittaluga. L'attore è presente in film di ricostruzione storica cui affianca alcune interpretazioni in produzioni ambientate in interni borghesi calate nel presente (tra cui *Il padrone delle ferriere* e *La piccola parrocchia* restaurati di recente), a racconti esotici come *Amore rosso* e *Il Corsaro*. La sua carriera non conosce pause, tanto che usciranno postumi ben nove film in un tempo in cui la crisi produttiva italiana è già in atto. Il tratto divistico di Novelli è nel suo fascino virile, nei tratti somatici, da Palmieri è inserito nel «plotone degli inebrianti»¹⁶⁷; all'attore appartengono «maschera chiusa e [...]

¹⁶⁵ Rimando a *Enrico Guazzoni. Regista e pittore*, BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005.

¹⁶⁶ Novelli è domiciliato presso l'Hotel Roma di Torino, cfr. cartella clinica, note seguenti.

¹⁶⁷ PALMIERI 1994, p. 119.

occhi da domatore»¹⁶⁸, definizione che ci pare rendere giustizia alle qualità espressive di Novelli. Vale la pena riportare anche un ritratto di Giulio Cesare Castello del 1959:

Tra le stelle di prima grandezza, un posto di riguardo va attribuito ad Amleto Novelli, interprete cui hanno reso omaggio un'attrice quale la Bertini, che lo definì "fortissimo e spontaneo", registi e studiosi, come a colui che riuscì fra l'altro a sretoricizzare [sic] il "romanesimo" in auge ai suoi tempi (fu, per esempio, Giulio Cesare nel film a lui dedicato da Guazzoni), calandosi nella toga con una asciutta naturalezza, che gli consentì di interpretare anche personaggi moderni. In effetti Novelli seppe sottrarsi - in linea con certe esperienze di Guazzoni - a quella retorica "in comune", che nel cinema italiano ha fatto lungamente da pendant a quella salottiera e floreale. Ma occorre guardarsi da sopravvalutazioni, le quali vogliono ignorare che neppure Novelli poté evitare certe concessioni al gusto ed al convenzionalismo mimico-gestuale dell'epoca¹⁶⁹.

Ma, andando a ritroso nel tempo, alcuni dei ritratti coevi alla morte di Novelli sembrano stabilire un nesso tra la virilità dell'attore e la sua bellezza "mancata". Un anonimo biografo sentenza per esempio: «il giovane e valente Amleto [...] si fece subito notare [...] per la sua

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Dal teatro del grande attore alla TV. (Linee di una storia sulla recitazione cinematografica in Italia)*, CASTELLO 1959, p. 15

figura maschia e seducente *sebbene non bella*»¹⁷⁰, cui fa eco Giuliano Romagnoli: «Novelli, non certamente bello ma simpatico, affascinava ed attraeva il pubblico»¹⁷¹. Augusto Genina dipinge Novelli con pennellate più complesse «co' suoi occhi profondi, col suo viso maschio, con la sua maschia figura e tutta l'anima sua ardente, appassionata, entusiasta [...]. Il suo viso forte, pieno di ardore [...]: i suoi occhi brucianti, profondissimi, dolcissimi, varii di luci, mobili, espressivissimi: il suo sorriso simpatico, sincero, leale»¹⁷². Ancora Genina offre importanti spunti sulla figura pubblica dell'attore che potremmo definire divistici:

Ho avuto occasione di fare con [Novelli] un viaggio attraverso l'Italia [...]. Ovunque la [sua] simpatica maschia figura [...], radunava [...] gruppi di curiosi, felici di vedere il loro idolo da vicino [...] guardavano, guardavano, immobili, muti, quasi cercando di penetrare il miracolo di quell'uomo che sapeva così bene, essere sempre un altro [...]. Più che recitare, egli viveva [...]. Mi sono trovato spesso presente alla visione dei suoi films. Quando la sua simpatica e maschia

¹⁷⁰ ANONIMO 1925, p. 5. Il corsivo è nostro; sulle qualità dell'aspetto esteriore di Novelli è curioso rilevare una frequente disparità di opinione, segno, al di là dei gusti personali dei cronisti, che la sua fisionomia non appare come immediato paradigma di bellezza *tout court*, molto spesso è sottolineata quale esempio di fascino maschile, ma la sua mascolinità è sempre rimarcata con forza. Valentino, invece, ha avuto molte difficoltà ad imporre la sua bellezza *latina* negli Stati Uniti d'America poiché ritenuta impura. A differenza di Novelli che gioca in casa, per Valentino è chiamata in causa l'appartenenza etnica, la razza, che lo identifica quale antitesi vivente ai più rassicuranti canoni estetici WASP (White Anglo-Saxon Protestant). Nel dibattito cinematografico italiano il problema etnico è (ancora) inesistente, tranne qualche esempio di razzismo, che non manca, ma ben più puerile se raffrontato alle disavventure e agli attacchi subiti da Valentino negli stessi anni.

¹⁷¹ *La vita di Amleto Novelli*, ROMAGNOLI 1927b, p. 4.

¹⁷² GENINA 1924, p. 5.

figura appariva sul quadro, il suo nome correva subito di bocca in bocca, provocando un coro di ammirazione e di consenso. Da quel momento le simpatie erano per lui, e il personaggio ch'egli riusciva sempre a rendere intimamente suo, diveniva caro al pubblico. Ma il vero personaggio, la figura principale sulla quale si concentrava ogni interesse, non cessava mai di essere Novelli. Nei suoi films, Novelli rimaneva sempre Novelli. Mai nella mente del pubblico per quanto portata dalla illusione dello schermo verso i più irresistibili scherzi della fantasia, Amleto Novelli era confuso con il personaggio che rappresentava [...]. Novelli risommava sempre dalla sua interpretazione e più questa tentava di sopraffare l'attore col personaggio rappresentato e più l'attore, con la sua bella personalità, balzava fuori più vivo, più evidente che mai [...]. Era tutti gli infiniti romanzi d'amore, di odio [...], del cinematografo, ma veramente non era che lui. Buona parte del pubblico, se sincero, dovrebbe confessare di non essere mai riuscito a dividere il personaggio rappresentato, da Novelli che lo rappresentava¹⁷³.

La recitazione di Novelli, secondo le qualità dalla sintesi di Genina, oggi può sembrarci discutibile, ma l'intento del regista è di celebrare il magnetismo dell'attore secondo i canoni del divismo cinematografico in un'accezione senz'altro positiva, sintomo di un percorso artistico esemplare.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 4-5.

II.3.1 Novelli, o dell'attore arcitaliano

Dopo l'ascesa degli anni Dieci, la celebrità di Novelli è consacrata nel Dopoguerra; la sua è oramai una presenza che vale il consenso del pubblico verso il film in cui compare, una sorta di assicurazione sulla circolazione stessa del titolo. Nel 1926 anche Ivan Moïjouskine omaggia l'arte di Novelli: «Alcuni anni fa nel 1914 a Kiew in Ucraina, dove sono nato - avevo allora 27 anni - ebbi il primo palpito entusiastico per il cinematografo; avevo ammirato la maschera e l'arte magnifica del vostro compianto grande attore Amleto Novelli nel *Quo vadis?* - Oh quel acteur! Quel grand artiste mon cher ami! - esclama stringendo nervosamente il calice del bicchiere di champagne»¹⁷⁴. Romagnoli lo ricorda così: «Amleto Novelli colla semplice mimica dei gesti e colla espressività del suo viso, era riuscito ad assurgere *al primato fra tutti gli interpreti – dirò così – di costume e fra quelli dei drammi a forti tinte*. Essi peccavano di insincerità, di esagerazione, di teatralità, di rudezza; egli invece, seguendo il solo impulso del suo animo sensibile, *era la personificazione palpitante dell'uomo moderno travagliato dalle passioni del cuore*, come del vetusto patrizio preso nei lacci delle congiure e delle lotte intestine. *Amleto Novelli era lo spasimo, era lo strazio dei nostri giorni!* L'Arte del Novelli era grande, sì, ché egli aveva saputo frapporre fra sé e gli altri, il profondo baratro della sua perfezione artistica»¹⁷⁵. Qualche anno più tardi Romagnoli esagera: «Novelli [...] attraeva il pubblico che prediligeva in Lui il più grande Artista tragico che abbia avuto – è cosa ormai provata – lo schermo

¹⁷⁴ Testimonianza tratta da un'intervista pubblicata sulla rivista «Schermo», 16 ottobre 1926. Ringrazio Stella Dagna per avermi favorito la notizia.

¹⁷⁵ *I due grandi dello schermo*, ROMAGNOLI 1927a, pp. 25-26, ora in ALOVISIO, CARLUCCIO 2009, p. 265. I corsivi sono nostri.

*in tutto il mondo»*¹⁷⁶. A questo proposito, per Francesco Savio, Novelli «fu, innanzitutto, uno splendido mimo tragico, in cui l'asciuttezza moderna del gesto trovava magnifica rispondenza nella severità della maschera»¹⁷⁷ accentuandone la qualità che ancor oggi emerge. Chiti aggiunge che Novelli fu il «primo vero attore del cinema italiano, non legato a pastoie teatrali, fu [...] "tenebroso" come voleva la moda dei tempi, severamente vestito, inadatto al sorriso. Dopo esser stato l'eroe di leggende antiche, fu un "vissuto", stanco, annoiato personaggio mondano nei film moderni di cui fu protagonista negli ultimi anni di attività»¹⁷⁸. Pare interessante citare, infine, un giudizio sull'attore più recente: «[Novelli] presta i suoi tratti decisi, segnati da un'ombra di melanconia che sarà sfruttata più tardi nei drammi mondani, e la sua recitazione misurata»¹⁷⁹. Nei primi anni Venti, la vendita dei film italiani a "scatola chiusa", di guazzoniana memoria, non esiste più, ha ceduto il passo all'*attor celebre* in un'accezione altra dai tempi gloriosi delle dive, ma ridimensionata sia nella risposta del pubblico sia nelle considerazioni della critica. Il *beniamino* del pubblico è garante e prestanome della produzione, e la sua presenza ha il rilievo di un pegno¹⁸⁰, come scrive Genina, «[Novelli] era [...] divenuto un personaggio a continuo successo, capace di rialzare le sorti di qualsiasi dramma avesse voluto

¹⁷⁶ ROMAGNOLI 1927b, p. 4.

¹⁷⁷ SAVIO 1960.

¹⁷⁸ CHITI 1961.

¹⁷⁹ *Novelli, Amleto*, BALDI 1996b, p. 951.

¹⁸⁰ Un'anticipazione del ruolo che avranno i *mattatori* del cinema italiano del secondo Dopoguerra.

interpretare»¹⁸¹. Il film diviene *di* Amleto Novelli¹⁸², anche se costui figura tra i pochi attori di primo piano del cinema italiano a non passare dietro la macchina da presa. Produzione, distribuzione e sistema pubblicitario su riviste contribuiscono a creare una ridotta schiera di *famosi*, cui legare in un nodo indissolubile le sorti del film. Nel corso del terzo decennio del Novecento vengono via via poste differenze sostanziali rispetto alla promozione del *diva-film*, in cui la forza era data dall'indissolubilità tra personaggio e attrice, che è il nodo gordiano determinante, *l'oltre* la finzione. Siamo dinanzi a una possibile degenerazione-evoluzione in chiave maschile del divismo femminile degli anni d'oro del fenomeno? Questo nuovo corso può aver costruito un ponte che, supportato dal divismo statunitense arretrante di quegli anni, ci conduce ai meccanismi che determinano a tutt'oggi il mercato cinematografico? Se provata, questa prima fase della trasformazione significherebbe aver trovato un ulteriore passaggio evolutivo dell'*attore-promotore*. Ben prima dell'avvento del *deus ex machina* incarnato dal regista-autore, e l'attore dagli anni Trenta e per lungo tempo avrà un peso specifico enorme, reale o presunto, sulla vita del film in sala. L'argomento è sdruciolevole, ma pone una seria ipotesi sulle definizioni in quanto tali. Il rischio è, altrimenti, di archiviare con un approccio acritico

¹⁸¹ GENINA 1924, p. 5.

¹⁸² A testimonianza di questo argomento rimandiamo a un periodico dell'epoca («Cine-Settimana», n. 6, 18 ottobre 1925) sul quale è riassunto del film storico, di ambientazione veneziana, *La congiura di San Marco* (1924, Domenico Gaido); fuori testo sono composte alcune immagini tratte dal film. Tra gli attori raffigurati in costume, Amleto Novelli è l'unico ritratto, al centro dell'ultima pagina, anche *in borghese*, ossia fuori del personaggio, a mo' di *testimonial* della produzione cinematografica. La scelta, in questo caso, sembra essere determinata dalla recente morte dell'attore, traino pubblicitario di per sé, ma la stessa modalità si palesa per altri film coevi; spesso sui flani pubblicitari i nomi degli attori sono scritti con caratteri pari o maggiori rispetto a quelli che compongono il titolo medesimo. Del resto, è una scelta che perdura ancor oggi quando, a esempio, un attore è oggetto d'un notevole successo personale.

anche questa fase storica con la qualità di *divismo*¹⁸³, *postdivismo* o altre formule di comodo, mentre si scorge una nuova emancipazione nello sfruttamento commerciale dell'attore e della sua celebrità. La conclusione in questi termini si svaluterebbe da sé, specie se nelle stesse righe il confronto si pone con la definizione di *primo divo* attribuita da lungo tempo a Rodolfo Valentino e al suo mito¹⁸⁴. Dalla crisi scaturita dalla guerra mondiale il modello cinematografico del maschio italiano sembra voler rinnovare la propria luce attorno a figure come Novelli tentando di crearne anche il nuovo ruolo d'intermediario tra film e pubblico. Nel nostro mercato Amleto Novelli, insieme con pochi altri colleghi, rappresenta l'aspetto evidente di uno sforzo economico e fiduciario cui l'attore è deputato. Gli viene affidato un ruolo extracinematografico, ma non meno importante della recitazione. Si parla quindi di un film *di* Novelli, ma senza le sovrastrutture divistiche e la confusione tra personaggio e attore,

¹⁸³ «Il divismo è un fenomeno fondamentale nelle dinamiche comunicative del cinema, ma riguarda una minoranza di attori e lascia irrisolte molte questioni [...]. È proprio nel legame tra una testualità esplicitamente fittizia – i film stessi – e una vasta costellazione di ulteriori occorrenze, satellitari rispetto ai film e postulate come reali, che si crea la figura del divo [...]. Una star è un attore o un'attrice sulla vita del quale o della quale ha luogo un discorso pubblico», PITASSIO 2002, pp. 8-9.

¹⁸⁴ A proposito del rapporto, talvolta conflittuale, tra la nostra critica degli anni Venti e il divismo statunitense, ci sembra emblematica la stroncatura a Douglas Fairbanks di un anonimo recensore italiano: «Di questo *Pirata nero* si era tanto parlato che, francamente, ci attendevamo un po' di più. Invece, non troviamo in esso che i soliti virtuosismi di Douglas, che oramai non convincono più nessuno. Douglas, sempre Douglas. Durante tutto il film si sente che il "divo" ha messo in scena sé [sic] stesso e che non ha altra preoccupazione che di mettere in scena sé stesso. La preoccupazione del "divo" nuoce sempre ai lavori. Le acrobazie di Douglas [...] non beneficiano del controllo [di] un *metteur-en-scène*, il che avverrebbe se il marito della Pickford – e con lui tanti altri – rinunciassero ad essere il direttore di sé stesso: situazione sempre assurda», Anon., *Il pirata nero*, in «La Rivista Cinematografica», ottobre 1927, ora MARTINELLI 2002, pp. 458-459. Da notare che la critica è scritta l'anno successivo la morte di Valentino, probabilmente il sintomo della fine di un'epoca irripetibile determina la palesata stanchezza dell'estensore della recensione. Ulteriore effetto sintomatico, a scopo polemico, è il riferimento alla vita coniugale di Fairbanks, del tutto gratuito, come se questo dato potesse garantire al cronista un ulteriore motivo per screditare il film, e per colpire il sistema divistico autoreferenziale del quale è espressione.

ruoli che ora risultano separati, come in parte dimostrano le testimonianze riportate nell'*incipit* di questo paragrafo. Il tentativo di affidare all'attore celebre le sorti di un film, probabile concausa del collasso economico di là da venire, ha in ogni caso tratto esempio da alcune peculiarità del fu divismo femminile (e, in scala ridotta, maschile). Ma le differenze vistose tra il fenomeno più antico e il nuovo corso sembrano dunque situarsi nella mancanza dell'*aura* in quest'ultimo e nella netta riduzione geografica della distribuzione. Il sistema cinematografico però approda nel più moderno concetto di celebrità, che richiama un pubblico attratto dal proprio *beniamino*, garanzia presunta o reale del prodotto; in termini cinematografici contemporanei o pubblicitari l'odierno meccanismo che si basa sulla forza del *testimonial* non si è molto evoluto negli anni, anzi possiamo trovarne in queste esperienze l'inizio. Si sta stabilendo un confine altrettanto nuovo tra lo spettatore e gli elementi di finzione, nonché il distacco necessario perché vi sia tralasciata la prestazione, la *bravura* dell'attore e riconosciuta al di là del personaggio (o non solo), per ritrovarla in ogni nuova pellicola in cui vi appaia. Ma il gioco ben presto mostra la corda, sia a causa dei parallelismi intestini alla produzione italiana, sia per gli sfacciati rimandi a quella estera, nonostante le produzioni si affannino, specie nel 1920, anno *record* per numero di film italiani approdati sugli schermi¹⁸⁵, ad aumentare la proposta, con titoli che si accodano a filoni già collaudati, e che oscillano dal film in costume, al dramma borghese, al mélo. All'estero, negli stessi anni, sorge uno sguardo allarmato e alquanto negativo attorno alle nostre produzioni, almeno nella critica europea più avanzata¹⁸⁶; già nel 1918, Louis Delluc dice d'essersi posto il

¹⁸⁵ Cfr. Vittorio Martinelli, *1920*, in MARTINELLI 1995c, p. 7.

¹⁸⁶ Infatti «il periodo del primo Dopoguerra è anche riconoscibile per l'avvento dei grandi sistemi teorici sul cinema», PITASSIO 2002, cit., p. 16.

problema di un'eventuale causa razziale riguardante la recitazione degli attori italiani, se confrontata con i colleghi statunitensi¹⁸⁷:

Francesca Bertini, Amleto Novelli, Diana Karenne, Leda Gys, Elena Makowska, Pina Menichelli, Lyda Borelli, e anche il sorprendente Capozzi non si spingono così avanti nell'espressione interiore, vera, come Douglas Fairbanks, W. S. Hart, ecc. Per molto tempo ho creduto che il problema delle razze potrebbe portarne la responsabilità. Sarebbe un'inutile esagerazione...¹⁸⁸.

La definizione in termini di razza, come riconosce Delluc stesso, è in sé alquanto infelice e provocatoria, ma il senso s'intravede rispetto, semmai, a un problema di tipo culturale, a un'endemia, tolte alcune eccezioni. L'appartenenza etnica, *latina tout court*, farà emergere anche la diversità di Valentino¹⁸⁹, sottolineata dal passaggio simbolico da *gaucho* a soldato ne *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* e

¹⁸⁷ «Il movimento dell'attore aveva da essere ridotto, limitato, frenato, per dare spazio ad un'impassibilità capace di rendere la sua presenza omologa al mondo rivelato dalla macchina da presa – questa la richiesta avanzata da Delluc e diffusa nel contesto francese», PITASSIO 2002, p. 19.

¹⁸⁸ Testimonianza, senza fonte, che Delluc avrebbe scritto nel 1918, ora in SADOUL 1967, p. 584.

¹⁸⁹ «Il divo italoamericano incarna, agli occhi dei grandi pubblici internazionali, quello spirito romantico, che si manifesta anzitutto nel ballo, o nelle buone maniere, e non sembra assimilabile ai caratteri dell'uomo americano», *Identità, miti e modelli temporali*, BRUNETTA 1999g, p. 17.

infine circonclusa dall'unicità del mito¹⁹⁰. Novelli, invece, è citato dal critico francese insieme con le dive Bertini e Borelli come paradigma di un cinema immobile, adagiato sul passato glorioso, ma inevitabilmente superato dal nuovo rappresentato dagli attori americani. È probabile che nel cambio di rotta recitativo di Novelli ci sia anche una risposta alle critiche e al pubblico che presto s'abituava alle tendenze del cinema internazionale¹⁹¹. Nel dibattito europeo sulla recitazione, l'Italia veste il proverbiale costume (non solo cinematografico) basato su un approccio storico incancrenito, ricorrente peraltro: volge gli occhi al passato, morde il freno e infine arranca. *L'attore creatore* di Barbaro è lungi dal venire¹⁹². Sono questi gli anni in cui il cinema italiano sta affondando sotto i colpi delle produzioni estere, eppure Novelli è tra i pochi che lavora senza

¹⁹⁰ «Come la sua diversità etnica, l'identità sessuale di Valentino non era stata ancora chiamata in questione all'epoca del suo primo grande successo, anche se in *The Four Horsemen* era stato fotografato nello stile elegante e flou di solito riservato alle star femminili. Fu *The Sheik* a rinchiuderlo nell'economia di un discorso che lo avrebbe perseguitato per il resto della sua carriera, dividendo critici e spettatori in termini di genere e tendenze sessuali. In seguito allo schiacciante successo del film, i critici incominciarono a rilevare la speciale attrazione esercitata sul pubblico femminile [...] sostenendo nello stesso tempo il crescente rifiuto della star da parte dei "veri" uomini. Una vignetta del rotocalco «Classic» ritrae il pubblico che assiste alla proiezione di *The Sheik*, le donne con gli occhi incollati allo schermo, gli uomini protesi all'indietro in segno di disprezzo; la didascalia recita: "Il Nordico derideva Valentino mentre la sua donna fremeva alla vista del pitone nella giungla". La metafora fallica del serpente esotico non è casuale», *Maschio divo. Ambiguità sessuale, etnicità erotica: Valentino e le spettatrici*, HANSEN 1996, p. 67. Da ricordare in questo senso il Valentino *vilain* latino in «*A Rogue's Romance [Il ladro di perle, 1919]* di James Young [in cui] continua l'oscillazione tra un Valentino da normalizzare, fino a fargli raggiungere uno standard di credibile americanità, e un Valentino di cui sfruttare invece, talora in modo distratto talora in modo fortemente intenzionale, la differenza etnica», oppure in *Out of Luck* (1919, di Elmer Clifton) «altra commedia perduta dove i lucidi capelli neri di Valentino diventano addirittura un segno del destino (è un cacciatore di dote [...] che nel finale tuttavia si ritroverà smascherato, ricondotto alla propria indegnità fors'anche razziale, e soppiantato da un americano biondo)», *Le maschere del desiderio*, CRISTALLI 1996a, pp. 22-23.

¹⁹¹ «Rinunciare ad un modello pantomimico fu uno degli atout del primo dopoguerra, in nome di una gestualità sempre più richiesta come naturale, o piuttosto, non intesa come rinvio ad un codice di natura verbale come nella pantomima classica», PITASSIO 2002, p. 25.

¹⁹² Cfr. *L'attore creatore*, BARBARO 1950, pp. 323-330.

sosta, partecipando con ruoli di protagonista ai film italiani più ambiziosi della prima metà del nuovo decennio. Forse la professionalità acquisita negli anni, oltre alle capacità recitative ed estetiche, lo fanno preferire ad altri colleghi: «Novelli – fatto raro in ogni espressione della vita – studiava con coscienza di grande Artista qual era il ruolo affidatoGli [sic], e riusciva quindi a renderlo in modo meraviglioso, davanti all’obbiettivo»¹⁹³. Umberto Paradisi, amico di Novelli e futuro regista del *sequel Il figlio del corsaro*, testimonia l’impegno di Novelli a fianco del fascismo per far rinascere con esso la cinematografia italiana: «[Novelli] era anch’Egli un superstite; ma era pur sempre una recluta. Di quelle che stanno impavide sulla trincea di primissima linea e difendono fino alla morte i colori della propria bandiera. Per quei tre colori Egli aveva rinunciato a partire per l’America per una scrittura a suon di dollari»¹⁹⁴, ma la conclusione è amara. Gli sforzi di chi, come Paradisi e Novelli, si prodiga per ribaltare le sorti compromesse del nostro cinema sono presto vanificati, nonostante le aspettative in loro create dal nascente regime mussoliniano: «L’Italia ritrovò se stessa. L’arte cinematografica no. Non sa morire, non sa tuffarsi oltre la cruna del suo mare, glorioso un dì. E non sa vivere come allora»¹⁹⁵. L’Italia allora produce film che non approdano al mercato estero (al massimo occupano una fetta di mercato latino, molti tra questi titoli risultano tradotti in versioni spagnole, portoghesi)¹⁹⁶, ma sembrano prodotti per costituire un argine interno, esile diga al nuovo cinema

¹⁹³ ROMAGNOLI 1927b, p. 4.

¹⁹⁴ Il testo citato riprende alcuni passaggi di una commemorazione pubblica in memoria di Novelli pronunciata da Umberto Paradisi a Genova, ed è tratto da *Due tramonti. Commemorando Amleto Novelli*, A.BI. 1924, p. 19.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Ad esempio *Il Corsaro* è distribuito soltanto in Portogallo con il titolo: *O corsário* (Lisbona, prima visione 4 dicembre 1925); *Il figlio del corsaro* non risulta essere distribuito all’estero, cfr. BERNARDINI 1991a.

estero, ponendo talvolta una possibilità differente o giocando di riflesso con soggetti simili ai grandi successi statunitensi. Morendo nell'aprile del 1924, Novelli non riesce ancora a vedere compiuta appieno la diaspora che porta colleghi e registi, più o meno famosi, in giro per l'Europa¹⁹⁷: per quanto sterili possano sembrare i numeri, sorprende osservare che dal 1919 al 1924 l'attore è interprete in ben trentuno produzioni. Ma Delluc nelle sue riflessioni non considera di certo il mercato interno italiano.

II.3.2 Gli anni Venti: *Il Corsaro*

Figura proteiforme, Novelli incarna via via l'interprete ideale del *peplum* italiano, del film in costume d'epoca moderna, la vittima in frac (o popolana) della donna lussuriosa, il prototipo dell'icona mediterranea, il torero, il corsaro e infine il borghese oscuro, scosso da tormenti intellettuali e sentimentali. Violento o appassionato, cacciatore o preda; interpreta infine, suo malgrado, la propria uscita di scena a riflettori ancora accesi. Non è solo questione di trasumanazione, come insegna lo *show* di ben'altre dimensioni inscenato attorno al catafalco di Valentino. Eppure dopo la morte di Rudy cambia l'atteggiamento mnemonico di alcuni critici e cronisti italiani anche rispetto a Novelli. Prima di ciò, in Novelli è stato visto un possibile baluardo contro il fenomeno Valentino e la risposta è affidata all'imitazione di soggetti e personaggi interpretati dall'attore hollywoodiano. «Non vi è grande originalità nel fatto, svolto però abbastanza bene [...]: anche Rodolfo Valentino non è certamente ottimo nelle vesti dello Sceicco, e questa sua interpretazione è molto inferiore a quella di *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*»¹⁹⁸. Questo e

¹⁹⁷ Cfr. MARTINELLI 1992a.

¹⁹⁸ Anon., *Lo Sceicco*, ora in MARTINELLI 2002, p. 519.

altri «film a sfondo orientale»¹⁹⁹ di provenienza statunitense sono colti dalla nostra critica alla stregua di un filone già collocabile; è un genere estraneo alle familiari atmosfere salgariane, cui, invece, fanno orgoglioso ricorso alcune produzioni italiane precedenti o successive agli sceicchi interpretati da Valentino²⁰⁰. L'estetica, dunque, pare indicare la via del confronto tra la critica italiana dei primi anni Venti, l'attore italiano sbarcato in America e la sua recitazione. Facciamo un passo indietro. Il successo di Rodolfo Valentino, da inserire nell'ampia invasione nel mercato europeo del cinema statunitense, travolge anche la nostra cinematografia. Un successo che spesso incontra questioni altre dal cinema, come il nazionalismo dei primi anni Venti, per quanto umiliato nella Grande Guerra, che ha la nuova ragion d'essere nell'Italia del fascismo aurorale; oppure elementi di tipo "personale", ad esempio la richiesta di cittadinanza americana dell'attore, che rischia di precludere la distribuzione dei suoi film nel mercato italiano²⁰¹. La reazione²⁰² del cinema italiano a Valentino e ai divi hollywoodiani appare, paradossalmente, lenta e velocissima, fuori dal tempo o ridicola, e dà vita a qualche tentativo di emulazione, superando sovente il limite

¹⁹⁹ Anon., *Il figlio dello sceicco*, ora in MARTINELLI 2002, p. 229.

²⁰⁰ Nel 1921, anno di produzione de *Lo Sceicco*, sono ridotti per il cinema dal regista Vitale De Stefano ben due soggetti pirateschi tratti da opere di Emilio Salgari: *Il corsaro nero* e il *serial* in due episodi *Il figlio del corsaro rosso*. Citazioni salgariane si trovano anche nel film *L'incubo di Za la Vie* (prodotto in Germania nel biennio 1923-24 con il titolo *Zalamort. Der Traum der Zalavie*). *Za la Mort*, interpretato dallo stesso Ghione, si traveste da *maharaja* per poter sbaragliare, senza farsi riconoscere, una banda di malfattori che rapiscono la sua compagna *Za la Vie*, cfr. LOTTI 2008a, pp. 108-112.

²⁰¹ Cfr. sull'argomento il capitolo *La richiesta di cittadinanza e il boicottaggio in Italia*, in ALOVISIO, CARLUCCIO 2009, pp. 106-112.

²⁰² Per il dibattito sull'attore cfr. in part. *Divi, interpreti, maschere. Il dibattito italiano*, PITASSIO 2002 pp. 194-222.

dell'imitazione²⁰³. Emergono soprattutto, sul fronte maschile, le risposte italiane alle interpretazioni esotiche di Valentino e Fairbanks. Dopo il 1921 ritroviamo anche nel nostro cinema elementi mediorientali. Ritroviamo, poiché i primi esempi si osservano già all'alba del Novecento con i "dal vero" girati in Africa²⁰⁴ e nelle colonie con i *reportage* della guerra italo-turca²⁰⁵ e, per quanto riguarda la finzione, all'ambientazione cartaginese di *Cabiria* (1914, con Maciste allora in versione africana), *Christus* (1916, girato in Egitto) e *Zuma* (1913, Baldassarre Negroni)²⁰⁶. *Maciste contro lo sceicco*²⁰⁷ è un chiaro riferimento allo sceicco interpretato da Valentino, coevo al *sequel The Son of the Sheik*²⁰⁸, ed è tra i pochi "sceicchi" presenti nell'intera filmografia italiana muta pervenutaci²⁰⁹, insieme con il più tardo *La sperduta di Allah*²¹⁰, in cui compare un nuovo sceicco *vilain*. In *Maciste contro lo sceicco* l'arabo malvagio e rapace viene messo fuori combattimento dal gigante, sgomberando ogni dubbio verso l'alterità espressa dal nemico, tentativo affine, se vogliamo, al finale rassicurante di *The Sheik*, in cui si scopre l'identità

²⁰³ A titolo d'esempio, alcune foto di scena di *La bella corsara* (1928, regia di Wladimiro de Liguoro) mostrano l'attore Carlo Montes acconciato come Douglas Fairbanks in *The Black Pirate* (regia di Albert Parker, Usa 1926). Nel quadro di una *valentinizzazione*, almeno estetica, del nostro cinema ci pare opportuno citare il costume da buttero indossato da Emilio Ghione in *Senza padre* (1926, regia di E. Ghione), che rievoca il *gaucho* Valentino di *The Four Horsemen of Apocalypse* (cfr. LOTTI 2008a, p. 114).

²⁰⁴ Tra in numerosi "dal vero" africani, più o meno celebri, ricordiamo almeno *La caccia al leopardo* (1909, regia di Roberto Omegna) e *Cirenaica* (1912, regia di Luca Comerio), cfr. BERNARDINI 2002; MANENTI, MONTI 1979; DAGRADA, MOSCONI, PAOLI 2007.

²⁰⁵ Cfr. RENZI 1993.

²⁰⁶ Per uno sguardo generale cfr. BRUNETTA, GILI 1990.

²⁰⁷ Rimando al § IV.3. *Maciste contro lo sceicco* regia di Mario Camerini, Italia 1926.

²⁰⁸ *The Son of the Sheik*, regia di George Fitzmaurice, Usa 1926.

²⁰⁹ L'altro titolo presente nella filmografia curata da Aldo Bernardini è *Gelosia dello sceicco* (1912), di produzione Cines, cfr. BERNARDINI 1991a.

²¹⁰ *La sperduta di Allah*, regia di Enrico Guazzoni, Italia 1929.

arcieuropea del personaggio interpretato da Valentino²¹¹. Ma nel *Maciste* diretto da Mario Camerini, prono a un'immagine negativa dell'arabo, emerge, incontrollato, il fascino di un mondo estraneo, che il regista saprà rendere memorabile in *Kiff Tebby*²¹². Prima del *Corsaro*, Novelli interpreta un altro film che contiene elementi esotici, *La preda*²¹³, in cui incarna un giovane esploratore che torna in Italia dal Nord Africa; tra le poche immagini che ci rimangono del film, in una l'attore è ritratto insieme con Maria Jacobini che indossa abiti mediorientali. Anche *Il Corsaro* di Augusto Genina²¹⁴ rievoca l'immagine stereotipata dell'arabo presente nello *Sceicco*, ed è affine al film di Melford anche in quella sorta di redenzione-riabilitazione culturale nell'epilogo. Fors'anche per problemi di produzione, Genina non mostra la bellezza inconsueta dei paesaggi sahariani (dei quali, invece, abusa Melford nello *Sceicco*), anzi, per creare l'atmosfera esotica de *Il Corsaro* il regista italiano si concentra sui costumi dei pirati tunisini, sovraccaricandoli di particolari, e su alcune brevi riprese all'interno del vascello arabo. Queste ultime richiamano la maniera dei documenti "dal vero" che Comerio, per citare un esempio luminoso, dedica agli usi e costumi tripolitani negli anni Dieci, anche se nel film del 1923 assistiamo a una sequenza piuttosto sbrigativa, distaccata. Genina concede rapidi ritratti di

²¹¹ Elemento presente anche nel romanzo *I fuggiaschi* da cui, come vedremo, è tratto il soggetto del *Corsaro*, il particolare delle origini europee del protagonista non è contemplato nel film di Genina, ma torna in un *remake* del 1942, *Il mercante di schiave* di Duilio Coletti, che cita esplicitamente anche il film con Valentino del 1921 in più di un'occasione.

²¹² *Kiff Tebby*, regia di Mario Camerini, Italia 1928. Titoli alternativi: *Kif Tebbi*; *Come vuoi*. Nel 1928 viene prodotto anche *Siliva Zulu*, regia di Attilio Gatti, girato nei pressi di Durban, nell'odierno Sudafrica. Ben più tarda è un'altra escursione d'Africa di Camerini nel celebre *Il grande appello*, film del 1936.

²¹³ *La preda*, regia di Guglielmo Zorzi, Italia 1921.

²¹⁴ Vittorio Martinelli ricorda che la collaborazione di Carmine Gallone al film non è accreditata, né provata da alcun documento extrafilmico, il primo a parlarne è PALMIERI 1994 (l ed. 1940), seguito da PAOLELLA 1956 (p. 432), cfr. MARTINELLI 1996b, p. 199.

corsari tunisini mentre giocano a carte, mostrando in successione un suonatore, una sfida tra lottatori e un momento della preghiera islamica. Soffermandosi su questi particolari, seppur in un rapido florilegio di usi e costumi, il regista apre uno spiraglio nell'*altro* mondo, per scorgerlo con uno sguardo descrittivo, ma nulla di più. In effetti, la gran parte del film è ambientata nel villaggio italiano, cui appartiene sempre il punto di vista privilegiato, magnificato dal finale edificante. Dunque, *Lo Sceicco* e *Il Corsaro* si misurano coi *cliché* attribuiti al mondo islamico, alla cultura beduina, che predilige l'eroismo e il coraggio ostentati, il maschilismo sfacciato, il machismo, una carica erotica esuberante resa senza particolari filtri e la violenza sulle donne più o meno evocata o mostrata. La recitazione di Valentino nel film di Melford risponde a impostazioni e necessità opposte a quelle del film di Genina. Eppure, confrontando l'interpretazione di Novelli nel *Corsaro* con altri suoi film dell'epoca, si nota l'influenza di Valentino (il raffronto appare ben più netto con le interpretazioni di Novelli degli anni Dieci, basti citare la sua prestazione in *Malombra*). Le differenze sostanziali, per paradosso, evidenziano approcci recitativi simili, anche se Genina, a questo proposito, non è d'accordo, anzi. In occasione della morte di Novelli il regista ricorda che «in questi ultimi tempi, in cui per ragioni di commercio la nostra cinematografia si era imbastardita di elementi stranieri e la fissazione dell'estero e dell'imitazione delle cose d'oltre Alpe e di oltre Oceano, aveva preso un po' tutti, [Novelli] non si era per nulla mutato, e conservando il suo carattere di attore perfettamente italiano aveva continuato a rappresentare i personaggi affidati alla sua efficacissima arte [...] e della sua bell'anima di attore latino, italianissimo»²¹⁵; se si pone l'imitazione come pietra di

²¹⁵ GENINA 1924, p. 4.

paragone, Genina espone ragioni che possiamo condividere, ma che Novelli non sia influenzato dall'*Oltreoceano* è proprio il film di cui Genina è regista a fornire un testimone attendibile²¹⁶. Ma c'è chi, ricordando Novelli, si spinge oltre, dando a quest'ultimo una primogenitura recitativa dalla quale gli attori americani avrebbero attinto: «se, come spesso m'avviene dopo aver assistito a certe interpretazioni d'oltre oceano, soffermo il pensiero sul primo grande maestro d'arte cinematografica, cento altre immagini ritornano alla mia mente»²¹⁷. Su una cosa almeno possiamo trovare un punto d'accordo: l'impossibilità di replicare, in Italia e altrove, la modalità che esprime il primato di Rudy, che si esplica in uno straordinario viluppo di recitazione, fotogenia, corpo, espressività, passione ed emotività, cui si aggiunge una carica erotica che possiamo ritrovare soltanto nelle *prime dive* da Asta Nielsen alla Bertini, a Lyda Borelli e più tardi in Louise Brooks²¹⁸, per quanto riguarda il muto. Se di *Lo Sceicco* rimane emblematica la prima parte, in particolare l'atmosfera isterica che si consuma della tenda del protagonista Ahmed, incarnato da Valentino, nella quale è prigioniera Diana (Agnes Ayres), ostaggio umiliato e offeso nei propri diritti. Qui la *performance*

²¹⁶ A questo proposito Gian Piero Brunetta osserva: «ci sono fasi nella storia del cinema in cui circola e si riconosce un'anima comune, in cui ci si riconosce nell'altro, lo si adotta e se ne fa proprio lo spirito, nuova linfa vitale dall'aprirsi a un'idea di comunità di esperienze, eredità e patrimoni. Qui se da una parte è fin troppo facile guardare al cinema americano e al ruolo giocato fin dagli anni venti, con Chaplin, Fairbanks, Valentino, Garbo sull'immaginazione europea, non vanno sottovalutati i modelli offerti dal cinema sovietico», BRUNETTA 1999f, p. 12. «La fluttuazione dell'istanza enunciativa nel cinema ha implicato una variabilità del ruolo attribuito all'attore nella produzione significativa del film. Di volta in volta identificato con l'autore, o come mero materiale, con il responsabile della comunicazione o in quanto semplice componente paritaria con oggetti inorganici, l'attore cinematografico è stato una delle poste in gioco di una partita importante della teoria [...]. Gli anni Venti furono senza dubbio un periodo di intensissimi scambi e internazionalizzazione del cinema e dei suoi interpreti, rispetto ai regimi di autarchia del decennio successivo», PITASSIO 2002, p. 15

²¹⁷ *Amleto Novelli*, Y 1926, p. 5.

²¹⁸ «Valentino sembra portare, come per memoria involontaria, una cert'aria decadente da *diva-film* italiano», CRISTALLI 1996a, p. 20.

dell'attore carica il volto e gli occhi di pregnanza comunicativa, rendendo pleonastica la violenza psicologica perpetrata sulla donna. L'occhio sbarrato, terrorizzante, in preda a trasporto erotico o sadico, il sorriso dentuto, ostentato, carico di bramosia, pur essendo inquietanti, rispondono a una codifica visiva immediata, quasi puerile. Fin qui la prova dell'attore pare più che altro rievocare uno stato ipnotico. La recitazione stereotipata è voluta e contrasta, in modo efficiente, con la seconda parte più fluida e meno legata ai primi piani dell'attore, immersa in vicende corali e d'azione. Il susseguirsi di lente schermaglie tra Ahmed e Diana, che presto diviene la sua preda in gabbia, è legato a una tensione che si basa su passi lenti, movimenti altrettanto rigidi e dialoghi al limite del *kitsch*²¹⁹. L'esposizione del petto dell'attore dimostra una postura animalesca, e descrive la prima fase in cui il divo non è ancora redento²²⁰. Diana subisce lo scarto della violenza culturale, prima che sessuale. Considerando l'epoca, come pure il citato finale del film, è lasciato inteso che la sottomissione culturale sarebbe da ritenersi di gran lunga la punizione peggiore. Il personaggio interpretato da Adolphe Menjou, in questo senso, è rassicurante e credibile nei suoi modi compassati, quanto necessario *testimone di*

²¹⁹ «Lo sceicco del film di George Melford [è] sostanzialmente una figura ibrida, divisa fra comportamenti che vengono descritti come inusuali e bizzarri per l'ambiente in cui la finzione lo fa vivere, ma che al contempo ne fanno, almeno in principio, un modello di virtù morale per i suoi spettatori [...], e scelte che, per contro, ne confermano l'indole mediterranea, ovvero la propensione a dare ascolto al cuore più che alla testa», cfr. *Tra i deserti e l'arena. L'esotismo nei film di Valentino*, GANDINI 1996, pp. 81-82.

²²⁰ *Ne Il figlio dello Sceicco Valentino* svela infine *quel* petto martoriato da frustate. La scena è celeberrima per carica erotico-simbolica, paradigma del *corpo divistico* e del feticcio. La breve inquadratura, che sintetizza l'intera trama (fissata in un altrettanto celebre manifesto del film che mostra l'amata con le mani giunte, genuflessa, osservare costernata gli sfregi sul torso di Ahmed), rievoca, in un percorso vagamente blasfemo, l'iconografica cristologica affine all'episodio evangelico noto come l'incredulità di Tommaso, in cui l'apostolo è invitato da Gesù a toccare il costato ferito dalla lancia del centurione. Ma rievoca anche altre icone del cattolicesimo, implicitamente *gore*, come ad esempio il Sacro Cuore.

civiltà. Per l'attore si tratta di una sfida assai rischiosa: «non capisce cosa Hollywood voglia da lui: se la conferma di un già collaudato *glamour* latino, l'invenzione di un fascino orientale, o il doppio gioco del fingersi un aristocratico inglese che finge di essere uno sceicco arabo»²²¹. Ma l'aspetto evidente è il mascheramento dell'attore²²² (doppio già ne *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*), una vestizione «a scena aperta»²²³ in abiti beduini che dichiara la tripla finzione in atto. Momento tipico che ritorna in *Sangue e Arena*²²⁴: è l'investitura della parte assegnata dal film a Valentino, che da lì in poi entra nel gioco, scoperto, rassicurante, e proprio perciò godibile dal pubblico che si sente coinvolto nel (non più) segreto meccanismo della trama. Ma Valentino è ancora magma che subisce, forse, le ambientazioni fasulle in cui si muove il suo personaggio. D'altronde il filo esile che sostiene il film non concede chissà quali prestazioni al di là di quelle citate. Anche il personaggio di Diana segue un percorso già collaudato: è una giovane aristocratica inglese refrattaria all'etichetta, in qualche modo emancipata e ribelle, nei limiti, che finisce nella tana del maschio arabo dominatore, almeno finché egli non dimostra il suo nobile animo civilizzato. La giovane nobildonna temeraria che si mette nei guai a causa dell'eccessiva intraprendenza è uno stereotipo sfruttato dal cinema fin dalle origini, cambia soltanto

²²¹ Cfr. CRISTALLI 1996a, p. 27.

²²² Come nota Roberto Campari «la figura dello sceicco che cavalca tra le dune del deserto col mantello bianco portando in sella l'amata donna occidentale era molto funzionale evidentemente ai fini divistici se fu ripresa due volte (nel '21 e nel '26) in quel quinquennio in cui si apre e si chiude, troncata dalla morte, la grande popolarità di Valentino», *I miti del cinema americano*, CAMPARI 1999, pp. 662-663. Per un altro punto di vista sull'identificazione con Diana del pubblico femminile cfr. PAOLELLA 1956, p. 355.

²²³ CRISTALLI 1996a, p. 27. «Rambova probabilmente capisce meglio di altri che il costume è necessario a Valentino, che il tipo di desiderio che la sua presenza mette in circolo viene meglio attivato e meglio protetto da una maschera», *ivi*, p. 33.

²²⁴ *Blood and Sand*, regia di Frank Niblo, Usa 1922.

l'ambiente ostile. Sia esso la taverna degli *apache*, il covo di delinquenti, la tenda dell'arabo, sfruttando il concetto di inciviltà cui *The Sheik* attinge a piene mani per distinguere, non senza manicheismi, e far emergere le qualità dei protagonisti che si emancipano entrambi dai rispettivi mondi di appartenenza nel nome dell'amore. Già la città Biskra²²⁵, «la Monte Carlo del Sahara»²²⁶, dove la donna risiede, è una «porta del deserto» in cui i due mondi s'incontrano, senza mai, o quasi, mescolarsi davvero. Nello *Sceicco* colonialismo e turismo d'alto bordo si fondono, dando sfogo a desideri che non cercano di approfondire alcunché della cultura altra, ma ne godono la superficie, l'esotismo²²⁷. Un metodo in cui la superiorità è data non solo dalle origini anglosassoni, ma ancora, nella repubblicana e borghese America, dal censo, altrettanto esotico, come lo è la vecchia Europa imbrigliata in un conformismo antiquato (si veda il ruolo delle due vecchie aristocratiche che criticano la scelta di Diana di fare una gita nel deserto, accompagnata da «cammellieri indigeni e arabi»). Diana è una giovane donna che rifiuta una proposta di matrimonio, fattale da un bel ragazzo elegante, ritenendolo una «prigione, la fine della libertà» e conclude, convinta: «sono contenta della mia vita così com'è». Queste parole sono pronunciate pochi istanti prima dell'incontro al Casinò con lo sceicco Ahmed ben Hassan, durante il quale i due si scambiano sguardi di apprezzamento reciproco. Di lì a poco Diana si metterà nei guai, innescando un gioco più grande di lei. Nella sua ingenuità di occidentale tutelata dalla mentalità che le appartiene, si traveste da donna del deserto, insinuandosi nel Casinò precluso agli

²²⁵ Sita nell'odierna Algeria.

²²⁶ Le citazioni tra caporali, ove non specificato diversamente, si riferiscono alla traduzione delle didascalie di *The Sheik*.

²²⁷ Cfr. GANDINI 1996, pp. 79-83.

occidentali e li scopre che gli uomini dello sceicco giocano le donne alla *roulette*; nel momento in cui realizza il proprio disgusto è scoperta da Ahmed. Ora guarda con altri occhi «il barbaro» (minacciandolo con una pistola) che infine la lascia andare via. Ma il presunto selvaggio durante la notte viola addirittura la camera da letto della donna, poiché trama un rapimento. L'indomani, mentre Diana sta compiendo la sua annunciata gita tra le dune, finisce nelle grinfie di Ahmed e nel medesimo tempo cade nelle spire di un mondo arcaico, in cui anch'ella è in balia di un uomo: vittima senza diritto alcuno, perde la libertà per davvero (e non a causa del matrimonio che tanto la inorridiva). I giorni passano, il rapporto tra i due cresce tra incomprensioni e qualche momento di distensione. La donna viene invitata dallo sceicco a indossare le vesti tradizionali della sua gente; nonostante qualche difficoltà Diana accetta, ma quando lo sceicco le annuncia la visita d'uno scrittore francese (Menjou) ella prova vera vergogna, si sente umiliata d'essere vista da un europeo conciata in quel modo. Con questi e altri atteggiamenti autoritari lo sceicco sta domando la ribelle; dopo ogni tirata d'occhi, infatti, Ahmed sorride non visto dal suo ostaggio. In lei, nel contempo, cresce un nuovo sentimento nei confronti del suo rapitore (inconsapevole anticipazione delle teorie sulla sindrome di Stoccolma?). Il cambio di atteggiamento dell'uomo avviene quando la scopre piangere per la sua condizione di reclusa; da allora il volto allucinato dello sceicco si rasserena, si distende. Ma un tentativo di fuga di Diana finito male cambia in meglio le sorti del loro ambiguo rapporto. Inoltre l'arrivo dello scrittore francese dà nuovo senso alla prigionia della nobildonna, ora combattuta tra l'amore per Ahmed e la riconquista del suo mondo di appartenenza. Quando Ahmed, convinto dall'ospite francese, decide di lasciar andare Diana,

quest'ultima viene rapita *di nuovo* dal malvagio sceicco Omair, che la rinchioda nella sua fortezza²²⁸. Lì si ripete per la donna l'umiliazione già vissuta nella tenda dello sceicco, soltanto che ora è vittima di una violenza esplicita e dovrà lottare con tutte le sue forze per non soccombere. L'intervento di Ahmed (Diana ora lo implora di salvarla) è decisivo, ma durante la colluttazione con Omair, lo sceicco viene colpito al capo da uno sgherro dell'avversario. L'ultima scena del film mostra il capezzale del giovane, in cui l'amore sbocciato tra i due si palesa in modo ulteriore; lo scrittore francese svela a Diana le origini di Ahmed, la sua storia di europeo allevato da un anziano sceicco che lascia al ragazzo in eredità il ruolo di capo della tribù. Ahmed finalmente apre gli occhi, occhi distesi e sereni, e può così riabbracciare Diana.

Le schermaglie d'amore e odio tra Novelli e la sua vittima sono l'elemento portante anche del *Corsaro*; la recitazione vivida diviene, invece, stucchevole nell'epilogo. Dati alcuni aspetti morali affrontati, la storia ci pare coraggiosa, ma una redenzione finale, ossia nel solco un'espressione culturale accettabile, non è negata nemmeno al film italiano. Alla futura storia d'amore tra i protagonisti appartiene un antefatto che è svelato da un *flashback*: la protagonista, l'italiana Fiamma (Edy Darclea), ricorda il primo incontro con l'anonimo Corsaro, al termine del quale è liquidata: «Il cuore di un corsaro non è fatto per amare! Addio!». Fiamma abita in un villaggio di pescatori spesso infestato dalle scorribande di corsari tunisini. Il corsaro senza nome, con la sua ciurma, è il nemico giurato dei pescatori, ma in più è un *affascinatore*, per usare un termine caro all'epoca. Fiamma invece è onesta, ma fragile nei sentimenti: il *cliché* dello *Sceicco*,

²²⁸ «In *The Sheik* Ahmed fa innamorare di sé Diana proprio in virtù della sua temperanza (contrapposta alla lussuriosa aggressività di Ali Omair, lo sceicco rivale)», *ivi*, p. 82.

almeno nella prima parte del film di Melford è, dunque, rievocato. A differenza del film statunitense, è il corsaro che invade il territorio della donna, non viceversa, ma è nel personaggio principale che ritornano molti caratteri dello sceicco di Valentino: l'azione, che nella gran parte del film anima la trama, vede impegnato Novelli in alcune prove fisiche non trascurabili. L'uomo, una volta approdato in modo clandestino nel porto del villaggio, incontra proprio Fiamma, della quale si scopre innamorato (queste in successione le didascalie che si rifanno a un lessico stereotipato «Vorrei che fossi la mia bella preda», «Per portarti lontano, nella mia terra ardente...», che cozzano con il romanticismo ipertrofico, ma altrettanto praticato, della successiva: «Sono tornato per dirti che t'amo, t'amo, t'amo...»). Fiamma è di vedetta, avrebbe dovuto appiccare il fuoco a una pira per avvertire i pescatori dell'incursione dei predoni; invece i due si abbandonano alla passione, mentre i corsari saccheggiano il paese. Le urla degli abitanti ridestano la ragazza che si sente tradita e solo allora incendia la catasta. Il suo desiderio di vendetta è irrefrenabile («Tradita!... disonorata!...»; «Ed un'idea di vendetta nasce nell'animo dolorante di Fiamma»): vuole punire il corsaro che nel frattempo è prigioniero dei pescatori. In un nuovo incontro in carcere, il pirata le confessa che la notte fuggerà dalla cella. Le chiede di seguirlo, fissando un appuntamento («Il Corsaro si prepara a fuggire. Per lui non può esservi che morte! Sono qui perché tu mi aiuti», cui Fiamma risponde lapidaria: «Come sei vile...»; «Perché? T'amo tanto, Fiamma, e non devi odiarmi», «Stanotte fuggirò... puoi tacere o tradirmi. A mezza notte [sic] raggiungerò il "Grottone". T'aspetto»). Fiamma rivela il piano di fuga ai pescatori, che raggiungono il luogo

prefissato²²⁹. Poco prima dell'agguato la donna avverte il corsaro del pericolo («Fuggi! T'ammazzano...»), questi riesce a salvarsi tuffandosi nel mare e infine raggiunge la sua ciurma. Per tre anni il corsaro impone ai suoi uomini di sospendere le scorribande; al termine di questo periodo decide di tornare al villaggio, in incognito, alla ricerca di Fiamma. Quest'ultima, nel frattempo, è divenuta lei stessa vittima della società che non ha saputo difendere e ha tradito una seconda volta salvando il nemico. C'è di più. Fiamma ha dato alla luce un bambino, figlio del corsaro, ed è stata perciò ostracizzata, abbandonata²³⁰. L'incontro clandestino tra i due sventurati avviene con estrema facilità, ma è funestato dai parenti di Fiamma che catturano il pirata e lo portano dal padre di lei. La situazione pare precipitare, quando il vecchio, impietosito («Perdonali padre! Hanno tanto sofferto»; «Andremo lontano, padre ma benedici prima la nostra creatura»), concede il perdono alla coppia, benedice il bambino e offre loro la speranza: «C'è anche per te un tetto, una famiglia, la pace». L'ultima inquadratura mostra il corsaro in lacrime; una didascalia avverte: «Lascialo piangere. È la sua anima che risorge!». Il patetismo concentrato nel finale svela così le fragilità del protagonista. L'epilogo è affine alla tradizione del mélo cinematografico italiano, la cui eco torna sovente durante la narrazione, mentre s'allontana dalla recitazione di Valentino/Sceicco, il quale, invece, nella sua convalescenza mantiene dignità e un

²²⁹ In questa scena l'attrice indossa un ampio scialle che rievoca quello che veste Francesca Bertini in *Assunta Spina*, pure la postura e la camminata dell'interprete sembrano citare il film del 1915.

²³⁰ Queste le didascalie che in successione definiscono la condanna della donna: «Perché ci ha traditi? Maledetta!...»; «Padre la vergogna è su noi. Fiamma è l'amante del Corsaro.»; «Scacciata per sempre.».

contegno *virile*, qualità assai importante per l'attore²³¹. Un anonimo biografo sintetizza in questo modo l'interpretazione di Novelli: «chiudete un momento gli occhi e voi ve lo vedrete apparire dinanzi. Eccolo sul ponte della nave corsara nell'ora in cui l'intrepido ed errabondo scordatore [sic] sente più stanca e malata di nostalgia l'anima e si appresta a dare l'addio ai suoi compagni; eccolo adesso nella casa della donna amata, battersi per il suo amore, invocando l'aiuto di Dio, nel duello violento e terribile; e gettare l'arme al momento di sopraffare l'avversario; ed infine, rammentatelo nell'atto in cui, premuto il cuore da indicibile tenerezza, china il capo tra le braccia conserte, sulla tavola, e scoppia in pianto»²³². Oltre alla moda che spira da Oltreoceano, il retaggio culturale italiano legato al Nord Africa è corollario ideale al film, non solo a causa della colonia libica: la Tunisia gode di particolare popolarità nell'Italia del primo Novecento, sia per il legame con una grande comunità italiana presente sin dal XVIII secolo, sia per motivi storici legati ad un tentativo di instaurarvi un protettorato italiano, conclusosi nel 1881 a beneficio francese; l'episodio umiliante è noto come "lo schiaffo di Tunisi". Forse non a caso l'ambientazione temporale del film è dichiarata sin dal sottotitolo «Storia romantica del 1800 di F. Paolieri e A. De Benedetti». *Il Corsaro*, dunque, non ha nulla a che vedere con *The Corsair*, opera in versi di George Byron del 1814, cui pure fa riferimento truffaldino una versione prosastica pubblicata da una piccola casa editrice milanese nel 1927, con tanto di manifesto del film riattato a copertina, in cui è ritratto Amleto Novelli²³³. Non vi è

²³¹ Come per una sorta di legge del contrappasso, proprio *The Sheik* sembra aver innescato le accuse di dubbia virilità dell'attore hollywoodiano, cfr. P. Cristalli, *Le maschere del desiderio*, cit., p. 29.

²³² ANONIMO 1925, p. 6.

²³³ Cfr. G. Byron, *Il Corsaro*, Editrice Popolare Milanese, Sesto S. Giovanni 1927.

riferimento, dunque, all'omonima Opera di Giuseppe Verdi del 1848, il cui libretto di Piave s'ispira al già citato *The Corsair*. Così anche per il testo del fox-trott *Biondo Corsaro*, del 1927; inoltre l'aggettivo qualitativo non s'incontra con la fisionomia dell'attore²³⁴. Il soggetto del *Corsaro* è invece tratto da un romanzo, pubblicato soltanto nel 1924 per Treves: *I fuggiaschi* di Ferdinando Paolieri che con Aldo De Benedetti è tra gli autori del film stesso. Il medesimo racconto sarà utilizzato per *Il mercante di schiave* di Duilio Coletti nel 1942. Degno di nota è l'impegno coevo di Paolieri e di De Benedetti nel soggetto *Savitri*, altro film d'ambientazione esotica²³⁵. *Il Corsaro* è stato presentato come l'ultimo film interpretato da Amleto Novelli, forse, complice il rilancio della pellicola nel 1925. Infatti è stato scritto che l'attore sarebbe «morto a seguito di una rovinosa caduta mentre interpretava [...] *Il corsaro*»²³⁶. I documenti sanitari che abbiamo potuto esaminare, testimoniano che la morte di Novelli è causata da «encefalite», la durata della degenza è stata di dieci giorni appena e non v'è alcun riferimento a incidenti di sorta²³⁷. In effetti, c'è da

²³⁴ *Biondo Corsaro*, versi di Bixio Cherubini e musica di Alfredo del Pelo, 1927. Non a caso anche Totò, ospite nel 1966 della trasmissione Rai *Studio Uno*, condotta da Mario Riva, equivoca il titolo con "Bruno corsaro", forse pensando a Novelli; dopo che il presentatore lo corregge, Totò conclude: «Va be' è passato tanto tempo e si è ossigenato». Altrove è stata data per scontata la parentela tra la trama del film con la storia narrata nella canzone, ma rileggendo attentamente i versi di quest'ultima e confrontandoli con la visione del film l'affinità è da escludere, mentre conferma l'ispirazione a *The Corsair*, cfr. MARTINELLI 1996b, p. 199.

²³⁵ *Savitri* regia di Giorgio Mannini, Italia 1923, prima visione 1925; conosciuto anche con i titoli alternativi *Savitri e Satyvan* o *Savitri Satyvan*.

²³⁶ *Il cinema di Augusto Genina*, GRMEK GERMANI, MARTINELLI 1989, p. 199.

²³⁷ La cartella clinica individuale di Amleto Novelli è conservata presso l'Archivio dell'Ospedale Mauriziano di Torino dove l'attore fu ricoverato e spirò. Nel documento, gentilmente offertomi dalla responsabile dell'archivio, dott.ssa Cristina Scalon, si legge: «Gran Magistero dell'Ordine Mauriziano. Ospedale "Umberto I" in Torino. Foglio individuale. Sezione Medicina. Riparto [sic] Uomini. *Novelli Amleto*, fu *Vincenzo* e fu *Pasqui Anna*, di anni 39, professione *Artista*, nato a *Bologna*, domiciliato a *Torino*, *Hotel Roma*, stato civile *Amm[ogliato] con Orlandini Adalgisa*, affetto da *Encefalite*, accettato il 6/4/924, dal Medico-Chirurgo *Pr. Valorba* ed ammesso nel reparto *Carlo Alberto* a pagamento di L. 20. *Morto il 16-4-1924*».

rilevare ancora che l'attore muore sei mesi dopo il visto di censura al film²³⁸. L'ultima pellicola interpretata da Novelli è *La casa dei pulcini*²³⁹, il film è annunciato «in lavorazione» almeno dal 15 maggio 1924²⁴⁰ e «pronto per la programmazione» nell'ottobre successivo²⁴¹. Invece *Il Corsaro*, con l'attore ancora in vita, non risulta distribuito in modo capillare, nonostante sia stato ultimato. Il film viene pubblicizzato da una recensione il primo gennaio del 1924²⁴², la prima visione romana avviene il 2 marzo 1924, quindi diciannove giorni prima della morte di Novelli. Subito dopo il film scompare dalle sale per tornarvi soltanto l'anno successivo, tranne qualche eccezione²⁴³. Una copia in 9,5 Pathé, ancora oggi visibile, conservata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino, si conclude con un omaggio all'attore; l'ultima didascalia recita: «Un

²³⁸ Il visto di censura a *Il Corsaro* è datato 31 ottobre 1923, cfr. MARTINELLI 1996b, p. 197.

²³⁹ *La casa dei pulcini* regia di Mario Camerini, Italia 1924, prima visione 1925. Un critico conferma la morte dell'attore prima della fine delle riprese: «Ed eccolo [Novelli], finalmente, ne *La casa dei pulcini*, il suo ultimo lavoro. Prima ancora della fine di questo film, infatti Novelli scomparve. Nell'ultimo atto un suo sosia appare in fondo ad un giardino e nulla è di più triste dell'improvviso taglio del quadro che la necessità ha imposto non appena la figura del "sosia", che da lungi poteva esser scambiata per quella del nostro artista, si avvicina; chè [sic] questa scena, a chi la osservi sapendo, dà la penosa impressione della lontananza insuperabile che ormai ci divide dallo scomparso: giù, giù in fondo è Amleto Novelli: lo si può vedere, lontano, indistinto, ma non si potrà avvicinarlo più. Soltanto nel quadro finale comparirà vicina a noi, la sua ombra intagliata con quella di Diomira Jacobini sulla vetrata di una porta; di una porta che, però, non sarà varcata. Amleto Novelli è morto», Y 1926, p. 5. Le parole del critico sono confermate anche da Raul Quattrocchi: «quella *Casa dei pulcini* vissuta [da Novelli] a fianco di Diomira Jacobini, che rimase interrotta dalla sua morte e che venne terminata in fretta, alla meglio, con l'aiuto di una controfigura», cfr. *16 aprile 1924 – 16 aprile 1927*, QUATTROCCHI 1927, p. 2.

²⁴⁰ Cfr. pagina promozionale su «La Vita Cinematografica», a. XV, n. 3, 15 maggio 1924, p. 3.

²⁴¹ Cfr. pagina promozionale su «La Vita Cinematografica», a. XV, 30 settembre-15 ottobre 1924.

²⁴² cfr. Elle G., *Il Corsaro*, «La Vita Cinematografica», a. XV, n. 1, 1 gennaio 1924, p. 28.

²⁴³ La rivista «Al Cinemà» testimonia che nel maggio dello stesso anno il film riscuote i consensi del pubblico, senza però darci notizia della sua diffusione, cfr. Anon., *Amleto Novelli*, «Al Cinemà», a. III, n. 18, 4 maggio 1924, p. 4.

commosso pensiero vada alla memoria di AMLETO NOVELLI rapito innanzi tempo all'Arte Nostra». Questa parentesi temporale, oltre che a lasciare la precedenza ad altre produzioni con Novelli protagonista, serve per aggiornare la pellicola. Nel 1929, Umberto Paradisi organizza a Genova un'«Adunata cinematografica nazionale»²⁴⁴ per dedicare un film alla memoria di Novelli e «ai cultori ed amatori della cinematografia italiana»²⁴⁵. Il progetto si intitola *Il figlio del corsaro*²⁴⁶, *sequel* del film di Genina, oggi perduto, che onora a un tempo l'affinità con la filmografia dei due sceicchi di Valentino (e, almeno a livello nominale, con le serie letterarie salgariane). «Furono in molti a sottoscrivere la loro adesione e il film venne realizzato a Pieve Ligure per le scene di mare e, per gli interni, nella scuola di recitazione d'arte muta, diretta da Paula Grey, sorella del regista Paradisi, a Genova»²⁴⁷. Genina acconsente di inserire nel nuovo film alcune scene tratte dal *Corsaro* per rafforzare il legame tra i due titoli.

II.3.3 Il confronto con Rodolfo Valentino

Negli «Sguardi umidi e miopi»²⁴⁸ di Valentino, secondo una felice definizione di Paola Cristalli, sta gran parte del suo magnetismo; gli occhi sono strumenti comunicativi esaltati dal muto, divengono luccicanti e specchio dell'anima nell'accezione più estrema, esaltati dal primo piano, irrinunciabile visto il potere di sintesi²⁴⁹. Gli occhi,

²⁴⁴ MARTINELLI 1996c, p. 243.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Il figlio del corsaro* regia di Umberto Paradisi, Roberto Malinverni, Italia 1929.

²⁴⁷ MARTINELLI 1996c, p. 243.

²⁴⁸ CRISTALLI 1996a, p. 21.

²⁴⁹ Pascal Bonitzer scrive: «il primo piano tende ad annullare la profondità di campo (cioè l'allineamento dei piani in base alla prospettiva) e con quella il "realismo" prospettico; questo realismo è come spazzato via da una naturale inclinazione dello sguardo verso un punto di consistenza: di piacere, di orrore o di terrore incarnato dal primo piano», P. Bonitzer, *Q'est-ce qu'un plan?*, in *Le Champ aveugle*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Parigi 1982, ora in PITASSIO 2002, p. 10.

sovente bistrati, sostituiscono le parole che il cinema dell'epoca non può dire. Una celeste galleria che collezioni sguardi neri, latini, include senz'altro anche Novelli, e chissà se il celebre attore del muto italiano non sia entrato a far parte del *background* recitativo di Valentino: purtroppo possiamo affidarci soltanto alle nostre interpretazioni o suggestioni. La bellezza di Valentino è messa in discussione da Pierinetti, secondo un oscuro quanto sofisticato ragionamento che ha a che fare più con l'espressività che con i canoni estetici consueti: «ad esempio il tanto dilaniato viso del nostro attore cinematografico Emilio Ghione [...] quanto quello del povero Amleto Novelli sono *più belli* del serafico sembiante di Rodolfo Valentino. Infatti, Ghione e Novelli sono degli *uomini*; Rodolfo Valentino è invece un *bel quadro* [...], la donna è sempre irresistibilmente attratta dalle fisionomie mefistofeliche, e cioè con qualcuno di quei tratti degenerativi che caratterizzano i criminali! È grave, ma è così... Ciò dipende da motivi che qui è soverchio e scabroso spiegare, e che si riassumono in poche parole: perché l'uomo possa dirsi bello bisogna che dal viso e dal corpo *sprigioni il sesso*. È dunque un fascino misterioso e che soltanto la donna può *sentire*. Per l'esempio da noi fatto, citando Rodolfo Valentino, qualcuno obietterà che il divo piaceva pur avendo dei lineamenti perfetti. Ribatteremo [...] dicendo, che Valentino piaceva soltanto per la espressione ch'egli raggiungeva grazie all'abilità artistica [...]. D'altra parte, per spiegare il successo di quest'uomo, devesi aggiungere ch'egli pur *non possedendo un bel viso*, aveva però il fascino irresistibile d'una perfetta corporatura»²⁵⁰. Nello stesso articolo possiamo leggere alcune didascalie dal sapore grottesco

²⁵⁰ Pierinetti, *Ecco l'uomo perfetto*, «La Tribuna illustrata», 2 ottobre 1927, p. 4, ora in ALOVISIO, CARLUCCIO 2009, p. 262. I corsivi sono dell'autore.

poste a commento delle immagini riprodotte di Valentino («il celeberrimo artista ch'è soltanto un bel quadro»), di Ghione («un artista brutto, ma infinitamente più bello di Valentino») e di Novelli («la maschia bellezza italiana»). Qualche mese prima Ottorino Cerquiglino fa valere il proprio giudizio estetico dalle pagine de «La Domenica del Corriere»: «Valentino, l'idolo dei due continenti, era appunto un tipo di bellezza fisica resa "interessante" dalla fusione e dall'accordo di [...] due note [...]: era, cioè, e per virtù dello schermo può sempre dirsi che è, un magnifico tipo di sensuale romantico»²⁵¹. Dell'Anguillara decanta la superiorità del divo dando la stura a teorie razziali, che circa un decennio più tardi troveranno tragico consenso in Italia: «sì, perché era bello [Valentino]. Perché in lui era quella divina armonia che ha solo la nostra razza regale [...]. Era una prova della supremazia nostra. Superiori a tutti nel pensiero, nell'arte e nel corpo. Superiori per quella divina fusione che unisce anima e corpo, spirito e materia»²⁵². Miriam Hansen fornisce altri spunti interessanti riguardo la percezione della presenza di Valentino da parte del suo pubblico: «il suo fascino era dovuto a qualità che non ne facevano un uomo mancato, ma un diverso tipo di uomo. Egli impersonò una forma alternativa di identità maschile in un'epoca in cui "bellezza" e "forza" erano ancora considerate in termini di inconciliabile dicotomia, e la "bellezza maschile" un ossimoro tollerato tutt'al più in figure e professioni socialmente marginali [...]. Il principale fattore dell'attrazione e della minaccia era costituito dal fatto che Valentino

²⁵¹ *La bellezza maschile. Da Antinoo a Rodolfo Valentino*, CERQUIGLINI 1927, p. 10.

²⁵² M. Dell'Anguillara, *In memoria di Rodolfo Valentino*, «Cinematografo», n. 13, 21 ottobre 1927, p. 10, ora in PITASSIO 2002, p. 221. Cfr. anche: Dell'Anguillara, *In difesa di Rodolfo Valentino*, «Lo Schermo», n. 3, 4 settembre 1926, ora in ALOVISIO, CARLUCCIO 2009, pp. 249-251.

metteva in discussione l'idea stessa d'identità sessuale stabile»²⁵³. Romagnoli approfondisce il confronto tra i due attori: «L'Arte di Rodolfo Valentino era invece di minor mole [rispetto a Novelli], più modesta, ma non certo per questo meno degna di lode. Il genere stesso d'interpretazioni eminentemente passionali cui il Valentino si era dedicato, faceva sì che per un grossolano osservatore, egli non sembrasse altro che un bel giovane che sapeva baciare bene, come tanti altri. Invece no. Non erano le scene a forti tinte o le scene passionali quelle che ci davano la miglior prova della sua compiutezza artistica, ma le sfumature, i gesti, gli sguardi, certe espressioni subitane di amore e di passione, certi rapidi passaggi della sua maschera dal sorriso al sarcasmo»²⁵⁴. Amleto e Rodolfo non rientrano nel ruolo di brillante, la loro presenza è sovraccaricata dalla cifra passionale: troppo affascinanti per essere credibili nelle vesti della commedia, è naturale per entrambi il ruolo dell'eroe romantico, dell'amoroso, tormentato, tenebroso. Valentino, con lo pseudonimo Rodolpho de Valentina, nella sua pur breve carriera tenta anche un'interpretazione leggera²⁵⁵, ma sarà un caso isolato. Novelli, dacché ci risulta, non sfiderà mai fortuna e pubblico in questo senso. Possiamo, infine, citare i film *Amore rosso*²⁵⁶ e *Sangue e arena* quale altro (im)possibile confronto tra Novelli e Valentino. In *Amore rosso* Novelli veste i panni del torero un anno prima di Valentino,

²⁵³ HANSEN 1996, p. 74. «Valentino, italiano di nascita, è rappresentato come una minaccia alle relazioni sessuali tradizionali e all'ideale di virilità americano [...]. Il fatto che con Valentino [lo] sguardo sia diretto a un "corpo straniero" turba profondamente molti in questo periodo, in cui il nazionalismo si rafforza e dilagano le idee sulla purezza razziale», *Nascita del divismo*, GRIEVESON 1999, pp. 363-364.

²⁵⁴ ROMAGNOLI 1927a.

²⁵⁵ *All Night* regia di Paul Powell, Usa 1918, conosciuto in Italia con il titolo *A letto, ragazzi*.

²⁵⁶ *Amore rosso*, regia di Gennaro Righelli, Italia 1921, prima visione 13 dicembre 1921; il film risulta perduto, rimangono soltanto alcune foto di scena gentilmente favoritemi da Stefania Fioravanti, che ringrazio.

protagonista di un film che Gennaro Righelli trae da *Militona* di Théophile Gautier²⁵⁷, invece Valentino dà vita a una delle sue interpretazioni immortali incarnando l'eroe dell'omonimo romanzo di Blasco Ibáñez; com'è noto è la seconda interpretazione da parte dell'attore tratta da un'opera dello scrittore spagnolo, dopo *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*. Bisogna innanzitutto sottolineare che non risulta una distribuzione di *Amore rosso* in versione inglese, dunque, non è possibile sapere se il film sia stato diffuso negli Stati Uniti. Il film viene esportato in Portogallo con il titolo *Amor de toureiro* (Lisbona, prima visione 24 novembre 1922) e in Spagna *Amor rojo* (Madrid, 9 luglio 1923)²⁵⁸. Comunque sia, l'affinità tra i due film non sfugge a un cronista dell'epoca: «eccolo [Novelli], precursore di tutti i toreri d'America, in *Amore rosso*, a fianco della più grande attrice italiana, Maria Jacobini, e dei migliori artisti d'Italia; eccolo pronò dinanzi all'altare immerso nella più fervente preghiera, dopo aver accoltellato il rivale; eccolo balzare nel recinto dei tori, sue vittime, ed offrirsi inerme, alla loro vendetta, le braccia aperte, lo sguardo fisso in alto verso il suo grande dolore»²⁵⁹.

2.3.4 Il divo cadavere

Valentino e Novelli hanno in comune l'improvvisa scomparsa quando ancora la carriera era di là dall'appannarsi. La morte di un celebre attore cinematografico, meglio se colto in giovane età e nell'apogeo della fama, rappresenta di per sé l'anticamera alla mitizzazione, riflesso moderno degli eterni versi di Menandro «muor giovane colui

²⁵⁷ T. Gautier, *Militona*, Lecou, Parigi 1852 (1 ed.). Il *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per i diritti di stampa* (Biblioteca Nazionale di Firenze, Firenze 1921) testimonia che la casa editrice fiorentina Salani ristampa *Militona* nel 1921, ossia nello stesso anno di produzione del film diretto da Righelli.

²⁵⁸ Cfr. BERNARDINI 1991a.

²⁵⁹ Y 1926, p. 5.

ch'al cielo è caro»²⁶⁰. Anche l'Italia d'inizio Novecento ha collezionato numerose santificazioni postume laiche: nemmeno il cinema fu esente. Ma per i divi e attori di celluloidi non si tratta dello stesso processo d'imbalsamazione, a esempio, degli eroi bambini di De Amicis o di arditi soldati sacrificati in guerre dichiarate nel nome dell'ideale patriottico. La mitizzazione è nuova come nuovo è il mezzo d'espressione, simulacro che si nutre d'immagini in movimento, di particolari vitali, che perciò desta lo scandalo, inaudito, di superare la morte; il tutto supportato dalla familiarità del divo nel suo pubblico. Il mito è costruito dalla diffusione capillare del cinema, dalla collettivizzazione dell'evento e, dopo il trapasso, dai fiumi d'inchiostro, dai ricordi di colleghi e registi; infine la morte crea un forte senso di appartenenza unendo il pubblico nel cordoglio²⁶¹. Inoltre, Novelli è tra i primi attori cinematografici di fama a morire da quando il cinema italiano vede la luce diciannove anni addietro; lo stesso si può dire di Valentino, se rapportato al mondo intero²⁶². Ma la morte dell'attore è anche un brusco, violento risveglio da un sogno, è la realtà che irrompe nel mondo del cinema, di per sé mediano, sospeso a mezz'aria, in una parola: effimero. Storia a parte rappresenta la coeva morte (21 aprile 1924) di Eleonora Duse sulla quale si concentra l'attenzione mediatica, generando una sorta di eclisse sul decesso di Novelli. Quando Amleto Novelli muore rapito «da invincibile malattia» il suo nome è associato a definizione

²⁶⁰ Menandro, *Dis Exapaton*, fr. 125, traduzione di Giacomo Leopardi, il verso è posto in esergo al carne *Amore e morte* (1831-1835).

²⁶¹ Genina, Umberto Paradisi e Giuliano Romagnoli sono tra i più attenti testimoni del *fenomeno* popolare e mediatico sorto in seguito alla morte di Novelli; nei loro ricordi coevi o successivi è spesso presente il tentativo di spiegare il metodo di recitazione o di determinare le cause della celebrità di Novelli.

²⁶² Cfr. «*The actor who won't stay dead*». *Passione, morte, e altra vita di Valentino in quindici voci*, BOSCHI 1996 (pp. 109-120) e *Una nuova stella nel cielo*, BROWN 1996, pp. 123-131.

lapidaria: «grande attore di un'arte nuova», come testimonia un commosso Augusto Genina²⁶³. L'esposizione mediatica della morte di Novelli rinnova, in un'accezione luttuosa, seppur su scala nazionale, il collaudato sistema divistico. Forse per la prima volta si presenta un ampio moto di partecipazione popolare in favore di un esponente del cinematografo, simile nelle manifestazioni a quello che accompagnerà, due anni più tardi, contando su ben altri numeri a livello planetario, la scomparsa di Rodolfo Valentino. E, come vedremo, il riverbero di quest'affinità tra i due attori troverà spazio nella stampa dell'epoca con qualche comparazione più spericolata della nostra. Un anonimo cronista della rivista «L'Epoca» descrive in modo accurato le esequie dell'attore riportando orari, luoghi e nomi noti dell'ambiente cinematografico italiano; la carrellata di personalità presenti, oltre a pagare l'obolo della presenza, dà la misura dell'importanza dell'evento. È un evento mediatico a tutti gli effetti, con i cascami mondani che la società dello spettacolo impone: «i funerali resi alla salma di Amleto Novelli sono riusciti veramente solenni, testimonianza sicura [...] di quanto l'insigne attore fosse caro al nostro popolo e quanto grande sia stato il compianto per la sua immatura [...] dipartita»²⁶⁴. Augusto Genina dedica un'agiografia a uno dei primi martiri del cinematografo, martiri di una nuova religione di cui il regista sarà celebre memorialista²⁶⁵. In un breve e retorico corsivo di presentazione, la rivista «Al Cinemà» presenta il ricordo che Genina ha già pubblicato su «La Tribuna», citando proprio *Il Corsaro*, film che accomuna i due uomini di cinema: «Novelli è

²⁶³ GENINA 1924 p. 4.

²⁶⁴ Anon., *I solenni funerali a Roma*, «L'Epoca», 24 aprile 1924, poi in «La Rivista Cinematografica», a. V, n. 8, 25 aprile 1924, p. 66. Il corsivo è nostro.

²⁶⁵ Cfr. alcuni articoli intitolati *Martiri del cinema*, a firma del regista, sono riportati in parte in GRMEK GERMANI, MARTINELLI 1989.

morto; e mentre “Il Corsaro”, il magnifico film italiano [...] passa di trionfo in trionfo, in Italia e all'estero, segnando in uno il trionfo dell'artefice del film e dell'arte dell'interprete Scomparso [sic]»²⁶⁶. I termini di Genina riguardo le qualità del defunto non sono da meno. Le critiche di tipo etnico rivolte a Valentino negli Usa, per converso, sono esaltate da Genina in Novelli: quest'ultimo «era l'artista che meglio riuniva tutti i caratteri fisici della razza italiana»²⁶⁷. Dopo i funerali, e negli anni seguenti, è la sepoltura dell'attore presso il Cimitero del Verano a raccogliere le attenzioni dei redattori. La tomba di Amleto Novelli nasconde un retroscena che con tutta probabilità è sintomo di un lento ma costante disinteresse verso la memoria dell'attore. Nell'immediato è annunciato che «il feretro è stato deposto in un loculo provvisorio in attesa della monumentale tomba definitiva che sarà eretta a cura degli ammiratori e degli amici»²⁶⁸. Nel 1926 qualcun altro perora la causa di una più degna tumulazione per l'attore, e rivolgendosi all'Alto commissario del Luce scrive: «è indegno rimanga la sua salma gettata in un inosservato loculo del Verano e la sua vedova ed i suoi figlioli vivano faticosamente ed anche, purtroppo, stentatamente»²⁶⁹; lo stesso avviene anche nell'anno successivo²⁷⁰. Oggi possiamo testimoniare, a seguito di un sopralluogo, che del paventato monumento non v'è traccia alcuna, le spoglie di Novelli sono rimaste nel semplice loculo; solo un tondo di bronzo fissato alla lapide lo immortala ritratto di

²⁶⁶ ANONIMO 1925, p. 4.

²⁶⁷ GENINA 1924, p. 4.

²⁶⁸ Anon., *I solenni funerali a Roma*, cit., p. 66.

²⁶⁹ Y 1926, p. 5.

²⁷⁰ «La Sua Salma ora riposa nel Campo Verano a Roma, dove attende ancora un degno ricordo dai suoi ammiratori», ROMAGNOLI 1927b, p. 4.

profilo²⁷¹. Un ultimo, estremo, punto di contatto tra i due attori inizia dalla morte di Valentino e dalla relativa, debordante eco sulla stampa italiana. Il lutto planetario riesuma tra le pagine delle riviste italiane - è il caso di scriverlo - anche la memoria di Novelli. In qualche misura due attori vengono posti sullo stesso piano; distinguendone caratura e grandezza, ma infine li avvicina. Giuliano Romagnoli, nell'ottobre 1927, supera ogni reticenza e riserva un ricordo di Novelli e Valentino intitolandolo *I due grandi dello schermo*: «chi possono essere costoro, se non altri che gli *italianissimi* Amleto Novelli e Rodolfo Valentino?»²⁷². Il giudizio positivo al riguardo è esplicito «bisogna pensare che sia il Novelli che il Valentino erano dei grandi artisti e non solo dei buoni attori!»²⁷³. Lo scritto di Romagnoli, per quanto curioso ed espressione di un vago sciovinismo, fa riemergere un'affinità tra i due attori sempre più condivisa dopo la morte del divo hollywoodiano. Come già rilevato, è il cinema italiano dell'epoca ad assomigliare a un cadavere vivente, dunque le nostalgie si sprecano, ma riteniamo decisivo che proprio Novelli assurga a simbolo di quella cinematografia passata «che, per l'audace intelletto di un manipolo di giovani energie, seppe conquistare il primato sul mercato internazionale della cinematografia, dopo aver subito l'onta - non starò qui a dire se meritata o no - di vedersi sorpassare nel campo industriale dalle nazioni ultime venute...»²⁷⁴. Dopodiché la testimonianza di Romagnoli passa ad analizzare le differenze tra Novelli e Valentino: «non sono dei morti che io commemoro: no! Sono dei simboli, dei pionieri, delle fiaccole splendenti di gloria

²⁷¹ Amleto Novelli è sepolto nella Zona Vecchio Reparto del Verano (Rep. 37, loculo 21), ringrazio Valentina Valente per il prezioso aiuto.

²⁷² ROMAGNOLI 1927a. Il corsivo è nostro.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

imperitura che illuminano le grigie tenebre dell'Arte dello schermo! Amleto Novelli e Rodolfo Valentino erano due Signori dello schermo, due trionfatori della settima Arte, ma quanto divario esisteva fra le loro due vibranti tempere d'artisti. Il Novelli era la forza, era la vita; il Valentino, la sfumatura, la poesia»²⁷⁵. Ma in conclusione l'omaggio lascia spazio all'invettiva nei confronti di quanti non seppero individuare nei due attori la grandezza artistica: «La sua [di Valentino] era un'Arte fatta di finezza e sensibilità straordinarie, che solo dopo morto – purtroppo come per il Novelli – è stata degnamente riconosciuta da tutti. Non comprendiamo però nella schiera degli ammiratori di questi due grandi artisti, quei tali criticuzzi a fisarmonica, che prima definivano il Novelli “facchino in frack” e il Valentino “piumino da cipria”²⁷⁶, e che dopo la loro morte immatura, spirando contrario vento di fronda, si affrettarono a definire il primo “grandissimo tragèda” e il secondo “meraviglioso artista”. Questa è la pesta, questa è la sozza canea profittatrice che ingombra ogni campo dell'Arte! Non occorrono ulteriori commenti: da questo fango immondo, le fiaccole splendenti di luce, di gloria del Novelli e del Valentino brilleranno eterne, monito severo e magnifico a tutti gli aspiranti neo-divi dello schermo. Oggi è dovere di ognuno di irrigidirsi nel saluto romano davanti alle spoglie mortali di Amleto Novelli e di Rodolfo Valentino, che hanno mirabilmente personificato nella settima Arte la Realtà e la Poesia»²⁷⁷. Raul Quattrocchi affida il proprio ricordo di Novelli a «Cinema-Star»; l'articolo mette in evidenza un fatto che emerge all'attenzione di chiunque ricerchi

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ L'autore si riferisce a una polemica che investe Valentino pochi mesi prima della morte, nella quale viene accusato di scarsa virilità, cfr. *Piumino da cipria*, in ALOVISIO, CARLUCCIO 2009, p. 115.

²⁷⁷ ROMAGNOLI 1927a.

notizie sulla morte dell'attore nei giorni immediatamente successivi alla stessa: «la notizia della sua morte non fu strombazzata dai giornali; l'annuncio del lutto [...] non venne ripetuto per giorni e giorni dalla bocca dei curiosi, e la sua morte passò in silenzio, quasi inosservata»²⁷⁸. Non sappiamo se in questo silenzio vi siano delle motivazioni altre dalla riservatezza, ma in quei giorni molti sono i film in sala e in uscita che vedono protagonista Novelli; forse lo smarrimento per un fatto di per sé inedito può aver consigliato qualche prudenza. L'annuncio ufficiale del decesso fu accolto con contegno, e pare interessante il confronto con i disordini animati dagli ammiratori dopo la scomparsa del divo americano: «nessuno, dico nessuno volle farne motivo di scene, di svenimenti, di ridicole tragedie. E fu bene. Poiché, il far sorgere inutili clamori sulla morte del grande attore, sarebbe stato un menomarne la dignità artistica, un abbassarne le magnifiche doti»²⁷⁹. Il confronto tra i due si palesa

²⁷⁸ QUATTROCCHI 1927, p. 2.

²⁷⁹ *Ibidem*.

di nuovo²⁸⁰: «Anche [Novelli] è passato. È come un destino fatale quello che incombe sui nostri grandi artisti: Novelli... Valentino... Due astri grandissimi brillati di luce propria, così brevemente vissuti!»²⁸¹. Così come abbiamo aperto il paragrafo, lo chiudiamo con una citazione, presentando un confronto che ci pare raccontare molto bene la *valentinizzazione* (come sintomo dell'unicità del divo irripetibile, inimitabile) anche della critica cinematografica italiana. Romagnoli riferendosi a Novelli nel 1927 scrive: «purtroppo ancora nessun Artista è comparso – dopo la Sua morte – nell'agone cinematografico *mondiale* degno di lode come Lui»²⁸², e potremmo aggiungere, a maggior ragione, come Rodolfo Valentino.

²⁸⁰ Se Valentino fu poeta con qualche ambizione, nonostante le cautele della *Preface a Day Dreams*, anche Novelli si diletta a comporre, scegliendo il dialetto d'adozione, il romanesco:

Claruccia bella er babbo da lontano
t'aricorda, te pensa 'gni momento,
te vorrebbe bacciate piano piano
co' tutto er core e tutto er sentimento.

Ma sortanto er pensiero ce rimane
perché la lontananza ce divide,
e mentre io m'arrabbio come un cane
quer boia mare me minchiona e ride.

Intanto er babbo tuo ha già pensato
a portatte un regalo dall'Oriente
un regalo, se sa, da disperato.

Affida i baci er padre tuo a na stella
che te li porti caldi, mia innocente,
fietta mia, Claruccia, bella bella.
Gerusalemme, 908.

Il sonetto intimo, dedicato a una delle figlie, è pubblicato da «Al Cinemà» otto mesi dopo la morte dell'attore. La presentazione rivela che il componimento risale al 1908, mentre Novelli si trova a Gerusalemme durante la lavorazione di un non meglio definito film intitolato *Passione di Cristo*.

²⁸¹ QUATTROCCHI 1927, p. 2.

²⁸² ROMAGNOLI 1927b, p. 5.

PARTE SECONDA: IL DIVISMO MATURO

Capitolo III

EMILIO GHIONE

III.1 Emilio Ghione in arte Za la Mort

Emilio Ghione²⁸³ è *omologato* dalla storiografia ai divi maschili del cinema muto italiano, spesso in compagnia di Bartolomeo Pagano, questo giudizio, che emerge nei primi anni dopo l'avvento del cinema sonoro, è bastato per archiviarne l'importanza o per citarlo acriticamente in un sistema dove primeggiano incontrastate le dive degli anni Dieci. Se questo risponde a verità, urge una precisazione e ridefinizione argomentata che tenteremo di dipanare in questo capitolo. Ghione, a differenza di Pagano, come vedremo nel prossimo capitolo dedicato a quest'ultimo, non è soltanto attore cinematografico: è autore, regista, sceneggiatore, scenografo, scrittore, cronista di cinema e memorialista. Un poligrafo multidisciplinare. Ghione è un eccellente interprete, la cui recitazione è priva di riferimenti a quella teatrale, è un innovatore che trova un proprio personale percorso che lo rende unico nel suo genere. Ghione regista, invece, si affida alle convenzioni di un cinema statico, le immagini dei suoi film superstiti sono descrittive, in cui il punto di vista, al solito centrale, predilige l'azione, senza disturbarla

²⁸³ Questo capitolo riassume e integra con nuovi ritrovamenti il mio volume monografico intitolato *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano* (LOTTI 2008a), che, a propria volta, ha raccolto e ampliato la mia ricerca per la tesi di laurea.

con movimenti o inquadrature informali. Nelle sue pellicole si può osservare una certa cura della luce, sia in esterni che in interni, che deriva dal cinema romano *en plein air* di Guazzoni e Negrone, i suoi maestri di riferimento. Lo dimostra l'attenzione all'ambientazione, alla scenografia, ai cromatismi e ai contrasti spesso netti. L'autore Ghione è abile domatore di generi *popolari* allora in voga, ispirati al *feuilleton*, in un cinema che ha la tendenza all'inflazione dei soggetti, si smarca e guardando alla Francia propone le sue personali traduzioni, che il pubblico per lungo tempo apprezza. Mediocre autore di narrativa, l'importanza delle sue opere è, semmai, nei contenuti di attualità d'epoca, di elementi autobiografici o cinematografici²⁸⁴. Migliore, senz'altro nella memorialistica. Ghione ha scritto un saggio (1929, pubblicato postumo nel 1930), come vedremo, dedicato alla *parabola* del cinema italiano muto, quando non v'era ancora una reale distinzione contrapposta al nascente sonoro. Il termine parabola è riutilizzato anche da altri autori²⁸⁵. Egli scrive una breve storia del cinema italiano nel momento in cui il sistema cinematografico nazionale, o ciò che ne rimane, è sopraffatto dalla forza della proposta cinematografica mondiale. Pare interessante anticipare che, secondo un Ghione molto polemico, il difetto mortale del nostro cinema fu il divismo (*vedettisme*)²⁸⁶, sistema dal quale egli si sente estraneo. La memorialistica su compie con un' autobiografia, *Memorie e Confessioni*²⁸⁷, documento del 1928, ritrovato da chi scrive durante la ricerca per la tesi di laurea e

²⁸⁴ Chi scrive curerà un'edizione critica del «romanzo cinematografico» di Ghione *Za la Mort* (GHIONE 1928b) per la casa editrice Nerosubianco (Cuneo), ospitata nella collana «Le drizze» diretta da Luciano Curreri. Uscita prevista del volume, settembre 2012.

²⁸⁵ Innanzitutto da MARGADONNA 1932 e PALMIERI 1940.

²⁸⁶ Emilio Ghione, *La parabole du cinéma italien*, GHIONE 1930b, p. 45.

²⁸⁷ Emilio Ghione (*Za la Mort*), *Memorie e Confessioni (15 anni d'Arte Muta)*, GHIONE 1928a.

della quale parleremo tra poco. L'autobiografia se confrontata con gli ultimi studi storici sul cinema, risulta essere molto affidabile per confermare o ricostruire fatti noti o meno noti della cinematografia italiana. Da queste pagine emerge la coscienza di Ghione "d'esser stato", nonché la sua curiosità (esterofila, francofila appunto) permanente. Infine, Ghione è stato certamente *divo*, nel senso «industriale» del termine e del consenso del pubblico. Attento alla propria immagine, basta sfogliare le riviste degli anni d'oro, per scoprirlo vestito da nobile, da cavallerizzo o ritratto su una lussuosa terrazza romana. Ma accanto all'iconografia di divo non manca anche un'agghiacciante fotografia che lo vede sul vero letto d'ospedale, pubblicata dalla rivista «Comœdia» pochi giorni prima della morte²⁸⁸. Nonostante l'epilogo patetico, il suo superomismo vive in ogni fotogramma del suo cinema, in ogni didascalia, in ogni parola delle sue *Memorie e Confessioni*. Forse è anche per questa qualità prepotente che dalla critica e dalla storiografia dell'immediato secondo Dopoguerra l'attore è spesso accostato al fascismo²⁸⁹, ma il suo rapporto con la politica è ambiguo, anche se confermato dai documenti che possediamo. Poco prima dell'ascesa del fascismo è uno degli attori del nostro cinema a esporsi: diviene vicepresidente del Fascio Artistico Cinematografico Torinese (F.A.C.T.)²⁹⁰. Un fascista della prima ora, date le circostanze, poiché correva l'anno 1921, ma non si sa quanto possa essere stato sfumato il confine tra convenienza e convinzione. Il riferimento è da rilevare poiché un dato che emerge spesso, dalle bio-filmografie di Ghione, sarebbe l'ipotetica effigie mussoliniana "contenuta" in Ghione stesso, una

²⁸⁸ Anon., *Emilio Ghione*, in «Comœdia», ANONIMO 1930, p. 6.

²⁸⁹ Primo fra tutti Renzo Renzi, cfr. *La fiamma nera di Za la Mort*, RENZI 1951.

²⁹⁰ Cit. in «La Rivista Cinematografica», II, n. 17, Torino, 10 settembre 1921, pp. 25-26.

sorta di precorritore-ispiratore del capo del fascismo. Tra i sostenitori di questa tesi c'è Renzo Renzi, che intravede in Za la Mort (personaggio nato nel 1913, dunque ben prima del fascismo) un possibile premonitore cinematografico delle camicie nere e tendenze punitive e violente. Al di là della suggestione estetica si tratta di un puro caso: personaggio e squadristi percorrono strade opposte, sia nel metodo che nel merito. Nel nostro lavoro di ricerca passato e recente, abbiamo ricostruito la filmografia, e abbiamo tentato di ricomporre la saga di Za la Mort, il personaggio divistico, ossia la cifra del divismo di Ghione. Za la Mort non rappresenta un solo personaggio, ma lungo la sua *parabola*, ne troviamo almeno due, distinti, con varie sfumature non propriamente trascurabili.

Se negli studi passati gli intenti principali del nostro lavoro sono stati quelli di ricomporre una biografia e carriera cinematografica misconosciute, oggi si manifesta la necessità di un confronto di Ghione con Bartolomeo Pagano, e con altri protagonisti coevi della cinematografia nazionale e con il sistema cinematografico nel quale brilla la sua stella. Al protagonista di questo capitolo appartiene una filmografia che, in sedici anni, conta centodue film realizzati, sia come attore sia come direttore di scena.

A partire dal 1930, anno della sua morte, gli studi, i memoriali e gli interventi a stampa che riguardano l'attore e direttore di scena torinese vertono attorno a poche vicende biografiche e aneddotiche. Ghione viene presentato spesso come paradigma. Ma di che cosa? Forse del cinema (muto) e della sua agonia? O più in generale della caducità delle vicende umane? Le questioni possono apparire eccessive, se rapportate all'oggetto di questo studio, ma gli effetti generati dalle domande, che scorrono carsiche in questi anni, sono in sostanza due. Da una parte vi è la creazione, attorno alla figura

bifronte Ghione/Za la Mort, del mistero, di una piccola leggenda che consente usi e abusi della sua eredità estetica. Dall'altra l'anarchia delle ricostruzioni che ha afflitto la storia del cinema e ha lasciato che si confondessero fatti reali e presunti, fino a perpetrare soprattutto le informazioni fantasiose e improbabili, o spesso soltanto chiassose. Pochi sono invece gli elementi legati al suo cinema, se non appunto l'esemplarità della sconfitta di Ghione che è spia del fallimento di un mondo più grande ma effimero, quello dello spettacolo, secondo un'ottica moralista piuttosto diffusa nei decenni passati. Sul versante della critica, le opinioni su Ghione risentono di un'omologazione che rare volte ha avuto slancio oltre la semplice elencazione di fatti triti, passando infine per la pregiudiziale ideologico-politica qualora fosse servito a irrobustire una tesi qualunque. Ma la memoria di Ghione ha sofferto innanzitutto per un motivo concreto: la scarsa o nulla disponibilità dei materiali filmografici, dato storico che lo accomuna con molti altri protagonisti del muto. Nei quarant'anni successivi alla sua morte si proiettano in pubblico soltanto due episodi di *I Topi Grigi*, in almeno un'occasione, nei primi anni Cinquanta²⁹¹. Nel frattempo biografie, cronache, riferimenti, aneddoti si manifestano a cadenza piuttosto regolare (dal 1930 alla fine degli anni Settanta) e con il passare del tempo la qualità degli interventi, tranne qualche raro caso, peggiora in modo sensibile sia per ovvie contingenze storiche e mnemoniche, sia paradigmatiche, le quali investono la biografia Ghione di un ruolo simbolico assai superficiale, adattato all'epopea decadente del cinema muto degli anni Venti. Il cambio di rotta avviene nel 1979. La Mostra Internazionale del Cinema di Venezia dedica una retrospettiva a Ghione a cura di Gian Piero

²⁹¹ Cfr. RENZI 1951, pp. 82-83.

Brunetta per celebrare i cento anni dalla nascita dell'attore²⁹². Grazie a questo evento sono state gettate importanti basi per far riemergere Ghione dall'oblio mistificato di cui è oggetto, consentendo di iniziare così a indagare sulla sua vicenda cinematografica in modo più compiuto. Per la storia della riscoperta postuma e sulle problematiche legate alla ricostruzione della carriera e ai restauri dei film di Ghione rimando all'ultimo paragrafo (§ III.6) del capitolo. L'approssimazione sulla filmografia di Ghione è purtroppo in gran parte d'obbligo anche oggi, nonostante molte pellicole siano state restaurate negli ultimi vent'anni, e per quanto riguarda il materiale d'archivio altrettanto sia stato ritrovato, ordinato, classificato e reso disponibile a ricercatori e studiosi, che in qualche caso hanno aiutato a confutare o ad attribuire titoli a pellicole ignote, e reso incerti quei dati che per anni hanno rappresentato la memoria di Ghione, anzi, la memoria della sua immagine sfocata. Il presente Capitolo rielabora e amplia un lavoro iniziato nel 2004, per la mia tesi di laurea in Lettere e filosofia discussa presso l'Università di Padova, intitolata *Emilio Ghione. Divo e regista* (a.a. 2005-2006). La ricerca è stata arricchita da nuovi ritrovamenti di documenti d'archivio, a stampa, extra-filmici, dalla visione di film ritrovati e restaurati.

Merita una menzione a parte *Memorie e Confessioni di Emilio Ghione* la citata autobiografia che viene pubblicata a margine della rivista «Cinemalia» da marzo a dicembre 1928 (ma le uscite mancano di regolarità), in inserti fuori testo impaginati, da staccare e rilegare in volume. Ghione vi narra le proprie vicende personali, dall'esordio all'Aquila Films, avvenuto secondo ipotesi verisimili nel 1909, e si interrompe alla fine del 1919, quando l'attore, in lotta con

²⁹² La manifestazione tenutasi dal 24 agosto al 5 settembre 1979, ha accolto una retrospettiva intitolata *Omaggio a Ghione*, cfr. PAULON 1979, pp. 78-94.

Giuseppe Barattolo e i vertici dell'Unione Cinematografica Italiana, si dimette dall'Itala Film, passata sotto l'influenza del *trust*, e a causa di ciò lascia Torino. Nel città subalpina Ghione era tornato da Roma all'inizio dello stesso anno al seguito di Enrico Fiori, presso gli studi dell'Itala Film, passata nel frattempo sotto il controllo della Tiber Film di Gioacchino Mecheri. Ghione produce due film²⁹³ collaborando con Giovanni Pastrone. La narrazione delle memorie termina mentre Ghione e la sua compagna, l'attrice Kally Sambucini, sono in partenza per Napoli chiamati da Gustavo Lombardo, futuro fondatore della Titanus. Lombardo, in quegli anni titolare della Lombardo-Film, scrittura entrambi per il *serial* in due episodi intitolato *Il castello di Bronzo*, che uscirà l'anno successivo. Abbiamo riunito le dispense della pubblicazione, trovate in alcune biblioteche italiane²⁹⁴. Il volume, di 128 pagine, non è suddiviso in capitoli, ma segue, tranne qualche digressione, l'impostazione cronologica degli eventi. Secondo il sottotitolo *15 anni d'Arte Muta* la narrazione dovrebbe interessare il periodo che va dal 1909-1910 al 1924-1925, quindi sarebbe dovuta terminare con l'esperienza tedesca dell'attore, avvenuta nel biennio 1923-24. Purtroppo la pubblicazione delle dispense s'interrompe poiché la rivista tace nel gennaio 1929²⁹⁵. Come accennato in precedenza, i racconti presenti in *Memorie e Confessioni*, secondo i nostri confronti con fonti accertate, si sono rivelati importanti e molto più attendibili di quanto in un primo momento ci si potesse aspettare. Da questo lavoro comparativo è

²⁹³ *Sua Eccellenza la Morte* e il serial *Dollari e fracks*.

²⁹⁴ Nella fattispecie: la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, la Biblioteca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino, la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, la Biblioteca Comunale Sormani di Milano, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

²⁹⁵ L'ultimo numero di «Cinemalia» è il n. 1, a. III, del 1° gennaio 1929, l'interruzione della rivista appare brusca poiché nell'esemplare citato non è annunciata né prevista alcuna sospensione delle pubblicazioni.

emerso che nel passato recente la vita professionale di Emilio Ghione è stata oggetto di forzature o di vere e proprie invenzioni. Ha pesato soprattutto la mancanza di un archivio personale dell'autore. La pubblicistica dedicata alla figura di Emilio Ghione risulta circondata dall'aura divistica, romantica, derivata dalla visione in filigrana dell'attore attraverso il suo personaggio più celebre. A tutt'oggi l'esperienza di Ghione risulta essere atipica, se confrontata con il divismo dei 'forzuti' o degli amorosi, e persegue una via nella quale è contemplata l'esperienza narrativa firmata in prima persona, segno di una orgogliosa consapevolezza d'autore, frequente in altri direttori di scena, ma del tutto assente in attori altrettanto famosi dell'epoca, primo fra tutti Bartolomeo Pagano. Per arrivare ai dati certi e certificabili è stata necessaria un'operazione di setaccio in cui molti aspetti patetici o i cascami lacrimosi del divismo d'un tempo sono stati messi da parte. Nel primo paragrafo è ricostruita la biografia e i dati salienti della carriera di Ghione, inoltre sono presentate tre persone che hanno segnato la vita di Ghione: il padre Celestino, pittore e illustratore, Kally Sambucini, l'attrice con la quale Ghione ha condiviso gran parte della sua vita cinematografica, e infine Piero, figlio dell'attore e per breve tempo attore egli stesso sulle orme del padre. Lo studio si è avvalso dei documenti conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, l'Archivio e Biblioteca della Cineteca Comunale di Bologna, l'Archivio Centrale dello Stato, l'Archivio di Pubblica Sicurezza presso il Ministero dell'Interno, oltre a archivi privati, biblioteche specializzate o di importanza nazionale e locale. Il secondo paragrafo affronta la vasta produzione cinematografica che ha visto impegnato Ghione sul fronte delle interpretazioni e delle regie. È diviso in due sezioni distinte per renderle più accessibili a una lettura coerente. Ove

possibile, i testimoni d'archivio sono stati confrontati con i film, i frammenti e le foto di scena superstiti, grazie ai contributi della Cineteca di Bologna, della Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, del Nederlands Filmuseum di Amsterdam, della Cineteca Nazionale di Roma, della Cineteca del Friuli di Gemona, del Gosfilmofond di Mosca, del Deutsches Filmmuseum di Francoforte. Il paragrafo successivo si occupa di Ghione nelle sue varie declinazioni cinematografiche (attore, divo, regista e saggista). Lo studio di film e frammenti di pellicole superstiti segue una linea interpretativa che porta l'attore a sostenere il ruolo di santi, *apache*²⁹⁶, principi e visconti. Inoltre analizzeremo l'opera del direttore di scena e sceneggiatore, le scelte e la progressiva immedesimazione con la *filmografia apache*, senza sottovalutare la produzione mélo che occupa in larga misura il primo decennio della sua carriera attoriale e registica. Infine l'analisi si sposta sul noto saggio pubblicato postumo in Francia intitolato *La parabole du cinéma italien*, testo importante oltre che per i concetti contenuti, perché segna una prima ricostruzione cronachistica della cinematografia muta italiana dalle origini sino al 1926. Sarà base per le prime esperienze storiografiche (MARGADONNA 1932 e PALMIERI 1940) e per alcune analisi (il divismo, mitologie tra le quali il Torino-centrismo del primo cinema) può essere considerato valido ancor oggi, anche se soffre del protagonismo dell'autore, eccessivo se considerato nella complessa produzione cinematografica italiana dell'epoca. *Za la Mort*²⁹⁷ è l'oggetto del quinto paragrafo, che si

²⁹⁶ In tondo nel resto del testo.

²⁹⁷ La grafia *Za la Mort* senza i trattini intermedi è frutto di una scelta filologica: Ghione infatti non li utilizza e così sarà in questo capitolo per non incorrere a continui interventi sui testi originali citati, sarà invece rispettata se prevista dalle citazioni di testi di altri autori, così come per altre varianti (*Zà-la-mort*, *Zalamort*, *Za' la mort*).

occupa della lunga e accidentata strada percorsa dal personaggio, prima, durante e dopo la sua comparsa sugli schermi, dall'origine letteraria nella Francia di fine Ottocento e nella cinematografia delle origini, in cui rivivono il mito del tango, degli apaches francesi, delle taverne oscure popolate da sciantose, gigolettes, teppisti e assassini. Alla fine del paragrafo emerge una testimonianza che riguarda l'apache di Ghione redivivo nel cinema sonoro e nei fumetti, ultimo, per ora, approdo del personaggio. Ci occuperemo, inoltre, della narrativa che riguarda l'apache nei due romanzi *Za la Mort* (I ed. 1925) e *L'ombra di Za la Mort* (I ed. 1929), e in una novellizzazione di un film forse mai uscito in Italia, *Le Maschere Bianche* (1922). In un ultimo paragrafo è affrontata anche la figura di Za la Mort nella pubblicistica e saggistica nel secondo Dopoguerra dove il dato che più colpisce risiede nella fusione sistematica tra l'attore e il suo alter ego e una riflessione sulla riattribuzione di alcune pellicole avvenuta recentemente.

III.2 Cenni biografici

Le scarse notizie biografiche esistenti hanno creato l'occasione per variare in modo inopinato alcuni dati acquisiti intorno alla vita di Emilio Ghione, a partire dal luogo e dall'anno di nascita. Vale la pena darne conferma una volta di più: «Ghione Emilio, Luigi, Carlo, Giuseppe, Maria è nato in Torino alle ore pomeridiane dieci il giorno trenta luglio dell'anno milleottocentosettantanove»²⁹⁸. Molte pubblicazioni del passato (più o meno prossimo) ne hanno invece

²⁹⁸ Estratto del certificato di nascita dall'Ufficio Anagrafe del Comune di Torino. Atto n. 2031/1879.

traslocato la nascita a Fiesole, Firenze²⁹⁹, nonostante il figlio Piero negli anni Cinquanta le abbia smentite in una replica, pubblicata dalla rivista «Settimo giorno»³⁰⁰. L'appartenenza culturale di Ghione alla Torino guizzante a cavallo dei due secoli è di importanza basilare per comprenderne la mentalità e le future scelte cinematografiche: snaturarla diviene, per quanto involontario, fonte di equivoci altrimenti inspiegabili. Invece, le origini d'Oltralpe della famiglia Ghione sono di nuovo sottolineate dal figlio: «Mio padre [...] nacque [...] da famiglia nobile di origine savoiarda»³⁰¹. Il tema della vita aristocratica e le ambientazioni francesi torneranno spesso nella sua cinematografia, soprattutto nella produzione mélo della Celio e nella serie di *Za la Mort*. Nelle *Memorie e confessioni* Ghione non parla della propria infanzia e adolescenza, che rimangono immerse nel sostanziale mistero, ma i brevi cenni che seguono danno un tocco aristocratico alle sue origini, giacché sembra di leggere l'*incipit* di un romanzo d'appendice: «Ebbi, quando vidi la luce, un torto grave: nacqui signore. Sin dalla prima giovinezza m'avezzai al lusso, alle belle maniere, agli agi senza pensiero». Nel frontespizio, Emilio dedica alla madre la propria autobiografia: «ALLA MEMORIA / DI MIA MADRE SOAVISSIMA / QUESTI RICORDI / DI RUDE TENACE LAVORATORE / IN DEVOTO UMILE OMAGGIO / EMILIO / Febbraio 1928 / Anno VI – Era

²⁹⁹ La prima rivista che riporta Fiesole come luogo di nascita è l'articolo *Un nostro idolo che soffre. Emilio Ghione. Pagine di dolore*, firmato da Ottavio Silvestri Viola nel dicembre 1929, edito pochi giorni prima della morte dell'attore, SILVESTRI VIOLA 1929, pp. 36-37.

³⁰⁰ *L'altro volto di Za-la-Mort* (GHIONE 1952, p. 3) è una replica di Pierfrancesco a un articolo di Walter Minardi, *L'irresistibile apache del cinema muto*, pubblicato nella stessa rivista (MINARDI 1952, pp. 22-23). Alcuni brani della replica del figlio di Ghione ora sono riportati anche in *Ghione e gli altri: errori da riparare*, QUARGNOLO 1995, pp. 28-29.

³⁰¹ Origini racchiuse nel cognome che deriverebbe da Guillaume (Guglielmo), divenuto evocativo nella pronuncia italoфона Guyon, Ghione. Cfr. GHIONE 1952, p. 3.

Fascista»³⁰². La figura del padre, il pittore Celestino Ghione, protagonista della formazione culturale e professionale di Emilio, è descritta in poche righe nel corso del primo capitolo. Al genitore Ghione dedica sostanziali critiche, tessendone parimenti le lodi come artista. Data l'importanza del personaggio vale la pena ricostruirne un breve ritratto.

Celestino Ghione (Torino, 1853 – Roma, 1931) è presentato dal figlio con le seguenti parole: «Mio padre – quando non sgretolava con aristocratica indifferenza il patrimonio avito – si dedicava alla pittura, della quale era ed è maestro»³⁰³. La genealogia artistica è confermata anche da Piero Ghione: «[Nella mia famiglia] l'arte era tradizione; mio nonno fu uno dei migliori pittori della scuola piemontese dell'Ottocento»³⁰⁴. La frase «era ed è maestro» suggerisce che nel 1928, anno d'edizione delle *Memorie*, Celestino fosse ancora vivo. A causa dell'assenza di testimoni archivistici e museali della sua opera, la ricerca ha sortito pochi ma interessanti elementi. Celestino Ghione³⁰⁵, oggi totalmente dimenticato, risulta essere pittore versatile, che spazia da soggetti storici e paesaggistici a manifesti pubblicitari teatrali e industriali. Le due opere più antiche conservate ancora oggi risalgono all'anno 1900. La prima è un manifesto dello spettacolo teatrale *Il conte rosso* di Giuseppe Giacosa³⁰⁶, messo in scena nel 1900-1901 dalla Compagnia

³⁰² GHIONE 1928a, p. 4. La madre di Emilio si chiama Maria Maddalena Avaro (non Avvaro o Arraro, come riportato altrove), informazione tratta dall'estratto del certificato di nascita di Emilio Ghione e dal Foglio matricolare individuale (n. 1878/9998), conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Cfr. GHIONE 1952.

³⁰⁵ Le gallerie e musei d'arte moderna e contemporanea di Roma e Torino non conservano alcuna opera di Celestino Ghione. Nemmeno la banca dati elettronica delle biblioteche della Regione Piemonte contiene dati su Celestino (www.librinlinea.it).

³⁰⁶ Giuseppe Giacosa (1847-1906), commediografo.

Drammatica Berti-Masi diretta da Andrea Maggi³⁰⁷, in cui è evidente lo studio accurato e sapiente dell'ambientazione medievale; la firma di Celestino è posta in basso a sinistra della raffigurazione. Per quanto riguarda il versante industriale, realizza il manifesto pubblicitario della «Prima Fabbrica Italiana / esclusivamente impiantata per la costruzione degli / automobili e motori / via Nizza 29 – Torino – via Baretto 2 / Ing Emanuel di A Rosselli (1900)»³⁰⁸; la firma dell'autore è prossima al margine destro: «C Ghione / 900». Se nel manifesto teatrale l'impostazione dell'impettito protagonista in costume d'epoca è retorica, e lo pone con intento didascalico al centro di un ambiente ricco di particolari evocativi del passato (scorcio architettonico, trono e stemmi araldici), nel secondo il registro della raffigurazione è sarcastico e modernista: un'autovettura sfreccia in mezzo a una mandria di cavalli, alcuni tra questi scappano, altri scalciano nervosi, mentre in primo piano un cavallo solitario piange, e le sue lacrime copiose formano a terra la scritta 'automobili'. Il *Dizionario degli artisti italiani viventi* del De Gubernatis ne traccia un ritratto tutto sommato positivo: «[Ghione] ha trattato vari generi di pittura, ma più specialmente si è dedicato al paesaggio. Fra i quadri di soggetto storico che merita singolare menzione è [...] *La Contessa di San Sebastiano che riceve Vittorio Amedeo II*»³⁰⁹, opera quest'ultima presentata alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti (Torino 1880). Celestino avrebbe esposto intorno al 1890 «opere di carattere storico [...] nelle rassegne della Promotrice [di Belle

³⁰⁷ Il manifesto (200x100 cm) è riprodotto anche in AA.VV. 1995, p. 104.

³⁰⁸ Litografia (125x160 cm) stampata dalla ditta Armanino di Genova, conservata presso la Collezione Salce del Museo Bailo, Treviso. Cfr. AA.VV. 2002, p. 41.

³⁰⁹ Angelo De Gubernatis e Ugo Matini, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, DE GUBERNATIS, MATINI 1906, pp. 222-223.

Arti]»³¹⁰ a Torino. Di epoca incerta è una cartolina³¹¹, il cui soggetto è dedicato al 59° reggimento di fanteria e ne commemora alcune imprese. Lo stemma araldico dei Savoia sorge sopra Torino a irradiare l'Italia vista in prospettiva con in primo piano il Meridione. Ai lati della raffigurazione si notano sulla destra un guerriero medievale con armatura, spada e scudo, che saluta 'romanamente' il simbolo regale, alla sinistra un albero che porta incisi sui rami due eventi storici in cui il reggimento si distinse: la battaglia di Custoza del 1866 e il terremoto delle Calabrie del 1894. Al centro un nastro riporta il motto «nunc et semper». La firma «C Ghione» posta in basso a destra è graficamente simile a quella presente nel manifesto per la fabbrica di automobili. Ma c'è di più. Nelle *Memorie* Emilio, rievocando la fondazione della casa di produzione cinematografica Caesar Film (1914), scrive: «Fui complimentato [da Giuseppe Barattolo, titolare della Caesar], la marca, disegnata con arte somma da mio Padre, fu, ed è, una delle migliori»³¹². Questa importante notizia riguardante il marchio della casa romana (che divenne anche l'emblema della Bertini-Film) è tutta da confermare, poiché un numero della rivista «In Penombra»³¹³ riporta a tutta pagina la pubblicità della Caesar e la firma posta in calce al simbolo appartiene a Spellani, a meno che quest'ultima non sia la rielaborazione della versione originaria di Celestino. Nel 1923 l'artista chiede alla direzione dell'Armeria Reale di Torino di poter studiare i

³¹⁰ Cfr. AA.VV. 1995, p. 104.

³¹¹ La cartolina è «viaggiata» e la data vergata dal mittente è il 2 aprile 1908. Una dicitura ai lati della raffigurazione riporta i dati dello stampatore: Lit. Tip. C. Grand Didier & C. – Torino.

³¹² GHIONE 1928a, p. 61.

³¹³ «In Penombra», a. I, n.1, giugno 1918, p. 52.

cimeli conservati per la sua ricerca iconologica di ambito 'storico'³¹⁴. È l'ultima informazione certa che lo riguarda. L'ipotesi biografica avanzata all'inizio ha trovato conferma nei documenti conservati presso l'Ufficio dell'Anagrafe del Comune di Roma: Celestino sopravvive di un anno al figlio Emilio e muore nella capitale a 78 anni, nel 1931. Le sue spoglie sono tutt'ora sepolte presso il Cimitero del Verano, Roma, nella Cappella del Sacro Cuore Agonizzante, sorta di piccolo *pantheon* per alcuni artisti italiani del Novecento.

Emilio segue il mestiere del padre per tutta la giovinezza: «Anch'io – scrive – per diletto e per uccidere la noia, che dopo gli studi m'era compagna, disegnavo e dipingevo senza infamia»³¹⁵. Ritornato dal «volontariato militare»³¹⁶, che alcune testimonianze (non dirette) affermano abbia assolto in cavalleria³¹⁷, scopre che il padre ha dilapidato le risorse della famiglia. Emilio si trova allora «senza mezzi, senza nessuna prospettiva, col bisogno assillante. Avrei potuto perdermi [...] ricorsi a quel poco che sapevo di pittura per affrontare il problema della vita»³¹⁸. Da qui in poi l'assillo del denaro torna più volte nelle *Memorie* quanto nei romanzi di Ghione e, quando l'occasione glielo consente, cita accuratamente paghe e compensi ricevuti da sé e da altri colleghi. «Era allora in uso la cartolina illustrata, e quella dipinta a mano era la più ricercata. In una soffitta degna di Murger³¹⁹ ecco 'animarsi' tutta una fioritura vivida e

³¹⁴ Direzione della Reale Armeria. Permessi speciali rilasciati ad artisti ad esclusivo scopo di studio delle armi antiche: «Ottobre 1923, Ghione Celestino Pittore con un biglietto da visita di 'Ghione Celestino pittore'». Fonte: Archivio Storico dell'Armeria Reale di Torino, fascicolo 1762, foglio 3/l.

³¹⁵ GHIONE 1928a, p. 9.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Cfr. *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, CHITI 1997, p. 140.

³¹⁸ GHIONE 1928a, p. 9.

³¹⁹ Henri Murger (Parigi, 1821-1866), autore del romanzo *Scènes de la vie de bohème* del 1848; la sua figura è citata anche in Emilio Ghione, *L'ombra di Za la Mort*, (1° ed. 1929). Cfr. GHIONE 1973, p. 34.

sgargiante di cartoline dipinte da me con l'unico scopo di tramutarle in moneta sonante»³²⁰: l'immagine, cinematografica e un po' allucinata, conferma che la sua ispirazione è al servizio dell'anelato arricchimento, e così sarà anche negli anni del successo. Influenzato dal liberty subalpino, Ghione istoria con temi floreali e miniature le sue piccole opere e come ogni buon apprendista pittore, al pari del padre, si dà da fare ricercando e copiando dal vero codici e messali gotici conservati presso la Biblioteca Reale della sua città. Invaso da sindrome 'sperelliana', rimane affascinato dall'«arte squisita degli alluminatori del Trecento che miniavano [con] grazia sovrana»³²¹. Lavora su commissione per ditte artigianali della sua città natale, in particolare «dipingeva cartoni che una notissima ditta torinese di cioccolato acquistava per farne coperchi per le scatole dei suoi prodotti»³²², ma soprattutto si specializza nella miniatura, tanto da considerare se stesso «un artefice non comune della pergamena miniata»³²³.

L'episodio dell'iniziazione di Ghione presso l'Aquila-Films³²⁴, piuttosto celebre, è riportato in ogni biografia che lo riguarda. Vale la pena citare la versione, per quanto poco diversa, contenuta nell'autobiografia:

³²⁰ GHIONE 1928a, pp. 9-10.

³²¹ *Ibidem*.

³²² GHIONE 1952. Nessuna tra le storiche ditte torinesi di dolciumi (tra le altre Baratti & Milano, Caffarel, Confetteria Avvignano, Pastiglie Leone, Stratta 1836, Venchi Unica...), conserva dati di/su Ghione, o di commissioni e pagamenti a suo riguardo. Purtroppo c'è da sottolineare che negli anni molti tra questi archivi sono andati perduti e dispersi.

³²³ GHIONE 1928a, p. 10.

³²⁴ Ghione ha raccontato il suo esordio all'Aquila in GHIONE 1928a, pp. 10-13 e in GHIONE 1973, p. 35; da quest'ultima edizione sono state tratte le informazioni biografiche correnti nella stampa a partire dalla sua morte. A differenza del testo di Ghione riprodotto di seguito nel testo, mantengo la lezione Aquila Films attenendomi al logo originale della Casa cinematografica torinese riprodotto in *Le case di vetro*, FRIEDEMANN 2002, p. 57.

Una sera, mentre al Caffè Romano [di Torino] osservavo con occhio di esteta la garrula passeggiata delle sartine, ecco avvicinarsi Gino Larizzati³²⁵ (prematuramente scomparso ai vivi, ma allora primo attore e condirettore della Editrice Aquila-Film) che fra la generale curiosità del mio gruppo di amici mi disse: «Emilio, tu monti molto bene a cavallo. Ho bisogno di te, domani alle otto, all'Aquila. Ti prego, non mancare. Ciao!»³²⁶.

Una volta arrivato agli studi cinematografici scopre che «l'azione si svolgeva in pieno Cinquecento»; Ghione, che interpreta la parte di un guerriero a cavallo, deve indossare un'armatura «in purissima latta»³²⁷ e infine affrontare, per necessità di finzione, una rischiosa caduta dall'animale. L'unica indicazione temporale che Ghione suggerisce è fornita da una osservazione legata al torrente Sangone, affluente del Po e set del film, che «per il suo carattere alluvionale, d'estate [...] è asciutto»³²⁸; l'azione potrebbe essere stata quindi girata nei mesi caldi del 1909. L'anno di questo evento è riportato in molte biografie, più o meno attendibili, ma il dato non è mai stato confermato da documenti d'archivio dell'Aquila-Films, in gran parte dispersi³²⁹.

³²⁵ Le pochissime notizie in nostro possesso su Luigi Larizzati confermano la descrizione di Ghione. Fu protagonista di film diretti da Alberto Carlo Lolli e prodotti dall'Aquila-Films al fianco di Lydia Quaranta. Rimando alla filmografia in appendice alla tesi.

³²⁶ GHIONE 1928a, p. 10.

³²⁷ *Ivi*, p. 11. Il film, come osserveremo nel paragrafo III.3, è di difficile attribuzione.

³²⁸ *Ivi*, p. 12.

³²⁹ Cfr. *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 347.

Dopo aver intascato un lauto emolumento per una prestazione di pochi istanti (per quanto rischiosa), Ghione decide di buttarsi nella mischia. La percezione che ha della Torino cinematografica di quegli anni pionieristici è tutt'altro che positiva: «scherzi a parte, l'inizio fu tragico [...] una cosiddetta Casa Editrice o un Tizio qualunque che intendessero girare un film, si provvedevano della macchina da presa e d'un operatore [...]. Gli attori e le attrici erano assunti a giornate, e così pagati [...]. Per la storia, il geniale inventore di questa agonia lenta è un certo avvocato ebreo di Torino, legale cravattaro, rappresentante gli interessi di un proprietario di casa editrice sui generis e degnissimo compare suo; questi due messeri giunsero con la taccagna loro crassa ignoranza al paradosso»³³⁰. In questa citazione emerge l'antisemitismo di Ghione (non sarà l'unica occasione nelle *Memorie*), che fa parte di un razzismo generalizzato, nutrito di nazionalismo superficiale, luoghi comuni e frustrazioni purtroppo assai note che si ritroveranno anche in alcuni suoi film. Ciò che emerge invece dalla mera descrizione di quel periodo è 'la corsa all'oro' del cinematografo, dato supportato anche dalla fioritura di case produttrici torinesi che in questo periodo aprono (e a volte chiudono subito) i battenti³³¹. Il proprietario della casa che Ghione definisce 'sui generis' è Giuseppe Navone. Ci è di aiuto un prezioso documento, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, che attesta che il 1° settembre 1909 Ghione è assunto dalla «Cinéma Navone»³³² in qualità di «trovarobe ed artista

³³⁰ GHIONE 1928a, p. 15.

³³¹ Cfr. FRIEDEMANN 2002; *Stabilimenti e teatri di posa. Appunti per la storia dell'industria cinematografica a Torino*, FRIEDEMANN 1999c; *Schede delle Case di produzione italiane*, CHITI 1988, pp. 121-167; *Torino filmopoli* in BRUNETTA 2000a, pp. 34-38; *Cinema muto italiano. 1896-1914*, 3 voll., BERNARDINI 1980, BERNARDINI 1981, BERNARDINI 1982.

³³² Conosciuta in seguito come Navone o Navone-Film. Cfr. FRIEDEMANN 2002, pp. 156-161.

eventualmente. [...] con uno stipendio mensile di L. 90»³³³. Con questo contratto firmato a trent'anni appena compiuti Ghione entra ufficialmente nel cinema. È probabile che la mansione artistica citata sia associata a quella del 'trovarobe', e più che alla recitazione potrebbe ricondurre alla sua professione di decoratore (che continua a esercitare in questo anno, come vedremo, per arrotondare lo stipendio)³³⁴.

Ghione descrive il periodo alla Navone con profondo sarcasmo e, come già osservato, non nominando mai il titolare. L'attore prende le distanze da un modo di fare cinema improvvisato e facilone, in cui accade di tutto e Navone s'inventa situazioni al limite del comico per ovviare a inconvenienti di sorta; il brano che segue racconta a suo modo retroscena molto interessanti sulla lavorazione cinematografica della casa esecrata:

La Casa di cui parlo non aveva il teatro a vetri chiuso, ma lavorava sulla così detta 'piattaforma', che era poi un piancito di legno circondato sì e no da velari di tela bianca che servivano a correggere la luce solare; su questa

³³³ Fondo Società diverse A329/36, Archivio del Museo del Cinema di Torino. Lettera del «Cinéma Navone», firmata da Giuseppe Navone e controfirmata da Emilio Ghione, Torino, 1° settembre 1909.

³³⁴ La congettura è da intendersi circoscritta al caso peculiare del citato contratto Navone. Infatti, dobbiamo rilevare che già nel 1908 la definizione "artista" può essere riferita all'attore cinematografico. Ad esempio Gualtiero I. Fabbri consiglia di «scegliere i cosiddetti artisti tra la classe dei veri attori e attrici» (Gualtiero I. Fabbri, in «La Cinematografia Italiana», nn. 7-8, 31 maggio 1908, ora in MICCICHÉ, REDI 1980, p. 48). Sergio Raffaelli mi ha gentilmente favorito alcune considerazioni che riporto di seguito. Secondo lo studioso, nel 1909 (tempo ancora privo in Italia di un vocabolario cinematografico stabile e nazionale) "artista" risente della coeva consuetudine francese di ascrivere al campo semantico dell'arte l'addetto alla scenografia; un esempio si può vedere ne «L'Illustration», 28 marzo 1908: «Directeur artistique: assistant chargé des décors et du mobilier», ora in Jean Giraud, *Le lexique français du cinéma des origines à 1930*, Paris 1958, p. 103; Raffaelli nota inoltre che questo repertorio francese non menziona "artiste" con riferimento all'attore e che documenta "directeur artistique" come 'regista' in data assai tarda.

piattaforma si montavano le scene, si ammobiliavano alla grazia di Dio, e si girava [...]. Sulla piattaforma, era stato montato un immenso salone di carta dipinta, ove una quarantina di *decolletées* (?) ed una sessantina di *frac* (??) dovevano rappresentare una grande, ricca festa da ballo [...]. S'era ai primi d'ottobre, faceva freddino parecchio, l'operatore [...] chiama il Direttore e gli dice: «Osservi come si vede il fiato di ognuno: non posso mica girare un salone, che dovrebbe essere riscaldato, se ogni bocca sembra una vaporiera»³³⁵.

Il direttore di scena si rivolge al principale per risolvere il problema e chiedere lumi. La risposta non si fa attendere e rimproverandolo duramente, Navone consiglia: «Si vergogni, si nasconda [...]. Si lamenta che vede il fiato? Ebbene [...] eccole il rimedio: 'Li faccia fumare!...'»³³⁶ «assolutamente storica»³³⁷, conclude sardonico Ghione. Il fatto accade nell'ottobre 1909, quindi un mese dopo la firma del contratto. Alla Navone-Film Ghione lavorerà per almeno undici mesi. Poi «per fortuna, a bilanciare la sozza taccagna ignorante invadenza dei rapaci sfruttatori, sorsero a nostra difesa due menti [...] due tempere di industriali dal muso duro [...]: Ernesto Pasquali e il Rag. Pastrone che nelle sue creazioni si firmava Piero Fosco e null'altro, così, in tutta semplicità»³³⁸.

³³⁵ GHIONE 1928a., pp. 15-16. I corsivi e i punti interrogativi fra parentesi sono dell'autore. Fa parte del gergo di Ghione chiamare dame e cavalieri in abiti da sera *decolletées* e *frac*: sono termini che tornano molto spesso nei suoi soggetti cinematografici.

³³⁶ *Ivi*, p. 16.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ivi*, p. 17.

Gian Piero Brunetta offre un approfondimento sul clima di crisi che il cinema torinese (ma non solo) inizia a subire in questi mesi: «Si scatena la corsa all'imitazione, la concorrenza avviene sui medesimi terreni, sugli stessi soggetti. Il fenomeno è particolarmente evidente nella produzione delle case [...] torinesi [...] in molti casi [...] si cerca [...] di battere la concorrenza, sottraendo le idee, il personale e creando prodotti del tutto simili tra loro»³³⁹.

Nell'agosto del 1910 Ghione lavora alla Pasquali in «un film di ambiente brigantesco spagnolo»³⁴⁰: interpreta una piccola parte, nella fattispecie «un capo masnada»³⁴¹. Durante le riprese di questo film, e a causa di un guasto alla macchina da presa, conosce Giovanni Pastrone³⁴². Ghione viene inviato da Ernesto Maria Pasquali all'Itala Film per la riparazione; per rendere tutto più veloce gli viene messo a disposizione un cavallo utilizzato nel film: «Ecco il Corso Casale, ecco la fabbrica, ecco il portone aperto. Senza rallentare entro nel cortile al galoppo; al centro di esso [...] una voce dolce risponde: Bravo. Alzo gli occhi, e vedo un magnifico rame, un'acquaforte di precisa fattura, coronato da una massa di capelli ribelli, e tagliato da un paio beffardo di finissimi mustacchi». L'esagerato ritratto fisiognomico di Pastrone, quasi presentasse un modello umano di rara bellezza, piuttosto inconsueto per il macho Ghione, precede di poche righe l'effetto di quella fortuita visita: «Un mese dopo entravo fisso all'Itala Film, con lo stipendio mensile di *lire novanta*, pari a *lire tre* al giorno»³⁴³. (Il 'magnifico rame' risultò alquanto avaro). Alcune interpretazioni di questo decisivo periodo

³³⁹ Cfr. *La crisi del 1909* in BRUNETTA 2008, pp. 46-49.

³⁴⁰ GHIONE 1928a, p. 18. Il film è ignoto; per questa come altre ipotesi del caso rimando alla filmografia.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² In tutto il libro Ghione dedicherà grandi elogi al 'ragioniere' dell'Itala Film.

³⁴³ *Ivi*, p. 19. I corsivi sono dell'autore.

sono a lungo rimaste ignote; talune foto di scena, conservate presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino e pubblicate e repertoriate su *Tracce*³⁴⁴, hanno recentemente contribuito a fornire nuovi elementi concreti sul periodo aurorale della carriera di Ghione.

All'Italia m'imposi subito all'attenzione dei direttori: vi era maestro ascoltato e seguito Piero Fosco e intorno a lui il Dottor [Pier Antonio] Gariazzo di genialissima versatilità, Romano Borghetto [sic, ma Romano Luigi Borghetto], [Oreste] Mentasti (il cui piombo era un problema continuo, per il fatto che alle 9 del mattino già s'era ingollati una dozzina di vermouth). L'ambiente artistico era quasi tutto francese: fra i primi ricordo Andrée [sic] Deed il celebre Cretinetti, comico di ottima lega che suscitava l'ilarità con la sua maschera proteiforme (al contrario di quei d'oltre oceano per ridere dei quali occorre farci il solletico) seguivano Davenne [sic, ma Edoardo Davesnes], Vardanne [sic, ma Emilio Vardannes detto Totò], Cayou, La Rousse³⁴⁵, Bay³⁴⁶, ecc. Le donne al contrario eran tutte d'Italia³⁴⁷.

Il polemico ritratto dell'organigramma dell'Itala Film anticipa i toni sciovinisti che in parte decreteranno la fuga di Ghione da Torino.

³⁴⁴ Cfr. CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 372.

³⁴⁵ Si tratta di un attore sconosciuto, che Ghione richiamerà in causa qualche pagina dopo. L'unico nome che si avvicina è il non meglio definito 'sig. Rousseau' che per l'Itala interpreta *Il mistero del Ponte dei Sospiri* (1910), cfr. BERNARDINI 1996b, pp. 263-264.

³⁴⁶ Sic, ma è probabile che si riferisca ad André Habay (1883-1941). Il nome è elencato nella lista degli attori e non può riferirsi a Maria Bay detta Firuli.

³⁴⁷ GHIONE 1928a, p. 21.

Nel 1910 l'attore appare in due pellicole dai titoli assai evocativi, *Sacrificata!* e *Triste fascino* (quest'ultimo disponibile dal 1911), diretti da Oreste Mentasti, verso il quale, come abbiamo appena visto, non nutriva una particolare stima. Nello stesso anno Ghione ottiene un ruolo piccolo ma significativo in una comica tuttora esistente, *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti* diretta e interpretata da André Deed, il più antico testimone sopravvissuto della sua filmografia. Nell'anno trascorso all'Itala (dal settembre 1909 al dicembre 1910), a parte la comica di Cretinetti, Ghione incarna spesso un personaggio oscuro, qualità che lo accompagnerà per tutta la sua carriera. Una brevissima apparizione di Ghione si nota in *La caduta di Troia* (disponibile dal 1911), uno tra i tanti film 'storici' che il cinema gli offre all'inizio della sua carriera.

Intanto Gariazzo, racconta Ghione, lo ingaggia come primo attore, gli aumenta la paga a centosessanta lire mensili, ma sui «ruoli vi era di che discutere. Io volevo essere qualcuno; vi avevo la superbia di pretenderlo e le doti per imporre la mia caparbia volontà»³⁴⁸; infatti La Rousse, anch'egli primo attore, percepiva settecento lire mensili. Una volta chiesto l'aumento, scrive Ghione, «mi fu risposto [da un certo sig. Lombardo, segretario dell'Itala] che *come italiano* ero già pagato fin troppo. Fortuna per noi che oggi il tricolore è sventolato da un Essere, che non lo scambia per un fazzoletto di seta!»³⁴⁹. Per arrotondare il salario Ghione si mette a dipingere in occasione dell'Esposizione Mondiale di Torino dell'anno successivo; realizza pergamene-ricordo, cofani istoriati, libri di preghiere miniati, fogli arabescati³⁵⁰. Verso la metà del novembre 1910 Ghione è

³⁴⁸ *Ivi*, p. 22.

³⁴⁹ *Ibidem*. I corsivi sono dell'autore, l'«Essere» è, ovviamente, Benito Mussolini.

³⁵⁰ *Ibidem*.

protagonista di un fatto curioso avvenuto a Torino, segnalato dal periodico «Cine Fono»:

Un tal Ghione che mesi fa, e forse anche ora, era al servizio dell'Itala Film, fu protagonista incomparabile di una scenetta esilarantissima svoltasi lunedì mattina [nel] nostro Tribunale, dove il Ghione apparve come teste d'accusa in un processo di falsa testimonianza. Il suo contegno, il suo diportamento [sic] dinnanzi al Tribunale suscitò ilarità immensa, irrefrenabile. Questo Ghione accompagnava il suo dire con una mimica, con dei contorcimenti, con delle mosse esagerate³⁵¹.

Il cronista va oltre il tono caricaturale sarcastico e tramuta un fatto di per sé di routine nella 'recensione' a un'improvvisazione teatrale, ritenendola degna di un riferimento, seppur breve, in una rivista di cinema. Questa è l'ultima 'apparizione' torinese certificata in nostro possesso. Dopo «quaranta giorni [di lavoro:] di giorno, artista all'Italia-Film [sic, ma Itala]; di notte orafo di merletti d'oro» per l'Esposizione, Ghione raccoglie infine ben duemila lire³⁵². Dopo pochi giorni ha un duro scontro con Sciamengo «consigliere delegato» dell'Itala, per l'aumento di stipendio che gli viene di nuovo rifiutato. A qualche giorno dall'improvvisazione nel tribunale torinese³⁵³, l'attore, oramai dotato di curriculum e di segnalazioni sulla stampa (al di là

³⁵¹ Anonimo corrispondente da Torino, «Cine Fono», 19 novembre 1910, citato in *Storia del cinema muto italiano*, PROLO 1951, p. 40.

³⁵² GHIONE 1928a., p. 23.

³⁵³ Ipotesi formulata sulla data del citato articolo (19 novembre 1910) e il *casting* di *La Gerusalemme liberata* iniziato all'incirca nello stesso mese. Cfr. *Enrico Guazzoni, regista pittore*, BERNARDINI 2005, p. 24.

dell'episodio processuale), decide di trasferirsi a Roma, in cerca di fortuna:

All'indomani mattina alle 8.30, ora in cui Gariazzo m'attendeva per iniziare il nuovo film, io mi trovavo di fronte ad uno sportello di terza classe Torino-Roma. Così, spinto oscuramente da una forza occulta strana, abbandonavo un pane sicuro per un'incerto [sic] domani, volontariamente facevo saltare i ponti, mi mettevo alla mercè del caso.

«Signori, in vettura».

Sì; con virile tenacia affrontar l'Incognita dal fascino tentatore, raggiungerla, farla mia... Nessun rimpianto, alcun dubbio, cammina... procedi. La meta è lontana... non conta. L'arriverò...³⁵⁴

Non vorrete mica pensare che io mi sia precipitato a contemplare il Colosseo, San Pietro, o la Colonna Traiana; mi precipitai in letto, e all'indomani di buon mattino eccomi in Via Macerata, fuori Porta San Giovanni, di fronte ad un cancello su cui troneggia una targa con su scritto: CINES [...]. Per due mesi, alle otto ogni mattino mi trovai alla Cines per ritornarmene alla sera, colle mani vuote con ogni dì una tristezza in più; mentre il modesto peculio s'assotigliava [sic] in maniera allarmante [...]. Ero evidentemente non desiderato, mi chiamavano per sberleffo il Torinese e ostentavano di non accorgersi neanche che vivessi buona parte della giornata fra loro

³⁵⁴ GHIONE 1928a, p. 24. La punteggiatura è fedele al testo.

[...]. Verso le undici d'una mattina come le altre [...] mi sentii chiamare e mi vidi venire incontro il Direttore Sig. Enrico Guazzoni, che [...] mi chiese:
 «È vero che lei è un ottimo cavallerizzo?»³⁵⁵.

Due mesi dopo il suo arrivo nella capitale (probabilmente nel febbraio 1911) è scritturato dalla Cines e diretto nientemeno che da Guazzoni³⁵⁶, pittore, cartellonista e decoratore, l'autore di punta della Casa romana dal 1906, nonché titolare della serie *Princeps*, le pellicole d'eccellenza. Per Ghione arrivano anche i primi successi personali. Il regista ne valorizza la figura proteiforme: via via Ghione interpreta Rinaldo in *La Gerusalemme liberata* (1911), la sua prima prova attorale a Roma, Alì Babà nell'omonimo film (1911), realizzati in tempi di guerra italo-turca, *Il poverello di Assisi* (1911), oltre ad altre apparizioni in titoli di ispirazione storico-letteraria.

Nello stesso anno sposa Clotilde Coletti³⁵⁷, dalla quale si separerà dopo il 1913³⁵⁸, e nasce il figlio Pierfrancesco, del quale ci occuperemo più volte in questo capitolo. Persone e fatti, questi ultimi, mai citati nelle *Memorie*.

Nell'aprile 1912 Ghione lascia la Cines ed entra a far parte della neonata (marzo) Celio Film³⁵⁹.

³⁵⁵ *Ivi*, pp. 31-34. Il maiuscoletto è dell'autore.

³⁵⁶ Enrico Guazzoni (Roma, 1876-1949), è tra gli sperimentatori del lungometraggio; conclude la sua lunga carriera registica nel 1942. Cfr. *Enrico Guazzoni*, BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005.

³⁵⁷ Il matrimonio e il nome della moglie sono testimoniati dall'Atto di morte di Ghione.

³⁵⁸ Nel 1913 è scritturato alla Caesar in qualità di attore assieme alla moglie, notizia cortesemente favoritami da Aldo Bernardini.

³⁵⁹ Ghione è assunto alla Celio nell'aprile 1912 e ottiene un contratto biennale a 400 lire mensili, notizie cortesemente favoritami da Aldo Bernardini.

In termine di mesi due vide la luce la Celio Film della quale vale la pena, darne l'elenco fattivo:

Direttore generale: Conte Baldassarre Negroni.

Prima Attrice: sig.ra Francesca Bertini.

Primo Attore e Vice-Direttore: Emilio Ghione.

Attor giovane: Alberto Collo.

Caratterista: sig.na Gemma De Ferrare.

Caratterista: Angelo Gallina.

Operatore tecnico: Giorgio Ricci³⁶⁰.

Come si può vedere dall'elenco citato, con la nascita della Celio si forma un trio d'attori che segna in modo deciso i primi anni Dieci del nostro cinema: Bertini, Collo e Ghione. I tre sono diretti in numerosi (e brevi)³⁶¹ film da Baldassarre Negroni e, a partire dal 1913, dallo stesso Ghione. I registri delle pellicole Celio sono eterogenei, vanno dalla comica gentile (*La suocera*, 1913) ai *mélo* a volte anche molto espliciti (*Bufere*, 1913) e sfruttano l'incognita data dal numero tre: storie a sfondo sentimentale in cui uno è sempre di troppo, ambientate (al contrario di quanto avveniva alla Cines) nel presente. Le due prime pellicole girate da Ghione regista sono ancora esistenti: *Il circolo nero* (1913)³⁶² e *Idolo infranto* (1913)³⁶³.

Nel 1913 è prodotto anche il famoso *Histoire d'un Pierrot*, con la Bertini e Leda Gys, nel quale Ghione interpreta Pochinet. Pietro Bianchi racconta che il regista Negroni ha abbandonato³⁶⁴ le scene prima di finire il film, e che quindi l'*Histoire* è stato portato a

³⁶⁰ GHIONE 1928a, p. 43.

³⁶¹ «Film di due-tre bobine», cfr. *Za la Mort. Ritratto di Emilio Ghione*, MARTINELLI 2007, p. 11.

³⁶² Noto anche come *Il cerchio nero*.

³⁶³ In *Idolo infranto* Ghione non ha ruoli attoriali.

³⁶⁴ Cfr. *La Bertini e le dive del cinema muto*, BIANCHI 1969, p. 54.

conclusione da Bertini e Ghione. Una volta terminata *l'Histoire*, Ghione è licenziato dalla Celio dell'avv. Mecheri³⁶⁵, personaggio chiave nella storia dell'attore, e la piccola Casa di produzione viene assorbita dalla Cines.

Subito dopo il licenziamento dalla Celio, Ghione scrive uno spettacolo per il varietà, il dramma *Un quarto d'ora d'angoscia*, nel quale appare per la prima volta il nome Za la Mort. Trilussa (Carlo Alberto Salustri, 1871-1950) appoggia il progetto teatrale e i due lo presentano al Salone Margherita di Roma. Per cinque sere, scrive ancora Ghione, ebbe successo e addirittura lo spettacolo gli fruttò un ingaggio in Inghilterra, che non ebbe seguito. Nel frattempo la Cines, di nuovo attraverso Mecheri, rilancia un contratto ridotto rispetto quello che Ghione percepisce alla Celio: l'attore rifiuta, ma rimane ancora per poco senza lavoro.

Una sera di Dicembre del 1911 [sic, ma 1913], finivo di pranzare al mio solito restaurant, quando mi si presentò una coppia: [gli attori Carlo e Olga Benetti] che mi proposero, da parte di un industriale, la direzione artistica di un nuovo teatro che si stava costruendo [...] la signora Benetti [...] dichiarò: «È l'avv. Giuseppe Barattolo». Subito Carlo, aggiunse: «Che la desidera domani, alle quindici, al suo studio, in piazza Esedra»³⁶⁶ [...] il nome dell'avv. Barattolo non mi era nuovo, sapevo che gestiva locali di

³⁶⁵ GHIONE 1928a, p. 48.

³⁶⁶ Esedra di Termini n. 47, sede della Caesar, come conferma una pubblicità della Casa di Barattolo in «Il Muggese cinematografico» del 25 giugno 1914 (a. II, n. 12, pp. 2-3).

proiezioni e che rappresentava case cinematografiche francesi, fra le quali [...] Gaumont³⁶⁷.

Alla fine del 1913 Ghione è assunto dalla società Giomini-Panella-Barattolo, che dal marzo 1914 prenderà il nome di Caesar Film³⁶⁸; qui l'attore lavora per tutto l'anno ma le prime pellicole usciranno a partire da dicembre 1914 e per l'anno successivo. L'assunzione alla Caesar Film produce la nascita della versione cinematografica di *Za la Mort* nel film *Nelly la gigolette* o *La danzatrice della taverna nera*, ma il dicembre 1914 vede un nuovo cambio d'indirizzo: Ghione risulta assunto dalla Tiber Film fondata da Gioacchino Mecheri, uscito a sua volta dalla Cines circa sei mesi prima per dissidi con i vertici³⁶⁹.

L'acquisto di Ghione da parte di Mecheri fa parte di una lotta che quest'ultimo ingaggia con la rivale Caesar Film di Barattolo, per tentare di conquistare a colpi di divi le platee in un momento di crisi, provocata dalla chiusura di alcuni mercati internazionali per lo scoppio della prima guerra mondiale. Di tema bellico-risorgimentale e nazionalistico sono due pellicole propagandistiche dirette da Ghione con la nuova casa di Mecheri: *Oberdan* e *Ciceruacchio* (1915), prodotte alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia. Nello stesso anno sarà presentato al pubblico il secondo episodio della saga dell'apache parigino, *Za la Mort*; in questa pellicola farà ingresso nel cinema di Ghione Kally Sambucini, da allora presenza costante al fianco dell'attore. A lei toccherà il ruolo di *Za la Vie*, compagna dell'eroe oscuro. Nel 1916 sono prodotti altri due episodi della saga

³⁶⁷ GHIONE 1928a, pp. 56-58.

³⁶⁸ Come annuncia «Il Muggese cinematografico» del 25 dicembre 1913 (a. I, n. 17, p. 17).

³⁶⁹ Le notizie sono state cortesemente favoritemi da Aldo Bernardini.

di *Za la Mort*, *L'imboscata* e *Anime buie*, che proseguirà nel '17 con il primo serial, *Il Triangolo giallo*, in quattro episodi, seguito da *L'ultima impresa*. Durante l'ultimo anno di guerra inizia la produzione del secondo *serial*, diviso in otto parti, intitolato *I Topi grigi*: sono produzioni che Mecheri confessa di vendere a «scatola chiusa»³⁷⁰, ma per Ghione segnano l'inizio della cattività produttiva: «Questo smercio mondiale della produzione mia, fu per me una camicia di Nesso, creando *Za la Mort*, mi ero reso prigioniero suo. L'avv. Mecheri, da ottimo mercante, non intendeva ragioni, io dovevo fare degli *Za*»³⁷¹. Nel 1917 l'avvocato ricostituisce l'Itala Film³⁷². Nel giugno 1918 Ghione torna a Torino in «brevissima licenza militare», poiché «rientrato al suo corpo a compiere i suoi doveri di soldato»³⁷³; in realtà potrebbe essere stata una semplice mobilitazione di coscritti e relativa prova di abilità, poiché nel corso dell'anno è ancora produttivo alla Tiber. Verso la fine della guerra emerge tra i collaboratori di Mecheri Enrico³⁷⁴, con il quale Ghione lavorerà spesso nel decennio successivo: «L'avv. Mecheri ormai proprietario dell'Itala di Torino, volendo valorizzarla con una produzione di prim'ordine, aveva prescelto lui, Enrico Fiori, quale dirigente assoluto, pregandolo di assumermi come esponente massimo»³⁷⁵. Nel 1919 Ghione ritorna a Torino:

³⁷⁰ GHIONE 1928a, p. 78.

³⁷¹ GHIONE 1928a, p. 79.

³⁷² Cfr. *Verso il viale del tramonto. Quaderni Fert di Ricerca Storica*, FRIEDEMANN 2001, p. 90; *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria* in DE NICOLA 2006, pp. 312-315.

³⁷³ «La Vita Cinematografica», a. IX, n. 23-24, 22-30 giugno 1918, p. 96.

³⁷⁴ Una esauriente biografia di Enrico Fiori (1890-1964) è nel capitolo *Enrico Fiori, il fondatore*: «[Nel novembre 1917, Fiori] è nominato amministratore delegato [dell'Itala Film] già in aprile [1919]. 'La Vita Cinematografica' annuncia che Fiori ha acquistato la Pasquali [dopo la morte di quest'ultimo, per rivenderla in un secondo tempo all'UCI]»; nello stesso anno Fiori fonda la FERT, in FRIEDEMANN 2001, pp. 89-103.

³⁷⁵ GHIONE 1928a, p. 112.

Quale abisso divideva l'arrivo dalla partenza³⁷⁶! Quale superbo orgoglio giustificato in pieno! Purtuttavia nulla potè sul mio carattere, sul mio sentire, la nuova vittoria e fu più con un senso di pietà che salutai i vecchi camerati ancora legati alla misera mangiatoia che [sic] con alterigia sciocca o crudele. In un delizioso pied-à-terre trovai un sereno rifugio accingendomi con gagliarda volontà alla nuova fatica.

Nel prendere contratto con i nuovi elementi, m'incontrai con Pastrone che — onesto e gentiluomo — mi complimentò per la brillante via percorsa, senza nascondere una segreta soddisfazione per l'acume che gli aveva fatto scorgere in me un valore [...] iniziai l'opera mia con la film *Sua Eccellenza la Morte*³⁷⁷.

Per Ghione, assunto dall'Itala, il 1919 è l'anno di un nuovo serial del ciclo di *Za la Mort*, *Dollari e Fraks*, messo in scena subito dopo aver girato il citato *Sua Eccellenza la Morte*. In questo nuovo serial l'attore si celebra quale vero e proprio divo del cinema e sottolinea senza soluzione di continuità la metamorfosi di sé nel suo personaggio più famoso. Secondo il visto di censura³⁷⁸ al film, conservato presso l'Archivio del Museo del Cinema di Torino, Ghione inizia questo nuovo racconto con un episodio di metacinema, ossia interpretando

³⁷⁶ Si riferisce alla situazione economica diversa: quando parte da Torino nel 1910 utilizza un treno di terza classe.

³⁷⁷ GHIONE 1928a, p. 113.

³⁷⁸ Fondo Archivistico del Museo Nazionale del Cinema: Fondo Itala Film, Torino A177/2.

se stesso che, accompagnato da Kally Sambucini, si avvia a girare un film nei teatri della Italia.

Il 30 gennaio 1919 nasce l'U.C.I. (Unione Cinematografica Italiana)³⁷⁹; il trust dovrebbe essere la risposta dei più importanti produttori italiani alla crisi del cinema nazionale. Amministratori delegati sono gli ex avversari Giuseppe Barattolo e Gioacchino Mecheri. Questa è l'opinione di Ghione: «A Roma si era creata l'Unione (?) Cinematografica Italiana. (Non sono permessi gli scongiuri). La lotta per il primato di questo nuovo Ente era stata accanita, due energie s'erano battute a morte, per soverchiarsi. Ogni arma, mezzo, sistema fu adoperato per vincere. Vi fu veramente un vincitore? Quello che certo è, è che [v]i fu una vittima: la cinematografia italiana»³⁸⁰, posizione che ribadirà nel suo saggio pubblicato postumo in Francia, *La parabole du cinéma italien*³⁸¹.

Alla fine del 1919 l'U.C.I. nella persona dell'avvocato Barattolo rileva da Mecheri, ormai uscito dal trust, l'Itala Film³⁸². È lo stesso Fiori che avverte l'attore: «Alla fine del mese l'Itala Film diventa di proprietà dell'Unione; bada di aver finito ogni lavoro in corso, perché altrimenti, per autonomismo [sic], sei agli ordini della nuova gestione»³⁸³. Nel frattempo Ghione apre una trattativa con Gustavo Lombardo, produttore napoletano. Ghione, sotto contratto con l'Itala fino al 1921, ma sciolto dalla nuova proprietà, riporta nelle *Memorie* una sceneggiata che vede l'attore scontrarsi con il potente padrone del cinema italiano, che gli ribadisce un'offerta economica per Ghione poco allettante. Barattolo, allora, sentenza:

³⁷⁹ Cfr. *Ascesa e caduta dell'Unione cinematografica italiana*, in BRUNETTA 2008, pp. 273-299.

³⁸⁰ GHIONE 1928a, p. 125. Il punto interrogativo è dell'autore.

³⁸¹ GHIONE 1930b.

³⁸² Cfr. FRIEDEMANN 2001.

³⁸³ GHIONE 1928a, p. 125.

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

Io [Ghione], cocciuto come mulo.

«Per cinque lunghi anni³⁸⁴, non le ho domandato che ventimila lire all'anno di più [sic], o ella acconsente, o io firmo oggi stesso un contratto ove vengo a percepire di meno».

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

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

Io di rimando:

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

La voce leggermente irata, affermò:

«No, s'accontenti, venga l'aspetto».

Attaccando il ricevitore gridai:

«Buona sera, avvocato».

Alle undici della stessa sera, firmavo un impegno all'Hôtel d'Europe, col simpatico Comm. Gustavo Lombardo, proprietario della Lombardo-Film di Napoli³⁸⁵.

Una volta a Napoli Ghione gira per il futuro fondatore della Titanus // *castello di bronzo*, un altro serial della saga di Za la Mort. Lamenta

³⁸⁴ Ghione si riferisce agli anni della Caesar Film, la Casa di produzione romana di Barattolo, ma si tratta di un equivoco: l'attore lavora per Barattolo dal dicembre 1913 al dicembre 1914, passando poi alla Tiber di Mecheri dove lavora fino al 1918.

³⁸⁵ GHIONE 1928a, p. 128.

tuttavia come il contratto stipulato con Lombardo sia assai sfavorevole:

Le condizioni erano, in verità, inferiori percependo sole centosessanta mila lire annue, con un anticipo versato di lire venticinquemila, da scontare mensilmente nel periodo contrattuale. Se qualche curioso volesse sapere il perché di quella mia rinuncia, non dovrebbe che analizzare l'anima d'un artista, sulla quale può talvolta più una parola, un tratto, un gesto, che non un fascio di banconote.

Fatti i bauli, in compagnia della Sambucini, anch'essa assunta, come prima attrice mia, partii alla volta di Napoli, facendo sosta a Roma³⁸⁶.

Nel febbraio 1920 si trova a Torino, come testimonia la lettera inviata a Francesco Soro, avvocato di molti protagonisti del cinema muto italiano, nella quale gli chiede assistenza riguardo a una controversia con 'un noto avvocato di Roma', probabilmente Barattolo, per inadempienza contrattuale³⁸⁷. È di nuovo nella capitale nel 1921, dove gira per la Tiber Film *Senza pietà*. Nello stesso anno torna nella sua città natale³⁸⁸, dove fonda la Ghione-Film³⁸⁹, che usufruisce degli

³⁸⁶ *Ibidem*. In questo punto si interrompe la narrazione di *Memore e Confessioni*, a causa della chiusura della rivista «Cinemalia» il cui ultimo numero esce il 1° gennaio 1929.

³⁸⁷ *Splendori e miserie del cinema*, SORO 1935, pp. 174-175.

³⁸⁸ Nel 1921 risulta abitare a Torino in Corso Regina Margherita 91, in una palazzina in cotto rosso nei pressi del Po. Lo attesta una lettera conservata nell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, Fondo Ghione-Film, Torino (A172/12).

³⁸⁹ Cfr. *Dopo la Pasquali Film*, FRIEDEMANN 2002, pp. 178-179; La «Ghione-Film» produce tre film a Torino negli stabilimenti Pasquali: *I quattro tramonti*, 1921, nel 1922 *L'ultima livrea* (con il marchio «Ghione-Pasquali»), *La maga e il grido* e infine a Roma, nel 1924, *Senza padre*, film che uscirà soltanto nel 1926.

stabilimenti Pasquali³⁹⁰, in corso Stupinigi 75, con la quale produce tre titoli. A questo proposito Friedemann sottolinea: «Il lavoro in teatri in affitto era stata la norma per quei registi e per quegli attori e attrici – da Bonnard a Caserini, da Ghione a Polidor alla Tarlarini – che a un certo punto della propria carriera, evidentemente sopravvalutandosi, provarono a produrre in prima persona, rivolgendosi per i propri film a stabilimenti e maestranze già conosciute – e regolarmente fallendo in breve»³⁹¹. Il 20 agosto 1921 si espone divenendo vicepresidente del Fascio Artistico Cinematografico Torinese (F.A.C.T.), che si propone di «riunire, in un'associazione *apolitica*, tutti gli elementi artistici di maggior valore, concorrenti alla esecuzione ed interpretazione delle films cinematografiche»³⁹². Sull'azione del F.A.C.T., Gian Piero Brunetta annota: «Sotto la copertura culturale del programma dell'associazione [...] è evidente la nascita, anche nel settore cinematografico, come si capisce bene da alcuni punti del programma, di gruppi squadristici con precisi compiti di azione e repressione [...]. Anche per quanto riguarda il campo dell'intervento fascista in materia cinematografica 'all'inizio fu il manganello'»³⁹³. Ghione racconta il difficile contrasto in atto nel 1921 tra Pastrone e Barattolo, effigie degli intricati rapporti tra l'Itala Film in disarmo e le mire egemoniche dell'U.C.I., nonché il ruolo che egli stesso avrebbe dovuto avere secondo i piani di Giovanni Pastrone. Di recente su

³⁹⁰ Scrive Franco Prono: «dopo la scomparsa di Pasquali (marzo 1919), la sua vedova Bianca Sapelli e i suoi figli minorenni [...] in quanto eredi nominano [...] loro procuratore speciale l'avv. Mario Donn [...]. Nel 1920 Mario Donn associa la Pasquali & C. all'UCI, di cui essa divide le sorti», PRONO 1997, p. 111.

³⁹¹ *Stabilimenti e teatri di posa. Appunti per la storia dell'industria cinematografica a Torino*, FRIEDEMANN 1999a, p. 17.

³⁹² «La Rivista Cinematografica», a. II, n. 17, 10 settembre 1921, pp. 25-26. Il corsivo è nostro.

³⁹³ BRUNETTA 2008, p. 303.

questo argomento Lorenzo De Nicola³⁹⁴ ha svelato la scarsa disponibilità di entrambi i contendenti verso una politica compromissoria, spesso dietro motivazioni di ordine economico, a causa dalla quale sono cassate le realizzazioni cinematografiche di *Nôtre Dame de Paris* e de *La dannazione di Faust*, progetti che Pastrone stesso avrebbe dovuto dirigere. Il contratto era stato stipulato infatti per «l'esecuzione di due grandiosi films di soggetto storico di sua ideazione, della lunghezza di metri duemilacinquecento circa ciascuno»³⁹⁵. Ghione ne dà invece una sfaccettatura diversa intrisa di sentimenti e fatalità, che vale la pena riportare:

Ed ora, parlerò di colui, che... se volesse...! [...] dotato d'una intelligenza duttile, agilissima, direi solare: poeta, musicista, Piero Fosco mise il marchio di sua possanza, creando «CABIRIA» [...]. Per nostra dannazione, anche lui non è più sulla breccia; infastidito, irritato dal subdolo contegno [...] s'appartò sdegnoso dedicandosi alla sua grande passione: i cani, i fucili, la caccia. [...] Qualche anno fa si sparò. Piero Fosco munito di pieni poteri aveva ricevuta preghiera da alto loco bancario [Giuseppe Barattolo] di allestire due film. Egli accettò e ferreo lavoratore come è, principiò l'organizzazione da par suo. Onorandomi, mi chiamò a sé: «Metto in scena due lavori degni e li voglio creare perfetti, al fine di ricordare ai futuri chi siamo come creatori di visioni. Le due film sono

³⁹⁴ DE NICOLA 2006, pp. 315-317.

³⁹⁵ Lettera di Giovanni Pastrone a Giuseppe Barattolo del 16 marzo 1921, Archivio del Museo Nazionale del Cinema, Fondo Pittaluga, ora in DE NICOLA 2006, pp. 315-316.

«Nôtre Dame de Paris» di Victor Hugo, e «La dannazione di Faust». Come vede, caro Ghione, vi è da divertirsi e sudare per un paio d'anni».

«Ma che vuole da me, Signor Pastrone?» chiesi.

«Ecco qua – mi rispose – Victor Hugo quando delineò in modo magistrale la figura del protagonista della «Nôtre Dame de Paris» cioè l'Arcidiacono Claudio Follo [sic, ma Frollo]³⁹⁶, dovette avere nella sua mente la visione della sua maschera. Ghione caro, la ho chiamata per offrirle la parte di Claudio Follo e quella di Mefisto nella «Dannazione di Faust» conoscendo a fondo l'arte sua, sono sicura [sic] che lei nè [sic] farà due creazioni».

Risposi commosso: «Sotto tal Maestro!»

Ma Egli pronto, aggiunse: «No, Ghione, lei non può essere diretto; la sua arte è tale da non permettere alcun sindacalismo. Una volta che lei è nel personaggio che deve rappresentare sparisce Ghione e non vi rimane più l'altro da creare. Quindi è inteso che tutti i *quadri nei quali lei prenderà parte se li dirigerà da lei*» [...]. Tutto procedeva con alacre entusiasmo, quando un dì fui chiamato nello studio di Piero Fosco che senza fiatare, quando mi presentai, mi diede a leggere un telegramma proveniente da New-Jork [sic]. Lessi: «Sospenda immediatamente lavorazione, contratti impegni per Nôtre Dame e Dannazione in corso d'esecuzione già in

³⁹⁶ Pastrone è preoccupato «del fatto che Claudio Frollo [è] un prete che sotto il giogo di una passione amorosa [commette] delitti vari», da una raccomandata del 17 febbraio 1922, cit. DE NICOLA 2006, p. 316.

America»³⁹⁷. Seguiva la firma, firma chiassosa, scandalistica, notoriamente classica³⁹⁸. Restitui [sic] il telegramma. Un penoso silenzio pesava su noi, tutto crollava: Egli buono mormorò:

«M'addolora per lei, Ghione».

Commosso, gridai: «Non per me, no, signor Pastrone; ma che ne sarà di tutti, dell'industria, della ricchezza della Nazione che larghissimo cespite ottiene dal commercio nostro, di quella falange che da anni vive e prospera per l'arte nostra? Ove ci porterà tutto ciò?».

Alzandosi e congedandomi disse: «A me porterà a caccia: la cinematografia alla morte. Sì Ghione, quella cosa bella, quella meravigliosa propaganda di italianità che è il film da noi arricchita di sangue, legata da muscoli tenaci, imposta quale sventolante bandiera su ogni punto del globo; cadrà fatalmente in mani becchine, che ingorde e insaziabili cercheranno di lucrare perfino sulla sua carogna».

Non lo vidi più; so che vive da gentiluomo campagnuolo, ma la sua profezia precisa, algebrica, s'avverò³⁹⁹.

³⁹⁷ La testimonianza di Ghione è fedele ai fatti, come prova De Nicola («Inoltre si viene a sapere che altre due case americane avevano girato il medesimo soggetto»), DE NICOLA 2006, p. 316; cfr. *Giovanni Pastrone*, CAMPASSI 1979, ora in D'ANELLI 2003, pp. 47 e 61. Merita una segnalazione un'ulteriore polemica intercorsa tra Barattolo e Pastrone legata al film *Le due orfanelle* che quest'ultimo doveva realizzare proprio nel 1921. A causa dell'omologo progetto coevo di David Wark Griffith, Pastrone dovette intitolare *Povere bimbe!* la sua ultima realizzazione. Lo scambio di lettere sull'argomento tra Giovanni Pastrone e Giuseppe Barattolo è conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Itala Film. Per ulteriori confronti: *'Povere bimbe!' di Giovanni Pastrone. Ipotesi su un film perduto*, ALOVISIO 2001b, pp. 5-34; *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, JONA 1935, ora in CHERCHI USAI 1986, p. 70.

³⁹⁸ Si riferisce forse a Giuseppe Barattolo.

³⁹⁹ GHIONE 1928a, pp. 27-30.

A Torino, dove vive stabilmente tra il 1921 e il 1923, Ghione gira sette pellicole con cinque case di produzione. Tra queste è annunciato il film *Le maschere bianche*, prodotto dalla Fert⁴⁰⁰ di Fiori, che appartiene alla serie di *Za la Mort*, e del quale Ghione ha pubblicato la novellizzazione a puntate nel 1922 sulla rivista «Al Cinemà» (interrotto dopo tre episodi e ripreso dal 1923 al 1924 e del quale ci occuperemo in un capitolo dedicato). Non ci sono tracce dell'esistenza del film, anche se nelle pagine del periodico sono pubblicate alcune foto di scena. Critiche, avvertimenti, consigli e stroncature non fermano *Za la Mort*; assai nota è l'affermazione di Ghione raccolta da Gian Gaspare Napolitano: «Dopo i primi film di malavita [Ghione] aveva avvertito chiaramente che era necessario cambiare registro. Invece i produttori avevano insistito, inchiodandolo, sono parole sue, a *Za la Mort* come un Cristo alla Croce»⁴⁰¹. Nel giugno 1923 è presentato in sala l'ultimo film di questa terza fase torinese: *Le due catene* (produzione Fert). Nel biennio 1922-24, le notizie biografiche su Ghione calano sensibilmente.

L'ex nemica Germania⁴⁰² offre a molti protagonisti del cinema italiano una sponda, poiché la crisi del nostro cinema è ormai endemica. Ghione arriva a Berlino alla fine del 1923. Nel film *Zalamort – Der*

⁴⁰⁰ Questo film non è citato in *Il periodo del Muto*, FRIEDEMANN 1999b. Il film risulta prodotto nel 1921, cfr. *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, SADOUL 1967, p. 802; e con la dicitura «*Maschere bianche (Le masque blanc)*, prod. Ghione-Film» in *Filmographie universelle*, MITRY 1970, p. 66; ma quel che conta di più è un flano pubblicitario Fert in francese, dell'epoca, riprodotto in MARTINELLI 2007, p. 105.

⁴⁰¹ *Omaggio a Ghione*, in NAPOLITANO 1937, pp. 23-26.

⁴⁰² Cfr. *I Gastarbeiter tra le due guerre*, MARTINELLI 1978 e *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, MARTINELLI 1992b, p. 157.

*Traum der Zalavie (L'incubo di Za la Vie)*⁴⁰³ appare Perla Cristal, interpretata dall'attrice americana Fern Andra (già protagonista di *Genuine*, 1920, di Robert Wiene). *L'incubo di Za la Vie* rappresenta un vertice nella filmografia di Ghione: merito dell'esperienza del cinema espressionista tedesco e dei mezzi tecnici a disposizione negli studi berlinesi della A.G. Il soggetto appare intrigante, ma queste qualità furono inficiate dalla censura prima in Germania, poi in Italia: la pellicola viene pesantemente tagliata, nonostante questo la trama sembra essere un'estrema sintesi di tutta la serie. Ma già nel 1924, come annuncia «Al Cinemà», Ghione ritorna in patria⁴⁰⁴. Secondo Kally Sambucini i motivi di questo rientro anticipato sono da imputare alla salute cagionevole dell'attore: «A Berlino, Ghione avrebbe dovuto girare tre films, ma il freddo ed il maltempo, eccezionale anche per la Germania, lo costrinsero a rallentare il ritmo lavorativo. Per giunta, si buscò una forte bronco-polmonite e, ultimata la lavorazione di *Il sogno di Za la Vie*, fece ritorno in Italia»⁴⁰⁵.

Di nuovo a Torino nello stesso anno, gira *Ultimissime della notte*, l'ultima avventura (ufficiale) di Za la Mort. Qualche mese più tardi torna a Roma dove mette in opera *Senza padre*, film che uscirà soltanto nel 1927, e che spesso nelle filmografie che lo riguardano risulta essere l'ultimo film girato e interpretato dall'autore; invece nel 1925 Ghione inizia la lavorazione del film *La casa errante* che,

⁴⁰³ Tradotto in Italia con almeno due titoli correnti: *Il sogno di Za la Vie* è menzionato da Kally Sambucini nell'intervista a Francesco Cangini (*Za la Vie parla di Za la Mort*, CANGINI 1958, p. 51), *L'incubo di Za la Vie* è l'altro titolo usato di frequente.

⁴⁰⁴ Anonimo in «Al Cinemà», a. III, n. 45, 9 novembre 1924, p. 6: «di ritorno dalla Germania, Emilio Ghione, il creatore della tipica figura di Za la Mort che tanto entusiasmo destò nei pubblici di tutto il mondo, ha ripreso la sua attività artistica sotto il bel cielo d'Italia».

⁴⁰⁵ CANGINI 1958, p. 52.

secondo la testimonianza di Kally Sambucini, viene interrotto definitivamente nel 1927⁴⁰⁶: resta questo, in ogni caso, il suo ultimo progetto da regista. Da qui in poi Ghione darà vita alle ultime tre interpretazioni cinematografiche diretto da altri registi.

Nel 1925 esce *La via del peccato*, un film di Amleto Palermi con tante glorie del cinema italiano in odore di prepensionamento: Ghione risulta interpretare un generico apache dietro il quale vi è ancora Za la Mort. Nello stesso anno è protagonista di un'interpretazione magnifica, il principe di Santafé in *La cavalcata ardente*, film di ambientazione risorgimentale, imperniato sugli ultimi istanti di vita del regno borbonico. Alla fine dello stesso anno (anche se uscirà l'anno successivo) interpreta, anche qui magistralmente, Caleno in *Gli ultimi giorni di Pompei*, kolossal che Ghione definisce: «Ce film est le dernier de quelque importance qu'on ait tourné en Italie. On pourrait presque l'appeler, au lieu de les Derniers jours de Pompeï, les Derniers jours de la cinématographie italienne»⁴⁰⁷. Fu anche il suo epilogo cinematografico. La critica avversa («gli intellettuali» li definisce Ghione⁴⁰⁸) e gli spettatori abbandonano in fretta il cinema italiano⁴⁰⁹.

La stampa di settore e quella scandalistica si occupano sempre più di frequente delle sue condizioni di salute. Ghione passerà senza soluzione di continuità da un'immagine di potenza al paradigma dello stato di indigenza della nostra cinematografia, simbolo di una decadenza inarrestabile.

A partire dal 1926 per Ghione è difficile ottenere una semplice scrittura anche come comparsa, l'attore è costretto a dover accettare

⁴⁰⁶ *Ghione e il suo 103° film*, in GENTILI 1938 e CANGINI 1958, p. 52.

⁴⁰⁷ GHIONE 1930b, p. 68.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ Cfr. *Il racconto dal 1919 al sonoro*, in BRUNETTA 2008, pp. 342-361.

suo malgrado di recitare in teatro. Nello stesso anno si associa alla Compagnia delle maschere e del colore⁴¹⁰: «Mentre artisti e attori emigravano, soprattutto in Germania, *Za la Mort* e *Za la Vie* vennero ingaggiati da Stefano Pittaluga, per una tournée nei maggiori teatri italiani, con la paga, rispettabilissima, di duemila lire per sera. Il mondo degli apaches riviveva sui palcoscenici di teatri gremiti fino all'inverosimile. Il pubblico non voleva mancare all'ultimo appuntamento coi suoi beniamini»⁴¹¹. Tuttavia Ghione, nel novembre dello stesso anno, scrive a Soro:

Milano 22 novembre 926 [sic]

Chiarissimo Avv.to Soro, Sono a Milano, naufragato rottame di audace tentativo d'arte. *Dopo* mesi due e mezzo di lusinghiero successo di critica, di stima e di affetto, fui ingolfato nella Sicilia estrema, e da questa regione della miseria a tappe cambiai il mio calvario, con la Calabria, con le Puglie, con le Marche. Tanto che ora son quà [sic], nella città-febbrile con la speranza tenace di rifare da quanto Le ho scritto. Lei comprenderà di leggere quale sia il mio desiderio ed il bisogno di conoscere un qualche [sic] di quello che la Sua bontà volle interessarsi ciò è sull'affare della «Quirinetta» [teatro di Roma]. Nella situazione non lieta nella quale mi trovo, vorrei che si arrivasse ad un contratto qualsiasi, finché in tempo di magra ogni cosa fa brodo. Veda, Ella, se può giungere a convincere quei 'benefattori' a non camminare

⁴¹⁰ SORO 1935, p. 175.

⁴¹¹ CANGINI 1958, p. 52. Il «Cine-Gazzettino» (a. II, n. 7) del 12 febbraio 1927 lo segnala presso il Cinema Teatro Apollo di Bologna impegnato nella recitazione «di bozzetti drammatici da lui stesso composti».

completamente sul corpo di 'artista' di cui l'unico torto fu quello di fidarsi e di lavorare.

Scusandomi mi creda Soro – devoto Ghione Emilio – fermo posta. Milano⁴¹².

Per Ghione si intensificano i problemi di salute che trovano addirittura eco nella stampa nazionale; nell'autunno 1927 è ricoverato presso l'ospedale Santa Maria Novella di Firenze e il giornale «Il Torchio» di Milano perora la causa di Ghione: «questa notizia ci rattrista profondamente [...]. Sarebbe bene, intanto, che i proprietari di films di Emilio Ghione, che continuano ad essere proiettati e a render danaro, sottraessero una parte sia pur minima ai loro introiti, per soccorrere il malato povero»⁴¹³. L'episodio è segnalato anche da «Cinematografo» (a. I, n. 15, 18 settembre 1927, p. 5) che parla di «forma [...] grave di pleurite». Nel 1927, forse anche a causa del suo stato di salute precario, interrompe la lavorazione *La casa errante*, iniziata due anni prima. Nella primavera successiva «Cinemalia» (a. II, n. 4/5, marzo 1928, p. 38) si prodiga a comunicare che l'artista è stato «restituito alla Vita ed all'Arte dopo un intermezzo doloroso». Mario Quargnolo scrive: «Nella stagione teatrale 1928-29 partecipò alle recite di *Broadway* [1926] di [Philip] Dunnung [1890-1968] e [George] Abbott [1887-1995], con una parte da generico a fianco di Milly, Mity, Camillo Pilotto, Romano Calò, Franco Coop, Totò [Mignone], Eva Magni, Fernando Solieri»⁴¹⁴; dello spettacolo Soro ricorda: «Ritrovai Emilio Ghione sulle scene di un

⁴¹² Dalla riproduzione del manoscritto in SORO 1935, pp. 176-177. La punteggiatura è dell'autore.

⁴¹³ Cfr. N. d. R., *Emilio Ghione gravemente ammalato*, in «Il torchio», a. II, n. 37, 27 settembre 1927, p. 3. Non si tratta quindi di una sottoscrizione come citato in QUARGNOLO 1959b, p. 1018.

⁴¹⁴ QUARGNOLO 1959b, p. 1018.

teatro romano nelle rappresentazioni di una commedia americana a indovinello [...] *Zà la Mort* apparve per pochi minuti in una scena sostenendo una parte secondarissima, quasi di comparsa, non pronunciando più di sette parole, e sfruttando soltanto la sua fisionomia caratteristica e particolarmente adatta alla parte che l'attore sosteneva»⁴¹⁵. Francesco Savio elenca i titoli degli spettacoli teatrali interpretati da Ghione in questo biennio (senza, purtroppo, citare la fonte): nel 1928 «*I Tre tempi di Za*, parentesi strane; *Carnevale*, 1 a.; *Nei bassifondi di Parigi*, 2 tempi strani; *Una Mano nella notte*, 30 minuti emozionanti; *La Taverna della maga*, 1 a. emozionante; *In soffitta*, 30 minuti avvolgenti; *Tenebra grifagna*, parentesi strana; *La Spelonca della jena*; *L'Infame*, parentesi di mistero in 2 a.», nel 1929 *Mit la Gigolette*, *Il Parlatorio del carcere*⁴¹⁶, con la nota compagnia teatrale Za-bum⁴¹⁷, fondata da Mario Mattoli (e potrebbe esistere una relazione tra il nome della compagnia e la presenza di Za/Ghione). Ancora nel 1929, come testimonia Anton Giulio Bragaglia⁴¹⁸ e come ricorda Vittorio Martinelli, «Ghione accetta di fare una comparsata nella commedia *Circolo di notte* al Teatro degli Indipendenti»⁴¹⁹ di Roma. A partire dal 1928 Ghione pubblica a puntate sulla rivista «Cinemalia» la citata autobiografia *Memorie e*

⁴¹⁵ SORO 1935, p. 177.

⁴¹⁶ *Ghione Emilio*, SAVIO 1958, p. 1195.

⁴¹⁷ Cfr. CHITI 1997, p. 140.

⁴¹⁸ *Il romanzo di Za la Mort*, BRAGAGLIA 1945, p. 3.

⁴¹⁹ Ricorda Carlo Ludovico Bragaglia: «[Il Teatro degli Indipendenti era] uno spazio d'avanguardia ricavato in un singolare locale di via Rasella e tappezzato da Balla, Depero e Prampolini, un luogo arioso, fantastico, un paradiso, nel quale si allestivano Wedekind come Strindberg e O'Neill e le novità italiane di Orio Vergani e Achille Campanile. Tra i frequentatori, il giovanissimo Alberto Moravia che, impossibilitato a scrivere in famiglia, si rifugiava in teatro per stendere *Gli indifferenti*», dichiarazione tratta da una video-intervista al regista disponibile sul sito web «Medita. Mediateca digitale italiana» (www.medita.rai.it); cfr. MARTINELLI 2007, p. 38. Nella stessa pagina vi è riprodotta una foto che ritrae l'attore sul palco del teatro.

Confessioni. Nello stesso anno dà alle stampe un romanzo, *Za la Mort*, che esce in appendice a «Il Mondo. Quotidiano politico» e poi a dispense, edito da Nerbini, e che riprende integralmente il soggetto del film tedesco del 1924, ma trae spunti anche dal serial *I topi grigi* e dallo *Za la Mort* del 1915, e infine la novella *Pietro l'accordatore*⁴²⁰ su «Il Popolo di Roma», edizione della capitale del mussoliniano «Il Popolo d'Italia».

Nell'ultimo anno di vita di Ghione, un importante elogio gli viene dedicato da Maser su «Cinematografo» (a. III, n. 3, 3 febbraio 1929): «È scolpita nella nostra memoria, tra i ricordi d'infanzia, la figura di un apache buono, difensore degli umili [...] detto «Za la Mort» [...] che purtroppo non appare, da tempo, sugli schermi d'Italia [...]. Ci accorgiamo che il nostro articolo va assumendo il tono nostalgico di una commemorazione. Ciò è fuor di luogo in quanto Emilio Ghione è vivo». A questo articolo affettuoso Ghione risponde con una lettera ad Alessandro Blasetti, direttore della rivista: «Grazie, Blasetti, per l'ospitalità che avete voluta offrire sul Vostro giornale 'Cinematografo' a quella glabra maschera che il destino ora pare voglia fossilizzarla». Il manoscritto, datato 14 febbraio 1929, inedito, è conservato presso l'Archivio Blasetti, recentemente acquistato e ora conservato dalla Cineteca di Bologna⁴²¹. Le memorie della Sambucini raccolte da Cangini riassumono gli eventi successivi: «Trascorsi sei mesi di tournée⁴²², Ghione non volle rinnovare il contratto con Pittaluga e partì per Parigi»⁴²³. Secondo un'altra

⁴²⁰ *Pietrone l'accordatore* in NAPOLITANO 1937, p. 25.

⁴²¹ L'autografo è contenuto in Archivio Alessandro Blasetti, busta «Corrispondenza 1923-1929», carpetta n. 1. Ringrazio Michela Zegna per la gentile collaborazione che ha consentito di ritrovare il documento.

⁴²² Incrociando la testimonianza citata con il memoriale di Soro: «[a] Parigi [...] per cinque mesi [Ghione] non aveva mangiato» (SORO 1935, p. 178), la permanenza dell'attore nella capitale francese si può datare a giugno-dicembre 1929.

⁴²³ CANGINI 1958, p. 52.

versione meno accondiscendente, Ghione partì per Parigi grazie a una sottoscrizione pubblica⁴²⁴, proprio perché in Italia non aveva alcuna possibilità lavorativa. Ma Kally Sambucini testimonia la caparbia del suo compagno: «A Parigi sperava di tornare al lavoro: era convinto di avere ancora molto da dire, anche se *Il cantante di jazz* era arrivato da Hollywood a stupire gli spettatori europei col miracolo del parlato»⁴²⁵. Ma, come sostiene Didier Daix, anche in Francia la crisi cinematografica è simile a quella italiana⁴²⁶. Cangini scrive:

Ghione rifiutava di sentirsi finito, «superato», come dicevano [...] il cinema si orientava verso nuove forme d'espressione? Ebbene lui avrebbe fatto altrettanto, da maestro come sempre.

Invece era proprio la fine. Appena arrivato nella capitale francese, una febbre violenta lo costrinse a letto. Etsia fulminante. Forse una conseguenza della polmonite trascurata di Berlino. I medici gli diagnosticarono altri due mesi di vita⁴²⁷.

Nella capitale francese la vita stentata e le frequenti notti passate alle intemperie aggravano la malattia polmonare di Ghione, che ha un solo desiderio: morire a Roma «la città che gli aveva dato le maggiori soddisfazioni»⁴²⁸. L'amica Lina Cavalieri, attrice e cantante lirica italiana che aveva lavorato con Ghione (in *Sposa nella morte!* e

⁴²⁴ QUARGNOLO 1959b, p. 1018.

⁴²⁵ CANGINI 1958, p. 52.

⁴²⁶ *Le Cinéma italien par Emilio Ghione*, DAIX 1930, pp. 29-38.

⁴²⁷ CANGINI 1958, p. 52.

⁴²⁸ QUARGNOLO 1959b, p. 1018.

in *La rosa di Granata*) e che ora conduce un 'istituto di bellezza'⁴²⁹ a Parigi, si offre di pagargli il viaggio di ritorno in treno⁴³⁰. La melodrammatica cronaca degli ultimi momenti della vita di Ghione redatta da Francesco Soro⁴³¹ è presto trasfigurata in via crucis costellata di figure patetiche ed episodi caritatevoli. Le opinioni malinconiche nonché il biografismo spicciolo che riverbereranno per tutto il decennio successivo in articoli e saggi sull'attore dipendono, probabilmente, da questo testo e dall'ultima foto dell'attore pubblicata alla fine dell'anno su «Comoedia», nella quale Ghione è ritratto nella mesta cameretta del Sanatorio San Luigi di Torino⁴³², in una posa che ricorda certe raffigurazioni rinascimentali di Cristo nel sepolcro. La didascalia della foto nella sua imprecisione dà la misura del dramma: «Il noto attore cinematografico, creatore del popolarissimo personaggio Za-la-Morte [sic], nel suo lettuccio dell'Ospedale San Luigi a Torino, dove povero e ammalato, è assistito dalla pietà degli ammiratori che sono prodighi di doni e di parole di conforto»⁴³³. Sia il Ghione divo sia il Ghione ricoverato in un reparto d'ospedale riservato ai *miserabili*⁴³⁴ rappresentano le due facce della stessa medaglia mediatica.

Durante il ricovero al sanatorio torinese, scrive su una cartolina che lo ritrae nei panni del buttero Lupo del film *Senza padre*, una dedica

⁴²⁹ SORO 1935, p. 180.

⁴³⁰ *Ibidem*. Fatto confermato da Sambucini (in GENTILI 1938 e CANGINI 1958, p. 52) e GHIONE 1952.

⁴³¹ SORO 1935, pp. 171-184. Poi compendiato in *Splendore e decadenza di Zà la Mort*, in SORO 1938, pp. 22-24.

⁴³² «Ghione non è più 'Za la Mort', ma il degente del letto N. 428 del Sanatorio di San Luigi di Torino», SILVESTRI VIOLA 1929, p. 37.

⁴³³ Cfr. «Comœdia», aa. XI-XII, 15 dicembre 1929- 15 gennaio 1930, p. 6, la stessa foto è riprodotta anche in «La vita cinematografica» nel numero di dicembre 1929, p. 36).

⁴³⁴ 'Reparto miserabili' è la definizione riportata da Francesco Soro citando il «Giornale d'Italia» nei primi del dicembre 1929, «da cui ho tratto alcune notizie di questo capitolo sul Ghione» SORO 1935, p. 178.

a una persona ignota, il suo ultimo scritto autografo oggi conosciuto. La data risale all'11 dicembre 1929: «Dal mio letto incerto, accolgo la Vostra Primavera come un augurio di Vita»⁴³⁵.

Kally Sambucini lo raggiunge nel capoluogo piemontese, ripartono assieme per Roma il 24 dicembre 1929, con un treno speciale offerto da Gioacchino Mecheri. Umberto Gentili riporta con zelante accuratezza le ultime parole di Ghione apprese da Kally:

- Quando arriveremo [a Roma], portami in un ritrovo qualsiasi, in un caffè; poi romperò io la mia tazza e il mio bicchiere... Ma voglio vedere gente: ho bisogno di folla intorno a me.

Nei pochi giorni del Sanatorio, al Cesare Battisti, sembrò ritornasse in ispirito, quel che era stato.

Za la Vie gli era vicina, e attorno al letto, ogni momento, malati che sostavano, chiamati dal fascino di quell'uomo che, serenamente, come cominciasse allora, arrivava alla fine della sua veloce, laboriosa giornata.

Mezz'ora prima di morire raccontò, a chi lo vegliava, la trama del suo centotreesimo film. Si fermò, che sentì che il racconto gli moriva in gola. Guardò Za la Vie, come a dirle: «È inutile continuare. Il centotreesimo è quello che finisce adesso».

Ed ebbe dieci minuti di agonia⁴³⁶.

⁴³⁵ Ringrazio per la gentile concessione Antonello Verze.

⁴³⁶ GENTILI 1938.

Muore il 7 gennaio del 1930 alla presenza di Kally Sambucini e di Piero Ghione⁴³⁷.

Due suoi scritti sono pubblicati postumi nel 1930: il saggio-memoriale *La parabole du cinéma italien* (scritto nel 1929, quando era ancora a Parigi), di fatto un testo polemico, tradotto in francese da Carlo Zappia, giornalista italiano⁴³⁸, sui trionfi e la fine della cinematografia italiana, e *L'ombra di Za la Mort*, un'autobiografia romanzata che di fatto è l'ultima avventura dell'apache, sedici anni dopo la sua prima apparizione sullo schermo, dalla quale sono state tratte nella pubblicistica cinematografica e scandalistica alcune notizie biografiche su Ghione⁴³⁹.

Il funerale viene celebrato nella Basilica romana di Santa Maria degli Angeli⁴⁴⁰. La salma di Emilio Ghione è tumulata il giorno 11 gennaio 1930 nel cimitero del Verano in Roma, in un loculo, ancora presente, del quale è concessionario Gioacchino Mecheri⁴⁴¹. Lo scolorito epitaffio recita: PORTÒ GLORIOSO PER IL MONDO / IL NOME DELL'ARTE MUTA ITALIANA / ARTISTA E SIGNORE / NE SEGUÌ LA DOLOROSA SORTE DALLA RICCHEZZA GIUNSE ALLA POVERTÀ / L'AFFETTO DI POCHI FU L'ULTIMA SUA GIOIA.

III.2.1 Kally Sambucini

Calliope Sambucini (Roma, 1892-1969) affianca Ghione nella vita e sullo schermo per undici anni, fino al 1926, anno di *La casa errante*, l'ultima produzione dell'autore torinese. Dal 1915 compare in quasi

⁴³⁷ GHIONE 1952.

⁴³⁸ Cfr. MARTINELLI 2007, p. 39.

⁴³⁹ Riedita dall'editore Bietti nel 1973.

⁴⁴⁰ GHIONE 1952.

⁴⁴¹ Atto di Concessione n. 49/1930. Informazioni gentilmente favoritemi dalla Società Cimiteri Capitolini, Roma.

tutte le pellicole di Ghione a partire da *Za la Mort*, sostituendo Francesca Bertini (in verità opponendo il proprio modello a quello della diva), che fu la prima compagna dell'apache in *Nelly la gigolette* (1914). Da allora ricopre il ruolo che le rimane tatuato per sempre, la *gigolette* Za la Vie. Ecco come Ghione ne descrive l'incontro: «In quella rude, aspra battaglia, fra quell'incessante, febbrile attività, che impone la Dea Muta, mi si squarciò un lembo di serena pace. Era una nervosa figurina, giovane, bruna, dai grandi occhi pensosi e dalla maschera già sagomata ad onta dell'età ancor freschissima [...] curioso fu il modo col quale il faretrato monello legò il diafano nodo [...] così il tenace artista [...] fece su[a] la creatura dagli occhi pieni d'ombre»⁴⁴²; nonostante la prodigalità aggettivale e il linguaggio ridondante carico di allegorie, l'autore non nomina mai l'oggetto del desiderio.

Tito Alacci nel suo *Le nostre attrici cinematografiche* del 1919 dedica a Sambucini un corposo ritratto in cui ne delinea il valore estetico allotropico. Racconta l'incontro con Ghione dando a quest'ultimo il merito di averla fatta conoscere al pubblico del cinematografo: «Egli [Ghione] deve averla notata in un modesto dramma della mala vita, edito dalla Tiber diversi anni or sono. In quel dramma la Sambucini fece anche a me una grande impressione⁴⁴³, per il suo sguardo bizzarro, per quella sua stranissima bocca, per quella fronte ristretta [...] e per quelle sue movenze di gattina in agguato o di pantera a riposo. Il Ghione [...] verosimilmente non aveva ancora il suo tipo di donna adatta e, nel vedere agire la Sambucini nel suaccennato lavoro della Tiber, avrà esclamato: «Ecco il mio numero!»⁴⁴⁴. In

⁴⁴² GHIONE 1928a, p. 71-72.

⁴⁴³ Alacci non cita il titolo del film, cfr ALACCI 1919, pp. 94-96.

⁴⁴⁴ *Ivi*, pp. 94-95.

seguito Alacci descrive il 'tipo' attorale che si confà all'attrice. La inserisce fra «le attrici spiritualmente più sensibili»⁴⁴⁵, notando inoltre che «per ciò che riguarda il valore dell'espressione, il numero 10 [le] spetterebbe»⁴⁴⁶, convenendo, infine, che le appartiene un approccio al cinematografo quantomeno personale: «La Sambucini fa tipo a sé; ella non assomiglia ad alcun'altra attrice e *nemmeno ad altre donne*» e continua «fisicamente [...] non può confrontarsi colla Venere di Milo; nondimeno la sua testa ed il suo corpo hanno delle linee se non sempre corrette, per lo meno graziose. Ma [...] è la sua azione che interessa»⁴⁴⁷.

Francesco Soro, al contrario, compone una presentazione della Sambucini che peserà molto sull'opinione di giornalisti e studiosi futuri: «Un bel giorno il Ghione si innamora di una giovane artista. La carica di gioielli, e poi lancia anche lei verso la celebrità affibbiandole il nome di Zà la vie [sic] e facendone una creatura di bontà e di bellezza contro il male e contro la cattiveria. Insomma *Zà la Vie*, contro *Zà la Mort*, l'eterno duello!»⁴⁴⁸. A parte l'equivoco finale (in realtà, come vedremo, *Za la Mort* non è mai rivale di *Za la Vie*, tutt'altro) la sottile misoginia che si stempera in questa descrizione passiva dell'attrice è piuttosto diffusa. Ghione stesso molto tempo prima si scaglia contro «i maligni, gl'invidiosi [critici cinematografici, i quali osservano] che la Sambucini, creando la gigolette *Za la Vie*⁴⁴⁹ abbia falsato il vero carattere dell'eroina del trottoir parigino,

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 182.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 184.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 95. Il corsivo è nostro.

⁴⁴⁸ SORO 1935, p. 174. I corsivi sono dell'autore.

⁴⁴⁹ Alacci, al contrario, sottolinea l'interpretazione appassionata di *Za la Vie*: «nella danza degli 'apaches' [Sambucini] raggiunge effetti impressionanti. Non pare più una figura che si muova sullo schermo, ma che si trovi in carne ed ossa davanti a voi. Quando balla, il suo viso si trasforma, come se lo inondasse una luce di sogno», in ALACCI 1919, p. 96.

affermando [...] che ben diversa era la creazione della Mistinguett [sic] nel film *L'Impronta*⁴⁵⁰ ove impersonava [...] una gigolette. L'osservazione brilla per [...] ignoranza, perché, innanzi tutto la gigolette non fu, credo, fatta a stampo, ma creatura viva e passionale, opera secondo il proprio temperamento: come si presenta perfetta la creazione della Mistinguett, che ne rende un carattere subdolo, viperino, elastico: così si delinea esatta la incarnazione della Sambucini, che ne disegna con grande serena semplicità, un'anima del tutto umana; né sarebbe stata accolta dai pubblici, una compagna di *Za la Mort*, fortissimo esponente di lealtà generosa, che avesse ostentato e civetteria e vizio e violenza [...] *Za la Vie*, fu il contagocce della ribelle anima di *Za*, fu il farmaco al riottoso, freno al violento: fu il dolce sorriso che disarmava, la mano affettuosa che placava. Per quella ella fu compresa ed amata dalle folle, per quanto gigolette, non scordò mai la sua missione di donna»⁴⁵¹.

Dopo la morte di Ghione, Sambucini incontra (almeno) due giornalisti ai quali affida i propri ricordi e descrive con affetto e una punta d'orgoglio i tempi passati al fianco di *Za la Mort*. Ne raccoglieranno la testimonianza nel 1934 Umberto Gentili, per il settimanale «Film», e nel 1958 Francesco Cangini, per il periodico «Candido. Settimanale del sabato», diretto da Giovannino Guareschi e Giovanni Mosca.

Gentili offre ai lettori un brevissimo ritratto dell'attrice, ormai quarantaduenne, che si limita però all'impressione, giacché l'articolo è impostato per intero su Ghione: «*Za la Vie* è adesso una bionda signora: una signora tranquilla, interessante, serena, ancora del tutto

⁴⁵⁰ Jeanne Burgeois in arte Mistinguett (1875-1956) in *L'empreinte ou La main rouge* (Le Film d'Art, Pathé, 1908) danza la 'valse chaloupée' con Max Dearly, creata appositamente dalla coppia per gli spettacoli al Moulin Rouge. Di Mistinguett del film Pathé citato ci occuperemo nel paragrafo dedicato a *Za la Mort*.

⁴⁵¹ GHIONE 1928a, pp. 86-87.

fotogenica. Una voce bassa, staccata, macchiata di accenti così opachi, che sarebbero bastati, oggi, coi trabocchetti del 'parlato', a stroncarle di netto la carriera. Occhi forse grigi, forse azzurri, e una intelligenza che si affaccia da per tutto: nelle parole che usa [...] con un tanto di malinconia, un tanto di stanchezza, un tanto di pacata felicità: il tutto in giusta misura, per riuscire a non avere né ambizioni, né desideri, né rassegnazioni»⁴⁵².

Nel 1952 sulle pagine del settimanale popolare «Settimo giorno», Walter Minardi raccontando la biografia di Ghione relega Sambucini a un ruolo marginale. Descrive il divo quale frequentatore di «eleganti ritrovi notturni in compagnia della inseparabile Za la Vie ravvolta in costose pellicce e costellata di diamanti in cui Ghione le faceva dono con la noncuranza con cui si offre un aperitivo», intitolando il capoverso con un vistoso, quanto sintetico e striato da un vago moralismo: «Diamanti a Za-la-Vie»⁴⁵³. All'articolo segue una cortese ma ferma replica di Piero Ghione, nel quale fa riferimento diretto all'attrice: «anche Kally Sambucini, la compagna in arte e nella vita di mio padre, che mi onora della sua amicizia, ha dovuto, con amarezza, rilevare nell'articolo degli apprezzamenti del tutto gratuiti, che pongono in cattiva luce, sia l'attrice, sia la donna. Kally Sambucini vive ancora oggi nel ricordo di quell'essere eccezionale che fu mio padre. Ella gli fu accanto nei lieti anni del trionfo – ma, per carità, lasciamo da parte circa le pretese 'costellazioni di diamanti'!!!- e gli fu pure accanto buona, affettuosa, comprensiva quando la fortuna cambiò e quando nella clinica 'Cesare Battisti' di Roma mio padre combatté la sua ultima battaglia contro un male che non perdona. Nei tristi giorni che precedettero la morte, Kally non si

⁴⁵² GENTILI 1938.

⁴⁵³ MINARDI 1952, p. 22.

allontanò un momento dal capezzale di mio padre che si spense [...] fra le braccia sue e mie»⁴⁵⁴.

Sei anni dopo Francesco Cangini ha modo di intervistare l'attrice per il «Candido»; l'articolo intitolato *Za la Vie parla di Za la Mort* ha come sottotitolo: «Una piccola signora dimenticata dal cinema ricorda le fortune e l'estro di Emilio Ghione»⁴⁵⁵. Cangini cita letteralmente alcune parti dall'articolo di Minardi, e forse il suo testo racchiude la risposta ideale e lontana nel tempo dell'attrice a quelle parole che la liquidarono con leggerezza: «Kally Sambucini è oggi una piccola signora sui sessanta. La siamo andata a trovare a Roma, nella stanza d'affitto dove vive, sola, in una dignitosa *bohème*. Il cinema l'ha dimenticata con l'avvento del sonoro, come è accaduto a quasi tutti i pionieri del muto»⁴⁵⁶. Dopo averle chiesto a lungo conto di Ghione, concludendo, Cangini domanda all'attrice quale film le abbia dato le maggiori soddisfazioni; Sambucini, forse, lo sorprende affermando: «*Lo scaldino*⁴⁵⁷, di Luigi Pirandello, diretto da Augusto Genina. Ricordo con commozione che il grande commediografo si rallegrò molto con me [...]. Il consueto ruolo di *Za la Vie*, invece, non mi soddisfaceva un gran che. Lo subivo, piuttosto, come del resto Ghione aveva presto finito col subire *Za la Mort*»⁴⁵⁸.

Emilio Ghione sull'argomento *Scaldino* e, soprattutto, su Genina ha tutt'altra opinione; in un lungo racconto svela tensioni e modo di intendere il cinema diverso:

⁴⁵⁴ GHIONE 1952.

⁴⁵⁵ CANGINI 1958, p. 50.

⁴⁵⁶ CANGINI 1958, p. 52. Il corsivo è dell'autore.

⁴⁵⁷ *Lo scaldino*, regia di Augusto Genina, Itala Film, Torino 1920.

⁴⁵⁸ CANGINI 1958, p. 52.

Augusto Genina era con noi all'«Itala» [è il 1919] ove avrebbe dovuto girare *Lo scaldino* di Pirandello, ma per necessità sceniche mie [...] i teatri erano quasi tutti occupati, quindi si decise di far girare Genina a Grugliasco⁴⁵⁹ affittando lo stabilimento per un certo periodo di tempo. *Lo scaldino* [...] presenta un rude momento di vita sociale, ove tre figure vi lampeggiano a tratti come fossero a volte illuminate, a volte nelle tenebre. Primeggia in potenza drammatica una donna [...]. Genina pregò Enrico Fiori d'intercedere presso di me per ottenere che la Sambucini gli interpretasse la protagonista dello *Scaldino* [...] io lieto diedi il mio parere favorevole. Kally Sambucini quando seppe la cosa ne fu superba ed orgogliosa. Era la prima volta che veniva diretta da un nuovo direttore, era stata prescelta al posto di Diomira Jacobini⁴⁶⁰, tutto ciò servì a meraviglia a montarle la testa in modo allarmante. I giorni di preparazione furono febbrili, ella pareva si accingesse ad un'impresa gloriosa, io passavo in seconda linea, continuavo ad essere il solito, Genina diventava l'eccezione. In sordina sorridevo,

⁴⁵⁹A Grugliasco, periferia di Torino, ha sede la casa di produzione Photodrama (e dal 1916, la Phoenix, l'affitto degli stabilimenti all'Itala, subito dopo la guerra, è confermato da Alberto Friedemann, che ipotizza che quest'ultima Casa fosse un'emanazione della società fondata da Pastrone). Nel 1919 la rifondata Photodrama è una società controllata dall'UCI. Riguardo a Genina, Friedemann scrive che verrà successivamente nominato direttore artistico della società, e che il regista è entusiasta degli stabilimenti. Tuttavia una feroce polemica costringerà all'allontanamento del regista dalla direzione della Photodrama. Cfr. FRIEDEMANN 2002, pp. 202-205 e Augusto Genina, *Ora so che il cinema era il mio mondo*, in Oriana Fallaci (a cura di), «L'Europeo», nn. 528-530, novembre-dicembre 1955, ora in *Il cinema di Augusto Genina*, GRMEK GERMANI, MARTINELLI 1989, pp. 43-71.

⁴⁶⁰ Diomira Jacobini (1902-1959), sorella della più celebre Maria, nello stesso anno dei fatti raccontati da Ghione, Tito Alacci su di lei scrive: «è portata per le produzioni brillanti, nelle quali ha dato prova di brio molto fine ed equilibrato, per quanto negli ultimi lavori sia apparsa una po' manierata», ALACCI 1919, p. 75.

pregustando il sapore di quello che fatalmente doveva accadere [...]. Venne il giorno, che fu invitata a Grugliasco. Io, alla sera, mi recai ad aspettarla con la macchina al suo arrivo [...]. Giunse entusiasta: camerino delizioso, luogo di paradiso, Genina un perfetto gentiluomo, pieno di garbo, non finiva più. Io in sordina, continuavo a sorridere [...]. La sesta sera [dopo l'inizio delle riprese], a tavola, scoppiò la bomba. Eran quasi quarantotto ore che non fiatava [...] ad un tratto scoppiò in pianto [...]. Ella incominciò la dolorosa storia: disse che non si trovava [...] che le s'imponeva un sistema a lei sconosciuto. Fra me e Genina, in fatto di direzione, vi è un abisso[...] Io sono il sentimento, lui è il cervello; io, l'impulso, l'istinto; lui il calcolo: esiste fra noi la barriera che separa un canzoniere da un grammofono: io grido; lui mormora; io vivo, lui agonizza. Ed in arte l'unica cosa luminosa, calda, vibrante, anche se errata, è la sincerità. Ecco spiegata l'incompatibilità fra la Sambucini e il suo nuovo direttore. Avvezza alla scuola mia, che permette ogni libertà d'interpretazione purché l'attore s'attenga al carattere che incarna ed al momento che passa, malamente, a disagio, si trovava, diretta da una capacità solo meccanica⁴⁶¹.

Forse è fin troppo facile cedere all'impressione immediata e cioè che le critiche di Ghione a Genina siano in verità mosse soltanto da umana gelosia. Il confronto diretto pone sullo stesso piano due modi d'intendere il mestiere del direttore di attori; qui emerge il punto di vista di Ghione, di formazione attorale, ma non accademica, a

⁴⁶¹ GHIONE 1928a, pp. 115-117.

confronto con un regista di formazione letteraria e che, oggi sappiamo, avrà ancora una lunga carriera dinanzi a sé. Ghione evidenzia due diverse questioni di stile e strategia per ottenere dagli interpreti il risultato sperato.

Ma è probabile che Ghione ecceda in severità sia con il regista, sia con l'attrice, poiché i complimenti da Pirandello a Sambucini arrivarono davvero e, si presume, siano stati sinceri⁴⁶².

Dopo questa digressione nel cinema di Genina, la carriera dell'attrice fu di nuovo, e soltanto, al fianco di Ghione.

Dopo la morte del suo mentore immagini dell'attrice riappaiono nel film-*collage* di materiale cinematografico d'epoca *Quando eravamo muti* (Riccardo Cassano, 1933)⁴⁶³; nel 1942 Kally è accreditata nel cast di *Notte di fiamma*⁴⁶⁴, film che non sembra sia stato terminato. Questa pare essere l'ultima esperienza cinematografica che la riguarda.

Tito Alacci aggiunge un giudizio generale su Kally Sambucini di rara finezza: «Per me, Calliope Sambucini è una delle pochissime attrici

⁴⁶² La critica dell'epoca fu concorde sul risultato positivo dell'interpretazione di Sambucini: «Calliope Sambucini, lungi dai soliti films d'avventure, è riuscita a darci prova del suo talento e della sua sensibilità di donna [il] suo viso bianco, immobile, dagli occhi vuoti e inespressivi, sono proprio una figurazione del dolore» (Carlo M. Guastadini, in «La Cine Fono», n. 431, 10 aprile 1921); «Kally Sambucini non ci ha mai così profondamente commossi» (Guglielmo Giannini, «Kines», 5 marzo 1921); «Fortunatamente il lavoro ha avuto un'ottima interpretazione: Kally Sambucini e Ria Br

una, così l'una diversa dall'altra, sono state due impeccabili vittoriose, sia per temperamento che per fascino artistico, trasportandoci realmente in una sfera di passioni e di sentimenti della più toccante realtà» (Zadig, «La rivista cinematografica», n. 13, 10 luglio 1921). Le citazioni sono tratte da GRMEK GERMANI, MARTINELLI 1989, pp. 142-144.

⁴⁶³ *Quando eravamo muti*, regia di Riccardo Cassano, Giani Film, Italia 1935, cfr. CHITI, LANCIA 2005, p. 288.

⁴⁶⁴ *Notte di fiamma*, regia di Ladislao [Lazlo] Kish, INAC-Venus Film, Italia 1942, «di questo film [tra gli interpreti anche Cesco Baseggio], non si hanno che notizie imprecise e frammentarie: si sa che la lavorazione era stata iniziata negli studi Titanus e che poi venne interrotta [...] per sopravvenute difficoltà finanziarie», CHITI, LANCIA 2005, p. 246; cfr. *Sambucini Kally*, CHITI 1964, p. 86.

che abbia capito le vere funzioni della cinematografia, per ciò che riguarda l'interpretazione; ella ha compreso, cioè, che l'attrice non deve essere che una figura, un colore, di cui il direttore artistico deve servirsi, per animare il suo quadro cinematografico»⁴⁶⁵. Alacci esprime un ulteriore commento su un aspetto che emerge dalla filmografia superstite dell'attrice: «Anche la sua azione ha delle impronte originali, e si distingue principalmente per un perfetto equilibrio e per un'assenza completa di esagerazioni e di pose [...] la sua azione è talvolta così vera da far quasi sgomento, senza tuttavia assumere mai atteggiamenti tragici»⁴⁶⁶. Conclude con un'affermazione divertita: «Io non so nulla di questa donna, ma la ritengo la più taciturna di tutte le attrici. È dunque la donna cinematografica per eccellenza»⁴⁶⁷. Potremmo aggiungere all'ampio spettro di Alacci che l'attrice propose un modello di femminilità e fascino alternativi alle dive celebrate, spesso algide e lontane, ponendo la sua immagine più vicina alla quotidianità. In questo, forse, si creò la nota frizione con il personaggio della gigolette, preferendo lei stessa quello pirandelliano più 'realistico' e perciò affine alle sue corde.

Kally Sambucini si spegne a Roma il 28 dicembre 1969⁴⁶⁸.

III.2.2 Pierfrancesco Ghione

Pierfrancesco Ghione (Roma, 1911 - Nettuno, Roma, 1982)⁴⁶⁹, figlio di Emilio e Clotilde Coletti, è meglio noto con il nome Piero. Della sua

⁴⁶⁵ ALACCI 1919, p. 95.

⁴⁶⁶ ALACCI 1919, pp. 95-96.

⁴⁶⁷ ALACCI 1919, p. 96.

⁴⁶⁸ Le date di nascita e morte provengono dall'Estratto dell'atto di nascita dell'Anagrafe civile del Comune di Roma, n. 1858, ed Estratto del certificato di morte dell'Ufficio dello Stato civile del Comune di Roma, n. 2739.

⁴⁶⁹ Cfr. POPPI 2002a, p. 203.

vita si sa ben poco. La traccia più antica riguarda la sua presenza al capezzale del padre (1930)⁴⁷⁰. Anche se si può ipotizzare una sua interpretazione in tenera età nel film diretto dal padre *L'ultimo dovere* (1915) in cui appare un bambino di circa quattro anni che risponde al nome Piero. Tuttavia, la successiva carriera di Piero nel cinema italiano è di tutto rispetto e attraversa i ruoli più diversi: dalla recitazione, alla regia, alla produzione. A trentasei anni, in omaggio alla cinematografia del padre, appare sugli schermi cinematografici indossando gli abiti di *Za la Mort* nel film di Raffaello Matarazzo *Fumeria d'oppio*⁴⁷¹, conosciuto anche con il sottotitolo *Ritorna Za la Mort*. In questa occasione adotta lo pseudonimo Emilio Ghione jr. che, complice la scomparsa del film per lungo tempo⁴⁷², ne ha celato la vera identità fino ad anni relativamente recenti (1995)⁴⁷³. Con il nome Emilio Ghione jr. è accreditato anche in *Cavalcata d'eroi* (1949) di Mario Costa del quale è aiuto regista. Affianca alla regia anche Georg Wilhelm Pabst in *Cose da pazzi* (1953); nello stesso anno appare in qualità di attore nell'*Ulisse* di Mario Camerini. Ispettore di produzione segue, tra gli altri: *Il sicario* di Damiano Damiani (1960), *Totò contro Maciste* (Fernando Cerchio, 1962). Dai primi anni Sessanta al 1975 si dedica totalmente alla direzione di produzione, lavorando al fianco di Blasetti (*Io, io, io... e gli altri*, 1965), Mario Costa (*Il figlio dello sceicco*, 1962), Lucio Fulci e Riccardo Ghione.

Nel 1952 scrive il già citato intervento su «Settimo giorno» rivista diretta da Adriano Baracco. Con quest'ultimo, Piero lavorerà nella

⁴⁷⁰ GHIONE 1952.

⁴⁷¹ *Fumeria d'oppio*, regia di Raffaello Matarazzo, Labor Film-Metropa Film, Italia 1947.

⁴⁷² Al contrario di quanto riportano ancora alcuni recenti repertori, cfr. POPPI 2007, pp. 190-191.

⁴⁷³ QUARGNOLO 1995, p. 29.

produzione di alcuni film negli anni Sessanta⁴⁷⁴. Nel 1963, assieme a Gino [Luigi] Mangini, cura un documentario (*Dagli zar alla bandiera rossa*, prod. Monti Film⁴⁷⁵) che utilizza immagini di repertorio per ricostruire la storia della Russia dal 1904 fino alla morte di Stalin (1953). Muore a Nettuno nel 1982, viene sepolto nel cimitero Flaminio di Roma.

III.3 La carriera cinematografica

Questo capitolo è dedicato alla filmografia di Emilio Ghione. Considerato il notevole numero di titoli, si è scelto di dividerlo in due *tranches*: nella prima parte la filmografia di Ghione attore (dal 1909 al 1926), nella seconda quella di direttore di scena (dal 1913 al 1925). I titoli in cui l'attore figura in entrambi i ruoli sono ordinati in quest'ultima sezione, assecondando l'importanza che, per consuetudine, viene attribuita all'autore. I paragrafi seguono la distinzione cronologica, per luoghi geografici e secondo l'ordine delle Case di produzione per le quali Ghione lavora. Sono stati presi in esame i dati cronologici e critici presentati nell'*Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate fino al 31 dicembre 1915* dal Ministero degli Interni⁴⁷⁶, nei ventuno volumi del *Cinema muto italiano 1905–1931* curati da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, e, ove possibile, si è direttamente attinto da fonti d'archivio. Le pellicole menzionate di seguito, ove non specificato, si ritengono a tutt'oggi perdute. Per un elenco generale dei film interpretati e diretti da

⁴⁷⁴ Cfr. il mio *Adriano Baracco* in FACCIOLI 2008b, p. 214.

⁴⁷⁵ Cfr. POPPI, PECORARI 2007a, p. 173.

⁴⁷⁶ Cfr. Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Divisione IV-Sezione II, *Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate fino al 31 dicembre 1915*, più *Appendice*, Tipografia del Bollettino delle Ricerche, Roma 1916.

Ghione, completo di *crediti* essenziali, rimandiamo alle appendici della tesi.

III.3.1 Filmografia attoriale

L'esordio cinematografico a Torino (1909-1910).

Aquila-Films. Emilio Ghione fa il suo esordio di attore presso gli studi dell'*Aquila-Films*⁴⁷⁷, forse già nell'estate del 1909. Ghione rievoca l'episodio nominando anche l'artefice del suo incontro con il cinema: Gino Larizzati, primo attore della casa torinese. La sua prima esperienza avviene in un film di ambientazione storica, che Ghione descrive in modo sommario:

Furono distribuiti i costumi. L'azione si svolgeva in pieno cinquecento: quindi dame cavalieri paggi scudieri e soldati, in breve, invasero il cortile dello stabilimento. A me fu consegnata un'intera armatura in purissima autentica latta, che una volta indossata mi diede [la] netta sensazione d'essere tramutato in una caffettiera napoletana: ugual sorte toccò al cavallo che avrei dovuto inforcare [...]. Il posto scelto per la scena era fuori di Torino, ove il torrente Sangone si butta nel Po. Per il suo carattere alluvionale, d'estate il torrente è asciutto [...]. Dopo che ebbe piazzati artisti e comparse, il Direttore venne da me e mi spiegò quello che dovevo fare. «A cavallo deve risalire il torrente, finché non vede più la macchina da presa; giunto quasi in primo piano, due colpi d'archibugio lo colpiscono. Sbattendo l'aria con le braccia, deve cadere morto, così, mentre il cavallo proseguirà la sua corsa, due masnadieri, sbucando

⁴⁷⁷ Nota anche come Films Aquila, si costituì nella seconda metà del 1907 con il nome di Ottolenghi, dal nome del fondatore Camillo Ottolenghi, cfr. CHITI 1988, pp. 126-127.

da una siepe, si butteranno sul suo cadavere, derubandolo d'una busta che porta sotto la corazza»⁴⁷⁸.

Il medesimo episodio sarà ricordato dall'autore nel romanzo postumo *L'ombra di Za la Mort*⁴⁷⁹. Il film di per sé è difficilmente identificabile, ma ricercando nelle produzioni 'storiche' Aquila in cui compare il prim'attore Luigi [Gino] Larizzati, troviamo almeno tre film, due dei quali diretti da Eduardo Bencivenga (1882 – data di morte ignota)⁴⁸⁰, disponibili dal 1910. Tra questi, il titolo più evocativo per il nostro caso risulta *I cavalieri della morte*⁴⁸¹. Dando per attendibili le testimonianze di Ghione, è possibile che la copia del film girato nell'estate del 1909 sia stata disponibile soltanto a partire dal novembre 1910⁴⁸². Il primo dato certo della carriera di Emilio Ghione risale comunque al settembre 1909, ed è la scrittura alla Cinéma Navone⁴⁸³.

Cinéma Navone. Oltre al contratto, non esistono notizie certe di interpretazioni di Ghione propriamente dette. È probabile che Ghione non sia mai andato di là della mansione di *trovarobe* per la quale è stato assunto, per lo stesso motivo possiamo credere che

⁴⁷⁸ GHIONE 1928a, pp. 11-13.

⁴⁷⁹ GHIONE 1973 (1^a ed. 1929), pp. 34-37.

⁴⁸⁰ CHITI 1997, pp. 25-27; CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 350.

⁴⁸¹ Gli altri titoli noti di quell'anno interpretati da Larizzati sono *Il barone Lagarde* di Eduardo Bencivenga e *L'ignota* attribuibile allo stesso Bencivenga; cfr. BERNARDINI 1996b, p. 52 e p. 221.

⁴⁸² Cfr. BERNARDINI 1996b, p. 83.

⁴⁸³ Di seguito riportiamo integralmente la stipula del contratto: ««CINÉMA NAVONE» | FABBRICA ITALIANA DI PELLICOLE ARTISTICHE | SEDE PROVVISORIA IN TORINO | VIA SUPERGA, N. 10 | Torino, il 1° settembre 1909 | Signor Ghione, Torino. Come da verbale intesa colla presente v/ [sic] riteniamo come scritturato in qualità di trovarobe ed artista eventualmente. Vi assicuriamo uno stipendio mensile di L. 90, il quale vi verrà pagato a quindicine scadute. La n/ casa accettando la v/ domanda vi assegna un anticipo di L. 80 [...] da ritenersi in sulla paga in ragione di L. 10 ogni quindicina. Si conviene che in caso di licenziamento, reciprocamente basta un preavviso di giorni 15. In attesa di una v/ conferma alla presente, v/ salutiamo. | P. Cinema [sic] Navone», seguono le firme dei due contraenti, in Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, A329/36, cfr. CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 382.

l'artista eventualmente sia da riferire a un ruolo vicino alla scenografia, dato il suo mestiere di decoratore; ma questa è solo una congettura. Dalle ricognizioni sui fondi Aquila e Navone (presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino), non appare alcun riferimento a Ghione e a tutt'oggi la filmografia delle due case rimane avvolta nel sostanziale mistero. Nel primo capitolo abbiamo riportato alcuni ricordi negativi di Ghione riguardo all'esperienza presso l'impresa di Giuseppe Navone, che si conclude nell'estate del 1910.

Pasquali & C. Ghione racconta di aver girato un film per la società di Ernesto Maria Pasquali (1883-1919)⁴⁸⁴ nell'agosto del 1910. La casa di produzione fino ad allora chiamata Pasquali & Tempo proprio in quel periodo ha mutato l'assetto societario, con l'uscita di scena di Giuseppe Tempo (il primo luglio 1910)⁴⁸⁵. Ghione racconta che Pasquali in persona lo dirige in «un film di ambiente brigantesco spagnolo» in cui interpreta un «capo masnada» in un film in costume; anche qui, come fu per l'Aquila-Films, il neoattore è scelto per la sua abilità di cavallerizzo. Le poche notizie sui film diretti da Pasquali nel 1910 non consentono un'ipotesi in merito al titolo del film in questione.

Itala Film. Emilio Ghione entra a far parte della casa diretta da Giovanni Pastrone nell'autunno 1910, inaugurando la prima stagione importante della sua carriera. Il suo lavoro d'attore è notato, nel bene e nel male, anche dalla critica dell'epoca⁴⁸⁶. Il periodo in cui Ghione lavora per l'Itala copre i mesi di settembre-dicembre, in cui

⁴⁸⁴ Cfr. CHITI 1997, p. 215; CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 385.

⁴⁸⁵ Cfr. CHITI 1997, p. 215; FRIEDEMANN 2002, pp. 166-67.

⁴⁸⁶ Per un *excursus* generale sulla critica dell'epoca rimando a *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, CARLUCCIO 2006, in particolare la prima parte intitolata *Discorso del cinema e discorso sul cinema. Intorno al cinema italiano*, pp. 15-55.

gira almeno tredici film, alcuni dei quali sono stati recentemente attribuiti con molta cautela da Gianna Chiapello, collaboratrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino, partendo da alcune immagini di Ghione scoperte tra le foto di scena. Considerando la data della disponibilità della copia (settembre 1910)⁴⁸⁷ il primo titolo pare essere *Il cinque marzo*; l'attribuzione si rifà a una foto di scena in cui si intravede Ghione in abiti seicenteschi, in un film «ambientato alla corte di Luigi XIII di Francia, [che] racconta alcune vicende legate alle macchinazioni del Cardinale Richelieu»⁴⁸⁸.

Il secondo titolo potrebbe essere *Ginevra di Scozia* (disponibile dal 24 ottobre 1910); l'attribuzione si basa sui costumi (il *tartan* è evocato da un semplice tessuto a scacchi) raffigurati in quattro fotografie⁴⁸⁹. Tra gli attori si possono riconoscere, oltre a Ghione, Giovanni Casaleggio, Federico Pozzone e Valentina Frascaroli (la musa di André Deed, con quest'ultima Ghione interpreterà il film *Sacrificata!*), attori che ritornano spesso nelle produzioni Itala del 1910-11. In due foto Ghione appare defilato, porta uno strano copricapo di tessuto a scacchi ed è raffigurato nella presumibile parte di un guerriero. Altre quattro foto dello stesso periodo si riferiscono a un film ignoto che vede protagoniste due bimbe e nel quale Ghione indossa un curioso zucchetto e porta la barba alla Lincoln. Quella che, in un tentativo di ricostruire la trama del film perduto, potrebbe essere la prima foto rappresenta Ghione al centro della scena mentre sta per colpire, o si trattiene dal farlo, un vagabondo cencioso; la scena si svolge in un bosco alla presenza di

⁴⁸⁷ Per la data cfr. BERNARDINI 1996b, p. 92.

⁴⁸⁸ La foto e la citazione da «The Bioscope», London, September 15, 1910, sono pubblicate in BERNARDINI 1996b, p. 92. La nostra ipotesi attributiva è confermata da Gianna Chiapello (Museo Nazionale del Cinema di Torino), che ringrazio.

⁴⁸⁹ Cfr. BERNARDINI 1996b, p. 203 e CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 255.

due contadini e una donna anziana. Nella foto successiva, l'ambientazione è un salotto signorile in cui si trovano ancora Ghione e il vagabondo trattenuto dai due contadini, mentre una bimba si rivolge con atteggiamento ammonitorio al padrone di casa, riconoscibile dagli abiti eleganti, vicino alla moglie. La presumibile terza foto in successione mostra, all'interno della stessa casa, la bimba della seconda foto che indica un'altra bimba più piccola tenuta in braccio da Ghione, alle spalle del quale il vagabondo sembra scusarsi con il padrone di casa mentre la padrona accarezza il capo della bimba grande, che potrebbe essere la figlia. Quest'ultima tiene stretta una bambola che nell'ultima foto, dove appaiono le due bambine nel bosco (nella stessa location della prima foto menzionata), troviamo ai piedi della bambina più piccola. *Servo e tutore* (data di disponibilità sconosciuta)⁴⁹⁰ e *Il fallo della nonna* (21 novembre 1910)⁴⁹¹ utilizzano le medesime scenografie; i film sono ambientati nella contemporaneità, in interni aristocratici o borghesi dall'arredo lussuoso. Il primo film tratta il tema della fiducia tra padrone e servo; a tradire le volontà postume del padrone è un infido tutore che tenta di appropriarsi dell'eredità, ma il servo smaschera l'uomo rendendo giustizia alla memoria del padrone e alla figlia di quest'ultimo. Il ruolo di Ghione risulta essere ignoto, è ritratto in abiti eleganti e potrebbe essere un notaio che cura gli interessi del defunto. Nel secondo sono il ricatto e l'equivoco a creare l'esile trama del film. La memoria d'una nonna morta da tempo sta per essere infangata da qualcuno che possiede dei documenti compromettenti e vuole sfruttarli a proprio vantaggio.

⁴⁹⁰ Cfr. BERNARDINI 1996b, p. 377 e CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 318. Negli Stati Uniti d'America una copia del film (*The Servant and the Tutor*) è disponibile dal 2 aprile 1910, cfr. BERNARDINI 1991a.

⁴⁹¹ Cfr. BERNARDINI 1996b, p. 173; CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 243; MARTINELLI 2007, p. 43.

Durante le trattative, la figlia della donna morta viene scoperta dal marito che pensa al tradimento e la caccia di casa. Il ritrovamento da parte dell'uomo della lettera del ricattatore annuncia il lieto fine. In quest'ultimo film Ghione sembra interpretare la parte di un avvocato chiamato, insieme ad altri colleghi, a curare gli interessi dei due coniugi. Ghione entra a far parte di una tra le più importanti e celebrate case di produzione in un momento storico delicato per il cinema italiano, nel quale, come osserva Brunetta:

La produzione pur stretta tra la morsa della crisi nazionale e internazionale compie un deciso scarto stilistico e narrativo. Tema in chiave della letteratura drammatica: il dramma di amore e morte richiama tutta una tradizione che va da Tristano e Isotta a Paolo e Francesca, a Giulietta e Romeo, ed è un'occasione per collegare grandi motivi narrativi con le prime intenzioni precise di promozione culturale [...]. A partire al 1909 si assiste a un primo netto scarto di livello che consente di superare la crisi e la saturazione di un certo tipo di prodotto. Varie case [di produzione cinematografica] tentano tutte insieme [la] scalata ai classici antichi e moderni⁴⁹².

E proprio in questo quadro più ampio l'Italia produce *Sacrificata!* (disponibile dal 19 dicembre 1910) diretto da Oreste Mentasti⁴⁹³, film recentemente riconosciuto (2009) da chi scrive in una pellicola alla quale era stato attribuito un altro titolo. *Sacrificata!* è un film che è

⁴⁹² BRUNETTA 2008, p. 183.

⁴⁹³ Oreste Mentasti (1859-1935), attivo in qualità di sceneggiatore cinematografico e di direttore di scena già dal 1907 con la Rossi & C. poi Itala. Lavora per il cinema (anche con altre case) fino al 1917 poi, come ricorda Roberto Chiti, scompare dalle scene definitivamente. Silvio Alovio ne sottolinea la vicinanza agli ambienti della scapigliatura torinese; in questo ambito dirige tra il 1886 e il 1887 il periodico dialettale «L'Aso. Giornal an dialet piemonteis». Tra i suoi lavori teatrali vernacolari 'L Camorista d'Turin. Cfr. CHITI 1997, pp. 184-85 e *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, ALOVISIO 2005b, p. 113.

per certi versi ispirato alla letteratura verista dell'Ottocento: «Se [...] il cinema vuole essere da subito erede della letteratura popolare dell'Ottocento, bisogna ricordare che, in questa letteratura, si trovano forti e drammatiche denunce di mali sociali diffusi, di violenze e ingiustizie, soprattutto ai danni dei personaggi femminili. Così *Sacrificata!*»⁴⁹⁴. Questo è il primo film in cui Ghione interpreta un ruolo importante, anche se non è possibile risalire al nome del suo personaggio. Forse il motivo di questa vaghezza, oltre alla perdita di documenti relativi al film, è l'universalità del tipo umano codardo che egli rappresenta. Sembra essere il primo ruolo negativo dei tanti che aspettano l'attore. La storia passionale narrata culmina nel vigliacco voltafaccia di un amante, interpretato appunto da Ghione, più ricco dell'amata Mena, che seduce, sfrutta e poi decide di lasciare, sprezzante dei suoi sentimenti. Ghione è anche il padrone del padre di Mena, che gli fa da contadino: per liberarsi della ragazza il giovane licenzia l'uomo, mandando alla disperazione tutta la famiglia. Mena, implorante pietà al padrone-amante, è infine rifiutata palesemente, con disprezzo. Il padre, che assiste di nascosto alla scena vergognosa, è accecato dalla vendetta e uccide Ghione: il titolo evoca ciò che Mena farà all'arrivo della gendarmeria, quando si addosserà la responsabilità del delitto per salvare la propria famiglia. Gli accenti melodrammatici, già dichiarati nell'esclamazione del titolo, stemperano e sublimano la verosimiglianza del dramma sociale che il film vorrebbe presentare e denunciare, a metà strada tra novella naturalista e puro dramma passionale. Il finale rinunciatario con la donna che si sacrifica, che oggi può risultare svilente, è uno dei pochi epiloghi possibili per l'epoca e per il pubblico al quale era indirizzato. Per la morale

⁴⁹⁴ BRUNETTA 2008, p. 171.

maschilista del tempo, Mena non è innocente: deve espiare una relazione peccaminosa, la causa effettiva di quel delitto è stata in fin dei conti la sua debolezza morale. Il suo corpo di donna è archiviato insieme a quelli di altrettante vittime che si sono avventurate nell'amore passionale, fuori dal matrimonio, quindi immorale. Mirando alla tutela della donna onorata, la trama di *Sacrificata!* ha in fondo ambizioni pedagogiche, se non deterrenti, indirizzate al pubblico femminile giovane e alla famiglia. Il rondone, critico di «La Vita Cinematografica», sottolinea: «È la storia di tante povere ragazze, sedotte e abbandonate al loro destino! [...] Il soggetto non è nuovo, ma interessa, ed è svolto in un ambiente indovinatissimo»⁴⁹⁵. Arrivano però, qualche riga sotto, delle critiche motivate a Ghione. Infatti il rondone continua:

Per contro, non approvo l'interpretazione che il Ghione ha voluto dare alla sua parte. Mi pare che abbia voluto strafare, e ciò gli nuoce non poco. Perché precedere nella misera casetta dei contadini, fumando e sbuffando come una locomotiva, e con aria provocante? Lì si svolge una scena emozionante, fra due povere creature annichilite dalla tragedia inattesa e dalla rovina della loro vita! Eh via! ciò è inumano, per lo meno!⁴⁹⁶

Nella scheda biografica dedicatagli⁴⁹⁷, Chiti ricorda che, nello stesso periodo, Ghione recita in alcune comiche della serie di *Cretinetti* diretta da André Deed. In queste occasioni – continua Chiti – Ghione avrebbe interpretato anche personaggi femminili (come ad esempio

⁴⁹⁵ «La Vita Cinematografica», n. 1, 5 gennaio 1911, ora in BERNARDINI 1996b, p. 353.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ CHITI 1997, pp. 140-142.

suocere autoritarie). Dalla consultazione dell'elenco dei titoli superstiti di Deed del 1909-10⁴⁹⁸ non risultano però dati in cui il nome di Ghione appaia associato a ruoli femminili, come peraltro è confermato dalla visione di alcune pellicole dello stesso periodo. Ciò, ovviamente, non toglie in modo definitivo il dubbio. Nelle *Memorie* Ghione afferma di non aver mai vestito panni femminili, attribuendo quei ruoli ad Alberto Collo:

Fra il gruppo dei comici vi era Alberto Collo, con il quale ero stato camerata, quando all'Itala, lui, sotto la direzione di Cretinetti, interpretava le parti delle donne che dovevano fare salti, cadute, cose che le artiste non volevano fare, per timore o per paura di farsi del male⁴⁹⁹.

Dal contr'altare arriva la conferma di Collo (*partner* professionale di Ghione in molti film degli anni romani dal 1912 al 1917), che ricorda soltanto le proprie caratterizzazioni di donne bisbetiche, soprattutto suocere, e sostiene che «il tema del secolare contrasto fra suocera e nuora era ripetuto fino alla nausea e si risolveva invariabilmente in una catastrofica colluttazione generale»⁵⁰⁰. Forse le interpretazioni femminili di alcuni attori sono giustificate dal fatto che nelle comiche il corpo è spesso ritratto in pose ridicole e perciò moralmente sconvenienti; inoltre le scene acrobatiche non godono dell'utilizzo di controfigure. Perciò gli esperimenti di appropriazione maschile del corpo femminile, nel cinema dei primi anni, rimangono scolpite nella

⁴⁹⁸ Cfr. BERNARDINI 1996a.; BERNARDINI 1996b.; *André Deed*, GILI 2005; *André Deed più del solito*, CHERCHI USAI 1985, pp. 37-43.

⁴⁹⁹ GHIONE 1928a, p. 44.

⁵⁰⁰ *Vita patetica di Alberto Collo – Il primo «bello» dello schermo italiano*, COLLO 1938a.

memoria degli osservatori, o di chi ne conserva i ricordi, come scrive Carlo Dini parlando del nonno, Carlo Bassi, comparsa presso l'Ambrosio di Torino, al quale ha dedicato una biografia romanzata:

Davanti al crocchio che si era formato intorno ad Emilio Ghione passò, ancheggiando vistosamente, una giovane donna con un lungo vestito di taffetà.

– Ciao Berto! – le disse qualcuno.

Carlo Bassi sgranò tanto d'occhi: una donna con il nome da uomo! Si trattava, invece, di un figurante come loro, un certo Alberto Collo, che per i suoi lineamenti femminili e la grazia dei movimenti, talvolta recitava parti femminili nelle comiche⁵⁰¹.

Nel 1910 Ghione lavora in almeno una comica che è giunta ai giorni nostri, *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti*⁵⁰² (23 dicembre 1910) di André Deed. Nel film Ghione interpreta la parte del diavolo⁵⁰³, attualmente la sua più antica prova attoriale superstite. Il film, conservato presso il Museo del Cinema di Torino, si presenta nella sua versione integrale con didascalie francesi e fa

⁵⁰¹ *Il capitano Carlo Bassi, gentiluomo dell'Ambrosio Film*, DINI 2004, p. 35. La scena citata, però, non coincide con le memorie di Collo, poiché l'attore pur avendo lavorato per breve tempo con l'Ambrosio, non risulta aver lì interpretato parti femminili, cosa che farà invece all'Itala Film (cfr. COLLO 1938a). Secondo il racconto di Dini, forse fondato su ricordi orali o scritti del nonno, Ghione si trovava all'Ambrosio per diletto, ma lavorava all'Aquila: «È stato un piacere conoscerla, capitano, – disse Ghione – spero che ci incontreremo un'altra volta qui all'Ambrosio, anche se io lavoro quasi sempre con l'Aquila» (DINI 2004, p. 31). Ma questi ultimi dati appaiono privi di fondamento.

⁵⁰² Conosciuto anche con il titolo *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti*.

⁵⁰³ Ghione mascherato da diavolo appare in due foto di scena di questo film pubblicate in *Immagini del silenzio. L'avventurosa storia del cinema muto torinese*, BASANO, CHIAPELLO 2006, pp. 16-17.

parte di una serie di film natalizi diretti dal comico⁵⁰⁴. La storia è semplice e tutta incentrata su un incubo di Cretinetti causato dall'indigestione di dolci. Le ambientazioni oniriche danno l'opportunità alla produzione di sfoggiare scenografie accurate, oltre a un discreto numero di comparse. I costumi rispecchiano l'iconologia tradizionale e mettono in scena associazioni stridenti tra sacro e profano: si va da Babbo Natale (abbigliato così come lo conosciamo oggi) a san Pietro con tanto di chiavi del Paradiso, al Padreterno (con nimbo triangolare sul capo). Ghione appare in poche ma decisive scene; il trucco mette in evidenza il volto incavato e i grandi occhi, il costume ricorda l'iconografia di Mefistofele dal *Faust* di Goethe, poi divulgato dal melodramma *Mefistofele* (1875) di Arrigo Boito, come testimonia una fotografia datata 1906⁵⁰⁵ che ritrae il baritono Antonio Magini Coletti in abiti di scena molto simili a quelli indossati da Ghione. Il film è ambientato durante la notte di Natale: Cretinetti (improbabile) bambino, nonostante le raccomandazioni dei genitori, nel frattempo andati a dormire, insidia un invitante albero di Natale dal quale pendono dolci di ogni genere. Dopo aver messo da parte il proposito di prendere una sola leccornia si abbuffa e, satollo, si addormenta. Ma i sogni ben presto diventano incubi e il protagonista è portato in Paradiso da Babbo Natale che, in vena di punizioni, lo obbliga a inginocchiarsi per scontare il castigo in un luogo ricco di tentazioni. Ma l'impenitente Cretinetti mangia un dolce eludendo la sorveglianza degli angeli. Scoperto, mette a soqquadro i sacri luoghi: il bambino, sorta di Sansone, fa crollare le colonne del Paradiso gettando gli illustri

⁵⁰⁴ Gli altri film sono le due versioni di *Il Natale di Cretinetti* (1909 e 1911); cfr. il paragrafo *I film di Natale* in GILI 2005, pp. 65-72.

⁵⁰⁵ La didascalia della fotografia conservata presso la Casa della musica di Parma recita: «Il baritono Antonio Magini Coletti nel *Mefistofele* di Arrigo Boito, Teatro Regio [Parma] 1906».

presenti nel caos. Infine interviene Dio in persona che evoca il diavolo (Emilio Ghione), il quale inchinandosi accetta l'incarico di punire il piccolo monello. Inizia la caccia a Cretinetti che, inseguito per cielo e per terra da una schiera di demoni armati di forcone, atterra nei pressi di un cratere nel quale viene scaraventato dal diavolo guardiano. Il cratere è la porta degli Inferi e il salto del povero Cretinetti termina dentro un grande calderone. Diavoletti saltellanti (che vagamente ricordano i seleniti di Méliès) danzano attorno al pentolone mentre Cretinetti, rischiando di finire bollito, implora pietà. Risvegliatosi dal sogno e redarguito dai genitori, al monello non resta che sorbire la meritata dose di *purgatif*, come recita l'etichetta sul barattolo che Cretinetti indica con disgusto. La comica rispetta alcuni stereotipi collaudati, tra i quali l'inseguimento che avviene però attraverso le nuvole. Qui appare ancora Ghione, il quale guida i demoni nella caccia a Cretinetti, fino a che questi non viene gettato nel calderone. È una delle poche interpretazioni comiche della carriera di Ghione, e anche in questo caso la parte, nonostante il registro leggero, è adattata alla sua maschera inquietante. In *Triste fascino* (13 febbraio 1911) l'attore è diretto di nuovo da Oreste Mentasti. Il suo ruolo è quello di uno scassinatore che fiancheggia un malvagio personaggio, titolare del 'triste fascino' attraverso il quale ha plagiato una donna indifesa. Insomma un piccolo ruolo, che tuttavia non sfugge a Dino, critico di «La Vita Cinematografica», il quale bistratta così la sua interpretazione:

Facciamo le nostre riserve per il Ghione: non è ammissibile che costui possa girare liberamente, vestito da lazzarone, con un enorme mazzo di grimaldelli, lanterna cieca e tutti gli altri ingredienti del mestiere di... ladro e scassinatore, senza nessuna precauzione,

così come sarebbe andato a passeggio il migliore dei galantuomini. Via, non esageriamo; altrimenti si casca nel ridicolo, anche di fronte al più zotico osservatore⁵⁰⁶.

Il 'ladro' di Ghione risulta insomma troppo personale, disturba lo stereotipo con un'interpretazione creativa. Gli eccessi gigioneschi nella recitazione di Ghione saranno spesso sottolineati dalla critica, che pure ne ammira le doti anti-teatrali, selvagge, istintive e l'agio dinanzi alla macchina da presa. A questo punto la carriera di Emilio Ghione è, per quanto ancora poco forgiata, ormai dipendente dal suo volto così caratterizzante; e come abbiamo visto nel capitolo precedente non lo soddisfa, poiché Ghione cerca un ruolo da protagonista. Le sue speranze in tal senso resteranno ancora a lungo frustrate.

Ritratto vendicatore (20 febbraio 1911) e *Nobiltà di sangue, nobiltà di cuore* (3 aprile 1911) vengono distribuiti l'anno successivo e utilizzano gli stessi costumi; ambientati entrambi durante la Rivoluzione francese, i film presentano storie in cui le classi sociali sono messe a confronto da episodi di tradimento o di generosità. Nel primo un servitore rivoluzionario denuncia il suo nobile padrone ed è ucciso dal senso di colpa scaturito dalla visione di un ritratto di quest'ultimo; nel secondo una famiglia di contadini sfrattata e umiliata da un nobile, pur avendo la possibilità di vendicarsi durante la rivoluzione, lo nasconde nel momento in cui il padrone è in fuga e inseguito, salvandogli la vita. Ghione nel primo è l'esecutore dell'ordine di arresto del nobiluomo, nel secondo è a capo dei rivoluzionari a caccia del padrone: in entrambi i film, secondo le foto

⁵⁰⁶ Dino, «La Vita Cinematografica», n. 3, 15 febbraio 1911, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1996, p. 238.

di scena disponibili, veste il medesimo costume. *Il piccolo cavallerizzo* (5 giugno 1911), storia di un eroe bambino che salva l'intera famiglia da una banda di fuorilegge, è la più sicura tra le nuove attribuzioni delle interpretazioni di Ghione all'Italia: la foto di scena ritrae l'attore a cavallo mentre con la sua pattuglia di soldati porta salvezza alla famiglia del piccolo eroe. La visione del film *Agnese Visconti* (Giovanni Pastrone, 1910) in una copia conservata presso la Cineteca Nazionale porta a escludere la presenza di Emilio Ghione, precedentemente identificato nel ruolo del perfido conte Nerli⁵⁰⁷; conferma quest'ipotesi anche una chiara foto di scena, recentemente pubblicata⁵⁰⁸, che ritrae in primo piano il personaggio del conte. In *La caduta di Troia* (marzo 1911)⁵⁰⁹ di Giovanni Pastrone e Romano Luigi Borgnetto Ghione appare in una scena cruciale: è il primo acheo che si cala dal ventre del cavallo fatale e incita i suoi compagni ad appiccare il fuoco alla città nemica. In sé pochi fotogrammi, nei quali si può riconoscere il volto smunto dell'attore che, prima di uscire dall'inquadratura, si offre alla macchina da presa. Questo potrebbe essere l'ultimo film girato a Torino da Ghione. La fugace presenza dell'attore in questo film, importante per la storia del cinema perché ritenuto il germe di *Cabiria*, è quantomeno curiosa: crea infatti un'ideale unione con il primo film che Ghione interpreta una volta giunto nella capitale, ugualmente di ambientazione epica, *La Gerusalemme liberata* di Enrico Guazzoni.

Il periodo romano (1911-1918).

⁵⁰⁷ Cfr. MARTINELLI 2007, p. 44.

⁵⁰⁸ Cfr. BASANO, CHIAPELLO 2006, pp. 14-15.

⁵⁰⁹ Per un'analisi generale del film cfr. *Prove di kolossal: l'invenzione dello spazio in La caduta di Troia*, ALOVISIO 2005a, pp. 131-154.

Durante l'esperienza cinematografica a Roma, tra il 1911-1918, Ghione viene scritturato nell'ordine da Cines, Celio Film, Caesar Film e Tiber Film. E' inoltre presente in due importanti coproduzioni, Italica Ars-Celio e Monopol-Caesar.

Cines. Qui Ghione lavora con uno dei registi più importanti dell'epoca, Enrico Guazzoni⁵¹⁰. Il suo primo film è *La Gerusalemme Liberata* (prima proiezione pubblica a Roma nell'aprile 1911)⁵¹¹, tratto dall'opera di Torquato Tasso e ben inserito nella stagione del film 'storico' che darà al cinema italiano i suoi primi successi internazionali⁵¹². Lungometraggio di circa 1000 metri, si traduce in «più di un'ora»⁵¹³ di proiezione, suddivisa in tre parti (è uno dei primi esperimenti in questo senso)⁵¹⁴; inaugura inoltre una 'serie d'arte' della Cines denominata *Princeps*. Ghione affianca Amleto Novelli (Tancredi) nel ruolo di Rinaldo. Chiaro eroe che dovrà resistere alle lusinghe di Armida (interpretata da Fernanda Negri-Pouget), e infine avere l'onore di piantare la bandiera crociata sulle mura di

⁵¹⁰ Enrico Guazzoni, nome d'arte di Enrico Guazzone (1876-1949); cfr. CHITI 1997, pp. 152-154.

⁵¹¹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995a, pp. 206-212.

⁵¹² Cfr. BRUNETTA 2008, pp. 181-182.

⁵¹³ Aldo Bernardini scrive: «Si trattava di un vero e proprio lungometraggio di circa 1000 metri, in 4 bobine, 3 parti e 33 quadri, il primo film del genere prodotto dalla Cines di Roma e secondo, in ordine cronologico di uscita, prodotto in Italia, dopo *La Divina Commedia. Inferno* della Milano Films», in BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005, p. 24. Il virgolettato si riferisce alla testimonianza diretta di Ferruccio Sacerdoti in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica», n. 153, 15 aprile 1911, p. 7. Per Silvio Alovio «gli storici concordano nel definire il 1911 come una data fondamentale per il decollo produttivo che condurrà, nell'arco di pochi anni, all'egemonia internazionale del lungometraggio» citando a proposito i film *La caduta di Troia* (Itala Film 1910, 600 m), *L'Inferno* (Milano Films 1911, 1200 m) e infine *La Gerusalemme liberata* (Cfr. ALOVISIO 2005a, p. 131).

⁵¹⁴ Ivo Blom annota: «All'Italia è riconosciuto, del resto, un ruolo di primo piano, a livello internazionale, nello sviluppo del lungometraggio. Sia il genere epico che il *Diva-film* sono intimamente connessi al fenomeno. L'epico iniziò a diventare un successo internazionale con i primi lungometraggi, come *La caduta di Troia* o *L'Inferno*, e il legame fra respiro epico e lunghezza del film è confermato da titoli successivi quali *Cabiria* o *Quo Vadis?*», *Un'occhiata da più vicino. Riconsiderare il cinema italiano delle origini*, BLOM 1997, p. 45. Cfr. *La Cines*, REDDI 1991, pp. 33-34.

Gerusalemme ad assedio compiuto e salvare *in extremis* Armida dal suicidio. Il film è realizzato nel corso di cinque mesi, con la partecipazione di 500-800 comparse⁵¹⁵. Il periodo è lo stesso del proclama patriottico pascoliano *La grande proletaria si è mossa*⁵¹⁶, cioè i mesi che anticipano la guerra italo-turca. L'opera di Guazzoni può quindi essere letta in chiave simbolica: la crociata anti-saracena alluderebbe agli ottomani, e la trasfigurazione arriva a sostituire Goffredo con Ameglio⁵¹⁷ e Gerusalemme con la 'quarta sponda'. La retorica d'epoca ha avuto il suo facile daffare a trovarne le corrispondenze adeguate. Inoltre, come riferisce Bernardini⁵¹⁸, con la guerra si intersecavano gli interessi finanziari del Banco di Roma, finanziatore dell'impresa bellica e azionista della Cines. Un'operazione di *marketing* per pubblicizzare il conflitto⁵¹⁹, tuttavia interessante dal punto di vista registico poiché girato in esterni, caratteristica che impressionerà i testimoni e i critici dell'epoca. Si tratta d'una scelta, frequente nelle produzioni romane⁵²⁰, che Ghione adotterà poi nel proprio cinema. L'incontro decisivo tra Guazzoni e Ghione è raccontato da quest'ultimo nelle sue *Memorie e Confessioni*:

⁵¹⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005, p. 24.

⁵¹⁶ Giovanni Pascoli, *La grande proletaria si è mossa*, in Giovanni Pascoli, *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980-1981.

⁵¹⁷ Giovanni Ameglio (1854-1921), generale del regio esercito italiano e conquistatore della Libia, allora Tripolitania e Cirenaica, della quale fu governatore negli anni 1913-1918.

⁵¹⁸ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005., p. 24.

⁵¹⁹ Profonde interconnessioni tra cinema, interessi politici, bellici ed economici vengono evidenziate negli importanti studi, *La ripresa di Roma*, LASI 2006, pp. 54-77 e nei due saggi *L'«Inferno»: Grandioso Film d'Arte della Milano Films* (GHERARDI, LASI 2007, pp. 313-330) e *La celluloido e il bronzo. Un monumento a Dante: l'«Inferno» della Milano Films* (CANOSA 2007, pp. 360-383).

⁵²⁰ Importanti testimonianze su questo film tratte dal «Fascicolo Cines, relazione ing. Moretti» dell'Archivio Storico del Banco di Roma sono riportate in REDI 1991, pp. 33-34.

Verso le undici d'una mattina come le altre, mentre fra me sorridevo canzonando quegli attori e quelle attrici che per truccarsi ancora usavano il sughero bruciato, mi sentii chiamare e mi vidi venire incontro il Direttore Sig. Enrico Guazzoni, che, raggiuntomi, mi chiese:

«È vero che lei è un ottimo cavallerizzo?»

Risposi che infatti a cavallo sapevo il fatto mio.

Senza preamboli mi ordinò:

«Allora, vada in sartoria e si faccia dare il costume crociato del cavaliere Rolando, che interpreterà nella *Gerusalemme Liberata* il cui inizio è a giorni».

Rimasi tanto senza fiato che non ringraziai neppure quell'uomo che con una parola mi spalancava la gran soglia. Perché conoscendo il poema del Tasso sapevo perfettamente che il crociato, uomo d'arme, Rolando ne è l'eroe.

«Ed io... io... proprio io, Ghione, l'avrei creato?»

Non è vero, signori, che la gioia uccida; se fosse vero, in quel momento sarei morto.

Seguito dagli sguardi di quell'accolta eterogenea [attori e comparse] che non mi amava di certo, mi recai alla sartoria e mi feci consegnare il costume. Magnifico veramente; coperto da una maglia d'argento, sulla cotta una pazienza crociata di rosso in fine panno bianco, speroni d'oro, elmo d'argento con aquila dorata, due cinture di cuoio ricche di pietre preziose che reggevano e spada a croce e pugnale, un immenso candido mantello con su la spalla sinistra la rossa insegna ricamata di Cristo mi avvolgeva. Ero superbo. Tutto cresimato da una purissima fede, vedendo in quel gesto del Destino un ammonimento benevolo [...]. Conoscitore egregio della storia del costume, delle mode e delle fogge delle epoche passate, mi fu di

lieve fatica prepararmi in modo perfetto [...]. Io conoscevo un segreto ancora sconosciuto a quelli della Cines che da quattro anni giravano [dal 1906 anno di fondazione della Casa romana]: mi sapevo truccare, farmi la faccia tecnica per l'obiettivo, il così detto 'maquillage' [...]. Quando, chiamato, mi mostrai feci effetto in verità ero il migliore di tutti, oserei dire il più in carattere [...]. Infine, a Dio piacendo, Guazzoni spiegò la scena da svolgere. Il quadro da girare consisteva nel fatto in cui il capitano cristiano Goffredo perdona a Rinaldo la sua diserzione avvenuta per l'amore d'Armida, ed in prova gli conferisce l'incarico di sbaragliare gli spiriti del Male che proteggono Gerusalemme impedendo l'avanzata delle soldatesche. L'azione era: nella tenda Goffredo da Buglione circondato dai capitani attende, Tancredi introduce Rinaldo, questi chiede perdono, e Goffredo in segno d'amicizia lo premia con l'impresa ardua [...].

Si prova.

Nell'assoluto silenzio, al segnale, [Amleto] Novelli [che interpreta Tancredi], introduce, io giungo a Goffredo di Buglione, ed inginocchiandomi ad alta voce incomincio:

«Gran capitano della croce...»

Qui, una omerica, clamorosa, volgare risata accolse la mia battuta... tutto [sic] parevano invasi da una ilarità a lungo metraggio... Rimasi; intesi che sotto al cerone, illividivo... L'atroce era che primo a ridere era stato il Direttore Guazzoni⁵²¹.

In seguito Ghione ricorda un alterco avuto con il regista che sembra nascondere due modi di intendere il cinema, da una parte l'appassionata esibizione di Ghione, dall'altra l'atteggiamento più sobrio e forse ancora legato all'interpretazione teatrale del regista.

⁵²¹ GHIONE 1928a, pp. 34-36.

Tuttavia pare che Ghione, grazie a questo episodio, si guadagni la fiducia di Guazzoni. In effetti i due lavorano intensamente nel corso dell'anno e non mancano per l'attore interpretazioni da protagonista (*Alì Babà*) o di importanza storica come il ruolo di san Francesco in *Il poverello di Assisi*. Guazzoni ne sfrutta il volto atipico, fotogenico: l'attore fa emergere la sua intensa comunicazione *non-verbale* dai magnetici occhi cerchiati di carbone. Il cinema di Guazzoni di questo periodo è in larga misura un cinema didascalico, che nobilita il prodotto cinematografico della Cines. I progetti sono per lo più a metraggio ridotto. Il biblico *Giuseppe ebreo* (24 novembre 1911)⁵²², accolto all'estero con favore, sfrutta l'universalità dell'argomento e, perché no, l'esotismo dell'ambientazione egiziana che può stimolare l'inventiva degli scenografi: «It is dignified in every way, acting, settings and mechanical work, and some of the scenes are poetic and some are grand. It is a very sure feature for the right kind of audience»⁵²³. In questo film Ghione rientra nel ruolo che, col senno del poi, sarà più coerente con la sua storia d'attore: il mercante di schiavi. Guazzoni sceglie l'attore per l'interpretazione di san Francesco nel suo film più celebre del periodo alla Cines. *Il poverello di Assisi* (5 dicembre 1911)⁵²⁴ vede Ghione incarnare – letteralmente – il santo; è il suo primo successo personale, il primo film da protagonista al quale associa la sua impronta indelebile, e il ruolo del Santo lo lancia verso l'affrancamento professionale. Agli occhi dello spettatore appare innanzitutto l'ispirazione di Ghione; egli nutre l'interpretazione, tanto da impressionare i suoi collaboratori, primo fra tutti Guazzoni. L'immedesimazione è nella sua passionalità in

⁵²² Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995a, pp. 220-221.

⁵²³ Citazione tratta da «The Moving Picture World», 10 febbraio 1912, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1995a, p. 221.

⁵²⁴ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1996, p. 80.

apparenza contraddittoria, perché non conosce scarto tra il Francesco mondano «magro non per fame ma per aristocrazia somatica»⁵²⁵ e l'asceta macerato dagli stenti, perciò «Ghione aggiunge alla sensazione del dolore fisico, dell'abbandono estatico e del tormento interiore anche una sottile e vibrante inquietudine di origine razionale»⁵²⁶. Elena Mosconi scrive che il film «deve la sua celebrità, oltre che all'indubbia qualità della messa in scena, all'interpretazione sobria e insieme intensa di Emilio Ghione»⁵²⁷. Dalla visione della copia del film di proprietà dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema⁵²⁸, conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma, si possono riscontrare che gli elementi iconologici scelti dal *pittore* Guazzoni sono di derivazione giottesca; Francesco quindi aderisce alle pose stilizzate proprie degli affreschi assisiati, anche se sono già anticipati i 'gesti ampi' rilevati da Umberto Barbaro nel serial *I Topi Grigi*, suggeriti in questo caso dalla ieraticità e sacralità del personaggio. È il corpo scarno e diafano dell'attore che ispira Guazzoni:

Ghione si era accinto all'impresa con entusiasmo immergendosi per vari giorni in astruse letture e rapandosi la testa a zero per poter aderire fisicamente al personaggio nella maggior misura possibile.

⁵²⁵ *Tre film francescani*, CAMERINI 1982, p. 25.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ Cfr. *L'icona del Santo. Serialità francescana nel cinema muto italiano*, in MOSCONI 2006, p. 108. Il capitolo è utile anche per tracciare una bibliografia, oltre che una filmografia, sul 'cinema francescano'.

⁵²⁸ Il film originario in edizione tedesca risulta lungo 450 metri ridotti a circa 435 nella versione consultata; la lacuna è verosimilmente da intendersi nel passaggio in cui Francesco incontra i suoi seguaci e Chiara; la nuova copia con didascalie italiane è stata stampata nel 1982 in occasione della rassegna *San Francesco d'Assisi nel cinema: dal muto al sonoro* organizzata da Domenico Meccoli ad Assisi nel giugno dello stesso anno; cfr. i due numeri di «Immagine. Note di Storia del Cinema»: a. II, n. 1, f. III, AIRSC gennaio-marzo 1982, p. 31 e a. II, n. 2, f. IV. *op. cit.*, p. 28. Nel fascicolo IV è pubblicato il *decoupage* (a cura di Alfredo Baldi) delle didascalie tradotte appositamente per la ristampa italiana (pp. 29-33).

Dopo qualche giorno di permanenza ad Assisi, però, tutto il suo fervore religioso svanì come per incanto, sopraffatto dal demone del gioco. Gli abitanti della piccola cittadina ebbero così il curioso privilegio di vedere molto spesso il loro prediletto San Francesco accapigliarsi in furibonde partite di poker con gli altri interpreti del film⁵²⁹.

Ghione, di controcanto, ricorda:

Guazzoni ebbe ancora fiducia in me [dopo *La Gerusalemme liberata*], e come seconda gemma alla mia corona⁵³⁰ incastonai l'interpretazione del Santo, nel film *Il poverello d'Assisi*. Vedo dei visi che si coprono di stupore, pare paradossale, per certuni, ma così è, proprio storicamente, così. Il film *Il poverello d'Assisi* diretto da Enrico Guazzoni, interpretata [sic] da me, che ebbi la coscienza e lo scrupolo d'arte, di rimanere quattro mesi, tonsurato da frate, su soggetto creato dalla Nobildonna Contessa Salimei⁵³¹ [...]. Dopo il Santo Francesco, fui definitivamente assunto, quale primo attore dalla Cines a lire trecento mensili⁵³².

⁵²⁹ Enrico Guazzoni, *Trent'anni di cinematografo*, «Film», n. 26, 28 giugno 1941.

⁵³⁰ La prima «gemma» fu l'interpretazione di Rinaldo in *La Gerusalemme liberata*.

⁵³¹ Il barone Alberto Fassini nomina il conte Francesco Salimei, marito della soggettista, nell'organizzazione della Cines al punto riepilogativo dedicato all'arruolamento degli *Artisti*, intesi quali attori, «per queste ragioni – scrive Fassini – più in cotesta che in qualunque altra suddivisione del ramo Negativi, sarà grande la responsabilità e conseguentemente anche il merito del Conte Salimei. A lui incomberà il compito di trovare l'adattamento migliore di ciascuno degli artisti al soggetto a svolgere, e di ottenere il maggior rendimento dal loro lavoro». Citazione tratta dall'Archivio Storico del Banco di Roma, Fascicolo Cines ora in *La Cines*, cit., p. 27. Aldo Bernardini scrive: «Fassini [proprietario del] pacchetto di maggioranza delle azioni della Cines [durante] l'assemblea straordinaria della società convocata nel dicembre 1910 [in cui] la maggioranza degli azionisti approvò l'operazione: e nel nuovo consiglio, Fassini subentrò come amministratore e direttore generale al posto del conte Francesco Salimei (che rimaneva consigliere)», in BERNARDINI 1982, p. 164.

⁵³² GHIONE 1928a, pp. 38-39.

Rilevanti sono le riprese 'dal vero' di Assisi; la veduta della città e del Subasio si possono ammirare nelle scene finali del film. La scelta di girare in esterni richiama la tecnica di pittura impressionista *en plein air*. Nello stesso anno *Il poverello di Assisi* riceve un lauto premio di 4000 lire all'Esposizione Internazionale di Torino⁵³³. Nel 1918 Guazzoni nella sua breve autobiografia *Mi confesserò* ricorda: «Nel 1911, in vista dell'Esposizione Internazionale di Torino, mi venne affidata la realizzazione del *San Francesco*. Pretesi subito di girare ad Assisi, tra lo scandalo dei finanziatori, abituati a 'farsi tutto in casa'. Ottenuto il via, partii per la città del Poverello, che nel caso specifico era impersonato da Emilio Ghione... Emilio Ghione, che non pensava ancora al suo geniale Za-la-Mort, ottenne un personale trionfo con il suo *San Francesco*; alto e magro, con gli occhi allucinati e l'andatura ieratica, produsse una enorme impressione»⁵³⁴. *Ali Babà* (18 dicembre 1911)⁵³⁵ è un altro film che sembra pensato su misura per le qualità fattoriali di Ghione. L'insospettato fascino esotico dell'attore (il soggetto del film è di ambito culturale islamico, nonostante l'Italia sia ancora in guerra con l'Impero Ottomano) è sottolineato da un cerone che ne imbrunisce i connotati. Questo è il suo secondo ruolo da protagonista certificato, ed è un film che nonostante la sua brevità (358 m)⁵³⁶, e a differenza della *Gerusalemme liberata*, varca i confini nazionali, come

⁵³³ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005, p. 135; ma Emilio Ghione in *Memorie e Confessioni* (cit., p. 39) sostiene: «[*Il Poverello di Assisi*] ebbe l'onore di ottenere la seconda medaglia d'oro, all'Esposizione Cinematografica di Torino, nell'anno 1912».

⁵³⁴ Enrico Guazzoni, *Mi confesserò*, «In penombra», a. I, n. 2, luglio 1918, ora in REDI 1991, pp. 32-33.

⁵³⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995a, p. 26.

⁵³⁶ *Ibidem*.

dimostrano le molte recensioni di lingua inglese⁵³⁷. Dalla visione della copia conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma, l'interpretazione del protagonista spicca per doti mimiche, in special modo nella scena in cui spiega al sultano come arrivare al nascondiglio dei ladroni nel quale è custodito il tesoro rubato. Per il resto la regia impiega quadri fissi e non risulta particolarmente elaborata. Il film ha problemi con la censura, che intima alla produzione la condizione «che al primo sottotitolo la danza della schiava sia appena accennata»⁵³⁸. Alla serie delle ambientazioni esotico-islamiche (alle quali dobbiamo aggiungere anche l'episodio del *Poverello* in cui san Francesco è ambasciatore di pace presso il Sultano a Damietta), si aggiunge ancora un'interpretazione crociata al fianco della star della Cines Amleto Novelli, in *Il Talismano* (conosciuto anche come *Riccardo Cuor di Leone*, 29 dicembre 1911)⁵³⁹ dall'omonimo romanzo di Walter Scott. La regia non è accreditata, ma l'ambientazione suggerisce la vicinanza a Guazzoni, e si può ipotizzare un riutilizzo delle scenografie di *La Gerusalemme liberata*. Recentemente Vittorio Martinelli ha riferito a Ghione il ruolo del Saladino⁵⁴⁰. Seguono due film ambientati nella Francia rivoluzionaria e napoleonica⁵⁴¹. Nel febbraio 1912 esce un nuovo film di Guazzoni, *Madame Roland* (25 febbraio 1912)⁵⁴², pellicola ambientata durante la Rivoluzione francese. Un nuovo (melo) dramma storico a sfondo passionale: Ghione è il laido Viard che, avendo Madame Roland rifiutato le sue galanterie, tenta di mandarla

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ AA.VV. 1916, p. 6.

⁵³⁹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1996, pp. 196-197.

⁵⁴⁰ Cfr. MARTINELLI 2007, p. 9.

⁵⁴¹ Cfr. *Le fortune napoleoniche nel cinema italiano*, MARTINELLI 1992g.

⁵⁴² Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, pp. 300-301.

alla ghigliottina. Una prima volta la signora riesce a difendersi con successo e viene rilasciata. Ma l'implacabile sete di vendetta di Viard riconduce la donna per l'ultima volta sul patibolo, dove pronuncerà la frase emblematica: «Oh, libertà, quali delitti vengono commessi in tuo nome⁵⁴³». Nella copia conservata presso la Cineteca del Friuli quest'ultima frase è omessa. Il film offre prova di un'attenta visione 'cinematografica', di un'alta padronanza della macchina da presa da parte di Guazzoni; anche se le inquadrature sono immobili, la drammatizzazione del punto di vista emerge da atipiche angolazioni di ripresa. Alcuni passaggi meno descrittivi, ma intensamente drammatici, 'raccontano' il film con impronta autorale e non si limitano a riprendere l'azione come fosse circoscritta a un palcoscenico. I viraggi e le imbibizioni che ravvivano la pellicola sono diversificati a seconda delle ambientazioni in interni ed esterni. Da segnalare l'utilizzo delle scene di massa (davvero molte le comparse per un progetto di così modesta durata)⁵⁴⁴, riprese in modo da suscitare inquietudine: il taglio sghembo e la visione in lontananza sottolineano la soperchieria che sta subendo la donna, completamente sola, annunciano la fine tragica di un'innocente. Ghione è a proprio agio nel ruolo, e il dinamismo dell'attore conferisce un apparente movimento alle riprese fisse. La sua recitazione è fortemente evocativa: veste con credibilità gli abiti settecenteschi, il suo corpo sguscia dalle inquadrature, è nervoso, alterato nei movimenti, ogni minima emozione del personaggio è sottolineata da uno sguardo diabolico, allusivo, uno scatto, una mano artigliata che sventra l'aria, un sorriso sardonico in un costante

⁵⁴³ Da una pubblicità Cines del film, cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 301.

⁵⁴⁴ Le comparse e i costumi sono utilizzati più volte per cortometraggi di 350 m circa, poiché sono stati pensati per essere girati in un ravvicinato lasso di tempo e con ambientazioni simili.

– ma apparentemente indifferente – dialogo con il pubblico. Gli altri attori sembrano recitare per il teatro, tendenzialmente immobili. Invece Ghione sa che deve comunicare con lo spettatore, e non perde tempo: il suo personaggio così ributtante diviene fascinoso. D'altronde il già citato episodio assistito ricordato da Guazzoni, durante la lavorazione del film su san Francesco, ne rivela una tecnica di calata totale nelle carni del personaggio. Il napoleonico *Giuseppina Beauharnais* (10 marzo 1912)⁵⁴⁵, un film didascalico, 'storico', racconta le nefandezze della ragion di Stato e della conseguente frustrazione dei sentimenti. Al centro del film vi è l'obbligo da parte di Napoleone di contrarre matrimonio con Maria Luigia d'Austria (che gli darà il desiderato figlio, il re di Roma) per tutelare gli interessi dell'Impero francese. Il valore più grande è ovviamente l'amore che entrambi gli ex-coniugi, Napoleone e Giuseppina (Gianna Terribili-Gonzales), conservano al di là delle apparenze, nonostante la lontananza e il ripudio ufficiale. Ma è anche un film sulla statura della rinuncia. Un'altra figura di donna, dopo M.me Roland, ritratta al di fuori delle viete convenzioni dei *mélo*. Non è stato accertato, però, il ruolo di Ghione in questo film. *Amore e ipnotismo* (18 febbraio 1912)⁵⁴⁶ e *Amore tragico* sono attribuibili per affinità a Guazzoni. Nel primo Ghione recita al fianco del torinese Alberto Collo, con il quale ha già lavorato all'Itala nelle comiche di Cretinetti; questo film segna il vero inizio di un lungo sodalizio professionale. La storia narra la contesa di una donna e l'inevitabile equivoco che si innesta, drammaticamente, tra tre personaggi. Una recente visione della copia⁵⁴⁷ conservata presso la

⁵⁴⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, pp. 240-241.

⁵⁴⁶ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 35.

⁵⁴⁷ Ringrazio Mariann Lewinsky che, dopo aver visionato la copia conservata a Madrid, mi ha gentilmente fornito i dati necessari a completare la sinossi.

Filmoteca di Madrid conferma che Ghione (il dottor Sani) è un medico che tenta di conquistare la donna amata. Quest'ultima, durante un ballo, si lascia affascinare da Alberto Collo. I due si incontrano soli in giardino e lo spasimante le dichiara il suo amore, che la donna dice di ricambiare. Il dottor Sani, geloso e pieno di sospetti, ipnotizza la donna che nel medesimo giardino è indotta a ripetere la dichiarazione d'amore fatta a Collo. Risvegliata, nega tutto, ma Ghione riesce a fornire le prove. L'onestà della donna è messa in discussione dai due uomini, che la abbandonano entrambi. Lei, perduta, si getta in mare; ripescata, viene curata da un pentito dottor Sani, con il quale potrà vivere finalmente felice. La concessione all'inverosimile e al misterioso è legata al titolo eloquente: ci troviamo dinanzi a un uomo dai poteri speciali, elemento narrativo presente nelle produzioni dirette da Ghione. Ai suoi personaggi appartiene spesso qualcosa di straordinario, che li rende occultamente potenti. Attribuito a Guazzoni è *Amore tragico* (24 marzo 1912)⁵⁴⁸. Ghione è qui un maturo professore di chimica candidamente innamorato della moglie, ma non ricambiato; anzi l'insensibile è attratta da un giovane frequentatore del laboratorio del marito. Lo studente le resiste. La donna, esasperata, perde ogni dignità: arriva a minacciare il ragazzo di calunniarlo presso il marito, pur di averlo. In un momento di lucida follia (ma non è ben chiaro il passaggio) la donna stessa sostituisce la morfina con la quale il marito la 'seda' con un veleno. In una successiva situazione di sconforto e di depressione, chiede al marito la solita medicina: il professore, ignaro del cambiamento, involontariamente dà la morte alla moglie dannata dal desiderio. Anche qui la donna peccatrice si autopunisce, ma attuando un piano diabolico: muore per mano del

⁵⁴⁸ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 38.

marito, che l'adora, garantendogli un eterno senso di colpa - ma nello stesso tempo liberandolo da una donna che sicuramente non lo merita. Notevole anche qui l'arbitrio esercitato dall'uomo sulla moglie: il chimico Ghione seda la donna in crisi di nervi con la morfina, che rappresenta un potere 'altro', per iniziati. In questo biennio alla Cines Ghione lavora anche con Mario Caserini⁵⁴⁹, affiancando Fernanda Negri-Pouget nel ruolo del consigliere dei Tudor in *Regina per quindici giorni* (26 maggio 1911)⁵⁵⁰. Melodramma in costume, ha come tema principale l'ingiustizia che trionfa sull'amore di Jane Grey, malmaritata con Enrico VIII e divenuta suo malgrado regina d'Inghilterra. Maria Tudor fa rinchiodare la povera Jane (innamorata di un altro e ricambiata) nella Torre di Londra, dove si prepara a morire per mano del boia. Questo film è l'unica testimonianza di una collaborazione tra Ghione e Caserini. In *Memorie e Confessioni* si legge: «Dopo tre film dirette da un certo [Enrique] Santos, un incompetente spagnolo di nascita e sporco per elezione [...] Antamoro ed il Conte Negroni, che in comune avevano scelto di dirigere un film, mi scelsero, quale protagonista [...]. Per compagna avevo la Sig.ra Emma [sic, ma Enna] Saredo»⁵⁵¹. Grazie a questa testimonianza possiamo avanzare l'ipotesi che i tre film della prima metà del 1912 senza attribuzione registica, affini per soggetto basato sull'equivoco e sullo scambio di identità, ma di registro diverso (*Nell'assenza dei padroni*, *Preso in trappola*, *Il falso segretario*), siano stati diretti da Enrique

⁵⁴⁹ Riccardo Redi scrive che: «le notizie [...] danno per certa la presenza di Mario Caserini [presso la Cines] fino al 1911» (REDI 1991, p. 28); Paolo Popeschich aggiunge che Caserini (1874-1920) «nel 1911 passò all'Ambrosio dove con *Santarellina* si distinse nel genere che lo renderà famoso: la commedia cinematografica» (POPESCHICH 1988, p. 77).

⁵⁵⁰ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1996, pp. 111-112.

⁵⁵¹ GHIONE 1928a, p. 39.

Santos, che in quell'anno lavorava a Roma per la Cines⁵⁵². Le critiche al regista spagnolo arrivano anche dal barone Fassini⁵⁵³, amministratore delegato della Cines, che in un resoconto dei registi della Casa romana scrive: «Ne abbiamo attualmente sei, di cui tutti credo buoni, tranne che uno il Santos»⁵⁵⁴. Nel primo dei tre film menzionati, *Nell'assenza dei padroni* (1 gennaio 1912)⁵⁵⁵, Ghione è il padrone che rientra prima del tempo; in sua assenza i servi hanno approfittato della casa, ora totalmente in subbuglio. Vistisi scoperti, faranno credere al proprietario d'aver sventato un furto. Il padrone non potrà che dare loro una sostanziosa ricompensa. In *Preso in trappola* (31 marzo 1912)⁵⁵⁶, un giovanotto di nome Alfredo (Ghione) è attratto da due sorelle e non sa decidersi quale scegliere in moglie; si lascia trasportare dal caso e spedisce una proposta di matrimonio a entrambe. Il doppio gioco di Alfredo viene scoperto dalle due donne, che gli tendono la trappola evocata dal titolo. Portano a una loro zia «zitella piuttosto frivola e inesperta»⁵⁵⁷ la proposta di matrimonio e organizzano l'incontro. Scoperta la trappola, Alfredo non può sottrarsi facilmente poiché è attorniato dai parenti che si congratulano per il fidanzamento. La sinossi tende ad avvalorare il ruolo di affascinante che Ghione ha in questi anni: lo troviamo in diverse declinazioni dalle più torbide alle più ironiche come questa, dalla quale esce beffardo beffato. Di *Il falso segretario*

⁵⁵² Cfr. la scheda sul regista in CHITI 1997, p. 261; cfr. il film di Enrique Santos *In pasto ai leoni* in BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 265.

⁵⁵³ Alberto Fassini, dal 1911 amministratore e direttore generale della Cines; BERNARDINI 1982, p. 163; REDI 1991, p. 25; BRUNETTA 2008, p. 56.

⁵⁵⁴ Dall'Archivio Storico del Banco di Roma, Fascicolo Cines ora in REDI 1991, p. 27; cfr. *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, ALBANO 2004, pp. 116-117.

⁵⁵⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 18.

⁵⁵⁶ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 112.

⁵⁵⁷ «Le Cinéma», n. 3, 15 marzo 1912, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 112.

(29 aprile 1912)⁵⁵⁸ si sa poco: è accreditata solo l'interpretazione di Ghione⁵⁵⁹. Il film ha una discreta lunghezza (589/598 m). La pubblicità del film a cura della Cines è una sintesi della trama, e rivela un racconto poliziesco: un giovane chiamato Roberto viene scacciato di casa, poiché contrae troppi debiti. Nonostante la sua buona volontà di ricominciare una vita morigerata, si caccia di nuovo nei guai conoscendo un ceffo, un certo Marco Steno (personaggio potenzialmente adatto a Ghione), capo di una banda di ladri, che approfitta dell'ingenuità di Roberto per potergli carpire informazioni su un finanziere, di nome Colberti, presso il quale l'indomani Roberto si sarebbe dovuto presentare per avere un onesto lavoro. Roberto viene rapito e rinchiuso da Steno che, assumendo la sua identità, si presenta al finanziere e mette in atto la trappola. Roberto riesce a scappare e denuncia alla polizia il furto in atto, i ladri vengono colti sul fatto e Roberto riceve una ricompensa. L'atto della delazione tornerà nei finali dei film di *Za la Mort*. Dopo i tre ipotetici film di Santos, seguendo il racconto di Ghione, è la volta di *// trabocchetto punitore* (18 aprile 1912, visto di censura 18 settembre 1914)⁵⁶⁰, noto anche come *// trabocchetto*, attribuibile per la presenza nel cast di Enna Saredo a Baldassarre Negroni e Giulio Antamoro⁵⁶¹, disponibile dal marzo del 1912; il film vede ancora insieme Amleto Novelli (il brigante) ed Emilio Ghione (il contadino), in un melodramma moralista con tragica punizione finale per il perfido brigante; Ghione, che recita la parte della vittima del fuorilegge, viene diretto qui per la prima volta da Negroni, che avrà poi modo di misurarsi con l'attore nelle produzioni Celio. Durante il

⁵⁵⁸ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 188.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 273.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

1913, nonostante sia scritturato dalla Cines, Ghione partecipa ancora a tre produzioni Cines. La prima, disponibile da gennaio, è *L'albero che parla* (12 gennaio 1913, visto di censura 7 settembre 1914)⁵⁶² di regista ignoto, con Leda Gys e Alberto Collo. Nel film Ghione recita la parte di un vecchio rude dal cuore impietrito, che ha ripudiato la figlia (Gys) poiché ha sposato di nascosto Alberto (Collo), figlio di un suo ex-amico; ma dinanzi alla lettera scrittagli dal nipotino, il vecchio cuore si commuove. L'unica testimonianza sull'interpretazione di Ghione è data dai consensi che raccoglie anche all'estero⁵⁶³. Segue *La madre* (3 marzo 1913, visto di censura 1 ottobre 1914)⁵⁶⁴, film diretto da Baldassarre Negroni con Hesperia (Nanà), Alberto Collo (Alberto), Leda Gys (Leda de Guys), Emilio Ghione (Gaston de Guys). Il film è stato inserito recentemente nella filmografia di Emilio Ghione da Vittorio Martinelli, che nella monografia dedicata all'attore pubblica una foto in cui è ritratto insieme con Hesperia⁵⁶⁵. È un dramma familiare che vede protagonisti una madre dai costumi lascivi, addirittura definita «cortigiana»⁵⁶⁶, e un figlio, Alberto, abbandonato in tenera età; una volta divenuto grande saprà difendere la madre dall'offesa di Gaston, un ipocrita corteggiatore della donna. Ghione interpreta quest'uomo dalla doppia moralità, che diventa tutore di ben più casti costumi quando è messa in discussione la propria famiglia (Alberto, infatti, è innamorato di Leda, sorella di Gaston). Non si conosce il regista dell'ultima produzione

⁵⁶² Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 25.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ Cfr. MARTINELLI 2007, p. 59.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p. 60.

⁵⁶⁶ Anonimo, in «Le Courrier Cinématographique», n. 7, 15 febbraio 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 27.

Cines, *Il siero del dottor Kean*, distribuita in agosto⁵⁶⁷ (11 agosto 1913, visto di censura 1° dicembre 1913)⁵⁶⁸. Ghione interpreta il ruolo secondario, nonostante il titolo, di Kean. Protagonisti sono la diva Pina Menichelli (Gabriella), Raffaello Vinci (Sylva), Ida Carloni Talli (Adriana), attrice che tornerà negli episodi di *Za la Mort*. Gabriella, figlia di Adriana, sta morendo a causa di una malattia che ha ucciso anche il padre. Adriana si rivolge al ricco banchiere Philias, fratello del defunto, per chiedere i soldi che servirebbero a curare Gabriella. Il banchiere le nega il denaro. Gabriella entra in contatto con il dottor Sylva, discepolo del celebre dottor Kean, che sta mettendo a punto un siero per curare la malattia che affligge la ragazza. Si scopre che anche il banchiere è affetto dalla stessa malattia della nipote e, all'indomani della morte del dottor Kean, Philias si sottopone ad una incauta somministrazione del farmaco, che gli è fatale. Sylva, innamorato di Gabriella, le somministra la dose giusta, la fa guarire e la sposa, mentre Adriana viene in possesso dell'eredità di Philias. Anche in questo film il personaggio interpretato da Ghione, anche se in un ruolo di second'ordine, presenta doti taumaturgiche già viste in film precedenti.

Celio Film. Il passaggio di Ghione alla nuova casa di produzione romana segna il moltiplicarsi dei suoi ruoli da protagonista. Dal 15 novembre 1912 sono disponibili almeno tre titoli della nuova produzione. *Lagrime e sorrisi* (15 novembre 1912, visto di censura 13 settembre 1914)⁵⁶⁹ è diretto da Baldassarre Negrone, che dirigerà poi tutti i successivi film interpretati da Ghione per la Celio; ed è forse il più antico film del trio d'attori Francesca Bertini, Alberto Collo

⁵⁶⁷ Barbaro racconta del rilevamento della Celio da parte della Cines nel mese d'agosto, in BARBARO 1937, p. 89.

⁵⁶⁸ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, pp. 244-245.

⁵⁶⁹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 278.

ed Emilio Ghione ad essere approdato sul mercato. Si può anche cautamente considerare fra le prime opere distribuite nelle sale della Celio (esiste un conflitto di attribuzione: taluni lo riportano ancora sotto l'effigie della Cines)⁵⁷⁰. *Lagrima e sorrisi* è un dramma amoroso con lieto fine matrimoniale tra Collo e Bertini. Il ruolo di Ghione non è certo, ma secondo la sinossi il personaggio che più si adatta alla sua interpretazione è quello del padre della Bertini, il quale, economicamente in rovina, è la causa del veto posto al matrimonio dalla madre del promesso (Collo). Ma dopo un incidente, quest'ultima sarà premurosamente curata proprio dalla Bertini e dal padre: l'atto di pietà nei suoi confronti convincerà la donna a lasciare che i due giovani si sposino, nonostante le difficoltà economiche. Il secondo film è *Panne d'auto* (15 novembre 1912, visto di censura 16 settembre 1914)⁵⁷¹. Una copia è conservata presso il Nederlands Film Museum di Amsterdam. Si tratta di una commedia sentimentale: la protagonista è Kitty (Francesca Bertini), contesa da due uomini, il tenente Pietro (Emilio Ghione) e il più giovane Alberto (Collo). Su suggerimento della ragazza, viene indetta una singolare sfida in automobile: il vincitore si aggiudicherà il cuore di Kitty. Il primo giorno tocca all'ufficiale, che offre una prova muscolare alla passeggera: con la sua auto copre cento chilometri in un'ora e mezza. Il baffuto tenente è assai soddisfatto, Kitty non commenta ma sorride, e Alberto si preoccupa. L'indomani è il suo turno. Alberto attua la strategia indicata dal titolo: finge un guasto all'auto e così, dopo un primo broncio di lei, Kitty e Alberto improvvisano un picnic rubando qualche frutto e trascorrendo il tempo in allegria. Alla fine del pomeriggio Kitty lo dichiara vincitore, proprio perché le ha

⁵⁷⁰ «In censura il film risulta attribuito alla Cines», cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 279.

⁵⁷¹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 52.

toccato il cuore con la sua gentilezza. Una volta raggiunto il suo fine Alberto le rivela che l'auto non è affatto guasta, cavandosela con un buffetto e una risata da parte di Kitty. Tornati a casa, si dichiarano il loro amore con la promessa di matrimonio. Più tardi arriva il tenente, sorridente e sicuro del successo della sua strategia 'futurista'; incasserà la sconfitta apparentemente da signore, bacerà la mano di Kitty, stringerà quella di Alberto e se ne andrà, non prima però di aver lanciato un'occhiata sinistra e velocissima verso la donna, che di spalle sorride beata al nuovo fidanzato. Il personaggio di Ghione risponde a uno stereotipo militaresco: è un uomo tutto d'un pezzo che affronta con scarsa grazia le relazioni con l'esterno, finanche quelle amorose. Corteggiare una donna per mezzo della velocità – suggerisce la morale del film – è controproducente, mentre la simulazione di una *panne* porta i suoi frutti. L'accentuazione macchiettista del tenente passa attraverso i costumi: si presenta in *chepi*, mustacchi, monocolo, bastone e stivaloni, e quando va in automobile utilizza un'altra divisa, costituita da occhialoni, berretta e soprabito. Il suo personaggio è dichiaratamente estraneo e fuori luogo, la sua figura lunga e magra stride al confronto con la figura più morbida e fascinosa di Collo. La sua recitazione, al contrario, è coinvolgente e sciolta, ed emerge rispetto ai movimenti compiti degli altri attori; riesce a rimanere nei ranghi del ruolo a fatica, attira l'attenzione pur essendo chiaramente una spalla degli innamorati⁵⁷². La regia di Negroni utilizza larghe visuali, è quasi vedutista, ma volutamente impersonale; la pellicola è virata con colori caldi, specie nelle riprese degli esterni. Il terzo film, disponibile alla stessa data dei due precedenti, è *Tragico amore* (15 novembre 1912, visto di

⁵⁷² Cfr. *Cinema muto italiano (1896-1930)*, RED I 1999, p. 99.

censura 1 aprile 1914)⁵⁷³, conosciuto anche come *Idillio tragico*⁵⁷⁴ o *Flirt tragico*, con lo stesso quartetto regista-attori. E' un dramma incentrato sul triangolo amoroso composto dal marito anziano, Gastone (Ghione), dalla splendida e giovane moglie (Bertini) e dal cugino di lui (Collo), coetaneo della sposa. La copia privata che abbiamo potuto visionare (mancante dell'epilogo) si apre con un messaggio scritto dal cugino a Gastone: «Carissimo Gastone, spero sarai molto contento della notizia che ti do. Mi sono fidanzato...»⁵⁷⁵. La donna a quelle parole si sente mancare, ma il marito non si cura di collegare i due episodi ed esprime tutta la sua gioia per il lieto evento. L'*incipit* avverte che il prosieguo ricalcherà l'eterna storia di Paolo e Francesca, poi direttamente citata da una scritta di scena: «E quelle due anime [ve]rgini, si sentirono avvinte da [u]no stesso laccio d'amore...», a conferma del fatto che la giovane sposa di un uomo maturo non può che essere attratta da un suo coetaneo. Ciò che emerge dalla recensione di «Le Courier Cinématographique»⁵⁷⁶ è che il film si dipana in una serie di luoghi comuni misogini, probabilmente triti già all'epoca. L'epilogo non segue il modello dantesco: qui a morire è il marito, colto da apoplezia, quando scopre i due amanti in atteggiamento inequivocabile. Una curiosa immagine del film riproduce un *tableau vivant* nel quale la postura di Francesca Bertini, che tiene tra le braccia un bambino, richiama il tondo raffaellesco noto come la *Madonna della seggiola*⁵⁷⁷. Nel

⁵⁷³ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 276.

⁵⁷⁴ Citato in BRUNETTA 2008, p. 100; BARBARO 1937, p. 89 (l'autore in questo caso lo colloca quale seconda produzione assoluta della Celio, dopo *Il pappagallo della zia Berta*); indicato da Palmieri come esempio di «film in borghese», PALMIERI 1994, p. 101.

⁵⁷⁵ Scritta di scena.

⁵⁷⁶ Ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 277.

⁵⁷⁷ BERNARDINI, MARTINELLI 1995c, p. 276; Il dipinto di Raffaello è conservato presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

dicembre 1912 risulta essere disponibile un film dall'esistenza controversa, *L'avvoltoio* (dicembre 1912)⁵⁷⁸, ancora protagonisti Ghione e Bertini. Nulla si sa del soggetto e men che meno delle parti assegnate ai due attori; il genere è drammatico, ma è in dubbio la circolazione in Italia; viene esportato in Spagna dove è distribuito dal gennaio 1913⁵⁷⁹. Il film *La bufera*, o *Bufere* (12 aprile 1913)⁵⁸⁰, girato alla fine del 1912, viene distribuito all'inizio dell'anno successivo; protagonisti sono Francesca Bertini nel ruolo di Maria ed Emilio Ghione in quello del suo seduttore, mentre Noemi De Ferrari è l'altra donna e Alberto Collo un amante occasionale della protagonista. Il film, in tre parti, ha una lunghezza di 800/910 metri⁵⁸¹; una copia è conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma⁵⁸², ma il restauro proposto nel 2009 lascia aperti molti dubbi, per questo ne parleremo nelle conclusioni al capitolo (§ III.6.2). La trama, piuttosto audace, vede un Ghione bieco seduttore indebitato e sfruttatore che mette incinta Maria e poi la lascia. Incastrato da un creditore, è obbligato ad accettare di sposare una donna ricca per estinguere i suoi debiti. A quel punto Maria implora i promessi sposi di retrocedere dal loro proposito, ma viene cacciata; medita la vendetta e, pur di procurarsi denaro, accetta le profferte di un avventore in un bar. Con i soldi così guadagnati acquista una rivoltella e nel giorno delle nozze uccide il seduttore. Le ultime scene del film, indicizzato col titolo *La bufera* si possono vedere nel documentario di Gianfranco Mingozzi *Francesca Bertini l'ultima diva* (1982). La recensione di Il rondone

⁵⁷⁸ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 52.

⁵⁷⁹ In Spagna circola con il titolo *El buitre*, cfr. BERNARDINI 1991a.

⁵⁸⁰ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, pp. 85-86.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² Fonte: Cineteca Nazionale di Roma.

sottolinea il degrado drammatico dei protagonisti, nonché l'aderenza del soggetto a una realtà cruda:

Il nostro giudizio su questo lavoro della Celio si potrebbe riassumere in una frase sola: *magnificamente pensato, svolto e interpretato*. Ma non possiamo tacere il nostro vivo compiacimento per il progresso costante di quest'ottima Casa: progresso dovuto indubbiamente alle cure e all'operosità del suo Direttore artistico, conte Baldassarre Negroni, ottimamente coadiuvato dall'elemento artistico, fra cui primeggiano la signorina Bertini, attrice proteiforme, di non comune valentia, il Ghione ed il Collo, due giovani pieni di risorse e che coscienziosamente assolvono il loro non facile compito. *La bufera* è un lavoro poderoso, interessantissimo, ricco di situazioni drammatiche e palpitanti di verismo. L'azione, logica, stringente dal primo all'ultimo quadro, tiene incatenato il pubblico e lo convince; gli artisti sono perfettamente in carattere, non un gesto fuori di posto, non una mossa che non sia la naturale estrinsecazione dei sentimenti che cozzano nell'animo dei personaggi che devono interpretare. Ricca, di ottimo gusto, la messa in scena; curata assai la parte tecnico-fotografica, e di ciò facciamo i nostri complimenti all'ottimo operatore della Casa⁵⁸³.

Il Rondone pronuncia la parola *verismo*, e infatti nel soggetto (pur non essendo disponibile, purtroppo, il film) sembrano riverberare le novelle verghiane, che possono avere dato il loro importante impulso. Da non sottovalutare poi il dato morboso e classista. Il film è distribuito prima dell'istituzione della censura, ma agli inizi del

⁵⁸³ Il rondone, «La Vita Cinematografica», n. 8, 30 aprile 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 86.

1914 *La bufera* non ottiene il nulla osta, e secondo Bernardini e Martinelli, esce nuovamente nel 1918 con il titolo *Amore senza stima*⁵⁸⁴. Altro film importante è *Ninì Verbena*, intitolato anche *In faccia al destino* (gennaio 1913, visto di censura 22 giugno 1915)⁵⁸⁵, oppure col titolo del soggetto dal quale è stato tratto, *L'anima del demi-monde* di Augusto Genina⁵⁸⁶. Gli interpreti sono Francesca Bertini nel ruolo del titolo ed Emilio Ghione in quello di Bibi sans pattes, Alberto Collo è il conte Ugo di Saint-Simon e Ida Carloni Talli la contessa sua madre. Ninì Verbena è la stella della taverna del «Gatto rosso»: «Ha da tempo un amante, Bibi sans pattes, che la soggioga con la sua malia da *apache*»⁵⁸⁷, fino a che non conosce il conte Ugo di Saint-Simon, il quale nonostante la fiera opposizione della madre intesse una relazione con Ninì. Nel frattempo Bibi è incarcerato per cinque anni: prima di entrare in galera si fa promettere dalla sua ex donna di non dimenticarlo. Ninì dà un figlio al conte e la famiglia si ricompatta attorno a questa nascita. Uscito dal carcere, Bibi va a cercare Ninì, la trova e di nuovo riesce a portarla con sé facendole abbandonare marito e figlio. *Ninì Verbena* è il vero *trait d'union* di questo periodo cinematografico con quello che sarà la futura saga di *Za la Mort*; molto vi è anticipato, dai nomi tipici fino all'*apache* protagonista della malvivenza notturna. Stessa regia e stessi interpreti in *Per il blasone* (17 febbraio 1913, visto di censura 16 settembre 1914)⁵⁸⁸, che sembra ribaltare il soggetto di *Ninì Verbena*. Il barone Ghione, padre di Alberto Collo, gli impedisce

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 83.

⁵⁸⁶ Per i rapporti tra Genina e Kally Sambucini (e Ghione) rimando al paragrafo dedicato all'attrice.

⁵⁸⁷ In BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, pp. 83-84.

⁵⁸⁸ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 119.

di sposare Francesca Bertini, donna che egli non ritiene degna del rango. La donna è incinta di Alberto, ma lui è costretto a sposare una ricca americana: infelice, divorzia e torna a casa; a quel punto il vecchio padre capisce che il blasone non è garanzia di felicità, e finalmente accoglie la donna e suo figlio. Ghione è quindi protagonista di *Peccato e penitenza* (6 marzo 1913, visto di censura 9 settembre 1914), produzione Celio sulla quale non si possiede nessun'altra informazione⁵⁸⁹. Nel successivo *La cricca dorata* (24 aprile 1913)⁵⁹⁰, ancora in scena Bertini Ghione e Collo, Ghione è il duca di San Mauro, nobile scapestrato che pensa a divertirsi insieme a cattive compagnie e alla cosiddetta 'cricca dorata', trascurando le responsabilità di marito e di padre, fino a morire nel corso di un'ultima scorribanda. Questo film anticipa un cliché ricorrente nei film della saga di Za la Mort: le cattive compagnie, le bande, le società segrete, che daranno vita, nel settembre del 1913, a un antenato diretto della saga dell'apache, *Il Circolo nero* (vedi, più sotto, la filmografia di Ghione direttore di scena). *L'ultimo atout* (2 giugno 1913, visto di censura 1 dicembre 1913)⁵⁹¹ è un film drammatico basato sul binomio denaro-sentimenti, dove Ghione, torvo cacciatore di doti fortemente indebitato, sfrutta l'ingenuità femminile della Bertini; ritorna qui la trama della *Bufera*, soltanto più moderata nell'epilogo e trasportata in ambiente aristocratico. La sinossi⁵⁹² lascia intuire un finale di speranza. In *L'arma dei vigliacchi*, conosciuto anche come *La maestrina* (30 giugno 1913, visto di censura 1 dicembre 1913)⁵⁹³ Ghione è Speri, ispettore scolastico

⁵⁸⁹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 115.

⁵⁹⁰ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, pp. 136-137.

⁵⁹¹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 320.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, pp. 45-46.

che rivolge le sue attenzioni alla giovane maestra Bertini, e al rifiuto di lei si vendica facendola trasferire in un paesino isolato. Qui la maestra conosce un conte col quale si fida, ma l'invidioso Speri la diffama; purtroppo il conte crede allo Speri, amico di vecchia data, e lascia Noemi che, sola e triste, trova conforto nell'affetto dei suoi allievi. Il film è tratto da un soggetto di Augusto Genina, e Francesca Bertini ricorda così l'incontro con l'autore: «Un giorno [...] mentre lavoravo [alla Celio], mi annunciarono la visita di un giornalista che insisteva per essere da me ricevuto. Era il primo che si presentava ai nostri stabilimenti, e ne fui assai sorpresa. Lo accolsi, dico la verità, un po' freddamente. Chi poteva essere costui? Era questo un giovane modesto, né bello né brutto, che quando mi vide balbettò, emozionato, qualche parola e, mentre io lo pregavo di sedere, diventò rosso come un pomodoro. Si chiamava Augusto Genina. Una volta seduto, il Genina riprese fiato e cominciò a parlare lentamente, con una voce così bassa che io lo udivo appena. Mi confessò che giorni prima era andato al cinema [...] dove aveva veduto [...] *L'amazzone mascherata*. Mi disse [...] che gli venne l'idea di scrivere un soggetto cinematografico per la mia interpretazione [...]. Intanto mi guardava con deferenza, un po' timoroso [...]. Poi tolse dal soprabito il copione [...] e ne lessi il titolo: *La Maestrina* [...]. Negrone andò su tutte le furie quando gli presentai il [...] soggetto. Egli era abituato a dirigere solo i films che piacevano a lui; ma per questa volta accondiscese; ed io interpretai quel film del Genina, che però ebbe scarso successo»⁵⁹⁴. Il Rondone critica alcuni eccessi recitativi del protagonista: «Bene il Ghione, sebbene in qualche scena ci parve un po' esagerato»⁵⁹⁵. Ghione è tra

⁵⁹⁴ *Il resto non conta*, BERTINI 1969, pp. 67-68.

⁵⁹⁵ «La Vita Cinematografica», n. 12, 30 giugno 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 46.

protagonisti di *Tramonto* (10 ottobre 1913, visto di censura 1 dicembre 1913)⁵⁹⁶, dov'è la Bertini a suicidarsi per amore, per lasciare via libera al nuovo amore del marito Alberto Collo. *La suocera* (24 novembre 1913, visto di censura 1 dicembre 1913)⁵⁹⁷ è pure attribuibile a Baldassarre Negroni. La descrizione che segue è riferita alla visione della copia con didascalie spagnole depositata presso la Cineteca del Comune di Bologna⁵⁹⁸. Il film risulta essere una produzione Cines, come conferma la dicitura presente nelle didascalie, ma mantiene trio di attori e regista (Bertini, Collo, Ghione e Negroni) della Celio. Ghione interpreta il signor Corsi, aristocratico appassionato di caccia che lascia in custodia alla propria madre (Ida Carloni Talli) la moglie Elena (Francesca Bertini) e il loro figlioletto. In assenza del marito, Elena subisce la corte di Alberto Collo, che l'occhiuta suocera capta immediatamente. L'anziana decide di sabotare il tentativo di appuntamento che, nel frattempo, la nuora ha accettato da Alberto. E così, dopo aver pedinato Elena, scopre, leggendo lei stessa il messaggio destinato all'ammiratore, il luogo dell'incontro segreto, fissato in un padiglione isolato immerso nel parco della villa dei Corsi. La suocera si presenta ad Elena con in braccio il bambino, intimandole: «Tuo figlio ha sonno, portalo a casa»; alla nuora non resta che abbassare il capo per la vergogna e ubbidire. Ma l'intervento educativo non è terminato, l'anziana donna si siede all'interno del casino e attende un trafelato Alberto. La pellicola si interrompe in questo punto. Si tratta di un brevissimo film di tema morale, per qualcuno stucchevole già all'epoca. Infatti, Bersten scrive: «lo l'ho trovata una semplice commediola di vecchio

⁵⁹⁶ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, pp. 301-303.

⁵⁹⁷ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 274.

⁵⁹⁸ La copia positiva imbibita, conservata presso la Filmoteca Española di Madrid, risulta lacunosa nell'ultima parte.

stampo. Una suocera quando può rendere alla nuora qualche servizio... degno di lei lo fa più che volentieri!... Ed ora, in pieno secolo ventesimo, mi si vorrebbe, quantunque solo sullo schermo, far credere che una suocera perdoni alla nuora un altro amore!!!»⁵⁹⁹. Ghione appare all'inizio del film, ma esce subito di scena: accarezza i suoi cari e sale in un'automobile, salutato senza rimpianti dalla moglie e da Alberto. Nella scena successiva vediamo Ghione a cavallo (per l'ennesima volta nella sua filmografia), in partenza per la battuta di caccia. Giacomo Manzoli scrive: «Il film del resto non rinuncia a una certa ironia, soprattutto nel tratteggiare il personaggio di Corsi che non rivolge alla moglie neanche uno sguardo e il tradimento in fondo lo merita, preferendo alla compagnia della Bertini quella del figlioletto, della madre e del guardiacaccia»⁶⁰⁰. *La terra promessa* (29 maggio 1913, 1° dicembre 1913)⁶⁰¹ è un film coloniale che non fa riferimento alle recenti imprese italiane, ma a un paese anglofono, a giudicare dai nomi dei personaggi. Ghione qui interpreta un uomo di successo, bramato dalla bellissima Bertini, che avrà uno scontro col suo amico-rivale in amore Collo, ma infine si rappacificherà e darà una ricca colonia africana al suo Paese. Il rondone scrive: «Per l'esecuzione artistica, i tre protagonisti: signorina Bertini e sigg. Ghione e Collo, meritano tutti i nostri elogi. Questi tre ottimi elementi della simpatica Casa romana fanno dei progressi meravigliosi ed ogni nuova film ci mostra quanto studio essi pongano per entrare nello spirito delle parti che loro vengono affidate, e come ad essi si deve principalmente l'ottima riuscita di

⁵⁹⁹ E. Bersten, «Il Maggese Cinematografico», n. 15, 10 dicembre 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 274.

⁶⁰⁰ MANZOLI 1994a, p. 144.

⁶⁰¹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 285.

tutti i lavori della Celio»⁶⁰². Per *L'amazzone mascherata* (15 dicembre 1913, visto di censura 21 febbraio 1914)⁶⁰³ ci riferiamo alla visione della copia⁶⁰⁴ depositata presso il Nederlands Film Museum di Amsterdam⁶⁰⁵. Alberto Collo è il tenente Alberto Ferrara, che viene incarcerato con l'accusa di alto tradimento per aver perduto importanti documenti affidati alla sua cura; quegli incartamenti sono nelle mani di Ghione, ovvero l'infida spia Sterosky, che si fa passare per direttore di un circo. In precedenza, infatti, Sterosky, usando un potente sonnifero durante una cena con l'ufficiale, si era impossessato della chiave della cassaforte, e si era introdotto in casa sua, inguaiando il povero tenente. Ma la contessa Francesca Ferrara, interpretata dalla Bertini, non si rassegna e sospettando di Sterosky si trasforma nell'amazzone mascherata. Così conciata, si intrufola nel circo della spia, divenendo un'attrazione per il pubblico, incuriosito dal mistero che cela quella maschera. Grazie alla sua abilità, Francesca avvicina Sterosky che, sensibile al fascino della donna oscura, durante una cena si lascia andare all'alcol finendo col comprometersi. Da qui si innesca infine la trappola che farà piena luce sul trafugamento delle carte e libererà dal carcere il conte, imprigionando la spia Sterosky. Ghione, non immune da eccessi di protagonismo, sfoggia baffoni alla Francesco Giuseppe che a tratti ne inibiscono la mimica facciale (altrove suo vero punto di forza), e una stranissima scriminatura che denuncia una più che incipiente calvizie. Due sono le sue scene madri: l'ebbrezza che lo fa

⁶⁰² «La Vita Cinematografica», n. 10, 30 maggio 1913, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 286.

⁶⁰³ Cfr. MARTINELLI 1993a, p. 25.

⁶⁰⁴ La durata è di circa 40 minuti.

⁶⁰⁵ Nella versione olandese vi è un'importante variante che riguarda il nome del personaggio della contessa: non Francesca Ferrara bensì Franca De Roberti; quest'ultimo evoca il nome dell'attrice Francesca Bertini. Per non creare equivoci manterremo i nomi dell'edizione italiana.

barcollare durante la cena con l'amazzone mascherata, e successivamente lo stato di paura, quando è vittima della minaccia della pistola che la Bertini gli punta contro. Il film, che sviluppa il tema dello spionaggio, è di fatto vicino al genere 'd'azione' (inseguimenti, lotta contro il tempo, attese e conferme) e si sfilaccia solo nel finale, quando, dopo che tutto è sembrato di nuovo perduto, ai coniugi torna a sorridere la buona sorte. La regia è statica e favorisce gli interni, a parte la scena spettacolare, con ripresa dall'alto, in cui un'automobile insegue il treno alzando un maestoso polverone. Il film è girato in due spazi simbolici distinti, gli ambienti aristocratici in cui si muovono i coniugi e il circo, dicotomia importante poiché sottolinea la doppia identità sviluppata dai due protagonisti. Il pubblico è al corrente di chi sia in verità quel direttore di circo, come sa chi è l'amazzone mascherata, e il circo sembra essere il luogo della falsa identità. Questo gioco di specchi e di personaggi tornerà in *Nelly la gigolette*, il film che, alla fine del 1914, e con gli stessi protagonisti, segnerà il debutto di Za la Mort. *La donna altrui* (20 dicembre 1913, visto di censura 24 dicembre 1913)⁶⁰⁶ mette in scena un nuovo triangolo amoroso, che vede la Bertini malmaritata a Ghione, il quale da principio era uomo mondano, ma che dopo il matrimonio si rivela autoritario e portato alla vita solitaria; lei, più capricciosa, vorrebbe divertirsi a feste e ricevimenti. Appena si presenta l'occasione per fuggire, rappresentata dal conte Alberto (Collo), Franca la coglie al volo; ma il marito scoprirà l'appuntamento segreto tra i due e ucciderà in duello il rivale. *Histoire d'un Pierrot* (Italica Ars e Celio Film, 11 febbraio 1914, visto di censura 14

⁶⁰⁶ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 170.

febbraio 1914)⁶⁰⁷, controversa regia di Baldassarre Negroni⁶⁰⁸, è tratto dalla pantomima omonima (1893) di Fernand Beissier, musicata da Mario Costa, e interpretato da Francesca Bertini (Pierrot), Leda Gys (Louisette), Emilio Ghione (Pochinet), Elvira Radaelli (Fifine), Amedeo Ciaffi (Julot), Niny (Pierrotin). Gian Piero Brunetta cita questo film quale esempio di «cinema cantato»⁶⁰⁹ derivante dalla pantomima, e sottolinea: «Ciò che colpisce, in questi film, è l'estrema eleganza e cura nella ricostruzione scenografica e nei costumi e il largo uso della mimica. Tutto il sistema gestuale è molto elaborato ed assai più complesso e ricco di sfumature rispetto al gesto enfatico dei film storici»⁶¹⁰. Interessante è l'accusa di mancanza di contenuto morale fatto al film da Umberto Barbaro in «Bianco e Nero»⁶¹¹, in una recensione scritta nel 1937, motivata, documentata, arguta e fredda, che culmina in secco rimprovero: «Quello che gli manca non è poco: è una più concreta visione del mondo ed un più elevato contenuto morale. Senza i quali [...] arte non si dà». Chiedere questo impegno a un film di evasione, nonché

⁶⁰⁷ Per la sinossi del film rimando a MARTINELLI 1993a, pp. 249-254; per la sceneggiatura dettagliata cfr. BARBARO 1937, pp. 93-97.

⁶⁰⁸ Sulla regia vi sono, da sempre, dubbi: una nota versione racconta che il film, iniziato da Baldassarre Negroni, fu portato a termine dalla Bertini (ma più probabilmente da Ghione) dopo le continue invasioni di campo della diva nella direzione delle scene; queste intrusioni provocano il litigio col direttore che lascia la produzione e accetta l'offerta della Milano-Film (cfr. *Enrico Rappini, la Celio e La lega dei diamanti*, MARTINELLI 1982, p. 5); invece Francesca Bertini nella sua autobiografia (BERTINI 1969, pp. 68-69) dà la colpa della fuga di Negroni alla pedanteria di Mario Costa. Ghione, protetto del regista, viene licenziato da Mecheri (cfr. III.2) che ha altri progetti per la diva e, con questo film, si conclude anche la storia della Celio Film, assorbita dalla Cines. Per uno sguardo generale sul film cfr. *Histoire d'un Pierrot*, CAMERINI 1984, pp. 23-26. Per notizie dettagliate sulla storia dell'omonima pantomima in tre atti di Fernand Beissier musicata da Mario Costa nel 1893 e sul ruolo della produttrice Italica-Ars, cfr. *Leda Gys, attrice*, BERNARDINI, MARTINELLI 1987, pp. 100-101.

⁶⁰⁹ *Storia del cinema italiano*, vol. 1, cit., pp. 210-213.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ BARBARO 1937, pp. 88-99, tutte le citazioni virgolettate sono citazioni dal presente testo. Umberto Barbaro vi pubblica anche la sceneggiatura (pp. 93-97).

veicolo di 'effetti speciali' (mi riferisco alla sincronizzazione musica-immagini) è alquanto straniante e apparentemente smisurato ai nostri occhi. Tuttavia, pur non dandogli patente di film d'arte, Umberto Barbaro individua in *Histoire d'un Pierrot* un'aspirazione alla qualità, elemento non trascurabile e sintomatico di tutto «un cinema in forte espansione tecnologica e quindi tecnica». Nel medesimo testo, il critico sottolinea la presenza di movimenti di macchina, e rivendica la paternità dell'intuizione del primo piano, riconosciuto 'universalmente a Griffith'. Proprio queste riprese ravvicinate ci interessano, poiché in realtà lasciano ben poco spazio al volto di Ghione, nascosto da un enorme paio di occhiali e da una parrucca bianca che non ne fanno affatto risaltare i lineamenti. L'attore riesce però a risultare inquietante anche in questa parte comica: il volto è mummificato, tanto è magro, e la sua presenza stride vicino alle rotondità della Bertini e della Gys. La sua interpretazione ha «qualche eccesso di megalomania», ma Ghione – pur non essendo protagonista – con la sua interpretazione anche in situazioni di secondo piano, sottolinea l'altrui azione in corso: ciò migliora l'intero meccanismo recitativo (e registico). È insomma coadiuvante e 'parlante', proprio perché sembra essere cosciente di apparire in un film muto privo di didascalie. Le sue espressioni sottecchi, i sorrisi, le pose tortili, i chiasmi, le gambe che sembrano spezzarsi, non lasciano mai spazio a una situazione d'attesa ed esprimono un 'recitar cinematografico' che supera l'obbligo di presenza dato dall'inquadratura: la recitazione di Ghione qui è una risorsa narrativa. Ghione ricorda l'impresa con queste parole: «Con un coraggio degno di tutti noi, per ordinazione si mette in cantiere *L'histoire d'un Pierrot* di Mario Costa. Si sappia che ogni nostro gesto ogni espressione di maschera, doveva sincronizzarsi con la

musica: fu quindi una fatica improba, che si sormontò degnamente. 'Pierrot', lo creò Francesca Bertini. 'Luisette' [sic] la Leda Gys, anch'ella ai suoi primi passi. 'Pochinet' vecchio e paterno vinaio: Emilio Ghione, il quale, nella scena dei 'Colombi' ebbe la soddisfazione grande, di ricevere le congratulazioni sincere di Egidio Rossi, il creatore a Londra, di questo ruolo, che fu mimo d'immenso valore»⁶¹². Di controcanto Francesca Bertini ricorda: «Un giorno ci venne imposto dalla Cines di realizzare un film musicale, che non era certo nelle nostre interpretazioni abituali [...] *L'histoire d'un Pierrot* di Mario Costa [che] pretendeva, affinché il sincronismo fosse perfetto con i gesti degli attori, che tutti noi studiassimo con lui, al pianoforte, la musica. Era molto esigente, tanto che, il più delle volte, Negroni perdeva le staffe. Fu proprio questo film la causa che fece allontanare un sì bravo regista [...]. Il film riuscì perfetto. Emilio Ghione creò un Pochinet indimenticabile»⁶¹³. Ghione tornerà a recitare con Baldassarre Negroni nel 1916 per la Tiber Film, casa che già nel 1915 lo scritturò come direttore di scena e in special modo quale autore di *Za la Mort*. Il film che lo vede di nuovo solo attore, diretto da Baldassarre Negroni e Percy Nash⁶¹⁴, si intitola *Potere sovrano o Temporal Power* (visto di censura 17 ottobre 1916, prima visione romana 10 gennaio 1917)⁶¹⁵ ed è tratto dal romanzo *Temporal Power. A Study in Supremacy* di Marie Corelli⁶¹⁶. Un film dalla esile trama: una congiurata anti monarchica, Lotys o 'idolo del

⁶¹² GHIONE 1928a, p. 47.

⁶¹³ BERTINI 1969, pp. 68-69.

⁶¹⁴ Secondo Roberto Chiti, Percy Nash (1869-1958) «nel 1916 viene a Roma scritturato dalla Tiber e per questa società [...] realizza tre film [...] un quinto lo dirige sotto il marchio di una propria produttrice, la Nash Film, Roma», CHITI 1997, p. 195.

⁶¹⁵ MARTINELLI 1992f, p. 128.

⁶¹⁶ Marie Corelli, nome d'arte di Mary Mackay (1855-1924), scrittrice e poetessa.

popolo' (Hesperia) si innamora del re sotto mentite spoglie, e finisce per morire per lui. Il re la onorerà in pompa magna (la seppellirà in mare ove viene trasportata su una barca infiorata). Ghione ha il ruolo secondario d'un giornalista. Dati i pochissimi elementi superstiti si rischia la congettura ma, considerato l'anno di uscita, forse ci troviamo dinanzi a una velata forma di propaganda bellico-patriottica, nascosta dietro il sacrificio per il monarca, il quale comunque renderà onore alla donna, dopo la morte, e nonostante l'avversità. Oppure dinanzi alla critica del potere corrotto, dal quale però verrebbe escluso il capo del regno, unica figura positiva e onesta per la quale valga la pena morire (in guerra).

III.3.1.1 Gli ultimi film (1925-1926)

Le ultime prove d'attore di Ghione appartengono al biennio 1925-1926, e vedono l'avvicendamento di due registi emblematici del periodo, Amleto Palermi e Carmine Gallone. Palermi⁶¹⁷ fonda una sua casa cinematografica (Produzione Palermi) e con la quale finanzia la realizzazione di *La via del peccato*, del quale cura anche la regia (visto di censura 31 gennaio 1925, prima visione romana 19 febbraio 1925). Gli interpreti sono, tra gli altri⁶¹⁸, Soava Gallone (Giovanna), Ruggero Ruggeri (Marco Selva), Gustavo Serena (il marito); Emilio Ghione è l'apache, Kally Sambucini la gigolette. Riportiamo la sinossi redatta da Vittorio Martinelli:

⁶¹⁷ Amelto Palermi (1889-1941). Cfr. la scheda biografica a cura di Alessandro Faccioli in BRUNETTA 2006, pp. 12-13; e per il muto in particolare CHITI 1997, pp. 209-210.

⁶¹⁸ Gli altri nomi altisonanti sono: Diomira Jacobini (Fiorella), Rina De Liguoro (la rossa), Mario Bonnard (l'avventuriero galante), Lido Manetti (Paoletto), Cecyl Tryan (la contessina Chimera), Luigi Serventi (il nipote), Mimmo (l'emigrante), Mary Cleo Tarlarini (la madre), Alfredo Martinelli, Giuseppe Ristori, Zoe Merckel, Lamberto Picasso, Franco Piersanti, Maria Lapini, Franz Sala, Lia Formia.

Marco Selva [soldato della Grande Guerra]⁶¹⁹, creduto morto in prigionia, ritorna improvvisamente dopo sei anni e trova la fidanzata che adorava sposata al suo migliore amico. Il sopravvissuto, che ama ancora Giovanna, ricorre a uno stratagemma per allontanarla dal marito e dai figli e riaverla. Vi riesce. La donna, sgomenta, per un attimo sembra quasi disposta a cedere, seguendo l'ex-fidanzato in America. [...] [Una volta che la coppia è arrivata nel Nuovo continente] Giovanna, stanca dalle emozioni e dal viaggio, s'addormenta [...] e sogna. Un sogno terrificante: vede la sua casa distrutta, il marito e lei, l'adultera, morti. I bimbi, prima raccolti da persone pietose, poi, divenuti grandi, in balia di se stessi, prede di avventurieri e di passioni morbose, discendere man mano i gradini del vizio, fino al delitto, per finire la [figlia] ammazzata dai suoi compagni e il [figlio] sulla ghigliottina. Al risveglio, Giovanna, lucidamente, decide di fuggire da quell'uomo [...] e ritornare dai suoi. Marco parte da solo verso terre lontane per ricostruirsi una vita⁶²⁰.

Ugo Notto [sic] scrive: «Riunire un complesso artistico di prim'ordine che vada da attori quali Soava Gallone e Diomira Jacobini, da Ruggero Ruggeri ad Emilio Ghione — per citare solo qualcuno — può essere un'impresa ardua, ma non quanto quella di far lavorare tutt'insieme gli eccellenti componenti di questa troupe eccezionale. Poiché è opinione comune che quando attori come quelli citati, cui vanno aggiunti la De Liguoro, la Sambucini [...], Bonnard, Serena [...] ed altri, si mettono in comune per fare qualcosa, non sappiano e non possono prescindere dalla propria personalità e individualità artistica fino al punto di annullarsi, di confondersi, di formare

⁶¹⁹ Dato desunto da Rantantan, «Il cinema italiano», 1° marzo 1925, ora in MARTINELLI 1996c, p. 123.

⁶²⁰ MARTINELLI 1996c, p. 122.

l'amalgama necessaria per l'omogeneità dell'azione. La preminenza in arte non è soltanto un portato dell'orgoglio, ma è bene spesso un'attitudine rilevata dalla necessità di impennare su di sé e di raccogliere tutte le responsabilità, una determinazione direttiva e interpretativa. Ora, quale miracolo abbia saputo compiere Amleto Palmeri per ottenere la fusione di elementi così diversi, ma pur tutti così efficaci, quali sono gli artisti summenzionati, è difficile a dire»⁶²¹. Al di là della reazione del critico, sembra fin troppo evidente che l'impresa è dettata principalmente dalla disperazione. Vittorio Martinelli scrive che il film, nonostante l'esca rappresentata dalle scene di nudo (che furono, però, censurate), viene bocciato dal pubblico e ha breve vita sugli schermi. Per quanto marginale, l'interpretazione di Ghione in questo film è ascrivibile alla filmografia di *Za la Mort*, lo testimoniano il suo ruolo di apache e una foto tratta dal film, che lo vede avvinghiato a Rina de Liguoro mentre danzano – probabilmente – un tango-apache⁶²². Ma «le scene degli apaches – sottolinea Martinelli – e in genere tutti i quadri della malavita vennero inesorabilmente soppressi»⁶²³ da una censura implacabile, quindi non sappiamo cosa possa essere rimasto dell'apparizione di Ghione nel film. Palmieri chiosa laconico: «*Za la Mort* vara le *Vie del peccato* [sic]: quattordici grandi firme – prima, quella di Ruggero Ruggeri – ornano il film. È l'ultima girandola. Poi Ghione, in negra bolletta, precipita»⁶²⁴. La S.A.I.C.-Westi-Film, società italo-tedesca, produce *La cavalcata ardente*, per la regia di Carmine Gallone⁶²⁵ (visto di censura 28 febbraio 1925, prima visione romana 29 aprile

⁶²¹ Ugo Notto, «Film», 28 febbraio 1925, ora in MARTINELLI 1996c, pp. 122-123.

⁶²² MARTINELLI 1996c, p. 123.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ PALMIERI 1994, p. 194.

⁶²⁵ Cfr. la scheda biografica a cura di Sergio Grmek Germani in BRUNETTA 2005b, pp. 11-13.

1925). Napoli, 1860. Nell'antica famiglia dei Montechiaro, legata ai Borboni, Pietro, il figlio maggiore, è il capo delle forze reali mentre sua sorella Grazia (Soava Gallone), promessa forzatamente in sposa all'anziano Principe di Santafé (Ghione), è segretamente innamorata di Giovanni Artuni (Gabriele de Gravonne), un patriota e rivoluzionario. Costui sfugge a una imboscata e si nasconde presso il brigante Pasquale Noto, il quale, mascherato insieme ai suoi compagni, partecipa alla 'cavalcata ardente', una corsa a cavallo con le fiaccole nel parco della villa dei Montechiaro, dove ha luogo la festa per il fidanzamento ufficiale di Grazia. Si scatena una spietata caccia all'uomo. Grazia si nasconde in un convento, mentre Giovanni cerca di raggiungere l'esercito di Garibaldi. Ma, riconosciuto da un traditore, viene arrestato dalla polizia borbonica, immediatamente processato e condannato a morte. Grazia intercede per la sua vita, cedendo al ricatto del bieco Santafé. Mentre vengono celebrate le nozze tra Grazia e il Principe, Gabriele e la sua vecchia madre vengono accompagnati al confine. Ma Garibaldi è ormai alle porte, l'esercito borbonico si ribella e, nel tentativo di arginare l'avanzata, Santafé cade in battaglia. Con l'ingresso a Napoli dell'esercito delle camicie rosse Grazia e Giovanni realizzano il loro sogno d'amore. Le reazioni della critica sono positive: «Si può fare un film patriottico? Noi crediamo che il patriottismo nei cinematografisti dovrebbe splicarsi [sic] più spesso e assai più simpaticamente nella pratica d'ogni giorno. Potrebbe impedire, ad esempio, che italiani inscenassero fantastiche e ripugnanti scene di malavita napoletana e cercassero di specularci sopra, diffondendole soprattutto all'estero. [...]»⁶²⁶. *La cavalcata ardente* ha il suo fulcro nella sovrapposizione storico-politica del fascismo sul Risorgimento,

⁶²⁶ Cfr. MARTINELLI 1996c, pp. 82-83.

già rilevata da Gian Piero Brunetta: «Il filone garibaldino del cinema di quegli anni gioca un ruolo anticipatore e contribuisce, con la retorica e l'exasperazione melodrammatica degli intrecci (si pensi al groviglio di passioni della *Cavalcata ardente* del 1925) a dimostrare e far circolare sul piano di massa la rappresentazione evidente del fenomeno della continuità storica e dell'analogia tra Garibaldi e Mussolini, tra le camicie rosse e le camicie nere»⁶²⁷. Tema ripreso nell'importante studio di Leonardo Gandini⁶²⁸, nel quale sono analizzate le ragioni storiche (la prossimità della Marcia su Roma, le posizioni ideologiche di Giovanni Gentile e le esperienze cinematografiche coeve) e retoriche che nel film di Gallone trovano una sponda evidente fino al parossismo, che supera le semplici allusioni, come rileva Anna Bellato: «Sono [...] 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»⁶²⁹. Ghione nel suo *La parabole du cinéma italien* scrive che «*la Chevauchée ardente* [...] est une réussite étonnante. Il est acclamé frénétiquement par le public, porté aux nues par la critique. Et bientôt, Carmine Gallone, lui aussi, prend la route de Berlin»⁶³⁰. Sulla splendida interpretazione di Emilio Ghione nel ruolo del principe di Santafé, le critiche dell'epoca sono concordi e riconoscono che la parte è stata ricoperta «perfettamente»⁶³¹. Dalla

⁶²⁷ Cfr. BRUNETTA 2008, p. 306.

⁶²⁸ *Camicie rosse, camicie nere. «La cavalcata ardente» di Carmine Gallone*, GANDINI 1998a, pp. 165-174.

⁶²⁹ *W Garibaldi, W il duce liberatore. Sulla lingua delle didascalie ne «La cavalcata ardente» di Carmine Gallone*, BELLATO 2011.

⁶³⁰ GHIONE 1930b, p. 65.

⁶³¹ Ermanno Contini, «L'Epoca», 30 aprile 1925, ora in MARTINELLI 1996c, p. 84.

visione del film la recitazione di Ghione risulta effettivamente fresca e adeguata al personaggio; sarà una delle due interpretazioni degli anni Venti che rimarranno nella memoria collettiva dei posteri, garantendo a Ghione attore una fama che riverbera dalle pagine dei saggi e dei memoriali sul cinema muto. L'altra grande prova è quella di Caleno, nel kolossal decadente *Gli ultimi giorni di Pompei*.

*Gli ultimi giorni di Pompei*⁶³², produzione S.A. Grandi Film, regia di Amleto Palermi e Carmine Gallone (visto di censura 31 gennaio 1926, prima visione romana 9 marzo 1926), ha un imponente cast internazionale: Rina De Liguoro (Jone), Maria Corda (Nydia), Victor Varconyi (Gluco), Bernhard Goetzke (Arbace), ed Emilio Ghione (Caleno)⁶³³. La sceneggiatura di Amleto Palermi è ispirata al romanzo *The Last Days of Pompeii* (1834) di Edward Bulwer-Lytton. A Pompei, anno 79 d.C., Gluco, un giovane e ricco ateniese, è innamorato di Jone. Ma la ragazza è sotto la protezione di Arbace, malvagio sacerdote egizio. I due giovani vorrebbero sposarsi, ma il sommo sacerdote, infatuato di Jone, si oppone al matrimonio. La donna riesce a sfuggirgli, è allora che il sacerdote decide di catturare Gluco. Nel frattempo, uccide il fratello di Jone, Apecide, suo antico discepolo, iniziato ai misteri cristiani, che è a conoscenza delle sue malefatte. Poi riesce a somministrare a Gluco un veleno e approfittando del suo stato di incoscienza, lo accusa pubblicamente dell'assassinio di Apecide. Gluco è condannato a essere sbranato dalle belve, ma grazie a Nydia, una schiava cieca segretamente

⁶³² Per un'analisi generale e sugli aspetti produttivi legati al film cfr. *Gli ultimi giorni di Pompei*, REDI 1994.

⁶³³ Gli altri interpreti sono: Livia Maris (Julia), Carlo Gualandri (Clodio), Ferruccio Biancini (Olintus), Vittorio Evangelisti (Apecide, erroneamente chiamato Apecides), Vasco Creti (Sallustio), Alfredo Martinelli (Lepidus), Giuseppe Pierozzi (Josio), Enrico Monti (Lidone), Bruto Castellani (Eumolpo), Enrico Palermi (Medone), Carlo Reiter (Pansa), Carlo Duse (Burbo), Gildo Bocci (Diomede), Enrica Fantis, Osvaldo Genazzani, Italia Vitaliani, Dria Paola, Donatella Neri.

innamorata di lui, Arbace viene smascherato. Nello stesso istante inizia ad abbattersi su Pompei la pioggia di lapilli proveniente dal Vesuvio: il sacerdote è inghiottito dalla terra e l'avidò e ricattatore Caleno⁶³⁴ (spesso chiamato erroneamente Galeno) perisce mentre sta cercando di trafugare il tesoro di Arbace. La città viene coperta dalla cenere mentre tra il panico della popolazione Glauco e Jone riescono a fuggire per mare; Nydia, rassegnata all'amore dei due, decide di suicidarsi tra le onde. Agli ignari protagonisti sorride un nuovo giorno di speranza e libertà. Gian Piero Brunetta scrive che negli anni Venti «la produzione di film in costume sembra il più sicuro rifugio per controbattere l'offensiva straniera», ma non sarà così. «*Gli ultimi giorni di Pompei* [...] seppellisce definitivamente un tipo di produzione ormai realizzata con ben altra capacità spettacolare da registi americani come Cecil B. DeMille»; in questo film, come in altre opere italiane affini per tematica e intenzioni, «che pure rivelano ancora momenti di relativa grandiosità spettacolare, il tratto che più colpisce è la stasi del processo espressivo. Le didascalie spezzano l'azione, la recitazione non si distacca dall'enfasi [...] dell'opera lirica». L'unica novità, sottolinea Brunetta, «si può forse notare nell'avvicinamento della macchina da presa al volto degli interpreti»; per quanto riguarda questi ultimi, «recitano ancora rivolti verso lo spettatore e la loro disposizione è triangolare. Gallone resta legato a un uso statico della macchina da presa»⁶³⁵. Rimane ignoto se il motivo di queste scelte (le ultime in particolare)

⁶³⁴ Il sacerdote Caleno compare all'inizio del film durante l'ufficio dei misteri di Iside; nella copia conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma non risulta alcuna didascalia che faccia riferimento al nome e, come avviene per gli altri personaggi, neanche alle generalità dell'interprete; la prima volta che appare il nome Caleno è nella didascalia in cui quest'ultimo ricatta il sommo sacerdote Arbace, che così gli si rivolge: «Quali mirabili cose devi tu dirmi, o Caleno?»; ma siamo a metà della terza e ultima parte del kolossal.

⁶³⁵ BRUNETTA 2008, p. 346.

sia da intendere come una prima forma di citazionismo cinematografico o eclettismo iconologico volontari⁶³⁶. Sta di fatto, considerati i risultati catastrofici, che il pubblico non assimila la produzione di Gallone e Palermi, poiché è ormai attratto dalle messe in scena di Griffith che hanno «rivelato un ben diverso potere della macchina rispetto all'oggetto da riprendere»⁶³⁷. Eppure l'importanza di questo kolossal risiede nel processo di attualizzazione *archeologica* che sfrutta tre diversi percorsi: il riferimento letterario (le citazioni poetiche da Foscolo⁶³⁸, o didascalie velleitarie come «Glauco, il giovane ateniese, bello come un bel nume»⁶³⁹), quello iconologico-didattico (Glauco è presentato nella posizione che evoca il *Discobolo* di Mirone; le didascalie offrono spiegazioni utili alla comprensione, come «Il gineceo delle terme: bagno muliebre»; il documentario-prologo al film offre un confronto tra le rovine e la ricostruzione scenica: Il Foro e il Tempio di Giove come sono oggi» e «come erano XIX secoli fa») e infine quello cinematografico, che ripropone stilemi del cinema di dieci anni prima. Ma è evidente che ciò non basta. Come non serve lo sforzo produttivo internazionale profuso: stiamo assistendo agli «ultimi giorni della cinematografia italiana»⁶⁴⁰, come li definisce Ghione nel suo saggio pubblicato in Francia *La parabole du cinéma italien*, che è anche il primo tentativo

⁶³⁶ Come avverrà, ad esempio, per le produzioni dei *pepla* degli anni Quaranta e Cinquanta in generale e nei *remake* di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Paolo Moffa e Marcel L'Herbier (1950) e di Mario Bonnard (1959).

⁶³⁷ BRUNETTA 2008, p. 346.

⁶³⁸ L'evocazione poetica del verso dei *Sepolcri* «l'alterna onnipotenza delle umane sorti» è presente nella didascalia iniziale: «Città di delizia la Roma imperiale nell'anno 79 d.C. Sotto pioggia di cenere e fuoco è seppellita. Risorge oggi, dopo 19 secoli meraviglia e ammonimento agli uomini dell'alterna vicenda delle umane cose». Lo rileva Gian Piero Brunetta in *ibidem*.

⁶³⁹ Come scrive Gian Piero Brunetta: «per le didascalie si è fatto ricorso al professore di italianità Alfredo Panzini», *ibidem*.

⁶⁴⁰ GHIONE 1930b, p. 68.

di una storia del cinema italiano. L'interpretazione di Ghione, che qui raggiunge vertici espressivi nettamente superiori al contesto, è l'unico elemento positivo che trova concordi le cronache dell'epoca e gli studi recenti. A lui tocca farsi simbolo straziante di questo passaggio storico: Caleno muore urlante, con la bocca spalancata e le braccia tese al cielo, e il suo corpo scheletrico viene travolto insieme a Pompei, città ideale di un cinema già defunto e sepolto da una coltre di indifferenza.

III.3.2 Filmografia registica

Celio Film. Il primo film diretto da Emilio Ghione sembra essere *Il Circolo nero* (primo settembre 1913, visto di censura 1 dicembre 1913)⁶⁴¹, conosciuto anche come *Il cerchio nero*; è lo stesso Ghione a confermarlo: «*Le Cercle noir* (Celio Film) par Emilio Ghione, avec le metteur en scène dans le rôle principal»⁶⁴². Decidiamo di accreditare la testimonianza di Ghione⁶⁴³, soprattutto sulla base del soggetto malavitoso del film; *Il Circolo nero* anticiperebbe dunque da vicino alcuni elementi narrativi e stilistici presenti nella saga di *Za la Mort*. Ovviamente tali stilemi, come vedremo, sono mutuati dalla letteratura francese e dai primi film che avranno quali protagonisti gli apache parigini⁶⁴⁴, che anche in Italia, almeno dal 1912, cominciano

⁶⁴¹ Questo film è indicizzato presso la Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino come film di Emilio Ghione, anche se molti storici del cinema italiano lo hanno – almeno fino a pochi anni fa – lo hanno diversamente attribuito; tra gli altri: PROLO 1951 (p. 158) non dà alcuna indicazione autorale al film; BRUNETTA 1993 (p. 379) lo attribuisce a Baldassarre Negroni; BERNARDINI, MARTINELLI 1994a (p. 116) non danno alcuna indicazione autorale al film, mentre lo stesso Martinelli (MARTINELLI 2007, p. 63) lo attribuisce a Baldassarre Negroni.

⁶⁴² GHIONE 1930b, p. 43.

⁶⁴³ Rispetto a questo tipo di «conferme», Maria Adriana Prolo ci avverte che le fonti meno affidabili, spesso, sono quelle degli autori che col senno di poi, in qualche caso, si attribuiscono o 'anticipano' a proprio vantaggio un film (PROLO 1951, p. 89).

⁶⁴⁴ Per uno sguardo generale sugli apache parigini rimando a III.5.1.

ad avere un certo seguito; nasce da questa domanda una produzione affine, caratterizzata da soggetti vicini alla cronaca nera - ad esempio, il film di Negrone *Nini Verbena*. Come si è notato nella sua filmografia d'attore, l'ambiente della malavita si addice all'indole istrionica di Ghione, come testimonia Alberto Collo nelle sue memorie⁶⁴⁵. E in questo film proprio Collo (Raoul Ruggieri) è diretto da Ghione (che interpreta l'oscuro Bondre) in questo primo esperimento di regia. Al posto della Bertini troviamo Lea Giunchi (Edith Brown); la data della disponibilità della copia è del primo settembre 1913. Il film ci è giunto di fatto integro, anche se tra i quadri manca la didascalia che annuncia il terzo atto; una copia è disponibile presso la Cineteca del Museo del Cinema di Torino, da un originale conservato al Nederlands Film Museum di Amsterdam. Il 'Circolo nero' è il nome di una banda segreta, capeggiata da un certo Bondre, che usa lasciare sul luogo del misfatto un biglietto da visita con stampigliato un cerchio con una corona al centro⁶⁴⁶. La storia, dopo una presentazione dei malviventi in posa, in frac e maschera nera a favore della macchina da presa, entra velocemente nel vivo; è il racconto di un ricatto che Bondre muove ai danni di un certo Raoul Ruggieri (Ruggieri in una didascalia), che si trova improvvisamente senza denaro dopo una partita a poker proprio col capo del 'Circolo nero'. Quando Ruggieri non riuscirà a restituire il denaro a Bondre, quest'ultimo lo 'iscrive' alla loggia clandestina: lavorando per lui potrà estinguere il suo debito. La missione del nuovo adepto sarà nel West statunitense, per preparare un colpo ai

⁶⁴⁵ «Millenovecentoventisette [...] la seconda parte del programma [teatrale n.d.c.] è fatica particolare di Ghione che si esibisce in alcune scene di malavita», COLLO 1938c.

⁶⁴⁶ Un simbolo molto simile, un cerchio nero con all'interno una mano, tornerà curiosamente in un serial televisivo francese intitolato *Le Mystérieux docteur Cornélius* (Francia 1984), Cfr. «*Belphégor*» et «*Cornélius*», *deux moments du feuilleton télévisé*, GARDIES 1988, p. 139.

danni di un miliardario, John Brown, detto 'il re della lana'. Invece tra Raoul e la figlia di Brown, Edith, nasce una storia d'amore che li porterà al matrimonio; nel frattempo la banda di malviventi è stata sgominata dalla polizia, tranne Bondre che, grazie a una serie di botole e passaggi segreti, riesce a fuggire, e raggiungere Raoul. Una volta che Bondre si presenta a Raoul, ne nasce subito una colluttazione, e quest'ultimo disarmo il malvivente. Approfittando dell'assenza del marito, l'indomani Bondre tramortisce e rapisce la povera Edith e con lei si dà alla fuga per le praterie; scoperto il misfatto Raoul, con un amico di colore, Tom, insegue a cavallo la folle corsa del malvivente, e una volta raggiuntolo sul bordo di una rupe, grazie a un lazo che Tom gli favorisce, riesce ad averne ragione. Come sua ultima risorsa, per non cadere nelle mani di Raoul, Bondre preferisce morire lanciandosi da una rupe. L'interpretazione di Ghione non è ai livelli di altri film precedenti, un eccessivo contegno la rende monotona: è probabile tuttavia che voglia in questo modo dare un carattere di freddezza al personaggio privo di scrupoli, e la scena della violenza ai danni di Edith è in effetti molto cruda. Il film dà nell'insieme la sensazione di un 'passaggio professionale' ancora non pienamente assimilato, con la conseguenza d'una certa cautela nella recitazione e nella direzione d'attori (anche Alberto Collo offre una prova sottotono). La regia non si discosta molto da quella dei film di Baldassarre Negrone. *Idolo infranto* (primo novembre 1913, visto di censura primo dicembre 1913)⁶⁴⁷ è un film spesso citato nelle filmografie di Ghione e spesso è attribuito a Negrone. E' un dramma decadente che s'ispira vagamente al mito di Pigmalione. La descrizione che segue si avvale della visione di una copia conservata presso la Cineteca di

⁶⁴⁷ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 278.

Bologna, derivata da un originale proveniente dalla Cineteca Nazionale Messicana. Alberto (Collo), uno scultore, è vedovo e ha un figlio a carico; dopo un incontro fortuito, fa di una graziosa pastorella, Francesca (Bertini), la sua musa. Alberto la ritrae scolpendone un busto; quest'opera è apprezzata dai critici e dal pubblico; Alberto e Francesca si innamorano e vivono felici. Ma le cose si mettono male: Francesca spende tutti i soldi di Alberto e per giunta lo lascia per un banchiere. Alberto torna a bussare alla porta di Francesca per chiederle di posare ancora una volta per lui, per pagare i debiti: solo lei è la fonte della sua ispirazione. Francesca lo scaccia malamente; Alberto è disperato. Francesca, forse in preda ai rimorsi, si reca nell'atelier, che trova deserto; nota il busto che la ritrae, prepara una burla ad Alberto, toglie dal piedistallo l'opera e si posiziona al suo posto. In quel momento Alberto rientra allo studio ebbro e, credendo che il busto gli sorrida, prende un martello per infrangerlo: ucciderà Francesca. Soggetto moralista sulla dissipazione del capitale da parte della donna viziosa, con tutte le implicazioni misogine e classiste del caso, deve aver suscitato impressione, nonostante la narrazione piuttosto elementare. Soprattutto l'uccisione involontaria crea un moto di spavento: siamo nel terreno dell'imprevedibile e dell'irreparabile. La regia utilizza quadri immobili e punti di vista frontali; gli attori agiscono sempre a favore della macchina da presa; la Bertini dà il meglio di sé quando diviene spietata, più spenta la recitazione di Collo; di grande efficacia la scena d'orrore finale.

Produzione Caesar Films [sic]. Don Pietro Caruso (fine lavorazione giugno 1914)⁶⁴⁸, con Emilio Ghione (Don Pietro Caruso), Francesca Bertini (Margherita), Alberto Collo (Alberto Fabrizi). È frequente che

⁶⁴⁸ Cfr. MARTINELLI 1993a, pp. 167-168.

un film muto italiano risulti oggi scomparso, ma per *Don Pietro Caruso*, girato da Ghione nel 1914, il mistero è più fitto, e negli anni molti studiosi italiani se ne sono occupati. Come scrive Martinelli: «Agli inizi del 1914 viene ampiamente pubblicizzata su tutte le riviste cinematografiche la realizzazione di questo film [...]. Pagine e pagine di réclame, anche fotografie di scena [...]. Poi, d'un tratto più nulla». Nel secondo Dopoguerra, ricorda ancora Martinelli, un certo V. B., in un articolo intitolato *Vecchio Album: Don Pietro Caruso* («Cinema», n. 167, v. s., luglio 1943), riferisce del film come se l'avesse visto⁶⁴⁹. Per giunta Ghione stesso scrive: «Films importants, édités de 1914 à 1919, dont les titres firent du bruit à leur époque et qui, j'en suis persuadé, ne doivent pas être tous oubliés» e tra gli altri cita «*Don Pietro Caruso (Caesar Film)*, par Emilio Ghione, avec Francesca Bertini, Alberto Collo et le metteur en scène»⁶⁵⁰. Nel 1983 sulle pagine della rivista «Immagine. Note di Storia del Cinema» Vittorio Martinelli si occupa del film per cercare di dirimerne il mistero. Nel 1991 Mario Quargnolo in una lettera alla stessa rivista scrive che Roberto Chiti ha trovato almeno un anno prima le pagine di *Memorie e confessioni* in cui Ghione spiega i retroscena legati alla distribuzione del film⁶⁵¹. Avendo a disposizione l'intero testo autobiografico, siamo riusciti a confermare i dubbi espressi a suo tempo da Quargnolo: è infatti lo stesso Ghione a ricordare che fu un capriccio di Francesca Bertini a mandare al macero la pellicola, forse, aggiungiamo noi, in favore di *Assunta Spina* (Gustavo Serena, Caesar Film 1915). La diva nella sua autobiografia non fa che un semplice cenno al film: «Incominciammo subito la lavorazione di

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

⁶⁵⁰ GHIONE 1930b, pp. 43-44.

⁶⁵¹ Cfr. *Il carteggio Bracco – Troncone*, MARTINELLI 1983a, pp. 15-16 e QUARGNOLO 1991b, p. 28.

Don Pietro Caruso»⁶⁵². Il legame tra i due film è tracciato da Ghione nelle sue memorie:

Ero in procinto di iniziare, alla Caesar, un nuovo film, quando driiinn – driiinn [sic]:

«Pronto! Pronto. Sì [sic], parla Ghione, chi parla?»

La voce di Don Peppino [Barattolo], chiese:

«In quali rapporti, si trova, Ghione, con Francesca Bertini?»

«Ottimi».

Risposi un poco sorpreso, ma lui continuò:

«Ne sono lietissimo, le mando la macchina, venga subito».

Pochi istanti dopo ero seduto alla scrivania, di fronte a quell'uomo, che se avesse voluto, sarebbe diventato l'autocrate assoluto della cinematografia mondiale.

Amabile, sempre sorridente mi disse:

«Sa con chi sto facendo una combinazione?»

Risposi:

«Con Sua Santità».

Scoppiò in una sincera risata [...]. Ricomponendosi, si spiegò:

«La cinematografia sta passando un momento d'incertezza; si adescano (parola usata) gli artisti che rendono, ma dato che il loro rendimento è aleatorio, s'impegnano per poco. Voi, Ghione, siete una cosa diversa, voi siete il reddito sicuro, sul quale si conta, ma il divismo non è che il cambio, in continua oscillazione; quindi sono venuto alla determinazione, di assumere la Sig.na Francesca Bertini, per due soggetti che metterete in scena» [...].

Qui fece una gran pausa; era evidente il suo imbarazzo [...], infine proseguì:

⁶⁵² BERTINI 1969, p. 85.

«Guardate però, che ella impone il suo soggetto, e che il secondo che deve essere Assunta Spina avendo ella scelto quale primo attore, Gustavo Serena, desidera....»

Già prevedendo, con fine ironia, ribattei:

«Desidera?»

Frettolosamente, come per liberarsi, concluse:

«Che sia lo stesso Serena a dirigerla».

Si stabilì un penoso silenzio; egli capiva di ferirmi; io riflettevo alla risposta da opporre, dissi:

«Egregio avvocato, non mi permetto di sindacare i 'beguins' delle vedette, però vista la mia qualità di Direttore della Caesar mi permetto a mia volta di dettare delle condizioni, esse sono:

1°. Ghione sceneggerà [sic] il soggetto primo, lo dirigerà e lo interpreterà a fianco della Bertini:

2°. Considerato, che fino ad ora, per mancanza dell'attrice non ha potuto girare il Don Pietro Caruso da lei avvocato acquistato da Roberto Bracco per la mia interpretazione, reputo ottima la combinazione che ci permette di fare interpretare il ruolo di Margherita alla Bertini, sotto la mia direzione.

Finiti questi due lavori, cederò al camerata Serena il bastone del comando, per la messa in scena dell'*Assunta Spina*».

Le mie pretese furono accolte. Giuseppe Barattolo, non pensava di certo, con questo affare, di preparare conseguenze veramente caotiche⁶⁵³.

Qualche pagina dopo Ghione racconta le difficoltà della realizzazione del film, il cui epilogo inaspettato gli fornisce l'occasione di esprimere tutte le sue riserve rispetto al sistema

⁶⁵³ GHIONE 1928a, pp. 64-65.

divistico, che stava lentamente costringendo e deviando le produzioni italiane dell'epoca. I produttori accettavano i diktat delle dive, che con la loro sola presenza avrebbero garantito l'afflusso di pubblico nelle sale:

Con alacre volontà misi in scena il *Don Pietro Caruso* di Roberto Bracco. Il protagonista è un vecchio, sordido, farabutto, capace di non importa quale azione, ma è tutto illuminato da una adamantina religione per sua figlia Margherita, ed in fondo se di se stesso fa ogni mercato, non è che per rendere lieta, gaia, serena la vita di lei. Ora la Bertini mi interpretava la figlia ed era quindi una semplice popolana: la mancanza di sfoggio di eleganze, di toilettes, fece sì che il ruolo me lo combinasse con la mosca al naso. Come Dio volle terminai di girare anche *Don Pietro Caruso* lasciando così munito di pieni poteri il Sig. Gustavo Serena, libero di mettere in scena *l'Assunta Spina*. Se qualche mio ammiratore, mi chiedesse:

- *Don Pietro Caruso*? Non si è mai visto, non è stato proiettato mai -
Gli risponderei:

«Infatti non vide mai la luce per la semplice imposizione della diva, che non volle assolutamente venisse offerta al pubblico, essendo lei poveramente vestita, quel ruolo ».

E furono queste mentalità, e fu questo sconfinato, superbo, orgoglio, che a poco a poco, calò a picco la nostra rinomanza, che distrusse, in perfetta idiota maniera, il valore di pochi.

Il Divismo, ignorante, meschino, tardo, incominciò fin d'allora a minare un edificio, che non doveva crollare mai: la cortigiana, servile galanteria dei dirigenti, paurosi di vedersi sfuggire la Diva, plasmò un sistema di ricatti morali, che ci debellò⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ *Ivi*, pp. 70-71.

Ancora Quargnolo nell'ottobre 1991 pubblica il saggio «*Don Pietro Caruso*» e *lo schermo. Le sfortune cinematografiche di un fortunatissimo dramma* in cui ricostruisce i tre tentativi del cinema italiano di realizzare la riduzione in pellicola dell'opera di Bracco: oltre a quella di Ghione, annota il progetto di Carmine Gallone del 1937 e quello della Scalera-Film (di Barattolo) dell'anno successivo. Ma, conclude l'autore, gli ultimi due vengono bloccati dal regime a causa del manifesto antifascismo di Roberto Bracco⁶⁵⁵.

*Produzione Monopol–Caesar Film*⁶⁵⁶. *La mia vita per la tua!* (prima visione romana 5 dicembre 1914; visto di censura 8 dicembre 1914) parte da un soggetto di Matilde Serao. Gli interpreti sono Maria Carmi (Elena Soubise), Tullio Carminati (Andrea di Roger-Ferry), Emilio Ghione (Giorgio di Granville), Alberto Collo (Gastone). Questo «tentativo di romanzo cinematografico»⁶⁵⁷ sembra essere in realtà un melodramma che sfrutta temi già ampiamente usati nei film di Negroni. Giorgio di Granville (Ghione) è un conte dalla condotta dissoluta che viene escluso dal testamento dei suoi zii in favore di tre giovani duchi; l'intreccio prosegue con l'entrata in scena di una donna senza scrupoli, Elena Soubise, della quale Giorgio si serve come esca per mettere fuori combattimento i tre eredi. Riesce ad

⁶⁵⁵ «*Don Pietro Caruso e lo schermo*». *Le sfortune cinematografiche di un fortunatissimo dramma*, QUARGNOLO 1991a, pp. 130-132.

⁶⁵⁶ A proposito della produzione Monopol, Gaetano Fusco scrive: «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). Il brano è tratto da un saggio di prossima pubblicazione che l'autore gentilmente mi ha favorito.

⁶⁵⁷ Cfr. MARTINELLI 1993a, pp. 34-37.

allontanare due dei tre giovani (Arletta prenderà i voti, Gastone, dopo essere stato sedotto e abbandonato da Elena, decide di arruolarsi nella Legione Straniera dove muore). Ma la donna, imprevedibilmente, si innamora, ricambiata, dell'ultimo dei tre eredi, Andrea, e scioglie il suo patto scellerato con Giorgio. L'intendente di casa però scopre il piano, ed Elena in un momento di pentimento si toglie la vita. Ad Andrea, che la soccorre invano, dice: «La mia vita per la tua...». Nessuna implicazione naturalista o para-verista, nonostante la firma della Serao: il soggetto sembra piuttosto avvalorare il giudizio espresso sull'epilogo della sua produzione letteraria: «L'ultima fase, la più scadente e commerciale, di facile sentimentalità»⁶⁵⁸. Ghione ricorda nelle sue memorie questo episodio della sua filmografia come tra i più importanti del periodo alla Caesar. Il regista racconta che firma un contratto con Barattolo: «Per l'esecuzione, in termine dato, di un soggetto, scritto da Donna Matilde Serao. Per il complesso artistico, erano imposti due nomi [...] Maria Carmi, e Tullio Carminati. L'avvocato osservò: 'Il contratto è gravoso, per la limitazione tempo, a giorni settantacinque consegna, copia positiva campione, con titoli. Che dice, Ghione? Siccome dipende da lei, si deve fare?' ». Ghione accetta e di lì a

⁶⁵⁸ Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia. L'Ottocento*, vol. 3, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1992, p. 1450.

poco ha tra le mani «il manoscritto⁶⁵⁹, dal titolo *La mia vita per la tua*, e continua: «La signora Maria Carmi, già la conoscevo [...]. Dovendo essere la protagonista del nuovo lavoro, ove svolgeva il ruolo di donna fatale, decisi di essere [...] molto franco con lei. Le dissi che pur riconoscendole doti squisite d'artista, non approvavo completamente il suo recente operato e la pregai [...] d'essere mia collaboratrice. Apprezzò infinitamente la mia sincerità, sì che mi fu nel lavoro, camerata gentile e valorosa. Tullio Carminati disimpegnò abbastanza bene il ruolo suo, di primo attore, ed Alberto Collo, fu efficacissimo nel sostenere la parte dell'ammalato d'amore». Di se stesso e del suo ruolo nel film non parla, aggiunge invece una nota di colore legata all'autrice del soggetto: «Alla visione del film, Donna Matilde, fu veramente entusiasta, e me lo espresse con quella sua familiarità tutta partenopea, applicandomi sulle guance un chiassoso paio di bacioni»⁶⁶⁰. Vittorio Martinelli scrive che «Ghione dirige come può, scontrandosi più volte con la capricciosa protagonista che pretende che ogni volta che è dinnanzi alla macchina da presa vi sia un trio di orchestrali che la accompagnino in sottofondo. Il film non ha buona critica [...]. Ma i maggiori strali sono per la Serao, il cui soggetto viene unanimemente maltrattato:

⁶⁵⁹ E. Fornoni riporta un'interessante intervista a Maria Carmi, nella quale l'attrice «parla del 'soggetto' che Matilde Serao ha scritto, ed ella ha interpretato per la Monopol-Film di Roma». Tra le domande di routine spicca per assenza il titolo della produzione: in tutta l'intervista *La mia vita per la tua!* è sostituito dalla più generica parola 'soggetto'. Questo senso di mistero può far parte di una strategia commerciale tesa a creare interesse attorno al film, oppure che la scelta del titolo non fosse all'epoca ancora definitiva. Nella didascalia alla grande illustrazione che correda l'articolo è scritto: «Maria Carmi ed Emilio Ghione (metteur en scène) durante lo studio del soggetto di Matilde Serao», quindi presentata come un ritratto dal vero della coppia; ma di recente Paolo Caneppele del Filmarchiv di Vienna mi ha gentilmente favorito un fotogramma imbibito della pellicola che riprende la stessa scena, cosa che fa pensare che alla data dell'intervista (15 settembre 1914) il film fosse già stato realizzato, cfr. E. Fornoni, «La Vita Cinematografica», a. V, n. 34-35, 15-22 settembre 1914, pp. 41-42.

⁶⁶⁰ GHIONE 1928a, pp. 62-63.

‘Quello che si svolge sullo schermo è un rebus, e lo spettatore sovente si chiede perché?’ («L’Alba cinematografica», Catania, 15 aprile 1915). ‘Tutta la vicenda drammatica cade dinnanzi ad un esame logico e perde tutto l’interesse, non importa se, di tanto in tanto, viene un qualche episodio grazioso, con la buona volontà di ravvivarlo’ («La Cine-Fono», Napoli, 10 gennaio 1915)»⁶⁶¹. Il mélo strappalacrime è importante per il soggetto dell’esclusione dall’eredità, che ritornerà nello *Za la Mort* del 1915, dove la stessa causa scatena l’ira del visconte De Ghion e dà vita alla sua famosa metà oscura. La figura di Elena verrà ripresa in *Nelly la gigolette*.

Produzione Caesar Film. Nelly la gigolette o La danzatrice della Taverna Nera (visto di censura 19 dicembre 1914, prima visione gennaio 1915)⁶⁶². Con Francesca Bertini (Nelly), Emilio Ghione (Zar la Mort), Alberto Collo (il banchiere Albert Coll), Carlo Benetti, Olga Benetti. A Parigi, Nelly, una gigolette, e l’apache Zar la Mort [sic!] sono a capo di una terribile banda di malfattori. Quando i due banditi vengono a conoscenza dell’arrivo in città di Albert Coll, un giovane banchiere nordamericano, ordiscono una trama per derubarlo. Nelly lo seduce e nel frattempo uno della banda, rassomigliante al banchiere, ne assume l’identità e, una volta a New York, il sosia si mette a capo della banca impossessandosi del capitale. Ma la gigolette presto si innamora della sua vittima, si pente e confessa l’intrigo. Coll parte per New York assieme a Nelly. Zar la Mort, raggiunti gli amanti, uccide il banchiere e riporta a Parigi Nelly «la quale saprà a sua volta vendicarsi dell’apache con altrettanta

⁶⁶¹ MARTINELLI 2007, pp. 68-69.

⁶⁶² Cfr. MARTINELLI 1993b, p. 61.

crudeltà, tutta femminile...»⁶⁶³. Ghione racconta le fasi della lavorazione con Bertini tracciando un ritratto molto duro nei confronti dell'attrice:

Invitato dalla Bertini⁶⁶⁴, presi il manoscritto per studiarlo e sceneggiarlo: un groviglio di situazioni avventurose, di ambienti opposti, di paesi diversi, così da permettere alla prima attrice, grande sfoggio di toilettes, perché rarissime sono quelle che lavorano coll'anima, le più lavorano con mezzi di sartorie, di pelliccerie, di orpelli. Nel dividere in quadri il lavoro, aumentai il numero dei vestiti, così che alla lettura, ebbi approvazione calorosa; ella fu pure contenta del ruolo, da me sviluppato sì da darle grande quantità di mezzi⁶⁶⁵.

Da qui inizia la descrizione dell'apache : «La mia parte consisteva nella creazione d'un fosco figuro, livido e sinistro, crudele e audacissimo, che per passione smodata per la sua donna (la Bertini) giunge a schierarsi contro tutte le leggi [...]. Pensando alla creazione di quel tipo, volendo impormi con qualche [sic] di nuovo, di originale, lungamente riflettei: ed a poco a poco, nella mente ipnotizzata dalla ricerca, si profilò, indistinta prima, precisa poi, una sagoma nera,

⁶⁶³ Cfr. *Ivi*, pp. 61-64. L'epilogo rimane vago anche nella didascalia di una foto pubblicitaria del film in lingua spagnola (l'ultima di una serie di sei, senza riferimenti editoriali): «Nelly [...] emplea los más refinados procedimientos de un ejemplar castigo para quien fuera propulsor de su caída y asesino de los querele de su alma; no fué bastante la perversidad y poder de aquel profesional del crimen para contener la ferocia de la mujer enamorada». In queste illustrazioni il nome del personaggio interpretato da Ghione che non è Zar la Mort bensì «il Leopardo»; ma in seguito anche in Spagna, come vedremo nella brochure spagnola del serial // *Triangolo Giallo* (1917), si chiamerà Za la Mort .

⁶⁶⁴ Dato confermato anche da Bertini che scrive: «questo [...] film fu imbastito in quattro e quattro otto nel mio appartamento di Via Tacito [a Roma]», BERTINI 1969, p. 85.

⁶⁶⁵ GHIONE 1928a, p. 66.

subdola, volontaria»; infine Ghione descrive l'ambientazione e i personaggi: «L'ambiente delle prime parti era di bassifondi parigini, ella [Bertini] vi figurava una gigolette, io un apache, vi era poi Alberto Collo che raffigurava un ricco americano»⁶⁶⁶. E proprio Alberto Collo nelle sue memorie racconta un'altra versione della genesi dell'apache, ispirato a Ghione da un soggiorno a Parigi: «Estate 1914. Un brivido di guerra scuote l'Europa [...]. A Roma, la vita è relativamente tranquilla. Gli studi [cinematografici] sono ancora in piena attività e a Collo accade spesso di girare contemporaneamente due film. Allo scoppio del conflitto, Ghione ritorna da Parigi dove aveva trascorso qualche mese. Nella sua valigia è il personaggio di Zà-la-Mort [sic!] che egli ha pescato dal vero nei fetidi vicoli di Montparnasse. L'idea piace a Barattolo che gli affida la stesura di *Nelly la gigolette* [...]. Il film, geniale e popolaresco, ha un enorme successo. Le piroette di Zà-la-Mort, le sue occhiate al fulmicotone, i suoi coltelli a serramanico, mandano in visibilio le platee. La bellezza della Bertini e l'indomito coraggio che Collo dimostrava nella vicenda fanno il resto. Ghione e la Bertini conquistano d'un tratto la celebrità. I loro film vengono venduti a scatola chiusa ai noleggiatori di tutto il mondo»⁶⁶⁷. I critici dell'epoca mettono in risalto la recitazione di Francesca Bertini, eccessiva o eccezionale a seconda dei gusti⁶⁶⁸; dell'interpretazione di Ghione non c'è traccia, solo un *incredibile* accenno all' «autore di Nelly» che

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁶⁷ COLLO 1938b, p. 4.

⁶⁶⁸ Pier da Castello dà un giudizio tutto sommato positivo della Bertini-Nelly, che definisce «attrice e personaggio insieme – coi suoi pregi, che sono molti, e coi suoi difetti, che non sono pochi» («La Vita Cinematografica», 15 febbraio 1915); più freddo invece è Allan Kardec, che scrive: «la Bertini è molto bella, e della sua bellezza essa è perfettamente consapevole, così che quando posa innanzi all'obbiettivo appare principalmente preoccupata di porre in piena luce le grazie della sua flessuosa affascinante persona» («La Cinematografia Italiana ed Estera», 15 febbraio 1915), ora in MARTINELLI 1993b, pp. 62-64.

«ha tracciato sul bianco schermo una pagina di quella vita che si vive: la storia di tutti i giorni, il fatto di cronaca dei quotidiani»⁶⁶⁹. Il film sembra un collage di altri soggetti o un semplice ribaltamento di ruoli già presenti in opere di Negroni o di Ghione stesso. La nascita di un eroe del cinema muto quale sarà *Za la Mort* (pur nella variante che il suo nome subisce qui, alla prima apparizione) passa sotto traccia. Nella trama di *Nelly* ritornano fissità narrative, veri e propri clichés, che incontrano il gusto del pubblico che «numerioso ha apprezzato questo cinedramma»⁶⁷⁰. Emergono stereotipi letterari e sub-letterari che si rifrangono sulla figura dell'apache e della donna-oggetto (quest'ultima già presente in *La bufera* di Negroni), e nei temi dell'assassinio passionale o, come nel soggetto di *La mia vita per la tua!*, della rinuncia e della redenzione. La trama riprende soprattutto il soggetto di *Nini Verbena*, firmato da Augusto Genina, al quale *Nelly la gigolette* deve molto, tranne che per l'epilogo in cui la protagonista viene strappata con violenza estrema alla nuova vita borghese. Altri motivi ricorrenti nella filmografia di Ghione sono quelli dell'esca, i cui riferimenti immediati si possono riscontrare di nuovo nel soggetto della *Serao*, e della fuga 'esotica' (Americhe, luoghi selvaggi...), presenti nel coevo *Circolo nero*⁶⁷¹. Il film può essere visto quale collegamento tra i generi *neri* preferiti da Ghione: da una parte il melodramma cupo e morboso, in cui ricatto, sesso e denaro, amore e morte sono le basi per la trama prevedibile (che può avere almeno due finali diversi contrapposti: vita o morte dell'eroina e dello sgherro); dall'altra, il mondo apache e il *demi-monde* che appassionano il pubblico popolare. Il ruolo torvo di *Za la Mort* dà la

⁶⁶⁹ G. Ciauri, «L'Alba Cinematografica», 1° maggio 1915, cit. in *ivi*, p. 64.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ La fuga in un altrove esotico è un topos narrativo che vedremo riconfermato in *Anime buie* (1916), e in *I Topi Grigi* (1918).

possibilità a Ghione (ma non a Bertini, presto sostituita da Sambucini) di recuperare tutto il suo carisma e interpretare il ladro laido, sciupafemmine e assassino che, come vedremo, declinerà in un rinnovato e contraddittorio tipo di apache e che diverrà la sua maschera (più affine alla tradizione della commedia dell'arte che ai precedenti e coevi esempi narrativi e cinematografici).

Due produzioni molto simili per trama ed epilogo, intitolate *Per la sua pace* e *L'ultimo dovere*, ricevono il visto di censura nello stesso giorno (20 gennaio 1915). L'esile intreccio dei film, che possiamo ricavare dalle sinossi, ci appare a dir poco delirante e ripete il soggetto di *Tramonto* di Negroni. Accanto a Ghione compaiono i coniugi Benetti.

Per la sua pace (prima visione romana febbraio 1915)⁶⁷². Gli interpreti sono Olga Benetti, Alberto Collo, Carlo Benetti, Elvira Radaelli. Vittorio Martinelli riporta così la trama del film, imperniata sul suicidio della protagonista per amore del consorte: «Il marito di una donna malaticcia, ama ed è riamato dalla bella cognatina [...]. La moglie comprende e, per la pace sua, decide di accelerare l'opera che di lì a poco la morte dovrà compiere. Solo allora i due innamorati potranno esprimere liberamente i loro sentimenti»⁶⁷³. Un critico compiacente scrive: «Alla Caesar Film tutta, adunque, che ha lasciato sul mercato cinematografico, come suo primo lavoro, un sì grande dramma passionale, giungano da queste colonne un nostro voto di plauso, un bravo di cuore e un augurio sincero di prosperi eventi»⁶⁷⁴; stando alle parole del critico sembra essere questo il primo film distribuito dalla casa di Barattolo, fondata quasi un anno

⁶⁷² Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 118

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Anonimo, «L'Alba cinematografica», 15 marzo 1915, in MARTINELLI 1992d, p. 118.

prima. Questo avviene mentre Ghione lavora già presso la Tiber Film di Mecheri. *L'ultimo dovere* (prima visione romana 15 gennaio 1915, visto di censura 20 gennaio 1915)⁶⁷⁵, con Emilio Ghione (un ingegnere), Olga Benetti (la moglie dell'ingegnere) e Carlo Benetti. In questo film riverberano i venti di guerra che già scuotono l'Europa: un ingegnere è vittima di un'esplosione a causa della quale perde la vista, alla vigilia di un esperimento su alcune mine. Alla buona riuscita dell'impresa erano legate le speranze della famiglia e in particolare del figlio, il piccolo Piero. Le cure amorevoli della moglie lo sollevano, ma nel frattempo la donna intesse una relazione platonica con Carlo, un amico e collega dell'ingegnere. Quest'ultimo capisce, e decide di compiere il suo 'ultimo dovere', porre fine alla propria esistenza infelice. Una foto di questo film ritrae Ghione con un bimbo di circa quattro anni che gli fa da guida. Avanziamo l'ipotesi che quel bambino possa essere il vero figlio di Ghione, che si chiama appunto Piero (la foto è associata a un titolo non corrispondente ad alcun film di Ghione, *Tenebre*)⁶⁷⁶. Seguono altri quattro titoli che vedono Emilio Ghione dirigere la coppia Olga e Carlo Benetti, caratterizzate da trame drammatiche o brillanti ambientate nel bel mondo romano. *Gespay, fantino e gentiluomo* (visto di censura 9 aprile 1915, film in tre atti)⁶⁷⁷, con Emilio Ghione (Gespay), Olga Benetti (la marchesa Illuminati) e Alberto Collo. Il fantino Gespay è innamorato della sua padrona, la marchesa Illuminati. La donna è sposata e non lo degna di uno sguardo. Un giorno Gespay si prende un po' troppa confidenza e le bacia un piede; per tutta risposta si prende una frustata sul viso. Si innesca la

⁶⁷⁵ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 264.

⁶⁷⁶ La foto è pubblicata in CANGINI 1958, p. 51.

⁶⁷⁷ Cfr. MARTINELLI 1992c, p. 225.

trappola, poiché il fantino si vuole vendicare e, spiando la donna, scopre che ha una relazione clandestina con il cugino. Gespay allora la ricatta apertamente: o la marchesa si concederà o il fantino racconterà tutto al marito. Abbandonata dal cugino che vigliaccamente la invita a sbrigarsela da sola, la donna disperata accetta il compromesso. A questo punto Gespay rifiuta la donna e si vendica dandole una lezione di vita. Storia di adulteri fra nobili consanguinei, che si rifà alla produzione Celio. Gespay è un personaggio ambiguo che nel finale la spunta con soddisfazione da buon moralista. *Memorie sacre* (prima visione romana 9 aprile 1915, visto di censura 17 aprile 1915)⁶⁷⁸, con Olga Benetti, Alberto Collo, Carlo Benetti, Elvira Radaelli. Del film non si sa nulla più di quel che dice una recensione di Tito Alacci: «Una novellina da studente liceale, rafforzata coi ferri vecchi della lettura della *Farfalla*. Ma una esecuzione pregevole, nella quale primeggia la bella figura di Olga Benetti, attrice degna di particolare considerazione. Bene anche Carlo Benetti [...], e gli altri»⁶⁷⁹. *Triste impegno* (visto di censura 14 giugno 1915; prima visione romana 21 luglio 1915)⁶⁸⁰, con Olga Benetti, Emilio Ghione, Carlo Benetti, Anna Cipriani. Questa volta è colpa della Guerra di Libia se nel finale Ghione e il suo antagonista si fronteggiano in duello per una donna, tra l'altro moglie di entrambi. Carlo (Benetti) marito di Olga (Benetti) viene ucciso nella guerra Italo-turca; Emilio (Ghione) corteggia Olga e dopo non poche resistenze si sposano. Ma Carlo torna dalla Libia, i due coniugi rivivono i vecchi fasti amorosi; Emilio viene a conoscere il misfatto e chiede soddisfazione all'altro marito. La riduzione citata non rivela il

⁶⁷⁸ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 37.

⁶⁷⁹ Anonimo (ma Tito Alacevich), «Film», 15 aprile 1915, in MARTINELLI 1992d, p. 37.

⁶⁸⁰ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 262.

finale. Versione tragica del ben più tardo *Letto a tre piazze*⁶⁸¹. *Lagrima* (visto di censura 24 marzo 1917)⁶⁸². Con Olga Benetti, Carlo Benetti, Alberto Collo. Film girato nel 1914 e mai uscito fino al 1917, fu ridotto drasticamente dalla censura⁶⁸³. Ne parla brevemente anche Emilio Ghione nelle sue memorie, confondendolo però con *Spine e lacrime* del 1915. Ghione lavora per tutto il 1914 per la Caesar di Barattolo, ma i suoi film, come abbiamo già visto, usciranno a partire dal dicembre e durante la metà dell'anno successivo. All'inizio del 1915 lavora già alla Tiber di Mecheri, perciò durante il 1915 usciranno in contemporanea film di e con Ghione prodotti dalle due Case concorrenti⁶⁸⁴.

Produzione Tiber Film. Za la Mort (visto di censura 17 aprile 1915; prima visione romana 24 dicembre 1915)⁶⁸⁵. Accanto a Emilio Ghione (visconte de Ghion/*Za la Mort*) debutta Kally Sambucini (*Za la Vie*). Il giovane visconte De Ghion, brillante esponente del gran mondo, vive alle spalle di una vecchia zia, sicuro d'esserne l'erede. Vorrebbe sposare una ricca contessa, ma poiché la nobildonna è divorziata la zia si oppone. Quando la zia muore senza lasciare testamento, altri parenti soffiano a De Ghion l'eredità e lo cacciano di casa. Il visconte decide di prendersi una rivincita: approfittando del fatto che un cadavere senza nome è stato trasportato alla

⁶⁸¹ *Letto a tre piazze*, regia di Steno con Totò, Peppino De Filippo, Nadia Gray (1960).

⁶⁸² Cfr. MARTINELLI 1991b, p. 159.

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ Notizia gentilmente favoritami da Aldo Bernardini, cfr. III.2.

⁶⁸⁵ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 292. Il manifesto del film è riprodotto in BERTETTO 1995, p. 83. La metà destra del manifesto (che rappresenta a sinistra *Za in tuba e marsina*) con Ghione ritratto con la divisa dell'apache, s'intravede in una scena del successivo film *Oberdan*, appeso a una parete: in una sorta di autocitazione divistica.

'morgue'⁶⁸⁶, De Ghion fa in modo che si creda sia lui, suicidatosi per la disperazione nell'immaginarsi povero. Nei bassifondi della città appare Za la Mort, un temibile apache che, ben presto, sfidando i più biechi malviventi, ne diventa il capo, facendo innamorare di sé la gigolette Za la Vie. Sotto la guida di Za la Mort vengono attuati vari furti. Ma il giorno in cui si trova a casa della contessa che amava, rinasce in lui il sentimento del visconte De Ghion e rinuncia a derubarla. I suoi accoliti gli chiedono il perché, ma Za la Mort rifiuta di rispondere. Za la Vie, accecata dalla gelosia, lo accusa di essere una spia della polizia; ma quando sta per essere sopraffatto dai banditi inferociti, sarà Za la Vie a salvarlo, confessando la sua menzogna. Secondo quanto riporta Pier da Castello, il sottotitolo del film è: *Luci drammatiche di vita strana*⁶⁸⁷. Il visconte De Ghion che si tramuta in Za la Mort ricorda per molti aspetti celebri personaggi schizoidi: Mattia Pascal, Doctor Jekyll/Mr. Hyde, Jack lo squartatore. Ma Za la Mort in questo film non è l'efferato assassino apparso in *Nelly la gigolette*: qui è un indolente, astuto nobile, un dandy decadente e dannunziano che nel momento della catastrofe economica inizia una nuova (mala)vita. Da raffinato lussurioso diviene dominatore degli sgherri più impresentabili di Parigi e addirittura maestro del furto con scasso. Il personaggio è a uno stadio evolutivo che lo estrae dalle sacche della misoginia (vedi invece *Nelly la gigolette*), ma è ancora lontano dal diventare il giustiziere dal cuore nobile. Di particolare interesse è ciò che il critico Pier da Castello (Angelo Pietro Berton) osserva sul personaggio:

⁶⁸⁶ *Ibidem*. La *morgue* equivale all'obitorio, in special modo a quello di Parigi, vicino a Notre-Dame, dove venivano esposti i cadaveri ignoti in attesa di riconoscimento, attivo dal secolo XVII fino al 1923.

⁶⁸⁷ Pier da Castello, «La Vita Cinematografica», 30 maggio-7 giugno 1915, in MARTINELLI 1992d, p. 292.

È bello questo carattere: è il preferito da Emilio Ghione, che ne ha fatto quasi una specialità. È il tipo del brigante gentiluomo; è un misto di sentire delicato e di efferatezza spietata; il tipo capace di commettere un delitto, ma non una bassezza che ispira spavento, ma non mai ribrezzo. Ma... tutto questo carattere, [...] avvolto in un'atmosfera di mistero, per far ch  [sic]? Per commettere un volgare furto presso una signora apparentemente sola, e con tale uno spiegamento di forze da sembrare che si volesse andare a prendere... Trento e Trieste! C'era proprio bisogno di tanto lusso di cappucci neri, di tribunale inquisitoriale, che all'ultimo atto mette un po' di buonumore nel pubblico?⁶⁸⁸.

Berton rende fin qui un profilo di *Za la Mort* piuttosto preciso, ma personale, colto; il critico non tiene conto del fatto che quelle scene iperboliche, o peggio involontariamente comiche, sono destinate a un pubblico popolare. Quel che possiamo definire inverosimile, dal punto di vista della trama, è d'altro canto il punto di maggior forza dei film dell'apache. Ma il critico rincara:

Eh, no, perbacco [...]! Lo studio piace, interessa; l'ambiente può anche essere [...] un particolare dell'azione, un accessorio; ma, dato il concetto, *Za la Mort* doveva essere il protagonista di qualcosa di più alto o di più basso; ad ogni modo, di più grande: un *Ebreo errante*, i *Misteri di Parigi*, et similia! E *Za la Vie*, che dovrebbe essere il contrapposto, che fa? Dona una rosa a *Za la Mort*, balla il tango... guarda nel vuoto e poi lo denuncia come spia della Questura (?). Mi sembra che in questo lavoro si siano curati tanto e

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

quanto del lavoro, e meno ancora degli interpreti, che stanno a far lume al protagonista, del quale si sono avute tutte le cure e le attenzioni possibili per farlo emergere. Non saremo veramente noi a dire che il Ghione non si meriti il plauso degli intelligenti; noi che più e più volte gli abbiamo accordata tutta intera la nostra ammirazione, e come artista, e come *metteur en scène* [...]. Ma non vorremmo vederlo abusare della sua superiorità a scapito dei suoi compagni e perfino dei temi che sconvolge, i quali spesso sembrano sfroncati di tutto ciò che non ha rapporto colla sua personalità, oppure sono costrutti, come questo *Za la Mort*, a suo uso e consumo, poco badando se fra concetto e svolgimento vi sia un adeguato equilibrio. Questo per l'arte!⁶⁸⁹.

Questa lunga citazione è emblematica dell'atteggiamento critico di Berton, che sembra abbattersi severo sul cinema d'avventura, *pre-noir* e poliziesco. Ghione invece sembra andare da tutt'altra parte, e a questo proposito scrive: «La mia creazione di 'Za la Mort' aveva fatto rumore [si riferisce a *Nelly la gigolette*], egli, da accorto giocatore, vi imprese la partita. Mentre si davano gli ultimi ritocchi allo stabilimento [della Tiber Film], *in una notte* scrissi un soggetto e lo sottoposi a [Giacchino Mecheri], osservando di non voler rimanere colle mani in mano, essendo pagato: la mia fatica prossima, aveva doppio scopo, quello di lanciare sul mercato, al più presto, un'altra pellicola, il cui eroe era l'ormai accettato 'Za la Mort' e quello, per me carissimo, di far assumere quale mia prima attrice la Sig. Kally Sambucini. L'Avv. Mecheri fu lieto della mia fretta [...], e mi chiese a chi avrei affidata la parte di 'Za la Vie' cioè di colei che doveva essere protagonista a fianco mio». Di seguito Emilio Ghione

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

ricorda le fasi della realizzazione del film: «Gli esposi le modalità della nuova lavorazione, avrei girato sulla piattaforma, in attesa del teatro regolare [...]. [Mecheri] ebbe fiducia, mi diede il benestare, e così ebbe inizio quella fortunata, splendida, odissea dell'apache 'Za la Mort' e della sua compagna 'Za la Vie' che per lunghi anni tenne desta e appassionata la curiosità di folle, d'ogni paese, d'ogni idioma. La meta era raggiunta, se mi era costata crudeli sacrifici, amarissime rinuncie [sic], poco tormento avevo pagato, tanto era radiosa la vittoria. Finì la film che s'intitolò 'Za la Mort'. La visionai all'Avv. Mecheri, eravamo circa una diecina in sala di proiezione, accanto a me un po' turbata la Sambucini [...], l'avvocato per tutte le quattro parti non disse una parola. Giunti al fine, si manifestò [...] *l'incredibile*. L'Avv. Mecheri, per tutta lode, mi disse: 'Per quello che costa si può anche cestinare'. Storico! Era il secondo sdruciolone che prendeva, era la seconda cantonata in cui urtava a mio riguardo. La prima ricordate? *la mia faccia nulla diceva*, la seconda *Za la Mort al cestino*. Ascoltate cortesi lettori, la film in questione era costata, con la copia campione positiva e con i titoli *lire 4870*, orbene, questa mia opera, che *doveva finire nel cestino*, dopo tre anni, per confessione dello stesso Mecheri, aveva reso netto, *un milione e settecentomila lire*. Come fruttano a volte certi cestini... E che peccato che tali frutti siano assaporati da...!»⁶⁹⁰.

La produzione ha qualche problema con la censura, infatti a «*Za la mort* [sic] – Tiber – 8555» è imposta la seguente «condizione: che sia eliminata tutta la scena in cui al sottotitolo: 'Maestro il tango apache'⁶⁹¹». Nell'articolo citato, Berton descrive una scena di tango; si può ipotizzare che nel film ne fossero previste almeno due. *Tresa*

⁶⁹⁰ GHIONE 1928a, pp. 74-75

⁶⁹¹ Cfr. AA.VV. 1916, p. 73.

(visto di censura 9 aprile 1915; prima visione romana 3 giugno 1915)⁶⁹². Soggetto di Carlo Broggi-Zampa. Con Alberto Collo (don Luigino), Gastone Monaldi (Totò Malacondotta), Fernanda Battiferri (Tresa), Emilio Ghione (il padre di Tresa), Ida Carloni-Talli. Tresa è una popolana siciliana sedotta dal signorino del villaggio, don Luigino, il quale, presto stancatosi, la abbandona. Totò Malacondotta, un poco di buono, *nomen omen*, nutre un sincero amore per Tresa. La donna, scacciata di casa, accetta le premure di Totò, il quale, pur sapendo che la donna non ricambia il suo amore, si sente preso da un'ansia di redenzione e progetta di partire con lei per l'America per rifarsi una vita. Il giorno della partenza torna in città don Luigino e Tresa vuole vederlo per l'ultima volta. L'incontro è sconsolante: per liberarsi di lei l'uomo le offre del denaro. La donna, offesa, chiama Totò e gli chiede di vendicarla. Totò spara e uccide il seduttore⁶⁹³. Le critiche sono positive, Pier da Castello scrive: «Nulla di straordinario in questa *Tresa* [...]. Lavoro semplice quant'altri mai, ma così ben condotto e sano, che nel nulla di nuovo di cui è impostato, lascia a molta distanza quei polpettoni novissimi [...]. In *Tresa* il critico ci si ritrova. Vede, intende, sente, vive la vita di quella gente che gli passa innanzi, e ne comprende gli atti, le parole. Sì, le parole!»⁶⁹⁴. Mélo che richiama i primordi di Ghione all'Italia (la prima parte di *Sacrificata!*), il film è ambientato nella Sicilia popolana, con qualche ambizione verista. Ma la verosimiglianza sembra perdersi via via, e la storia divenire banale. *Tresa* risponde al bisogno del pubblico di vedere rappresentata un'Italia arcaica, socialmente

⁶⁹² Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 257. Il manifesto del film, opera di Tito Corbella, è riprodotto in BERTETTO 1995, p. 17.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ Pier da Castello, «La Vita Cinematografica», 30 aprile 1915, ora in MARTINELLI 1992d, p. 257.

arretrata, fatta di emigranti, di povertà e di mafia in effigie. *Tresa* anticipa di qualche mese l'uscita di *Assunta Spina*, dell'ormai concorrente Caesar Film, di ambientazione pure ispirata al verismo letterario. Ghione racconta che: «Essendo pronto lo stabilimento» della Tiber Film, ebbe l'occasione «di combinare un affare con Gastone Monaldi [...] affiancato da sua moglie Fernanda Battiferri, [che] s'impegnò per tre film. 'Che coppia meravigliosa, lei uno splendore, lui bellissimo, uniti, provavano ancora una volta che gentil sangue latino non mente'. Interpretarono, obbedendo ciecamente ai miei dettami, con vera disciplina artistica. *Stresa* [sic] dramma siculo. *Il naufragatore* schema mio, ed infine il dramma storico di Dante [sic, ma Santi] Savarino *Ciceruacchio*»⁶⁹⁵. L'autore del dramma storico è invece Emilio Calvi, confuso con il soggettoista di *Oberdan*. *Il naufragatore* o *La vendetta del pirata* (visto di censura 27 novembre 1915, prima visione romana 10 aprile 1916)⁶⁹⁶. Con Gastone Monaldi, Fernanda Battiferri, Alberto Collo, Ida Carloni-Talli. Poche o nulle le informazioni rispetto a questo film: una breve recensione racconta che si tratta di «un soggetto che sta tra un romanzo di Emilio Salgari e una novella di Matilde Serao. Trama vecchia e inverosimile [...] che ci fa assistere a delle gesta di pirati, che succedono ai giorni nostri»⁶⁹⁷. *Ciceruacchio* (prima visione romana 18 giugno 1915, visto di censura 22 giugno 1915)⁶⁹⁸ è tratto da un soggetto di Emilio Calvi. Con Gastone Monaldi (Angelo Brunetti, detto Ciceruacchio), Fernanda Battiferri (Annetta), Ida Carloni-Talli (la madre di Angelo), Alberto Collo (Luigi), lunghezza 2400 metri in 4

⁶⁹⁵ GHIONE 1928a, p. 75.

⁶⁹⁶ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 60.

⁶⁹⁷ Giuseppe Zuccarello, «La Vita Cinematografica», 22-31 maggio 1916, ora in MARTINELLI 1992d, p. 60.

⁶⁹⁸ Cfr. MARTINELLI 1992c, p. 106.

parti. Ghione ricorda che: «Nella generosa figura del popolano romano, carrettiere a vino, Gastone Monaldi, vi profuse tutta la sua possente esuberanza, tutto l'entusiasmo che aureolò l'eroe trasteverino»⁶⁹⁹. Su Angelo Brunetti, detto Ciceruacchio, si appuntano i sospetti della polizia pontificia, ma è lo stesso papa Pio IX che, avuta notizia delle gesta di Brunetti, il quale durante l'alluvione di Roma si è distinto senza risparmio, ne impedisce l'arresto, anzi, lo riceve in udienza speciale. Allora Ciceruacchio crede di vedere nel papa il salvatore di Roma, mentre i suoi compagni, che cospirano per un'Italia libera e unita, ne diffidano. Quando il papa fugge a Gaeta, abbandonando la città all'invasore, Ciceruacchio si mette alla testa dei rivoltosi. Ma è costretto alla fuga. Verrà catturato a Rovigo, su delazione; cadrà, assieme al figlio, fucilato da un plotone d'esecuzione austriaco. Martinelli scrive che il film «venne spesso rieditato, talvolta viene indicato con il titolo // *martire del piombo austriaco*, malgrado la censura avesse sempre escluso dai titoli dei film l[a] parol[a] 'austriaco'»⁷⁰⁰. Alla vigilia della prima battaglia sull'Isonzo, esce questo film 'risorgimentale' che viene commissionato a Ghione, con un dichiarato fine interventista e patriottico, dal forte sapore antiaustriaco. Nello stesso periodo Ghione produce un altro titolo legato all'interventismo di stampo nazionalistico e scrive: «Misi in cantiere *Oberdan* che feci interpretare da Collo, il quale creò forse, per l'unica volta, un vero gioiello d'arte. Grande fu la sig.ra Carboni-Talli [sic, ma Carloni-Talli], che fece vivere la Madre della Grande Vittima, con tanta verità, con sì profonda angoscia materna, da strappar lacrime e singhiozzi a

⁶⁹⁹ GHIONE 1928a, p. 76.

⁷⁰⁰ MARTINELLI 1992c, p. 107.

intere platee»⁷⁰¹. *Oberdan o Guglielmo Oberdan o Il martire di Trieste o Grido di Patria o Il martire della forza imperiale* (22 visto di censura 22 giugno 1915; prima visione romana 20 dicembre 1915)⁷⁰², su soggetto e sceneggiatura di Santi Savarino⁷⁰³, ha per interpreti Alberto Collo (Oberdan), Emilio Ghione (il governatore di Trieste), Ida Carloni-Talli (la madre di Oberdan), Vittorina Moneta (Maria). La frase di lancio recita: «Il forte lavoro che dà palpiti agli spiriti eletti e agli animi generosi, rievocando l'immortale sacrificio, mai come oggi, mentre le bandiere della Patria sventolano ardite in faccia agli oppressori ed ai barbari, fa misurare agli italiani l'immensità etica e spirituale del grande olocausto compiuto dal Martire triestino»⁷⁰⁴. Il film reca il visto di censura dello stesso giorno di *Ciceruacchio*; fa parte di un dittico tendente a supportare quei sentimenti di patriottismo e di unità nazionale che la guerra appena scoppiata sta facendo riemergere. Un celebre episodio legato a questo film è raccontato dall'autore in *Memorie e confessioni*: «Il film fu visionato per inviti, al Salone Margherita di Roma, ed ebbi l'onore d'aver fra gli spettatori il sommo Gabriele d'Annunzio, che al termine della visione, volle conoscermi. Fu Donna Franca⁷⁰⁵ che mi presentò, nello stringermi la mano, il Poeta, mi chiese chi era l'autore delle didascalie, al sapere che ne ero io stesso l'estensore,

⁷⁰¹ GHIONE 1928a, p. 76.

⁷⁰² Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 74. Il film è stato restaurato nel 2008 e proiettato durante il Cinema Ritrovato dello stesso anno e in seguito è stata immessa in commercio una versione DVD a cura della Cineteca Italiana, che conserva la pellicola originale.

⁷⁰³ Santi Savarino fu in seguito sceneggiatore per *Cavalleria rusticana* di Amleto Palermi del 1938; in ambito politico si ricorda per l'adesione all'infame *Manifesto della razza* (1938), del quale fu uno dei firmatari; nel secondo Dopoguerra fu senatore della Repubblica nella II Legislatura, aderendo al Gruppo misto.

⁷⁰⁴ 'Frase di lancio' del film, cfr. MARTINELLI 1992d, p. 74.

⁷⁰⁵ Si tratta di Franca Florio (1873-1950) moglie dell'industriale palermitano Ignazio Florio, che d'Annunzio ribattezzò 'Donna Franca' oppure 'l'Unica'.

con care parole mi elogiò»⁷⁰⁶. *Spine e lacrime* (visto di censura 8 settembre 1915, prima visione romana febbraio 1916)⁷⁰⁷. Con Gastone Monaldi, Fernanda Battiferri, Alberto Collo. L'unica informazione sul film la offre il critico G. G. nella rivista «Film»: lo definisce un «lavoro passionale»⁷⁰⁸. *La banda delle cifre* (visto di censura 21 ottobre 1915, prima visione romana 5 febbraio 1916)⁷⁰⁹ con Emilio Ghione (il poliziotto Mill Ghion), Alberto Collo, Floriana⁷¹⁰. Si tratta di un poliziesco nel quale Ghione stesso, probabilmente per la prima volta sullo schermo, è un poliziotto. Il critico Antonio Rosso scrive che il poliziesco è un genere troppo invecchiato⁷¹¹. Del film non si sa altro.

L'imboscata (visto di censura 6 marzo 1916; prima visione romana giugno 1916)⁷¹², con Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (*Za la Vie*), Diana D'Amore (*Giorgetta*), *La troupe dei sette Faraboni* (i banditi) e Alberto Giovannini è un nuovo capitolo della saga di *Za la Mort* ed è un film di spionaggio militare, con vago riferimento all'attualità di guerra. *Za la Mort* di punto in bianco diviene un eroe senza riserve, fa le veci di un agente segreto, salva dallo spionaggio internazionale i piani di difesa che custodiva il tenente Castroris, ma viene imprigionato da quest'ultimo. Sono *Za la Vie* e *Giorgetta* che riescono a liberare il tenente e *Za la Mort* (fattore che tornerà in *I Topi Grigi* e nel racconto di Ghione *Le maschere bianche*). Questo è il primo film in cui il 'lavoro' iniziato da *Za la Mort* e i suoi amici è portato a termine dalla polizia che, avvertita, cattura i criminali. La

⁷⁰⁶ GHIONE 1928a, p. 76.

⁷⁰⁷ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 225.

⁷⁰⁸ G. G., «Film», 27 novembre 1915, in MARTINELLI 1992d, p. 225.

⁷⁰⁹ Cfr. MARTINELLI 1992c, p. 70.

⁷¹⁰ Pseudonimo di Diana D'Amore, cfr. CHITI 1997, p. 78.

⁷¹¹ Antonio Rosso, «Apollon», marzo 1916, ora in MARTINELLI 1992c, p. 70.

⁷¹² Cfr. MARTINELLI 1992e, p. 232.

critica gli riconosce meriti cinematografici e patriottici, ma anche qualche demerito 293 linguistico: «La trama è ricca di situazioni e di movimento, la vicenda è ravvivata da un simpatico soffio di attualità patriottica [...], Emilio Ghione [...], nella parte di Za la Mort è *à son aise*. Il suo temperamento artistico si adatta assai di più a queste parti di carattere che alle interpretazioni della vita elegante [...]. Solo un rilievo: i titoli sono scritti in italiano... ostrogoto. Non sarebbe inopportuno un po' più di rispetto alla grammatica e alla sintassi»⁷¹³. L'autore racconta una sua disavventura accaduta durante le riprese del film e da qui emerge l'unico dato interessante, che riguarda la *location*: «Girando dunque *L'imboscata* mi trovai a Napoli, per eseguire una certa discesa da una corda, che strapiombava sulle scogliere. La scena raffigurava un'evasione da una torre»⁷¹⁴; sceglie in particolare lo «scoglio di Frisio»⁷¹⁵, dal quale rischia di precipitare, ma viene salvato in extremis. Lo spunto dell'intrigo internazionale può derivare dalla trama di *L'amazzone mascherata*, film in cui Ghione stava dall'altra parte, era cioè una spia. Secondo il racconto di Ghione, il film precederebbe *Sposa nella morte!*, che esce però alcuni mesi prima. *Sposa nella morte!* (prima visione romana 4 novembre 1915, visto di censura 13 novembre 1915)⁷¹⁶, soggetto di Luciano Muratore, ha per protagonista Lina Cavalieri (Elyane Ferny), accanto a Luciano Muratore (Pierre Marsant), Alberto Collo (Duchino Alberto Cenci di Vallalta), Ida Carloni-Talli (Duchessa di Vallalta), Luigi Scotto, Alfonso Cassini (Direttore di Villa Medici), Angelo Bonfanti (Antonio), Diomira Jacobini. Ghione dirige per la prima volta

⁷¹³ Eros, «Il Tirso al Cinematografo», n. 24, 17 giugno 1916, ora in MARTINELLI 1992e, p. 232. Cfr. *L'italiano nel cinema muto*, RAFFAELLI 2003, p. 32.

⁷¹⁴ Una scena simile è presente nel serial *Il Triangolo Giallo*.

⁷¹⁵ GHIONE 1928a, p. 79-80.

⁷¹⁶ Cfr. MARTINELLI 1992d, p. 226.

Lina Cavalieri, famosa cantante lirica definita da D'Annunzio «la donna più bella del mondo»; l'autore nelle sue memorie descrive l'incontro con Lina Cavalieri con queste parole: «Ella e suo marito Luciano [Muratore], vollero esprimere la loro soddisfazione per avermi scelto quale direttore, dichiarando che i pochi minuti assieme trascorsi [in occasione di un pranzo] avevano ribadita la loro stima per me. Il manoscritto concepito da loro stessi era intitolato *La Sposa della Morte*. In un'atmosfera colma di poesia si scatena il dramma che travolge due anime: lo sceneggiati con amore e mi accinsi a metterlo in scena avendo come tempo massimo per finirlo *giorni trenta*. Comprimerete a quali imposizioni ci trovavamo di fronte per lavorare? Oggi un film così, come quello, un direttore padre eterno non impiega meno di un anno». Successivamente Ghione descrive un bisticcio tra lui e l'attrice, che aveva messo in discussione le scenografie scelte dal regista; dopo le minacce di Ghione al produttore Mecheri tutto rientra nello *status quo* preteso da Ghione: «Quando la Cavalieri vide la scena veramente pronta si ricredette, mi tese cordialmente la profumata, ingioiellata manina, saldando così una simpatia basata sulla stima e sul rispetto. Nel termine fissato, misi la parola fine e dieci giorni dopo, il film era visionato: ottenendo un reale successo, sia per l'interpretazione, sia per la messa in scena, nonché per la trama, veramente avvincente. Appena terminata *La Sposa della Morte*, mentre la Cavalieri e suo marito raggiungevano il Nord America, dove essi stessi commerciarono il film realizzando 60 mila dollari, dei quali la metà spettava alla Tiber»⁷¹⁷. Dalla critica arriva la sottolineatura del riciclaggio del soggetto, ma anche una tirata d'orecchie a Ghione per il ripetersi di film in film di alcuni tormentoni; riappare una

⁷¹⁷ GHIONE 1928a, p. 82 e p. 85.

stoccata sul linguaggio usato nelle didascalie: «I titoli sono addirittura impossibili [...]. Sgrammaticati e zeppi di gallicismi. Che significa, per esempio, quella *crosta*?... In italiano, nient'altro che questo: 'Un'escrescenza rieseccata [sic] sopra una piaga' [...]. In francese [...] anche: 'cattivo quadro'»⁷¹⁸. Grande successo per il film lanciato «all'americana»⁷¹⁹, quindi con campagna pubblicitaria a tappeto e gioco delle lunghe attese, basato sulla fama internazionale dell'attrice, *vedette* e cantante d'opera⁷²⁰. *La morsa* (visto di censura 30 gennaio 1916, prima visione romana 17 marzo 1916)⁷²¹. Con Hesperia (Maddalena), Emilio Ghione (Filippo), Alberto Collo (Josef). E' un melodramma familiare basato su motivi risaputi: la morbosità, il senso di colpa, l'adulterio, le morti sulla coscienza e i deliqui relativi. Ghione lo attribuisce a Baldassarre Negroni: «Negroni mi pregò d'interpretare a fianco di Hesperia, il ruolo di primo attore, sotto la direzione sua, nel dramma di Sardou *La Morsa*»; segue un ritratto della rivalità tra *vedettes* che vedeva contrapporsi Hesperia a Ghione stesso: «Ma tutto si appianò, io avrei fatto Filippo nella *Morsa* e dopo Hesperia mi avrebbe girato un film mio [*Anime buie*] [...]. Io nel lavoro, mi dovevo chiamar [...] Filippo; orbene tre mesi dopo che il lavoro era proiettato, giunsero da ogni luogo lettere di agenti e di compratori, i quali scongiuravano la Tiber e l'artista Ghione, di non mai più chiamarsi con un tal nome, tema la scomunica l'impopolarità. Le masse, use ad amare il creatore di Za,

⁷¹⁸ M[ario] C[orte], «Il Tirso al Cinematografo», 15 novembre 1915, in MARTINELLI 1992d, p. 227.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ Il successo dell'attrice Lina Cavalieri (Roma 1876-Fiesole, Firenze 1944), oggi pressoché dimenticata dal grande pubblico, era ancora vivo negli anni Cinquanta; lo testimonia il film, vagamente biografico del 1955 di Robert Z. Leonard, *La donna più bella del mondo (Lina Cavalieri)*, con Gina Lollobrigida, Vittorio Gassman, Robert Alda, Anne Vernondi.

⁷²¹ Cfr. MARTINELLI 1992f, p. 65.

non tolleravano che questi potesse chiamarsi Filippo. Così è provato che il successo mio fu dovuto non solo alla semplice, umana, vissuta arte di cui posseggo il segreto, ma è stato enormemente accresciuto dalla trovata, veramente geniale, del [sic] pseudonimo di Za la Mort. Come era stato convenuto, finita la *Morsa* iniziai un altro colosso. Parlo delle *Anime Buie* con a fianco Hesperia, che interpretava la gigolette Casque d'Or e la Sambucini nella sua creazione di Za la Vie»⁷²². *Anime buie* (visto di censura 13 maggio 1916, prima visione romana 13 luglio 1916)⁷²³, con Emilio Ghione (Za la Mort/Gil Negro), Hesperia (Casque d'Or/Hesperia), Kally Sambucini (Zerlina, ma nella versione spagnola è Za la Vie) e Amilcare Taglienti, è il quarto film della serie di Za la Mort ed è il più antico giunto fino ai nostri giorni. La trama che segue si basa sulla visione di una copia spagnola conservata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino, tradotta in *Triptico de dos almas*. La copia visionata, lunga 1150 m⁷²⁴ (circa 41 minuti) divisa in due rulli (supporto di poliestere), risulta mancante di alcune parti. Alla gigolette Casque d'Or è recapitato un messaggio anonimo: «Za sale hoy de la carcel» (scritta di scena)⁷²⁵. La notizia mette in subbuglio Casque d'Or, la gigolette è innamorata di Za la Mort; ma c'è un ostacolo, Zerlina⁷²⁶, la donna dell'apache. Mentre attendono l'arrivo del galeotto, dopo varie provocazioni, Casque d'Or e Zerlina si affrontano in duello; quest'ultima ha la peggio e rimane uccisa.

⁷²² GHIONE 1928a, pp. 87-88.

⁷²³ Cfr. MARTINELLI 1992e, p. 33.

⁷²⁴ Dati raccolti in seguito alla visione in moviola e desunti dalla scheda tecnica accompagnatoria delle bobine.

⁷²⁵ Per una definizione approfondita del concetto di scritte di scena rimando a *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema muto italiano*, RAFFAELLI 1992, pp. 226-227.

⁷²⁶ Il nome si rifà al personaggio del *Don Giovanni* di Lorenzo Da Ponte, in cui Zerlina è una contadina moglie di Masetto e corteggiata dal protagonista.

All'arrivo della polizia sul luogo del delitto Casque d'Or con freddezza e orgoglio rivendica l'assassinio della rivale. Ma dell'omicidio è sospettato Za la Mort (sopraggiunto nel frattempo dal carcere) e quindi arrestato. Qualche tempo dopo troviamo la donna in Messico⁷²⁷: nel Nuovo continente diviene famosa come danzatrice con lo pseudonimo Hesperia. Quattro miliardari⁷²⁸ del posto corteggiano la vedette in una sorta di gara, omaggiandola con regali eccentrici (una composizione floreale che forma il nome d'arte della donna). La seguono assiduamente anche a teatro, quando Hesperia si esibisce in una danza nel ruolo di Mefistofele. Dopo lo spettacolo i corteggiatori e la ballerina si spostano al Tabarin-Majestic, luogo in cui riappare Za la Mort, vestito in frac. Non è una casualità: l'apache, nonostante l'uccisione di Zerlina, è invaghito di Casque d'Or e per questo l'ha raggiunta. Anch'egli è sotto le mentite spoglie di un ricco banchiere, Gil Negro, ma la sua vera professione è quella di falsario. In questo è supportato da una banda di malavitosi. Questi ultimi ben presto manifestano una forte insoddisfazione nei confronti di Za la Mort. Infatti il capo trascura la sua 'missione' per dedicare il tempo soltanto a Casque d'Or. Ma Za la Mort non è ricambiato, la donna preferisce pavoneggiarsi tra i quattro spasimanti, disprezzando le sue attenzioni. Za la Mort, infuriato e indossati gli abiti da apache, si reca nella lussuosa dimora di Hesperia, e la sorprende mentre pranza assieme ai quattro. A questo punto una evidente lacuna nella pellicola mostra la sequenza successiva con Za la Mort rinchiuso in prigione, in Europa per giunta, nuovamente con cilindro e frac. Provando a seguire questa trama farraginoso, si può ipotizzare che

⁷²⁷ Nel film è indicato un più vago 'America', Messico è desunto, come vedremo da *Memorie e Confessioni*.

⁷²⁸ In *Dollari e fracks* ritroveremo analogamente 'otto eleganti' che corteggiano la protagonista.

nella parte mancante il personaggio venga imprigionato, mentre Hesperia lascia il mondo dello spettacolo per quello del circo⁷²⁹. Za la Mort, superando i controlli dei carcerieri, chiede ai suoi apache un sonnifero che gli procuri l'effetto di una morte apparente. Qui è evidente una seconda lacuna nella copia, cioè la sequenza mancante in cui Za la Mort fugge dalla «sala anatomica»⁷³⁰. Una volta libero Za la Mort salpa (di nuovo?) per il Messico e così ritorna da Hesperia. La donna nel frattempo si fa leggere le carte da una zingara⁷³¹ che le predice l'arrivo (il ritorno?) di una persona che la pensa sempre. Durante uno spettacolo circense per cause accidentali scoppia un incendio. Il fuoco mette in fuga pubblico e artisti, ma Hesperia è imprigionata nel suo camerino. La salva Za la Mort, ritornato proprio in quel momento. Giunge quindi un finale oraziano, che si materializza in un idillio per i due amanti (ex assassini, ladri, falsari, ecc...): infatti «sei anni dopo», come avverte un didascalia, ritroviamo Za la Mort e Hesperia condurre un *rancho*. In primo piano il *vaquero* Za la Mort, a cavallo, raduna e governa le sue greggi o si accoccola amorevole ad Hesperia, mentre godono la pace agreste in tutta tranquillità. Qualche differenza si può riscontrare rispetto alla sinossi del film riportata da Martinelli, secondo la quale è solo dopo aver espiato il suo delitto che Casque d'Or si trasferisce in America, «dove diventa una artista famosa e si riunisce con Za, che è diventato un grande banchiere (solo in apparenza, in realtà è un falsario). Scoperto, viene di nuovo

⁷²⁹ L'ambientazione circense torna anche in un episodio del serial *Il Triangolo Giallo*.

⁷³⁰ Citata da Fandor in «Il Tirso al Cinematografo», n. 30, 29 luglio 1916, ora in MARTINELLI 1992e, p. 33.

⁷³¹ La chiromante è l'anziana attrice B. Pasquali che ritroveremo nel serial *I Topi Grigi* nel ruolo di zia Camilla.

arrestato [...]»⁷³². Secondo una nostra ipotesi, il film dovrebbe essere rimontato secondo un altro schema che qui di seguito proponiamo, per ottenere, almeno in parte, un impianto narrativo logico. Indichiamo in corsivo le parti mancanti, così come paiono deducibili dalla critica d'epoca e dalla stessa visione del film:

1. Casque d'Or riceve la notizia della liberazione del galeotto Za la Mort. Zerlina, la donna di Za è gelosa, scoppia un alterco al quale segue il duello tra le due gigolettes. Uccisione di Zerlina. Casque d'Or pur assumendosi dinanzi alla polizia la responsabilità dell'omicidio non viene creduta, e al suo posto è arrestato Za la Mort, appena uscito dal carcere.

2. *Casque d'Or fugge in Messico. Gli apaches amici di Za la Mort organizzano il piano di fuga per il loro capo. È probabile che gli apaches conoscano le intenzioni di Casque d'Or e tengano informato Za.*

3. Za la Mort riesce a ricevere in carcere un frac grazie a un secondino connivente, al quale consegna un messaggio da portare alla banda degli apache in cui chiede un sonnifero che gli procuri una morte apparente.

4. *Za la Mort si risveglia nell'obitorio e fugge.*

5. Za salpa alla volta del Messico, Casque d'Or apprende dalla chiromante che sta arrivando «qualcuno che la pensa sempre».

6. Presentazione di Hesperia: la nuova identità di Casque d'Or. Za la Mort – che è a conoscenza della nuova identità della donna – raggiunge quest'ultima al Tabarin Majestic sotto le mentite spoglie del banchiere Gil Negro (qui indossa il frac), ma in realtà è un falsario. Za è rifiutato dalla donna, e l'indomani la raggiunge nella sua villa

⁷³² Cfr. MARTINELLI 1992e, p. 33.

7. Hesperia spaventata che Za la Mort sveli il suo segreto lascia il mondo del balletto per quello del circo.

8. Incendio al circo e salvataggio di Casque d'Or da parte di Za la Mort.

9. Nuova vita insieme per i due protagonisti. Fine.

Il critico Fandor del «Tirso al Cinematografo» sostiene che «quello che manca è la logica, dato e non concesso che in cinematografo non si possa parlare di verosimiglianza»⁷³³. Il film premia l'assurdo, la morale ribaltata, dove vincono i malvagi, le anime buie, e in questo mondo alla rovescia (ma fino a un certo punto) forse non si può pretendere verosimiglianza. Ma è un'ulteriore conferma del modo di Ghione di concepire il cinema per meravigliare il pubblico in cerca di emozioni forti, e sovente questi espedienti trascinano la storia fuori dalle gabbie narrative. Il soggetto di questo film è stretto parente dei mélo di Baldassarre Negroni, basati, si può dire, su un sistema a giro di giostra a tre, in cui almeno uno dei personaggi soccombe a favore di due che possono così realizzare i loro sogni. Ghione utilizza per le sue storie un approccio manicheo scriteriato e cosciente a un tempo; qui il finale beffardo è a scapito di Zerlina. Il pubblico, come conferma Fandor nello stesso articolo, «ahimé! non si contenta di piccole sensazioni: vuole delle emozioni, e immediate, profonde, violente»⁷³⁴. Su questo film Ghione scrive molto poco, l'unico riferimento degno di nota riguarda la scelta di «certi costumi della casa d'Arte di Caramba, che mi occorrevo per il film, che intendevo si svolgesse al Messico». Queste affermazioni offrono due notizie importanti. La prima conferma che almeno uno dei due manifesti del film, conservati presso il Museo Nazionale del Cinema

⁷³³ Fandor, «Il Tirso al Cinematografo», n. 30, 29 luglio 1916, ora in MARTINELLI 1992e, p. 33.

⁷³⁴ *Ibidem*.

di Torino, in cui sono rappresentati Ghione in frac a fianco di Hesperia sia anche manifesto della casa d'Arte Caramba oltre che del film: non vi compare infatti nessun titolo⁷³⁵; nell'altro, invece (che è un doppio ritratto di Hesperia raffigurata sia come il personaggio che nella finzione porta il suo stesso nome, sia come Casque d'Or)⁷³⁶, campeggia il logo della Casa di produzione e i nomi dei due personaggi interpretati dall'attrice. La seconda informazione importante è l'ambientazione in Messico che giustifica il nome ispanico Gil Negro. *La grande vergogna* (visto di censura 2 giugno 1916, prima visione romana primo settembre 1916)⁷³⁷ vede Emilio Ghione accanto a Ida Carloni-Talli. Fino a oggi del film non si sapeva altro. Riportiamo di seguito la sinossi scritta dall'autore poiché vi troviamo un primo sintomo dell'insofferenza di Ghione rispetto al suo personaggio più famoso:

Io, in sordina, preparavo una sorpresa *La grande vergogna*. La chiamo sorpresa, perché data la mia autonomia assoluta di concezione e direzione, di questa valendomi, misi in cantiere un film dove l'eterno Za la Mort non esisteva. Infatti il protagonista era uno splendido ufficiale della Guardia Imperiale Inglese, che avendo un amico nel quale aveva cieca fede, in un giorno di estremo bisogno per un debito di gioco da pagare, a lui ricorre, chiedendo la firma d'avallo su d'una cambiale. L'amico acconsente, ma firma con i guanti calzati, sicché quando si tratterà di pagare, l'ufficiale non potendo, l'amico negherà d'aver firmato per rovinarlo. La perizia calligrafica darà ragione al truffatore ed il brillante ufficiale finirà in

⁷³⁵ Il manifesto del film è riprodotto in BERTETTO 1995, p. 95.

⁷³⁶ Il manifesto del film è riprodotto in *Idem*, p. 79.

⁷³⁷ Cfr. MARTINELLI 1992e, p. 228.

galera. Con una condotta esemplare, con una tenacia disperata, la vittima ottiene qualche anno dopo la grazia, così potrà smascherare il colpevole e riacquistare il suo onore. Il quadro finale era precisamente la riabilitazione sua, fra il quadrato degli ufficiali in alta uniforme. Il film era degno, di nobilissima linea, emotivo al sommo, drammaticissimo, eppure quando fu proiettato non incontrò il successo che speravo, ebbe lodi benigne, complimenti banali. Ancora una volta, fra le mie capacità di svariate creazioni d'arte ed il pubblico, si profilava la sagoma livida di Za che tutto distruggeva⁷³⁸.

Raguenan scrive che «a parte il soggetto, dunque, in questo film come nei precedenti, c'è il pregio di una messa in scena buonissima [...] ed accurata», mentre Angelo Menini definisce il personaggio di Ghione «un tipo di briccone nuovo ai suoi stessi ammiratori» e aggiunge che il film è un plagio, infatti «è tolto da un libro intitolato: *Il leone dei forzati*, di un autore che non ricordo di nome⁷³⁹. Del resto, in cinematografia, i casi di copiatura non sono nuovi, ed il critico, se non vuol rovinarsi il sangue, deve passarci sopra»⁷⁴⁰. *L'enfant de l'amour* (visto di censura 21 settembre 1916, prima visione romana primo ottobre 1916)⁷⁴¹. Con Emilio Ghione, Alda Borelli, Diomira Jacobini, Diana D'Amore, Alberto Collo. Il dramma (tratto dall'omonima opera del letterato francese Henri Bataille) narra le dolorose vicissitudini di un figlio illegittimo. Il film viene stroncato dal critico Dondeno (per la recitazione legnosa di Ghione e per l'abuso

⁷³⁸ GHIONE 1928a, p. 111. L'ultimo corsivo è nostro.

⁷³⁹ In realtà, Maurice H. Hervey, *Morley Griffin il leone dei forzati*, prima edizione italiana E. Spiotti, Genova 1910.

⁷⁴⁰ Le citazioni sono tratte da Raguenan, «Il Tirso al Cinematografo», n. 36, 10 settembre 1916 e Angelo Menini, «Film», 10 agosto 1916, ora in MARTINELLI 1992e, p. 228.

⁷⁴¹ Cfr. MARTINELLI 1992e, p. 160.

di primi piani)⁷⁴² e si inserisce lungo la linea tracciata dalla filmografia mélo del regista. Ghione ne parla in *Memorie e confessioni*⁷⁴³, producendo però una considerevole confusione. L'autore racconta che i diritti di *L'enfant de l'amour* furono acquistati per lui dall'Itala Film mentre finiva *Dollari e fracks*,^{nel 1919}, quindi non nel 1916 (come risulta dai documenti)⁷⁴⁴ bensì tre anni dopo, a Torino, quando Ghione è già tornato all'Itala di Pastrone. L'autore racconta che mentre sta sceneggiando «quel dramma [*L'enfant de l'amour*] a me particolarmente caro, per l'interpretazione che avrei fatta di Gulbied [sic], il banchiere israelita»⁷⁴⁵, giunge a Torino il francese André Antoine, soffiandogli i diritti promessi dalla Itala Film. Ghione, nel suo turbine mnemonico, aggiunge che Enrico Fiori dell'Itala lo pregò «di concedere il diritto di creazione dell'*Enfant de l'amour* ad Antoine al quale non si aveva altro da offrire [...]. Concessi quindi il desiderato nulla-osta, e ne ebbi i ringraziamenti di Antoine in persona, il quale volle pure dei consigli [...]. Il dramma di Bataille s'impenna su tre personaggi [...]: una Principessa, suo figlio di vent'anni, ed il banchiere Gulbied [...]. Il film fu girato alla Tiber di Roma, ma ebbe singolari vicende»⁷⁴⁶. Antoine non segue i consigli dati – spassionatamente – da Ghione, e secondo quest'ultimo il film fallisce proprio per la scarsa conoscenza che il regista francese ha dell'ambiente cinematografico italiano; inoltre, secondo Ghione, viene scelta come protagonista una troppo giovane Vittorina Lepanto, anziché la più aderente all'opera, e da lui consigliata, «Lola Carboni Talli [sic, ma Ida Carloni-Talli]». Quindi «il grande Antoine,

⁷⁴² Dondeno, «Apollon», settembre 1916, ora in MARTINELLI 1992e, pp. 160-161.

⁷⁴³ GHIONE 1928a, pp. 123-124.

⁷⁴⁴ MARTINELLI 1992e, p.160.

⁷⁴⁵ GHIONE 1928a, p. 123.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

[...] ci fece una figura barbina»⁷⁴⁷. La memoria qui tradisce vistosamente Ghione: innanzitutto non parla della sua riduzione dell'opera di Bataille, che è precedente di tre anni ed edita dalla Tiber; inoltre afferma di essere stato interessato a interpretare l'ebreo Gulbied. Che non è altri che il banchiere Gotlieb. Da qui l'equivoco è risolto: corrispondono regista (Antoine), anno (1919), quasi tutti i personaggi, gli attori (Vittorina Lepanto in testa) e la produzione Tiber Film, ma il film di cui Ghione parla è *Israël*⁷⁴⁸, dall'opera di Henry Bernstein e non *L'enfant de l'amour* da Henri Bataille. *Tormento gentile* (visto di censura 26 ottobre 1916, prima visione romana 2 gennaio 1917)⁷⁴⁹. Il soggetto del film risulta ignoto; Ghione scrive: «Dopo le *Anime buie* fui onorato di dirigere Alda Borelli, in due film *Cuore ingrato* ed il *Tormento gentile* opere mie. A questo proposito, per edificare certi tribuni dirò che per girare i due negativi, misi esattamente *giorni ventisette*, cioè quasi quattromila metri di negativo approvato in meno di un mese. Non per nulla come direttore mi si chiamava il 'Fulmineo'»⁷⁵⁰; al di là degli echi mussoliniani dell'eloquio, risulta piuttosto improbabile che il regista abbia girato un film intitolato *Cuore ingrato*, del quale non v'è traccia nella filmografia del cinema muto italiano curata da Aldo Bernardini⁷⁵¹. L'altro film girato da Ghione con Alda Borelli⁷⁵², oltre a *Tormento gentile*, è il menzionato *L'enfant de l'amour*, già oggetto di qualche difficoltà mnemonica per l'autore. *La rosa di Granata* (visto

⁷⁴⁷ GHIONE 1928a, p. 124.

⁷⁴⁸ André Antoine (1858-1943), *Israël* (Tiber Film, 1919), cfr. CHITI 1997, p. 18 e MARTINELLI 1995b, pp. 140-142.

⁷⁴⁹ Cfr. MARTINELLI 1992f, p. 215.

⁷⁵⁰ GHIONE 1928a, p. 101. Il corsivo è dell'autore.

⁷⁵¹ Cfr. BERNARDINI 1991a.

⁷⁵² Per un ritratto d'epoca della sorella della più celebre Lyda rimando ai testi di ALACCI 1919, pp. 96-98 e di Arturo Lanocita, *Attrici e attori in pigiama*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1926, pp. 49-58.

di censura primo novembre 1916, prima visione romana 24 novembre 1916)⁷⁵³. Con Lina Cavalieri (la rosa di Granata), Luciano Muratore (Etienne). Le critiche testimoniano che il film riserva un ruolo tagliato su misura per la bellezza della Cavalieri. Ma, come riporta Ghione, c'è spazio anche per l'arte che l'ha resa famosa nel mondo, il canto lirico.

Stavo cercando un motivo per una mia nuova film quando un giorno una telefonata dall'Hôtel Excelsior mi fece sapere il nuovo arrivo di Lina Cavalieri, la quale mi faceva pregare di passare da lei, in serata. Accolto con quella cara affabilità che distingue Donna Lina e suo marito Luciano Muratori [sic, ma Muratore], mi fu presentato un libro dal titolo *La rosa di Granata*⁷⁵⁴ con preghiera di studiarlo per farne una visione muta. Lo lessi e l'approvai con entusiasmo, tanto che, presi tutti gli accordi, mi misi alacramente a sceneggiare quel gioiello di grazia. Così nel silenzio delle cose addormentate, nella

⁷⁵³ Cfr. MARTINELLI 1992f, p. 160.

⁷⁵⁴ Jean Rameau (1858-1942), *La Rose de Grenade*, Edition Paul Ollendorf, Paris 1894. Nel brano che segue vengono svelate alcune informazioni sulla storia e sulla trama dell'omonima operetta musicata da Joaquin Valverde (1846-1910) tratta dal romanzo di Rameau: «an operetta in two acts and four scenes, *The Rose of Granada* [...], became an instant success and ran for a year. Filled with Fredaff's acrobatic jumps and falls, *La Rose de Grenade* told an intensely funny tale, a farcical portrayal of *toreros*, Gypsies, *serenos* (night-watchmen), and serenades beneath balcony windows, and dancers who ended in proper flamenco *desplante* (defiant), replete with 'olé!'». *The Rose of Granada* tells the story of a young virgin, Rosita, played by a very blond French music hall star, Mariette Sully. Rosita, although betrothed by her mother to the Marquis de Vera-Cruz, falls tragically in love with a matador who leale her for a pretty young Granadan dancer. Upon hearing the news of the matador's other love, Rosita falls to the ground in fits of rage and anguish. The musical was firs performed in 1911 in Brussels at the Théâtre des Variétés, beginning a yearlong run in February 1912 at the Olympia Theater in Paris [...], it was a box-office triumph» (Ninotchka Devora Bennahum, *Antonia Mercé «La Argentina». Flamenco and the Spanish Avant Garde*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2000, p. 43) Ma esiste anche un'omonima coreografia precedente all'opera di Rameau di Giovanni Galzerani (1790-1865); cfr. Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici tragici e comici. Maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, Ecc. Ecc. Che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Ed. Enrico Dalmazzo, Torino 1860, p. 222.

quiete notturna davo vita e colore a quelle cose, che poi avrebbero avuto come nascita un raggio d'argento, e come subita morte una tenebra opaca. La Lina Cavalieri, in *Rosa di Granata* era una così leggiadra creatura da far pensare a una damina di Valteau [sic, ma Watteau], scesa dal pastello della squisita tavolozza per allietare col suo sorriso, colla sua grazia, questa nostra grigia affumicata epoca. Gonne corte, capelli tagliati, come dovete vergognarvi di fronte alle crinoline di merletto, alle incipriate acconciature, ai nei maliziosi! [...]. Vivendo in un'atmosfera di sigarette, chiuso nella mia saletta di montaggio, col solo raggio del minuscolo proiettore per compagno, componevo le didascalie della *Rosa di Granata* ormai al suo termine.

Quindi Ghione racconta che durante la lavorazione del film occorre uno spiacevole incidente all'attrice, ma questo gli permette la descrizione di alcuni particolari del film. Le notizie da annotare sono che il soggetto comprendeva la messa in scena dell'opera lirica *Francesca da Rimini*⁷⁵⁵. Scrive Ghione: «Naturalmente Francesca era Donna Lina, e Paolo suo marito Luciano Murator[e], inoltre la parte di Giangiotto era affidata all'attore [Claudio] Nicola. Il palcoscenico era costruito nel parco della villa [è probabile si tratti di Villa Sacchetti a Roma sede della Tiber Film⁷⁵⁶] si [sic] che il pubblico eletto, fra la frescura notturna, poteva godere un vero squarcio d'arte. Già avevo girato diverse volte la scena, in cui Giangiotto [...] sorprende gli amanti [...] armato di pugnale autentico ed affilato [...]. Già avevo ripreso i quadri d'assieme, già avevo girato diverse inquadrature, stavo per ultimare il dettaglio dei tre

⁷⁵⁵ Opera lirica tratta dall'omonimo dramma di Gabriele d'Annunzio, musiche di Riccardo Zandonai (1883-1944), rappresentata per la prima volta nel 1913.

⁷⁵⁶ Cfr. GHIONE 1973, p. 115.

protagonisti, quando, si verificò il fatto curioso [...]. S'intese un grido», l'interprete di Giangiotto ferì con il pugnale la protagonista. Del film non si sa nulla a parte questo episodio che mette in risalto un aspetto finora sconosciuto: sfruttando la popolarità dei due cantanti lirici si crea l'occasione per deviare dal soggetto, ambientato nella contemporaneità, per mostrarli al pubblico nel loro habitat lirico o, in questo caso, dell'operetta⁷⁵⁷.

Un dramma ignorato (visto di censura 17 gennaio 1917)⁷⁵⁸. Con Emilio Ghione (ing. Emilio Alonso) e Diana D'Amore (la sua fidanzata). Una donna sacrifica la sua purezza per scagionare l'uomo che ama, dopodiché si suicida. Ennesimo melodramma sadico a tinte forti in cui risaltano sesso, ricatto e suicidio. Ghione racconta nelle sue memorie che nel ruolo della D'Amore era prevista l'interpretazione di Maria Jacobini, ma dopo un alterco la licenziò; l'autore in questo caso non fa nessun riferimento al soggetto del film⁷⁵⁹. Seguono due film della saga di *Za la Mort*, visti di censura lo stesso giorno.

Il numero 121 (visto di censura 17 gennaio 1917, prima visione romana 25 marzo 1918)⁷⁶⁰, con Emilio Ghione (*Za la Mort*) e Kally Sambucini (*Za la Vie*). Qui *Za la Mort*, si desume dalle poche notizie superstiti, ritorna a frequentare taverne e bettole piene di apache; Sambucini è la «fedele collaboratrice nel suo magistrato ruolo di *Za la Vie*». L'autore nelle memorie non fa cenno alla trama del film.

⁷⁵⁷ Cfr. ALACCI 1919, pp. 51-51, e l'autobiografia di Lina Cavalieri, Paolo D'Arvanni (a cura di), *Le mie verità*, Soc. An. Poligr. Italiana, Roma 1936; Giorgio Vecchietti, *La famosa Cavalieri*, «Cinema», 10 marzo 1937; e per uno sguardo sulla biografia dell'attrice e cantante lirica Paul Fryer, Olga Usova, *Lina Cavalieri. The Life of Opera's Greatest Beauty, 1874-1944*, McFarland & Company, Jefferson N.C. 2004, pp. 6 e 151.

⁷⁵⁸ Cfr. MARTINELLI 1991b, p. 99.

⁷⁵⁹ GHIONE 1928a, pp. 108-109.

⁷⁶⁰ Cfr. MARTINELLI 1991b, p. 204.

Invece, parlando di *L'ultima impresa* e *L'imboscata*, coglie l'occasione per lamentare la propria prigionia nel ruolo dell'apache; e racconta che questa condizione era creata dal produttore Mecheri che «non intendeva ragioni, io dovevo fare degli Za»⁷⁶¹. *L'ultima impresa* (visto di censura 17 gennaio 1917, prima visione romana 11 aprile 1917)⁷⁶², con Emilio Ghione (Za la Mort) e Kally Sambucini (Za la Vie). Anche di questo film non si sa nulla. Il titolo allude forse a una speranza dell'autore di por fine alla saga – speranza che verrà disattesa negli anni a venire. *La Santa* (visto di censura 6 giugno 1917, prima visione romana 11 febbraio 1918)⁷⁶³, con Ida Carloni-Talli (la Santa), Emilio Ghione (Acquavite), Kally Sambucini. Una donna esasperata uccide il marito violento; sua madre, la santa, si addosserà la colpa per lasciare che la figlia accudisca il nipotino. In carcere una giornalista americana scopre la verità e si interessa affinché 'la santa' esca di prigione. Dramma familiare con elementi moralisti, ma che danno evidentemente modo a Ghione di sfogare uno dei suoi caratteri preferiti, e che per questo viene lodato dalla critica: «E' recitato da due artisti d'indiscutibile valore: Ida Carloni-Talli ed Emilio Ghione. Questi due attori ci hanno dato ancora una volta una interpretazione piena di affiatamento e di vivacità personale, riaffermando tutte le loro migliori virtù drammatiche [...]. Messa in scena e fotografia ottime»⁷⁶⁴.

Hec nella sua corrosiva rubrica sulla rivista «In Penombra», descrive così il primo serial girato da Ghione: «E poi che cosa ho visto? Ah! già, *Il Triangolo Giallo*. Dove c'è Ghione che fuma la sigaretta e che

⁷⁶¹ GHIONE 1928a, p. 79.

⁷⁶² Cfr. MARTINELLI 1991b, p. 301.

⁷⁶³ Cfr. MARTINELLI 1991b, p. 263.

⁷⁶⁴ Giuseppe Lega, «La Cine-fono», 30 settembre 1918, ora in MARTINELLI 1991b, p. 263.

punisce il male. Piace al grosso del pubblico e ciò naturalmente deve fargli piacere. E poi c'è Calliope Sambucini che ha gli occhi appassionati. E poi c'è una donna di cui mi sfugge il nome, donna fatale e malefica che quando indossa un maglione nero fa spaziare gli occhi del povero spettatore sul suo corpo capace in modo inverosimile. Non ho visto mai fianchi di donne ma quelli della donna malefica mi sembra che schiudano il pensiero a ben vasti orizzonti»⁷⁶⁵. *Il Triangolo Giallo*⁷⁶⁶ (visto di censura primo ottobre 1917)⁷⁶⁷, con Emilio Ghione (*Za la Mort*)⁷⁶⁸, Kally (Ely)⁷⁶⁹ Sambucini (*Za la Vie*), Olga Virgili (*Carmencita*), J. Matsumoto⁷⁷⁰ (il giapponese), Léonie Laporte⁷⁷¹ (*Comare Margot*), Alfredo Martinelli (*Enriquez*)⁷⁷², è diviso in quattro episodi: *I cavalieri del triangolo* (prima visione romana 27 dicembre 1917), *Acqua che parla* (prima visione romana 7 gennaio 1918), *El círco Barzum* nella versione spagnola), *Il mattone insanguinato* (prima visione romana 14 gennaio 1918), *El hallazgo misterioso*), *La rivincita di Za* (prima

⁷⁶⁵ Hec, «In Penombra», a. I, n. 1, giugno 1918. Le visioni di Hec si riferiscono al febbraio-marzo dello stesso anno.

⁷⁶⁶ Il titolo è molto simile a un romanzo di Leblanc della serie di Arsenio Lupin, *Il triangolo d'oro* che, però, uscirà in Francia soltanto nel 1918, in Italia nel 1920.

⁷⁶⁷ Cfr. MARTINELLI 1991b, p. 293.

⁷⁶⁸ Nell'edizione spagnola di *Nelly la gigolette* l'allora Zar la Mort veniva chiamato «il Leopardo» (da una cartolina fotografica del film priva di riferimenti editoriali).

⁷⁶⁹ In MARTINELLI 1991b, p. 294, è riprodotta una cartolina pubblicitaria del film con Ghione e Kally Sambucini il cui nome è Ely; stessa cosa si presenta nel soggetto di *Nel gorgo*, conservato presso l'Archivio del Museo del Cinema di Torino (Fondo Itala Film, A188/21), in cui l'attrice è presentata come 'E.' Sambucini. A fine carriera, in *Zalamort – Der Traum der Zalavie*, il suo nome sarà cambiato in Kally Sam.

⁷⁷⁰ Nome desunto dalla brochure spagnola intitolata *El Triángulo Amarillo*.

⁷⁷¹ L'interprete francese non è accreditata né nella brochure né da Vittorio Martinelli (MARTINELLI 1991b, p. 293). L'attrice è riconoscibile nel frammento superstite.

⁷⁷² Alfredo Martinelli, il futuro Leo di *I Topi Grigi*, è accreditato nella brochure soltanto nel terzo episodio con il nome di Enriquez, che poi non appare nella sinossi; è più probabile che l'attore interpreti il detective André.

visione romana 20 gennaio 1918). La sinossi del primo serial⁷⁷³ diretto da Ghione è desunta da una brochure in lingua spagnola⁷⁷⁴; nel caso di questo serial, come dei prossimi due, suddivideremo la trama rispettando gli episodi. Sarà inserita anche la descrizione di un frammento del serial, con didascalie in italiano, che corrisponde a una parte del secondo episodio.

1. *I cavalieri del triangolo*. Carmencita e Pablo sono i capi di una banda organizzata di malfattori chiamata «Il Triangolo Giallo». Sono ladri 'dai guanti bianchi', con modi raffinati e una certa cultura, così da poter frequentare la buona società nella quale selezionare le loro vittime. Carmencita sta cenando in un ristorante alla moda con alcuni suoi compagni, quando le viene l'idea di andare a trascorrere la nottata al Cabaret della Pepinière⁷⁷⁵, centro di riunione di ladri e apache. Una volta arrivati a destinazione il gruppo di eleganti rappresenta una nota di sorpresa per quella riunione e gli sguardi e i commenti abbondano. Carmencita vuole vedere i balli tipici degli apache, ma poiché il famoso Za la Mort, capo della banda, è assente, nessuno osa farlo. Una volta arrivati Za la Mort e Za la Vie, Pablo per soddisfare il capriccio di Carmencita vuole comprare l'apache perché balli con lei uno di «quei balli da canaglie propri degli frequentatori abituali della Taverna della Pepinière. Za non è uno di quelli che si vendono per un pugno di monete» (br.) e utilizza la banconota per accendersi una sigaretta. Chiama Za la Vie e cominciano a danzare una mazurka, suonata «languidamente da

⁷⁷³ Sui serial di Ghione e del cinema muto italiano rimando al saggio di Monica Dall'Asta, *La diffusione del film ad episodi in Europa*, DALL'ASTA 1999, pp. 311-313.

⁷⁷⁴ Gentilmente favoritami da Gian Piero Brunetta. Ringrazio Anna Bellato per la traduzione dallo spagnolo.

⁷⁷⁵ Pepinière si può tradurre con la parola semenzaio, che nel gergo apache può essere inteso come 'seminario' in senso ironico.

due degli apache provvisti di fisarmonica. Carmencita sente come mai nella sua vita il disprezzo per la sua condizione e la sua bellezza di donna e giura a se stessa che si sarebbe vendicata dello sfacciato Za, che indifferente ai suoi sguardi di odio continua a ballare con Za la Vie la danza cadenzata conosciuta fra loro con il nome di *Chaloupée*» (br.). L'offesa subita da Carmencita ferisce l'orgoglio dei cavalieri del Triangolo ed è l'inizio di una vendetta «nata nella mente di quella donna che ha ai suoi ordini gli audaci avventurieri ingaggiati nelle fila [...] del crimine...» (br.). «Al Triangolo Giallo non manca l'audacia per delinquere, ma poiché è da tempo che la polizia segue le sue tracce, è necessario sviarne l'attenzione e questo è il piano che di comune accordo adottano Carmencita e Pablo. Za la Mort è un uomo dai dubbi costumi, antico ospite delle carceri di Parigi e qualche sospetto su di lui basta per incolparlo. Il piano è ben escogitato e quando quella notte Za torna a casa, incrociando sul Pont-Neuf alcuni sconosciuti che inseguono una povera ragazza, la quale, supplicante chiede l'aiuto di Za, questo non dubita un momento nel prestarglielo, sostenendo una lotta con i vagabondi. Il berretto di Za rotola per terra nella lotta e la giovane, seguendo le istruzioni che ha ricevuto, se ne impossessa. Quando Za si scuote i vestiti dopo il tafferuglio, nota la mancanza del berretto, ma pensa che gli sia caduto nel fiume. Pochi giorni dopo quel fatto, la polizia entra al Cabaret della Pepinière in cerca di Za. La coscienza di costui è tranquilla e non teme nulla da quella visita, nonostante i suoi compagni siano preoccupati per lui e gli consiglino di fuggire; lui nobilmente li tranquillizza, ma a vedersi arrestato, tenta di scappare; però le porte sono sorvegliate, e sebbene riesca a staccarsi dalle guardie che lo conducono e a spegnere la luce della taverna, non riesce guadagnare la strada e sulla porta viene di

nuovo arrestato. Condotto davanti al Commissario, questi, dopo averlo interrogato, dà ordine di incarcerarlo nonostante lui si proclami innocente e dica che può provare che nell'ora in cui è successo il furto di cui lo si accusa, stava tranquillamente a casa con la sua compagna Za la Vie. Quando gli presentano il suo berretto, trovato in fondo alla cassaforte, Za la Mort racconta come aveva notato la sparizione dello stesso durante il tafferuglio al Pont-Neuf. Vedendosi ingiustamente accusato, Za la Mort giura di vendicarsi di quelli che usano il suo nome per le loro malefatte, e comincia a pensare a un piano per fuggire e castigare i nemici. Il poliziotto segreto Phillips incaricato di indagare sul fatto per mancanza di prove, medita di aiutare Za la Mort a fuggire per seguirlo e scoprire se sia in effetti colpevole. Za ne riceve in carcere l'avviso dai suoi amici assieme agli utensili necessari per la fuga. Un pomeriggio al calar del sole, Za si arrampica su una corda cercando di raggiungere la terrazza del carcere, ma i guardiani, non informati del piano, sparano al fuggitivo. Il detective, pentito, vorrebbe arrestare Za, ma è tardi, perché questi a rischio della sua vita si lancia in aria sui fili del telefono e quando si trova sopra al fiume, un guardiano gli spara e l'apache cade in acqua. Le ricerche risultano inutili, Za è dato per morto...» (br.).

II. *Il circo Barzum*⁷⁷⁶. «Il corpo di Za trasportato per molti chilometri dalla Senna viene depositato su una riva. Alcuni impiegati del circo Barzum, situato in una piccola città nei dintorni di Parigi, portano i cavalli a bere al fiume e lo trovano. Capiscono che non è morto e lo portano al circo per restituirlo alla vita. Il proprietario gli chiede chi sia e Za risponde: 'Non so, forse sono uno che torna alla vita', e alla

⁷⁷⁶ Il titolo ricalca il nome del circo fondato dallo statunitense Phineas Taylor Barnum (1810-1891). Vittorio Martinelli riporta il titolo *Acqua che parla*.

sua richiesta di rimanere, Za viene accolto nel circo» (br.). Poiché è un abile cavallerizzo⁷⁷⁷ dopo pochi giorni debutta con uno spettacolo di equitazione intitolato «Cosacco Rey delle notti Siberiane» (br.). Il circo lascia la città e si dirige a Parigi. Za è eccitato al pensiero che si sta avvicinando ai suoi nemici ignari, che lo credono morto⁷⁷⁸. Una sera Carmencita e i suoi compagni del Triangolo Giallo assistono a uno spettacolo del circo; dopo lo spettacolo equestre Za rappresenta un pagliaccio nell'intermezzo comico e porta un cartello con su scritto il suo nome di guerra in caratteri grandi: «Za la Mort». Carmencita si accorge che quel pagliaccio che tutti applaudono è Za la Mort. Za vista la reazione di Carmencita crede di aver riconosciuto in lei la stessa donna del Pepinière, la sua nemica, e manda un biglietto a uno dei suoi compagni. Scrive anche a Za la Vie dicendole di non essere morto, e che se lo vuole vedere che venga al circo e chieda del 'cosacco'. La sorpresa per Za la Vie è grande «e uno slancio di tenerezza gli fa comparire la gentile figura del suo compagno, amico inseparabile di pene e fatica e la nostalgia del suo amore inonda la sua anima dolorante...» (br.). Za la Vie una volta al circo si ritrova faccia a faccia con Za «che la stringe nelle sue braccia in un pazzo slancio di passione» (br.). Za le racconta della fuga, del lavoro al circo e di come è già sulle tracce di Carmencita, con il proposito di vendicarsi; chiede a Za la Vie di presentarsi a Carmencita come cameriera, per procurarsi quante più notizie sulla banda. Tramite questo mezzo Za scopre che Carmencita e i suoi assisteranno a una riunione in casa del banchiere Norton; Za scala una finestra e si introduce in casa del banchiere, proprio quando

⁷⁷⁷ Elemento immancabile nella filmografia di Ghione, dalla prima comparsa all'Aquila-Films.

⁷⁷⁸ Anche il *cliché* della morte presunta di Za torna in molti film della saga, da *Za la Mort* (1915) ad *Anime buie* (1915) e in seguito in *I Topi Grigi*.

Carmencita cerca di forzare la cassaforte per impadronirsi del denaro. Carmencita non si spaventa, anzi colpisce l'apache alla nuca e crede di averlo ucciso. La donna e i suoi, vistisi scoperti, fuggono. Una volta a casa, Carmencita racconta a Pablo l'accaduto. Za la Vie origlia dietro la porta, ma un brusco gesto la fa scoprire. I criminali si rendono conto di essere stati spiati, e portano Za la Vie in auto in un castello lontano, dove a notte fonda fanno le loro macabre riunioni. Questo vecchio edificio si chiama Torre delle Rose e un tempo apparteneva alla famiglia degli Saint Laurent, che durante la Rivoluzione, perseguitati dal popolo, avevano sotterrato il loro tesoro ed erano fuggiti. «Passano 2 [sic, ma 5] giorni mortali» (br.) senza che Za riceva notizie della compagna, e suppone quindi che sia vittima di Carmencita. *Da qui inizia il frammento superstite.* «La sera» (did. 1)⁷⁷⁹. Za la Mort va a trovare comare Margot (Léonie Laporte) e le chiede: «'Da quanti giorni non è venuta qui?' – 'Sono cinque giorni che non la vedo' (did. 2) afferma preoccupata la donna'. Ma Za la Mort promette: 'Comare Margot, vi accerto che se non la trovo oggi, domani sentirete parlare di me'». L'apache decide di andare in cerca della domestica alla villa. «Il portiere gli dice che tre giorni prima era stata congedata dalla casa senza conoscere la sua destinazione, cosa che lascia Za confuso» (br.), ma in quel momento arriva la macchina di Carmencita coperta di polvere, e ciò gli fa sospettare che l'autista possa sapere qualcosa: «Za la Mort volendo sapere, aspettò» (did. 3); aspetta che esca di casa e, «A Mezzanotte» (did. 4), lo segue in un luogo appartato, lo aggredisce – «Ora mi dirai, amico, dove hai portata, con l'automobile, la cameriera» (did. 5) –, lo immobilizza schiena a terra, gli sale

⁷⁷⁹ I testi delle didascalie sono trascritti tra virgolette e seguiti dalla dicitura did. tra parentesi tonde.

cavalcioni, infine lo minaccia per sapere dove è nascosta la donna – «O tu parli, o io ti faccio una piccola operazione alle narici» (did. 6) – ed estrae un fiammifero, lo accende e lo avvicina al naso dell'uomo, che spaventato rivela: «L'ho portata alla Torre delle Rose, fuori Porta Majol» (did. 7). Nella scena successiva si vede Za la Vie imbavagliata e legata ad una sedia. Za corre alla torre più veloce che può. Nel frattempo «I cavalieri del Triangolo Giallo stanno giudicando Za la Vie come spia» (br.). Za la Mort una volta arrivato alla torre trova tutte le entrate chiuse. Quindi si arrampica e riesce a introdursi nella prigione, lotta con un guardiano, lo mette fuori combattimento e arriva in un grande salone dove è legata Za la Vie. «Al suo arrivo tutti fuggono» (br.), ma la scena non corrisponde, infatti Za la Mort trova soltanto le sedie ribaltate e la sua compagna ancora legata al centro della stanza: la slega e la prende in braccio ed esce dalla sala. Qui terminano le immagini superstiti. Pablo, avvalendosi di una mina che aveva preparato nel sotterraneo del castello, la fa saltare lasciando che nello scoppio gli «Zas» (br.) vengano sepolti.

III. *Il ritrovamento misterioso*⁷⁸⁰. «Non c'è male che non muti in bene!, deve aver pensato Za quando nella fuga dallo scoppio trova sotto i suoi piedi un tesoro» (br.). Per contro, Pablo muore tra le rovine. La sua scomparsa non lascia la banda senza direzione, perché Carmencita occulta ai compagni la sua morte e dice che si trova in viaggio. Il tesoro trovato da Za è accompagnato da una pergamena che ne certifica l'appartenenza ai nobili di Saint Laurent. Za travestendosi sotto il nome e le sembianze del milionario Hugues si stabilisce a Parigi con Za la Vie che finge essere sua nipote Nesbith. Da quel momento Za ha due obiettivi: compiere la sua vendetta e

⁷⁸⁰ Vittorio Martinelli riporta il titolo *Il mattone insanguinato*.

cercare i discendenti di Saint Laurent per restituire loro i soldi. Za incarica il detective André di cercare i nobili, mentre lui cerca i nemici. Il Triangolo Giallo continua impunito a commettere i suoi crimini. Viene a sapere che da poco a Parigi è arrivato Hugues, e scatta un sistema di spionaggio per organizzare il grande colpo. Mentre la spia scopre che Nesbith è Za la Vie, Za scopre che il suo stalliere è una spia del Triangolo Giallo, così lo fa prigioniero e lo obbliga a parlare. Scopre che l'invito a un ballo che aveva ricevuto è una trappola. Fa scrivere all'uomo un biglietto in cui dice di accettare l'invito e che si sarebbe travestito con la nipote da Boia bianco⁷⁸¹. Al ballo assistono due poliziotti avvertiti del colpo, che riescono ad arrestare tutti tranne Carmencita, che riesce a fuggire. Carmencita scappa in macchia e gli «Zas» la seguono, ma Carmencita li stordisce con gas asfissiante e vedendoli scomparire si beffa di loro lasciando un biglietto a forma di triangolo giallo inchiodato su un albero. Nel frattempo André ha scoperto a Roma i fratelli dei Saint Laurent e li porta a Parigi da Hugues, proprio mentre questo torna deluso per essersi lasciato sfuggire Carmencita. Hugues racconta come ha trovato fortunatamente il tesoro, ma in un «gesto virile» (br.) si toglie la falsa barba e si presenta come Za la Mort davanti agli occhi attoniti del detective. In poche parole racconta del suo tentativo di vendetta contro Carmencita. I Saint Laurent offrono a Za parte del tesoro, ma lui accetta solo la somma necessaria per portare a termine la sua vendetta e distruggere definitivamente la banda del Triangolo Giallo.

IV. *La rivincita di Za*. Carmencita fugge a Londra in una proprietà situata in un luogo appartato fuori città. La sua casa è una «odissea

⁷⁸¹ La festa in maschera-trappola si ritroverà anche nei serial *I Topi Grigi* e *Dollari e fracks*.

del piacere» (br.) frequentata dalla «buona società in cerca di oppio» (br.). Ha ai suoi ordini Matsumoto⁷⁸², un giapponese malvagio. Saputo che ora Carmencita vive vicino a Londra, Za parte per cercarla. Preso alloggio in un albergo, raccoglie notizie su di lei e desidera prendersi la vendetta «faccia a faccia, come se fosse un normale cliente della fumeria d'oppio⁷⁸³ di Villa Silencia» (br.). Ma Za, giunto alla villa, è riconosciuto da Matsumoto che, conoscendo le sue intenzioni ostili, lo porta in una stanza dove le esalazioni di un braciere addormentano Za. Allora il giapponese si avvicina a Za che dorme e toglie le pallottole dal suo revolver. Poi Za viene portato ammanettato al cospetto di Carmencita, e qui si rende conto che non sta ancora sognando. Ma non perde le speranze perché Za la Vie mascherata da autista ha l'ordine di intervenire entro trenta minuti se non lo vede tornare. Carmencita vuole sedurre Za, ma visto lo stesso sguardo di disprezzo di quella sera al cabaret ordina a Matsumoto di fare quel che vuole della vittima. Za la Vie intanto entra nella proprietà e dalla finestra vede che Za viene torturato. Allora spara a Carmencita e Matsumoto, che cadono a terra. Poi aiuta Za a liberarsi e fuggono da quella casa, dando conto alla polizia di dove si trovano quei banditi. «Quanto sarebbe stata grande la meraviglia di Za se avesse visto che all'arrivo del commissario e degli agenti i cadaveri erano spariti» (br.). Za giura vendetta al commissario, trova i due nella casa, nella lotta Matsumoto muore, Za la Vie è ferita e Carmencita fugge in macchina. Za la segue in moto, ma l'auto precipita dal ponte sul

⁷⁸² Altro cliché dei serial di Za la Mort è dato dalla presenza nel cast di un orientale; in *Zalamort – Der Traum der Zalavie* troviamo un perfido cinese, e così nella novellizzazione del film (*Za la Mort*, 1925).

⁷⁸³ Questa ambientazione è rievocata esattamente trent'anni dopo nella fumeria d'oppio, anch'essa mascherata all'interno di una villa insospettabile, dell'omonimo film (*Fumeria d'oppio*, 1947) di Raffaello Matarazzo che segna il (breve) ritorno sugli schermi di Za la Mort, cfr. III.5.

fiume che si sta aprendo. Le acque inghiottono la malvagia e «lasciano solo in superficie un po' di schiuma bianchiccia a testimoniare la fine della crudeltà senza limiti... e la mano di Dio nel suo giudizio supremo, ha voluto porre fine alle sue innumerevoli imprese castigando con la sua giusta volontà la pazzia criminale di Carmencita» (br.). Za la Vie si cura le ferite e la coppia si gode il meritato riposo, riabilitandosi davanti alla società e dimostrando la purezza dei sentimenti.

Il primo serial di Za la Mort racchiude molti stereotipi della saga, rielabora qualche tema dei film passati, ma segna un'interessante evoluzione per lo Za la Mort apache. L'eroe ha ancora qualche pendenza con la giustizia, comunque è sempre in torto agli occhi della polizia⁷⁸⁴, infine bisognoso di riscatto (una vera trama nella trama). Ma questo serial apre la strada al *giustiziere* (in fondo onesto) ex criminale che ha molte parentele con Eugène-François Vidocq⁷⁸⁵ e l'ambiguità necessaria a infiltrarsi negli ambienti della mala e collaborare con qualche detective eretico in fatto di procedura penale. Molti spunti narrativi saranno ripresi nel film prodotto in Germania sette anni più tardi, *Zalamort - Der Traum der Zalavie*, in cui si può intravedere il personaggio di Carmencita in Perla Cristal (Fern Andra). Inoltre in *Il Triangolo Giallo* c'è ancora spazio per l'aspetto erotico di Za la Mort, il quale fa innamorare di sé le peggiori malavitose, caratteristica poco rilevante nel più oscuro e familistico *I Topi Grigi*. Scrive Ghione: «La Vitagraf [sic] d'America, lanciava per prima la film a serie: in cui una data azione è svolta

⁷⁸⁴ E così sarà anche per l'ultimo film della serie *Ultimissime della notte*.

⁷⁸⁵ Eugène-François Vidocq (1775-1857), simbolo per eccellenza della doppia identità, fu prima criminale e poi capo della *Sûreté* parigina; nel corso del XIX secolo ispira molti fra i maggiori letterari francesi (Hugo, Balzac, Sue), ma non solo: basti pensare a *The Murders in the Rue Morgue* (1841) di Edgar Alla Poe. Le sue *Memorie* (1828) ne preserveranno la fama di personaggio leggendario.

attraverso svariati periodi o episodi, debuttando con la 'Maschera dai denti bianchi'⁷⁸⁶. L'Avv. Mecheri m'esprese il desiderio di seguire quel genere del quale fui l'unico creatore in Europa⁷⁸⁷. Infatti ho al mio attivo ben tre serie, ognuna di quattro films⁷⁸⁸, e cioè: *I Topi Grigi*, *Il Triangolo Giallo*, *Dollari e Fracs* [sic]. Ancora oggi a distanza di anni, esse, ristampate una infinità di volte, sono proiettate, con non indifferente, continuo lucro dell'accapparatore [sic]. Di questo accapparatore, lungamente dirò⁷⁸⁹. Quando *I Topi Grigi* furono proiettati a Madrid al Real Teatro Silenzioso l'agente mi telegrafò: 'Topi ottenuto successo colossale stop Gendarmi trattengono folla saluti Verdaghen. Non è per orgoglio idiota, ma per diritto, che affermo esser giunto ove 'era follia sperar''⁷⁹⁰.

Queste parole testimoniano l'unico riferimento che Ghione concede nelle sue memorie al serial ancor oggi più famoso, *I Topi Grigi*. Ma, come scrive Vittorio Martinelli, il serial «contrariamente a quanto si crede, non ebbe molto successo, fu scarsamente recensito e scomparve presto dalle programmazioni. Il fatto che venga in tempi

⁷⁸⁶ *The Iron Claw* di Edward Jose, con Pearl White (1916); il serial è suddiviso in ben venti episodi e, al contrario di ciò che scrive Ghione, è prodotto dalla Pathé. Scrive Monica Dall'Asta che nei serial in cui sono protagoniste le cosiddette 'serial queen', come ad esempio Pearl White, «lo schema del racconto introduce diversi elementi che verranno poi sistematicamente ripresi nella quasi totalità dei serial dei primi anni Dieci. In primo luogo, il conflitto tra la giovane e il suo tutore, presente in film come *The Perils of Pauline*, *The Twenty Million Dollar Mystery*, *La maschera dai denti bianchi* [...], *Jimmy Dale alias the Grey Seal*», DALL'ASTA 1999, pp. 299-300.

⁷⁸⁷ Iperbole autoreferenziale, frequente nei suoi scritti.

⁷⁸⁸ La memoria di Ghione difetta poiché, come vedremo, *I Topi Grigi* è diviso in otto episodi.

⁷⁸⁹ È probabile che Ghione si riferisca a Giuseppe Barattolo che, attraverso l'Unione Cinematografica Italiana, riesce a controllare tutta la produzione precedente alla fondazione del nuovo trust (1919), più difficile che si riferisca alla SASP di Stefano Pittaluga fondata nel 1927, poiché il racconto delle memorie terminerebbe, secondo le indicazioni del sottotitolo (*15 anni d'Arte Muta*) negli anni 1925-1926; purtroppo la stampa delle *Memorie* si interrompe prematuramente a causa del fallimento (1929) del periodico che le ospita.

⁷⁹⁰ GHIONE 1928a, p. 78.

attuali considerato un film importante nella scheda di Ghione è probabilmente dovuto al motivo che è l'unico che si sia salvato della serie di *Za-la-Mort*»⁷⁹¹. Hec sul suo taccuino *Il mondo che gira e il mondo che si gira* datato al luglio 1918, tuona: «Basta. A Roma ci hanno afflitto un mese intero con *I Topi Grigi*, lavoro cinematografico diviso in ben otto parti, in cui l'autore, Pio Vanzi, e l'interprete, Emilio Ghione, hanno fatto a gara nel trarre fuori tutti i ferravecchi dei romanzacci da bassifondi, senza mamma né babbo. C'è stato qualche grido d'indignazione per questo lavoro di malavita grottesco e ciò beninteso in omaggio alla morale. Ma io non voglio più parlarvi di morale a [sic] cinematografo. A furia di parlarvene sono diventato un uomo immorale. Io dico che questi lavori uso *Topi grigi* fanno dispetto per le colossali 'fregnacce' – come dicono i romani – che spappolano al popolino e che non dicono nulla di concreto»⁷⁹².

I Topi Grigi (visto di censura primo marzo 1918, prima visione romana degli episodi dal 6 giugno 1918)⁷⁹³, con Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (*Za la Vie*), Alberto Francis-Bertone (*il Grigione*), Nello Carotenuto (*Muso Duro*), Ida Carloni-Talli (*la duchessa Giovanna*), Alfredo Martinelli (*Leo*), Sig.ra B. Pasquali (*zia Camilla*), è diviso in otto episodi: *La busta nera*, *La tortura*, *Il covo*, *La rete di corda*, *Corsa al milione*, *Aristocrazia canaglia*, *6000 volts*, *Mezza Quaresima*. Gian Piero Brunetta descrive *I Topi Grigi* partendo dalla categoria «dell'invenzione fantastica, della costruzione per antitesi, per procedimenti retorici e contrapposizione, contaminazione, mescolanza degli stili e dei livelli [che] permette di interrogarsi, da subito, non tanto sull'antagonismo

⁷⁹¹ MARTINELLI 1991c, p. 243.

⁷⁹² Hec, «In Penombra», a. I, n. 3, agosto 1918, p. 129.

⁷⁹³ MARTINELLI 1991c, p. 242.

della figura di Za-la-Mort rispetto ai suoi compagni di delinquenza, quanto sulla contrapposizione e contraddizione, già a livello di pura e semplice apparizione, di Ghione, bandito dal portamento elegante e nobile, rispetto agli ambienti che costituiscono lo spazio privilegiato delle sue gesta», e proprio «lo spazio è spesso promosso a *personaggio*»⁷⁹⁴. Il serial risulta composto di espedienti narrativi di origini eterogenee e potrebbe essere definito un grande polittico, che negli otto episodi espone al pubblico saggi derivanti dal racconto nero, dal poliziesco, dall'esotico salgariano e farandolesco dove l'improbabile e l'inverosimile si confondono a tratti naturalisti, al bisogno oraziano dell'*angolo* al quale il protagonista tende, soprattutto dopo ogni trasformazione che le mirabolanti avventure e disavventure richiedono a Za la Mort. Talvolta coesistono anche in uno stesso episodio generi differenti, in cui entrano senza particolari preamboli stereotipie di diversa derivazione letteraria (d'appendice, avventurosa, per ragazzi...), che Ghione sembra captare e inserire per distogliere dall'esile trama la parte di pubblico affamata di colpi di scena. Ad esempio un'aula di giustizia diventa pretesto per montaggi incrociati in cui si contrappongono i primi piani di un avvocato con quelli di Sambucini e Ghione che commentano smorfiosi il processo; oppure, in un'isola di selvaggi, Za la Mort diviene il 'tutore' del fuoco e si lascia andare al più retrivo razzismo; o infine passa al tradizionale doppio ruolo di frac e apache, tra palazzi e bettole in cui incontra l'aristocrazia canaglia o i rinnegati Topi grigi. Arrivando perfino all'evocazione della guerra in corso (l'affondamento da parte di un sottomarino del piroscampo su cui viaggiano Za e Leo, causa della morte di quest'ultimo). Za la Mort ha dalla sua l'astuzia che lo trae d'impaccio e sembra essere protetto

⁷⁹⁴ I *Topi Grigi*, BRUNETTA1995b, p. 42. Il corsivo è nostro.

da una buona stella che, se dapprima lo pone nel posto sbagliato al momento sbagliato, infine lo premia con un ricco bottino. *I Topi Grigi*, rispetto alla trama del precedente serial, sembra soffrire, almeno in alcuni passaggi intermedi, di improvvisazione (che si può riscontrare nell'avvicendamento a volte poco coerente di nuovi personaggi, luoghi e situazioni, costellato da sparizioni curiose - una su tutte, Leo, la causa delle nuove avventure dell'apache) e di alcune ripetizioni narrative grossolane, che sembrano servire soltanto per allungare il metraggio della pellicola. Ma questo assetto tendente alla rivoluzione perpetua regala allo spettacolo una freschezza che è raro leggere nella trama ben più coerente del *Triangolo Giallo*. Un altro punto di forza è rappresentato, come sottolinea Brunetta, dal fatto che l'autore «ambienta le sue storie contro squallidi paesaggi di periferia [...]. E soprattutto si serve della macchina da presa ricorrendo spesso a una luce dura, violenta, priva di chiaroscuri, tutta contrasti netti, capace di valorizzare la spigolosità degli zigomi facciali e di rendere ancora più cruda e dolorosa la miseria di certi ambienti»⁷⁹⁵. In effetti il trucco molto pesante che cerchia gli occhi di Za e quelli di Leo (soprattutto nel primo episodio) crea una sorta di corrispondenza tra i due personaggi, che via via però si perde, e che ritroviamo in certe maschere scheletriche che due anni dopo popolano il *Gabinetto del Dottor Caligari* (Robert Wiene, 1920). La cucina della 'casetta' di Za la Mort e Za la Vie, nell'apparente tranquillità domestica che vorrebbe evocare, possiede un senso di inquietudine che può ricondurci, col senno del poi, ad alcune rappresentazioni fumettistiche 'espressioniste': le piastrelle a scacchi neri e bianchi sullo sfondo della cucina non hanno, certo, lo stesso impatto emotivo delle scenografie sghembe e oniroidi dei film

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

tedeschi coevi, ma rendono giochi di luce frazionati e netti che danno un'impressione perturbante, anche se in quel momento, in primo piano, uno Za la Mort 'fuori ruolo' sta vezzeggiando un patetico cagnolino. Di seguito analizzeremo episodio per episodio il serial, utilizzando l'edizione ricostruita nel giugno 1995 a partire dal negativo originale conservato dalla Cineteca Italiana di Milano e da una copia positiva (*safety*) conservata dalla Cinémathèque Royale de Belgique. Le didascalie sono citate tra virgolette, seguite da riferimenti numerali tra parentesi che si rifanno allo schema di un nostro *découpage* del serial, e ne rispettano l'ordine di apparizione.

1. *La busta nera*. «Za la Mort e Za la Vie con la vecchia zia Camilla vivono felicemente in campagna» (did. 1)⁷⁹⁶; in immagini esterne in pieno giorno si vede Za la Vie accucciata mentre dà da mangiare alle sue galline, e il fero Za la Mort sta zappando il suo orto. «L'incontro con Leo» (did. 2). Za la Mort fa delle strane smorfie poi posa la zappa, quindi esce dall'inquadratura; subito dopo in un borgo fosco scorge alcuni uomini che stanno picchiando un ragazzo vestito di stracci con in braccio un cagnolino. L'apache sbaraglia i delinquenti, che fuggono, e scopre che il giovane si chiama Leo. Za la Mort lo invita a casa sua, «... e così Leo, ritrovata la calma di un pranzo in famiglia, iniziò a raccontare le sue avventure. Di quando ancora fanciullo era stato rapito» (did. 6); comincia qui il racconto in *flashback* di Leo. Un bambino dell'alta società sta giocando in un parco con una palla. Un uomo elegante calcia la pallina che rotola giù per una scalinata e mentre il bimbo la insegue e finalmente riesce a raccoglierla, un altro uomo lo avvolge con una coperta e

⁷⁹⁶ Non è da sottovalutare l'impatto di questa 'coppia di fatto' per la morale dell'epoca; la presenza di zia Camilla è un diversivo che tende a spostare l'attenzione su eventuali riferimenti e allusioni morbide, anche se è un conclamato, usando un termine allora in piena voga, concubinaggio.

così Leo «da allora non aveva più riabbracciato la sua famiglia di cui non ricorda più nulla. Tutto il suo passato, però è contenuto in una misteriosa busta nera che non gli è stato consentito di leggere» (did. 7). Quindi sappiamo che Leo, una volta al sicuro nella casetta di Za la Mort , «fu adottato come un figlio» (did. 9). Za la Mort forse ha già capito che dietro al rapimento e ai maltrattamenti subiti dal ragazzo si nasconde la banda di malviventi detta 'Topi grigi', guidata da «Grigione, il loro terribile capo» (did. 13). Za la Mort escogita un piano per trovare la busta nera. Arriva, quindi «nella tana del Topi Grigi, abitatori delle fogne» (did. 12) e lo accoglie Grigione in persona, sua vecchia conoscenza. L'apache gli propone in cambio l'indirizzo di una villa incustodita da derubare per 'compensarlo' della perdita di Leo, del quale Za la Mort intende occuparsi. Ma Grigione non si fida, finge di accettare a patto di farsi accompagnare dallo stesso Za la Mort sul posto. In questo modo la banda lascia incustodito il covo; Za la Mort abbandona quindi Grigione e i suoi uomini durante la rapina con un semplice espediente: «Aspetta, ho sentito un rumore» (did. 18), «Vado a vedere se tutto è a posto» (did. 19). Raggiunto di nuovo il nascondiglio dei delinquenti, accede indisturbato alla cassaforte dei Topi Grigi⁷⁹⁷, rubando ai ladri «la famosa busta nera» (did. 20) e dei soldi. Una volta tornato a casa, racconta a Za la Vie: «La lettera dice che il bambino del ritratto ha un grosso neo sulla spalla destra [sic, ma sinistra]» (did. 25). Sottoposto Leo al controllo Za la Mort esclama: «Sì, sei proprio tu, quindi appartieni alla nobile famiglia dei Saint Valentin»⁷⁹⁸ (did. 26), erede di una fortuna economica, sulla quale, attraverso il rapito, Grigione voleva mettere le mani.

⁷⁹⁷ Confronta il medesimo passaggio narrativo presente in *L'amazzone mascherata* di Baldassarre Negroni e in *L'imboscata*.

⁷⁹⁸ Nel serial *Il Triangolo Giallo* gli eredi si chiamano Saint Laurent.

II. *La tortura*. Viene ribadito che «Za la Mort teneva Leo come un figliuolo» (did. 1), ma la calma della vita familiare viene scossa da un fatto accaduto a Za la Vie: «Raccoglievo i pomodori per l'insalata, quando a un tratto ho visto una testa che mi guardava, ed è scomparsa» (did. 3). Za la Mort, accortosi che I Topi Grigi lo stanno spiando, per precauzione nasconde la busta nera e il denaro sotto il pavimento. Intanto Grigione confabula con il suo compagno Musoduro per mettere in opera «l'agguato» (did. 7) ai danni di Za. Musoduro si presenta a casa dell'apache con l'intento di sfidarlo, ma si tratta solo di un pretesto per allontanarlo da casa e portarlo vicino al covo del Topi Grigi, come stabilito assieme a Grigione: «... Alle cinque lo farai passare di qui» (did. 9). Nel luogo stabilito Za la Mort e Musoduro iniziano a lottare, e in quel momento compaiono I Topi Grigi che accerchiano e bloccano Za, il quale afferma: «Non c'era da dubitare. Solo gli sporchi abitatori delle fogne potevano compiere un atto nauseante anche per il più vigliacco della malavita» (did. 19). Quindi viene portato «nella tana della morte» (did. 21), nella quale tutti I Topi Grigi, «i giudici» (did. 22), in una innaturale veste lo sottopongono a una sorta di processo⁷⁹⁹ con l'intento di recuperare la busta e il denaro. Ma Za la Mort finge di non sapere di quale busta stiano parlando i sedicenti magistrati, che quindi lo mettono sotto tortura in una specie di gogna, in equilibrio precario, sempre con il rischio di rimanere impiccato. A questo punto, per accrescere il supplizio, gli viene legata vicino una bottiglia piena d'acqua, che il torturato può solo sfiorare: «Champagne...e anche gelato!» (did. 32). La banda assalta la casa di Za la Mort, nel tentativo di recuperare la busta nera. Mentre nel covo un guardiano «si lascia prendere dal

⁷⁹⁹ Come lo sarà l'emblematico processo della malavita al pedofilo assassino, protagonista di *M – Il mostro di Düsseldorf* (1931) di Fritz Lang.

vino» (did. 39), Za la Mort viene liberato da una gigolette che ne ha subito il fascino: «Perché mi salvi?» chiede Za, «Perché???... Perché per il mio cuore era orribile e ingiusto che Za la Mort finisse così!!!» (did. 44). L'episodio si conclude con l'incendio della casa dell'apache e con una domanda (com'è d'uopo): «Za la Mort alla tortura, la famiglia rapita e la bianca casetta distrutta, possono I Topi Grigi cantare vittoria?...» (did. 45).

III. *Il covo*. La famiglia di Za è ostaggio degli «artigiani del Topi Grigi» (did. 1). In un montaggio alternato si vede da una parte Za la Mort che si aggira disperato tra le rovine fumanti della casa e dall'altra Leo che piange tra le due donne prive di sensi. Ma Za trova il pettine di Za la Vie: «Il suo pettine!... Me l'hanno rapita!... Ella vive ancora e io la troverò!» (did. 4), dopodiché si vendica telefonando alla polizia denunciando la banda di fuorilegge. «Leo ha un'idea» (did. 14) e rivolgendosi a Grigione dice: «Sì, sì, Grigione, io so dove Za la Mort ha nascosto quello che a voi preme tanto» (did. 15). Il capobanda accetta ma Leo rilancia «A patto però che facciate venire anche le due donne che non voglio lasciare qui da sole» (did. 17); partono in automobile e dopo che Leo ha indicato un nascondiglio fasullo (sotto un ponte), il ragazzo e le due donne riescono a fuggire in un momento di distrazione di Grigione e dei suoi. I Topi Grigi vagano alla ricerca dei fuggiaschi, ma non riescono a trovarli. Riuniti nel loro covo i malviventi vengono arrestati grazie alla soffiata di Za, con due eccezioni. Musoduro e Grigione, scampato l'arresto, si accordano e quest'ultimo, consigliato dal compare, decide di fuggire in America⁸⁰⁰, dove assumerà il nome di James Grey. Leo decide di rimboccarsi le maniche per mantenere

⁸⁰⁰ La fuga tattica in America è presente nel precedente *Il Circolo nero* e per motivi diversi in *Anime buie*.

Za la Vie e la zia. Si trova quindi un impiego da operaio. Za la Mort vaga per la città in cerca di Musoduro. Nel frattempo Grigione salpa «a bordo del Queen Elisabeth» (did. 41). Za scopre che Musoduro fa l'idraulico e ha un negozio. L'apache sotto mentite spoglie (Carlo Mouny, come rivela un dettaglio del biglietto da visita) attira l'idraulico in un appartamento, ossia l'abitazione di Mouny. Za approfittando di un momento di distrazione di Musoduro lo intrappola nella vasca da bagno e lo costringe a rivelare il nascondiglio di Grigione. Convinto dal malvivente che con lui ci sia anche Za la Vie, Za la Mort parte «verso l'America»⁸⁰¹ (did. 57). L'immagine successiva ci mostra un treno in partenza da una stazione (una scelta che lascia non poche perplessità).

IV. *La rete di corda*. Diamond City, America. Za la Mort acquista una piccola osteria in periferia da un certo Tom Sayer. Za conosce Ragno Rosso⁸⁰², il «terrore del placer aurifero» (did. 4), e la banda di «cow-boys» (did. 4), ai quali Za (dopo aver assunto una falsa identità di ricco signore che gli permette di indossare un frac) chiede aiuto per catturare l'antagonista. A Diamond City, nel frattempo, Grigione si faceva passare per «il miliardario Novedita» (did. 9), per la mancanza dell'indice della mano sinistra (particolare che si dimostrerà decisivo per la soluzione del serial). Grazie a Ragno Rosso, l'apache riesce a rapire Grigione per mezzo di un adescamento amoroso, così «James Gray» finisce «nella rete» (did. 27). L'astuto Grigione finge che Za la Vie sia con lui, e porta Za la Mort a casa, ma qui riesce a fuggire. Però l'occasione non è vana: grazie a una lettera di Musoduro indirizzata al suo capo, Za la Mort

⁸⁰¹ È il secondo viaggio in America nella filmografia di Za la Mort che si era spostato nel nuovo continente nel già citato *Anime buie* per cercare Za la Vie. Come vedremo, non si tratta dell'unico punto di contatto.

⁸⁰² Confronta Lama Rossa in *Zalamort – Der Traum der Zalavie* di Ghione.

scopre che Leo e Za la Vie sono a Parigi. Ai due nemici non resta che tornare in Francia a bordo di due transatlantici differenti. Alla fine dell'episodio Za la Mort si chiede «Li ritroverò?...» (did. 49)⁸⁰³.

v. *La corsa al milione*⁸⁰⁴. Za la Mort va a cercare Leo in fabbrica, in quel momento l'apache scopre che la sua 'famiglia' l'ha creduto morto. Ma c'è di più. Tra Leo e Za la Vie era nato un sentimento d'affetto, ma Za la Vie alla vista di Za la Mort si sente in colpa e tenta il suicidio⁸⁰⁵. Za la Vie si salva. Per quanto adirato Za lascia libera scelta alla donna, che naturalmente non ha più dubbi⁸⁰⁶. Za la Mort legge sul giornale che è morta la duchessa «Arabella Maria di Saint Valentin» (did. 23), la madre di Leo. Si apre quindi la questione dell'eredità, consistente in un milione di franchi. Ben presto Za scopre che il lascito rischia di venire usurpato dalla sorella della defunta, la duchessa Giovanna. Giovanna confessa al suo intendente, certo Romilles, d'essere l'assassina della sorella. Nel frattempo Romilles stringe un patto con Grigione. Za allora decide di infiltrare Za la Vie come cameriera⁸⁰⁷ (che assume il nome di Georgette Leblanc) nella casa della duchessa Giovanna. Za la Mort, attraverso un espediente, riesce a entrare nella casa della duchessa e a farsi ricevere. A questo punto Za la Mort minaccia la nobildonna: «Vi do tre giorni di tempo per riflettere» (did. 60) dopodiché scatta la

⁸⁰³ Ghione userà un finale aperto e interrogativo anche al termine di *Dollari e Fracks* (1919).

⁸⁰⁴ Il titolo cita *La Course aux millions* di Louis Feuillade del 1912

⁸⁰⁵ Stereotipo assai sfruttato in vari soggetti del cinema muto, è un chiaro riferimento ai drammi e alla letteratura d'appendice. La triangolazione amorosa che vede un uomo adulto avere una relazione con una donna giovane devastata dall'entrata in scena di un maschio suo coetaneo è già stata sfruttata ampiamente nel cinema di Negroni e Ghione; basti ricordare, di quest'ultimo, *Triste impegno* (1915).

⁸⁰⁶ Per la risoluzione di questo imbarazzante quadretto familiare ormai compromesso, bisognerà aspettare un finale che non lascerà strascichi ambigui.

⁸⁰⁷ Elemento presente anche in *Il Triangolo Giallo*.

denuncia alla polizia.

vi. *Aristocrazia canaglia*. «Una strana operazione di Grigione alla stazione di Parigi» (did. 1) avverte lo spettatore che Romilles, la duchessa e il capo dei Topi Grigi stanno preparando una trappola ai danni di Za la Mort. Nel piano viene coinvolto anche Musoduro. Grigione gli chiede una cassa con queste dimensioni: «Lunghezza metri 2 ...larghezza 0,80... altezza 0,60...» (did. 5). Mentre Za la Mort conferma a Leo: «Come vedi, la Duchessa ha capitolato e ci invita a pranzo» (did. 6). Questi ultimi indossano un frac e si recano alla casa della duchessa. «Il momento critico» (did. 17) arriva quando Za mostra alla nobildonna la lettera, strumento del ricatto. La duchessa scambia lo *chèque* con la lettera, e al momento del commiato quest'ultima offre delle sigarette, che si rivelano narcotizzanti, a Leo e Za la Mort. La cassa richiesta da Grigione a Musoduro serve quindi a rinchiudere i due malcapitati, dopodiché in tutta fretta viene caricata in un treno merci per essere imbarcata per Singapore. Ma ecco un colpo di scena: Za la Vie origlia dietro la porta i discorsi della duchessa e di Romilles, e quando la nobildonna estrae lo *chèque* riesce a strapparglielo di mano e fuggire. Non prima di aver tirato un pugno all'usciera. Una volta al sicuro, Za la Vie si rivolge agli amici di Za per chiedere aiuto: dopodiché, scortata, incassa presso il «Credit Lyonnais» (did. 30) l'assegno dell'eredità. Pochi istanti più tardi la duchessa si reca nella stessa banca e scopre il misfatto. Inizia qui «la corsa al milione» (did. 34). Nel frattempo la nave «Valparaise» (did. 35) sta caricando le merci tra le quali la cassa con su scritto Singapore nella quale sono rinchiusi Za e Leo. La somma viene nascosta in una cassaforte posta in un rudere a Suresne, in campagna, protetta «dalla corrente elettrica della metropoli» (did. 39). Nel frattempo nella stiva del Valparaise si

svegliano Za e Leo; una didascalia avverte: «periscopio in vista» (did. 49), e mentre i due si sfamano con quello che trovano nelle casse, le immagini raccontano dello stato d'allerta che si crea nella nave alla vista di un sommergibile. Un dettaglio mostra una sirena che avverte i passeggeri del pericolo. Le scene di panico a bordo si susseguono e dalla nave si calano le scialuppe di salvataggio. L'immagine successiva ci mostra la nave che affonda (un modellino) e in un'inquadratura ravvicinata i resti di una nave (un'altra) arenata su una spiaggia.

vii. *6000 volt*. Il nuovo episodio si apre con le immagini di un'isola che scopriamo essere abitata dai Simil, antropofagi, che ripescano Za la Mort. L'occasione offre a Ghione di lasciarsi andare a battute di grana grossa: «Il flebotomo speciale, nonché emerito stregone, Conta-la-minga» (did. 24) e «Il capo Tà-rà-pà» (did. 25). Ma Za la Mort pensa che: «Se la mia rivoltella agisce me la voglio ridere di questi musci da réclame di lucido da scarpe» (did. 29) e spara un colpo di pistola. Gli indigeni lo credono il dio della Folgore e di conseguenza lo adorano; Za la Mort, guardandosi attorno, considera: «Come sono tutti carini... Richiamano alla mente certe esposizioni di arte moderna...» (did. 37). La figlia del capo tribù intuisce che Za la Mort non è un dio e dispone i mezzi per farlo fuggire⁸⁰⁸. A Parigi Za la Vie e zia Camilla vengono ingannate da Grigione e da Musoduro, che facendosi passare per mendicanti riescono a entrare nella loro casa: «e l'umile casetta ospitò lieta la straziante miseria» (did. 11). I due, il giorno seguente, corrono a Suresne, e mentre Musoduro tenta di forzare la cassaforte una scarica di «6000 volt.» (did. 40) lo uccide. Il cadavere viene gettato in un burrone, «l'onorata tomba di

⁸⁰⁸ Ancora una donna, dopo la gigolette del secondo episodio *La tortura*, rimette in gioco Za la Mort.

Musoduro» (did. 43). Giunge nel frattempo la notizia che Za la Mort è salvo, ripescato in mezzo all'oceano, e che sta tornando a Parigi. La duchessa non si perde d'animo e tenta di far ricadere la colpa della morte di Musoduro su Za la Mort, «l'idea veramente diabolica di una canaglia in gonnella» (did. 52). La duchessa manda un biglietto anonimo al «Segretario Generale della Sicurezza Pubblica» (did. 57), in seguito alla soffiata la polizia fa il sopralluogo a Suresne e trova il cadavere di Musoduro. Durante la perquisizione viene trovato il biglietto che accusa l'apache: scatta subito il mandato di cattura. Appena Za la Mort torna a Parigi viene pertanto arrestato e Za la Vie «piccola..., sperduta cosa... pianse...» (did. 64), «...mentre altri ridevano» (did. 65); un'inquadratura indugia su Romilles e Grigione soddisfatti.

VIII. *Mezza quaresima*⁸⁰⁹. Inizia il processo per omicidio a Za la Mort. Passano in rassegna gli accusatori. Durante il dibattimento Grigione, mascherato, assalta la centrale elettrica di Parigi e disattiva l'erogazione di elettricità, e così sabota la protezione della cassaforte di Suresne. Una volta giunto al nascondiglio riesce a impossessarsi del denaro, non prima di ferirsi la mano sinistra e di lasciare così un'impronta insanguinata vicino alla cassaforte. Za la Mort viene assolto dal capo d'imputazione e finalmente può riunirsi a Za la Vie. A questo punto le confida la notizia della morte di Leo: «Se ricordi non sono scomparso solo... Leo era con me» (did. 25), «...Ora non più... l'Oceano lo volle... povero ragazzo!» (did. 26), «Hai

⁸⁰⁹ L'apparente contraddizione tra il periodo quaresimale evocato nel titolo e la festa di carnevale alla fine dell'episodio è spiegata da una festa tradizionale detta appunto 'Mezzaquaresima', ancora in auge in qualche zona d'Italia, che consentiva di interrompere il periodo di digiuno e astinenza il primo giovedì utile a metà della Quaresima «con festeggiamenti e, in alcune zone, rappresentazioni e recite tradizionali», cfr. Tullio De Mauro, *op. cit.*

ragione Za... povero ragazzo!» (did. 27)⁸¹⁰. Dopo un'intuizione decisiva Za la Mort riesce a produrre prove che inchiodano la duchessa, le porta presso il procuratore della Repubblica, e regala a quest'ultimo una lezione di perizia grafologica. I risultati dell'analisi forniscono una schiacciante prova di colpevolezza della nobildonna, che così viene arrestata. Nel frattempo Grigione sceglie il luogo dove nascondere il maltolto: è un pozzo meccanico dotato di trappola riservata agli incauti ficcanaso. Intanto «Za la Mort ritorna Za la Mort» (did. 46) cioè torna tra i suoi apaches e va a chiedere aiuto per «tendere la trappola al Topo» (did. 47). Insieme coi suoi compagni si reca a Suresne e trova la cassaforte vuota. All'improvviso nota qualcosa vicino alla cassa: «l'impronta» (did. 51), che di fatto è l'ammissione di colpevolezza di Grigione, infatti la mano che ha lasciato la traccia è mancante dell'indice. Durante una festa di Carnevale organizzata da Grigione, Za la Mort, Za la Vie e suoi compagni (i Fiocchi Gialli), mascherati, attendono che questi si ubriachi. Sedotto da una donna mascherata Grigione si apparta con lei. A questo punto Za, i Fiocchi Gialli e Za la Vie irrompono nella stanza e portano via la dama. Za la Mort narcotizza la donna e il suo costume viene indossato da Za la Vie che torna dal malvivente. Approfittando dell'ebbrezza di Grigione Za la Vie si fa portare al pozzo. Durante il tragitto in automobile Za la Mort li segue in incognito. Nel momento in cui Grigione e Za la Vie scendono nel pozzo, lui la riconosce. Dopo una breve colluttazione in cui il delinquente tenta di soffocare la donna, interviene Za la Mort che gli spara e Grigione cadendo nel pozzo aziona il meccanismo di

⁸¹⁰ Il personaggio di Leo, motore della storia, ma anche antagonista amoroso, è tolto di mezzo in maniera piuttosto sbrigativa, evitando la rappresentazione della sua morte. Come lo sarà per il Paralitico in *Dollari e Fracks* (anche se Ghione ne darà un motivo pecuniario), e per il Livido in *Zalamort – Der Traum der Zalavie*.

apertura della cassaforte. A questo punto i due trovano il maltolto e Za la Mort sentenza: «Questa somma, che per diritto di dolo e tormenti è nostra, servirà a strappare dal trivio i figli di nessuno che la società abbandona votandoli alle galere, come sarebbe stato di me, Za la Mort, se non avessi avuto un cuore» (did. 85). «Così, mentre aveva termine una terribile avventura, nella grande metropoli si spegneva il Carnevale» (did. 86). Al serial *I Topi Grigi* viene oggi riconosciuta molta importanza nella cinematografia italiana degli anni Dieci, perché è stato conosciuto anche dalle generazioni successive; forse una suggestione importante appartiene anche al titolo, che riverbera nei ricordi della vita di trincea («Nascosi il volto strinsi i pugni e i denti: mi pareva di sentir galoppare e stridere e rodere per tutto il mio corpo. Rivedevo I Topi Grigi che sbucavano dalle feritoie dei sacchetti a terra nella trincea»)⁸¹¹ ed evoca il sordido, il misterioso, il proibito e l'inesplicabile. Questo 'nome' è affine al ricordo di un'infanzia collettiva, che pur sbiadito persiste e infine, come scrive Edoardo Sanguineti, il titolo e il nome dei personaggi sono parole musicali, onomatopee, che entrano ed escono o vanno al di là del loro senso:

I Topi Grigi

il ladro gentiluomo è proprio un gentiluomo: è Za-la-mort:

*ma I Topi Grigi sono topi, proprio: e poi c'è Za-la-vie.*⁸¹²

*Nel gorgo o Il gorgo*⁸¹³ (visto di censura primo aprile 1918, prima

⁸¹¹ Pietro Gorgolini, «*Italica*». *Prose e poesie della Terza Italia (1870-1928)*, vol. IV, Sacen, Torino 1928-1929, p. 1853.

⁸¹² Edoardo Sanguineti, *FILM/A/TO*, in Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 459-460

⁸¹³ Lo stesso Ghione, nel romanzo *L'ombra di Za la Mort*, lo cita una volta come *Il gorgo*, a p. 122, e una seconda volta come *Nel gorgo*, a p. 255.

visione romana 2 maggio 1918)⁸¹⁴, con Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Luisette)⁸¹⁵, Franz Sala (Salaud). Il soggetto è conservato, insieme all'elenco completo delle didascalie, nel Fondo Tiber Film presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il film è ambientato nel 1910 (did. 88). Za la Mort è innamorato, corrisposto, di Luisette, ma la donna tenta di spiegare a Za la Mort che finché sarà un vagabondo lei non lo sposerà mai. Za la Mort capisce, ma è restio. La ragazza, che vive col padre, è insidiata da Salaud e dal suo tirapiedi, detto il Guercio; quest'ultimo, per servire le mire del suo capo, si prende la briga di diffamare Za la Mort presso Luisette e suo padre. Za la Mort sarà messo al corrente dell'affronto dal suo amico Straccio, ma la partita finirà male: al duello col Guercio seguirà l'arresto dell'apache. Il film non presenta novità particolari rispetto alla trama di tanti mélo girati da Negroni, come mostrano personaggi e situazioni da canovaccio per compagnie di giro, con conseguenti ruoli stereotipati: lo spiantato (Za la Mort), la giovane donna povera ma onesta e in età da marito (Luisette), lo sciacallo (Salaud) pronto a tutto per sposare la ragazza, infine un corollario di personaggi patetici (il padre povero di Luisette) o malvagi (il Guercio) che completano le rispettive parti in causa. Ma, quale novità, c'è un fattore scientifico inedito, che lascia un po' sorpresi, ed è rappresentato dal personaggio del dottor Lorient, il direttore del penitenziario, «eminente psicologo» (did. 39). Infatti è

⁸¹⁴ Cfr. MARTINELLI 1991c, p. 159. Nonostante *Nel Gorgo* sia stato girato dopo il serial *I Topi Grigi* la prima proiezione di questo film è del 2 maggio 1918: circa un mese prima di quella del serial.

⁸¹⁵ Troviamo il più frequente Louisette, corretto in alcune didascalie, cfr. «Soggetto *Nel Gorgo* – Titoli da rifare modificati» (didd. 29-65-142), in Fondo Tiber Film, A188/21. Louisette è anche un personaggio di *L'Histoire d'un Pierrot* interpretata da Leda Gys.

nel carcere di Tolone (did. 88)⁸¹⁶ che Za la Mort incontra lo psicologo, incaricato di 'studiarlo'. Probabilmente Ghione anticipa la vicenda del film al 1910 perché è un anno simbolico, l'anno delle prime affermazioni pubbliche delle teorie psicoanalitiche⁸¹⁷, con il conseguente interessamento 'di massa' e il diffondersi di una, anche se molto superficiale, conoscenza popolare. Lo psicologo riserva a Za la Mort un trattamento comprensivo e indagatore, convinto, forse, dalla lezione di Cesare Beccaria, che «invece di condannare si dovrebbe guarire» (did. 41). Da qui parte una narrazione incrociata: da un lato le vicende sordide di Salaud che minaccia il padre e Luisette, dall'altro l'alto merito filantropico del medico che spiega a Za la Mort i motivi del suo errore affinché riconsideri la sua condotta. Za confessa al medico le ombre della sua infanzia e il suo passato triste (chiaro riferimento a rudimenti di psicoanalisi), non senza effetto: infatti «nell'animo generoso di Za la Mort, le parole del Direttore hanno prodotto quello che Victor Hugo definì: una tempesta in un cranio» (did. 59). Questo dottore si comporta più come una guida spirituale che come un distaccato medico curante. Tant'è. Za la Mort per buona condotta esce dal carcere grazie a un'amnistia che vede coinvolti i meritevoli. È completamente soggiogato dalla volontà del bene, come fosse uscito da una terapia d'urto di positività⁸¹⁸. Il direttore prega un'ultima volta Za la Mort, che

⁸¹⁶ Za la Mort è qui rinchiuso per scontare la pena a causa del duello col Guercio, il suo calunniatore; ma non si capisce dal soggetto se il Guercio rimane ferito o ucciso da Za la Mort.

⁸¹⁷ Anno nel quale fu fondata l'Associazione ufficiale degli psicoanalisti, nel corso di un famoso, per l'epoca, Congresso a Norimberga, a capo della quale venne eletto Jung.

⁸¹⁸ Questo passaggio del soggetto in particolare, merita una cauta osservazione 'fuori testo', poiché (anche se con sistemi diametralmente opposti da quelli del direttore del carcere) l'evocazione rimanda alla vicenda simile del trattamento imposto al protagonista di *Arancia Meccanica* Alex (Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, USA 1971).

è in partenza, avvertendolo allo stesso tempo: «... e sopra ogni cosa, se le mie parole hanno potuto sul vostro cuore, vorrei una promessa. Qualunque cosa Vi accada, giuratemi di non usare mai la violenza» (did. 90). Nel frattempo Luisette diviene moglie di Salaud. Za la Mort, grazie a Straccio, viene a conoscenza della notizia (did. 96), dopodiché ha un ultimo incontro con Luisette in cui si scambiano frasi accomiatanti e rassegnate. Ma nell'epilogo (didd. 122-140) la narrazione è scossa da un colpo di coda; la tanto temuta 'prova' per il rinnovato Za la Mort si manifesta nella provocazione da parte di Salaud con uno stornello poco francese, e molto romanesco:

Fior di melone
com'escono le belve dalle tane,
è uscito Za la Morte da Tolone (did. 125).

Fior di gaggia,
fammi veder la bella faccia tua,
che è quella di un gaglioffo e d'una spia (did. 126)

L'apache cerca di trattenersi: «No, no.....non posso.....non devo!» (did. 128). Vedendo che Za la Mort non reagisce, Salaud lo provoca ancora di più chiamando in causa Luisette. Il pessimo Salaud la forza a cantare, ma la donna risponde negativamente e grida. Questa è la causa scatenante che porterà l'esperimento di non violenza a fallire tragicamente. Za la Mort commette un omicidio, dopodiché all'apache non resterà che esclamare:

Mamma mia.....che ho fatto! (did. 137)

Ave Maria, gratia plena..... (did. 140)

FINE.

Il 1919 è un anno esemplare nella filmografia di Ghione. L'attore torna a Torino al seguito di Enrico Fiori che dirige l'Itala Film per conto della Tiber dell'avvocato Mecheri, il quale è impegnato direttamente nella società fondata da Pastrone. In questo periodo il regista realizza due film della serie *Za la Mort*, emblemi di quei due *Za* antitetici, fulcro della discussione sulla coerenza narrativa nella serie dell'apache.

*Produzione Itala Film. Sua Eccellenza la Morte*⁸¹⁹ o *S.E. la Morte* (visto di censura primo maggio 1919, prima visione romana 10 giugno 1919)⁸²⁰, con Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (Albaspina), viene distribuito dall'Unione Cinematografica Italiana (UCI)⁸²¹. Ghione sintetizza così questo suo film: «Iniziai l'opera mia [all'Itala Film] con la film 'Sua Eccellenza la Morte' affidandone il ruolo della protagonista 'Luisette'⁸²² alla Sambucini, della madre di lei, alla Valletti, riservando per me un'odiosissima parte [*Za*], che nel suo livido chiarore, d'amore, di delitto e di rinuncia, ancora una volta ribadì la stima e l'ammirazione»⁸²³. Un frammento del film è custodito presso il Gosfilmofond di Mosca e a tutt'oggi risulta l'unico conservato. Dapprima le nostre ricerche presso la cineteca russa si sono rivolte a un altro film. Nell'archivio moscovita il frammento in

⁸¹⁹ Il paragrafo dedicato a questo film riprende in parte un mio saggio dal titolo *Vita nuova di « Sua Eccellenza la Morte » di Emilio Ghione*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», terza serie, nn. 10-11, gennaio-agosto 2006, pp. 53-59.

⁸²⁰ Cfr. MARTINELLI 1995b, p. 260.

⁸²¹ È il primo film di Ghione a essere distribuito dall'Unione Cinematografica Italiana.

⁸²² È chiaramente un errore: confonde il film con *Nel gorgo*.

⁸²³ GHIONE 1928a, p. 113.

oggetto risulta infatti catalogato come *Za la Mort (1915)*, titolo del secondo film della saga⁸²⁴. La visione delle immagini superstiti ci ha consentito di verificare che la trama e le azioni dei personaggi non corrispondono al soggetto del film del 1915 riportato nella filmografia di Martinelli⁸²⁵. Consultando i soggetti dei film di Ghione, conservati presso l'Archivio Nazionale del Museo del Cinema di Torino⁸²⁶, è stato possibile risalire al titolo originario. Il confronto del frammento russo col soggetto e con il visto di censura⁸²⁷ conferma che il frammento appartiene a *Sua Eccellenza la Morte – Dramma umano in tre atti*⁸²⁸. Il riassunto del film, che sul visto è indicato come 'descrizione', potrebbe essere servito sia alla pubblicizzazione dello stesso, a uso degli esercenti e della critica specializzata, sia ai controlli censori:

A Parigi, in un nido di fiori che è la sua bottega, Albaspina vive in gaiezza, di lavoro, di grazia. Vive e canta, senza che la galanteria la corrompa, senza che il fascino pieno d'orpello intristisca la franca onestà dell'animo suo⁸²⁹. In una cittadina vicina, sua madre, bella donna sul tramonto, è presa nella ragna tessagli da Zà, il prepotente d'amore. Vende per consiglio di costui, la trattoria, e coi denari ricavati in compagnia del suo damo raggiunge Albaspina a Parigi.

⁸²⁴ *Za la Mort*, regia di Emilio Ghione (Tiber Film, 1915).

⁸²⁵ Cfr. MARTINELLI 1992d, pp. 292-294.

⁸²⁶ Il soggetto e altri materiali testuali riguardanti *Sua Eccellenza la Morte* sono conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, raccolti nel Fondo Itala Film, Torino 1919-1925 = A179/5 (d'ora in poi: Fondo Itala Film).

⁸²⁷ Il visto di censura riporta il metraggio 'accertato' di 1465 metri. Cfr. Fondo Itala Film.

⁸²⁸ Cfr. Fondo Itala Film. Il soggetto riporta invece un altro sottotitolo: *Dramma oscuro di anime oscure*, che ricorda un altro titolo della serie di *Za la Mort*, *Anime buie* (Tiber Film, 1916). Nel visto di censura risultano quattro atti più un epilogo.

⁸²⁹ Si riferisce al suo spasimante, il marchese Guido di Rovesa, che la insidia assiduamente per gran parte del primo atto (nel visto di censura «marchese di Revesa»).

Fra l'amante di sua madre e lei, di colpo si scava un baratro. È odio? Da parte dell'uomo? È disprezzo da parte sua? Non se lo domandano, non lo sanno. Così la vita si trascina fra quei tre esseri, triste, piena d'ombre, forse piena di minacce [sic]. Ed ecco un giorno il fidanzato di Albaspina che scompare⁸³⁰; ed ecco una sera un amico di Albaspina quasi ucciso da colpi di rivoltella⁸³¹. Il dramma precipita, la pura ragazza senza prove, ma col solo convincimento morale, scaglia con ogni coraggio sulla faccia dell'uomo forse odiato la parola di condanna = Assassino! Due volte Assassino! Ma la madre ha udito, ma essa al momento in cui il suo amante sta per uscire prega la figlia di trattenerlo; Albaspina è all'estremo; essa con voce roca lo richiamerà, lo richiamerà per il gran bacio d'amore, di quel l'amore [sic] che costerà la morte, prima forse della stessa dolce confessione⁸³².

Possiamo quindi affermare che le immagini superstiti del film si riferiscono alle prime due parti, integre, senza titoli e didascalie, delle quattro (più un epilogo) previste dal soggetto. Due quadri in caratteri cirillici sono posti all'inizio del primo e del secondo atto.

«Albaspina, la fioraia di moda» (did. 11) vive un travaglio interiore. Ma il dramma non riguarda soltanto la protagonista, ma anche la madre, disorientata da un recente innamoramento per Za la Mort. Ciò che turba Albaspina è proprio l'apache, qui nel ruolo di seduttore senza scrupoli. Infatti Za la Mort è – forse – un assassino mosso da

⁸³⁰ Ossia il capomastro Jean Ribot, il quale muore in un incidente sul lavoro: una disgrazia che, secondo voci riportate da un giornale, «non sarebbe del tutto dovuta al caso» (did. 92). Cfr. Fondo Itala Film.

⁸³¹ Si riferisce di nuovo al marchese di Rovesa.

⁸³² Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Fondo Itala Film.

motivi passionali⁸³³; e i delitti a danno dei due spasimanti della protagonista sembrano essere le conseguenze del suo arrivo a Parigi⁸³⁴ al seguito della madre di Alaspina. La prima vittima è il giovane «Jean Ribot - Capo mastro» (did. 49), la seconda è il ricco marchese di Rovesa. Così il primo tra i due ammiratori di Alaspina, suo promesso sposo, viene ucciso (terza parte); la donna viene a conoscenza del fatto di sangue da un giornale (did. 92), e subito sospetta di Za la Mort. La fioraia ha capito che l'apache è attratto da lei e che la storia d'amore con la madre è soltanto una scusa per arrivare a Parigi, e forse a lei stessa. Il dubbio della protagonista conclude la terza parte. Nel quarto atto è raccontato l'avvicinamento galante tra il marchese di Rovesa e Alaspina, interrotto in modo brusco poiché il nobile viene ferito da un ignoto delinquente. La donna si dispera e non vede più via d'uscita. Nell'epilogo riesce a esternare a Za la Mort i propri sospetti e il dolore generato dalla sua presenza. Lo insulta e desidera che torni da dove è venuto, infine minaccia di denunciarlo alla polizia. Za la Mort esce di casa, deciso a partire. La madre chiede ad Alaspina di riportarlo indietro. Quest'ultima ubbidisce, lo segue, succede qualcosa che il soggetto non esplicita nei particolari: Alaspina si suicida o viene uccisa, poco dopo aver detto a Za la Mort che baciandola, forse, le ha sparato: «...Non credere mai che sia il colpo giusto di giusta rivoltella, che qui m'uccide...» (did. 138). «...No... È la perversa e divina gioia del tuo bacio... Se c'è un perdono... potremo ancora... amarci... al di là» (did. 139). La regia di Ghione è descrittiva, minuziosa, tanto da risultare spesso prolissa (tanto quanto le didascalie). I ritratti dei

⁸³³ Come in *Nelly la gigolette o la danzatrice della Taverna Nera* (Caesar Film, 1914) e *Nel gorgo* (o *Il gorgo*, Tiber Film, 1918).

⁸³⁴ Per la prima volta la 'Parigi' di Za la Mort non è ambientata a Roma bensì a Torino.

personaggi principali sono molto curati, tanto che le prime due parti quasi non bastano a presentarli. Spesso il regista sceglie di costruire il racconto attraverso il montaggio alternato, così strutturato da rendere evidente la differenza tra il mondo di Albaspina e quello, squallido, della madre e di Za la Mort. La lettura della 'descrizione' evidenzia un modello narrativo che non prevede un finale rassicurante, come spesso accade per la letteratura di appendice. La tragedia finale è la conferma della virata negativa che prende il film da quando entra in scena Za la Mort⁸³⁵. La normalizzazione degli aspetti più inverosimili e inquietanti occupa con forza una dimensione quotidiana, rivoluzionando le aspettative del pubblico che solitamente trovano soddisfazione nella punizione del malfattore, o nella sua catarsi. Il sacrificio di Albaspina, a suo modo un'eroina, è invece un epilogo necessario per una storia che fin dall'inizio ha come protagonista sotterraneo il fluido superomistico che sembra possedere l'inquietante Za la Mort, nell'accezione ibrida che trova ispirazione di nuovo nella letteratura d'appendice. Caratteristica del *feuilleton* è l'utilizzo frequente dell'interlocuzione diretta fra i protagonisti, espediente che nel cinema muto, per ovvie necessità temporali, ha un indubbio potere di sintesi, ed è immediato nel suggerire al pubblico il possibile sviluppo della storia. Lo scontro è manicheo e lo spettatore è invitato a schierarsi dalla parte del bene. Ma l'ambiguità di fondo, la gravidanza di Za la Mort, rendono il processo accidentato e non così lampante come può apparire a prima vista. Nel primo atto il racconto polarizza l'attenzione sulle

⁸³⁵ L'epilogo denso di drammaticità è costruito su didascalie che esplicitano i sospetti di Albaspina (e del pubblico) e costituiscono un crescendo smorzato solo dall'omicidio (o suicidio) della donna.

abitudini dei personaggi, fino a quando l'emancipazione⁸³⁶ di Albaspina viene demolita da un fantasmagorico assassino, che sempre più si identifica coll'apache. Al contrario, viene meno la traccia psicologica dei personaggi (poco più che un abbozzo in verità): la via di fuga è un finale che si attende con angoscia (chi soccomberà?). I particolari ridondanti delle prime due parti svaniscono a scapito di un meccanismo a orologeria. Messe da parte le descrizioni, il soggetto ora approda al racconto per il racconto, che si nutre solo di tensioni tra i due protagonisti principali, escludendo i sovraccarichi particolarismi dell'esordio. Lo *Za la Mort di Sua Eccellenza la Morte*, nel paradossale mondo dell'apache di Ghione, non è lo stesso di *I Topi Grigi*. Ma questo imprescindibile enigma può, forse, essere risolto. Il melodramma che si consuma nel film ubbidisce alla fondamentale regola del riconoscimento dei ruoli, anche se il finale non disseta la tensione alla positività che il pubblico normalmente si aspetta, creando un inatteso vuoto coincidente con un finale aperto (specialmente sul futuro di *Za la Mort*: verrà mai scoperto?) che non ci è descritto dalle immagini. Gli effetti sospensivi, quindi, vengono moltiplicati a mano a mano che si avvicina l'epilogo. La creazione di queste aspettative, solitamente, dovrebbe tenere viva l'attenzione del pubblico, pur rallentando la narrazione. Inoltre, in questo caso, il personaggio non si redime, ma è viatico per una redenzione altrui, che però corrisponde alla morte. Ghione regista, sabotando i meccanismi del lieto fine, sancisce che *Za la Mort* rappresenta il male, e incarna fino in fondo il ruolo del distruttore. I personaggi minori (la madre di Albaspina e le due

⁸³⁶ Al marchese di Rovesa, che le prospetta una vita di agi, se soltanto avesse ceduto alle sue lusinghe, Albaspina risponde a tono: «Mantenuta?.....No!.....Ho conosciuta la gioia del lavoro e non credo che ve ne sia di più profonda. Come vede...» (did. 30).

vittime, Jean Ribot e il marchese di Rovesa) non agiscono mai direttamente ma, quando non fanno da contrappunto a un dialogo superfluo, contribuiscono a dare alla narrazione un'apparenza vivace, anche solo come elementi di discontinuità rispetto alla trama principale. La madre di Alaspina è una donna dal carattere malleabile, un'ostessa umile che si lascia plagiare dal fascinoso sfruttatore apache: Za la Mort le dice: «Se tu vendessi l'osteria e col ricavato si raggiungesse tua figlia a Parigi? Laggiù saprei ben io far fruttare il capitale. Che ne dici?» (did. 41). Ma è perciò un personaggio irrisolto, una vittima incosciente che si offre senza dubbi nelle mani sbagliate. Non è difficile pensare che all'epoca ci si trovasse dinanzi a materiale incandescente e che ciò rompesse i consueti argini puritani. Emergono con forza dissolutezze amorose, sociali, precarietà... una scappatoia è offerta dall'ambientazione francese, che forse mette il film al riparo dalla censura e da rischiose identificazioni nazionali. Ma il voyeurismo dello spettatore è in ogni caso solleticato. I due personaggi più stereotipati (siamo al limite delle categorie lombrosiane) sono quindi la madre di Alaspina e la patetica figura del capomastro onesto, privo di alcun fascino, il promesso sposo assassinato Jean Ribot. Invece Ghione, che vediamo in azione nelle due parti superstiti, adotta una recitazione nervosa: i pluricitati «gesti ampi»⁸³⁷ si manifestano in ogni inquadratura, assieme a smorfie e occhiatece plateali, presenti, per quanto ne sappiamo, in *I Topi Grigi*, mentre in *Anime buie*, l'altro film della serie superstite, non sembrano così rilevanti. Attraverso questi particolari, l'attore costruisce un linguaggio privilegiato con il pubblico, a scapito delle sue interlocutrici. Anche Alaspina/Kally Sambucini strabuzza e rotea gli occhi, guardando spesso in

⁸³⁷ Cfr. BARBARO 1937, p. 99.

macchina, sottolineando esplicitamente il fastidio per la presenza di Za la Mort, senza eguagliare il non-verbale di un Ghione disinvolto e sornione. L'efficacia di questa platealità, gli ammiccamenti, la gestualità didascalica, sorprendono il pubblico coinvolgendolo in un mélo morboso, mentre crede di essere al riparo da implicazioni inaspettate. Il gioco delle parti e il mistero delle morti si fondano su una domanda, suggerita dall'atteggiamento ostile della protagonista: Albaspina conosceva già Za la Mort prima che la madre lo portasse con sé a Parigi? Questo è uno dei dubbi che non viene risolto né dalla visione del filmato superstite, né dalla lettura del soggetto.

*Dollari e fracks*⁸³⁸ (visto di censura primo luglio 1919, prima visione romana a partire dal 6 gennaio 1920)⁸³⁹, con Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Oreste Bilancia (il poliziotto Bilach), Amilcare Tagliente (il Gran Paralitico), Ria Bruna (Querida Vargas/Miss Roods), Léonie Laporte (la reporter Miss Laporte). Terminato il film *Sua Eccellenza la Morte*, Ghione s'impegna in una produzione cinematografica ben più ambiziosa della precedente, *Dollari e fracks*⁸⁴⁰, un serial di cui è protagonista ancora Za la Mort, suddiviso in quattro episodi, *La x di un delitto*, *La mano quantata*, *I quaranta pugnali*, *La sedia elettrica*⁸⁴¹.

⁸³⁸ Il paragrafo dedicato a questo film riprende in parte un mio saggio dal titolo *Se il nemico è un fantoccio. Note su «Dollari e fracks» di Emilio Ghione*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», terza serie, n. 12, settembre, dicembre 2006, pp. 69-86.

⁸³⁹ Cfr. MARTINELLI 1995b, p. 82.

⁸⁴⁰ La lezione *Dollari e fracks* è tratta dal soggetto e dal visto di censura al serial conservati presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, raccolti nel Fondo Itala Film; per questioni di uniformità con i testi qui citati l'ho preferita alla ben più diffusa *Dollari e fraks*, infatti quest'ultima versione è presente in un flano pubblicitario d'epoca (cfr. MARTINELLI 1995b, p. 82) e in tutto il materiale epistolare al riguardo, tra l'Itala Film e l'UCI, presente nel medesimo Fondo.

⁸⁴¹ Il testo, riprodotto integralmente, è archiviato con la dicitura «Soggetti n° 723, 724, 725, 726» (d'ora in poi: «Soggetto»), i numeri citati sono corrispondenti agli episodi in cui è suddiviso il serial, cfr. Fondo Itala Film.

Emilio Ghione e Kally Sambucini, sotto i loro pseudonimi di Za la Mort e Za la Vie sono scritturati all'Itala Film di Torino per una serie di films cinematografiche, quando, fra tanto benessere di lavoro e d'amore l'appello disperato d'un morente strappa i nostri due eroi dalla loro febbrile attività. L'eredità lasciata da questo morente costringe Za la Mort a mettersi in guerra contro il potente Club dei Cappucci Bianchi, e non ostante i pericoli che li minacciano, seguendo l'impulso generoso dell'unica sua legge, il cuore, Za la Mort, con la sua fedele compagna Za la Vie, lascia il suo lavoro, i suoi amici, la sua patria, ed a bordo del Rotterdam⁸⁴² parte per New York, covo di criminali. Sul vapore che li trasporta i nostri due eroi si sono fatti amici di Miss Laport⁸⁴³, reporter del giornale «New York Herald», ed a lei raccontano lo scopo del loro viaggio, mentre Dora Dolly, l'avventuriera affigliata [sic] ai Cappucci Bianchi riesce pure a carpire il segreto. Nel paese dei dollari, il livido paralitico, capo del terribile Club, viene avvertito con un cablogramma che un pericolo lo minaccia, così, quando i passeggeri [sic] in arrivo scendono a terra, la buona Kally viene strappata da fianco del suo compagno e, con una mostruosa scienza criminale, Za la Mort è poche ore dopo accusato di assassinio e portato in una tetra carcere. Ma i due caratteri fieri e privi di paura s'ergono e lottano. Za la Vie, con indescrivibile audacia sfugge alla prigionia, precipitandosi da uno dei più alti grattacieli, e Za la Mort, mediante un processo di sofferenze inaudite, riesce ad eludere la giustizia degli uomini forte della sua

⁸⁴² «Piroscapo Rotterdam» nel visto di censura, cfr. Fondo Itala Film.

⁸⁴³ «Miss Laporte» nel visto di censura, cfr. Fondo Italia-Film. Interpretata dall'attrice Léonie Laporte (morta a Roma nel 1924), già caratterista (la donna grassa) in un film di Cretinetti (*La paura degli aeromobili nemici*, Itala Film, Torino, 1915), sarà «Cipolla» nel successivo serial di *Za la Mort Il Castello di Bronzo* (di E. Ghione, Lombardo Film, Napoli, 1920).

innocenza. E già stanno per raggiungersi, quando una nuova, terribile nemica, la fame, scende in campo. Za la Mort sta per soccombere ma il cuore generoso di due mondane viene in soccorso. In un grande banchetto di viveurs e donnine allegre, dove, stracciato, misero cadente, appare sotto spoglia di un miliardario [sic] eccentrico, Za la Mort riesce ad udire uno strano appuntamento; i Cappucci Bianchi devono trovarsi tutti la sera di martedì al Bianco Veglionissimo. Con uno stratagemma meraviglioso, egli riesce a riunire colà, nella sera stabilita, tutto quanto gli sta a cuore. Al Bianco Veglionissimo ritrova la sua Kally e la fedele amica Miss Laport, alle quali aveva dato convegno con un biglietto; trova inoltre il Brigadiere Bilank⁸⁴⁴, il quale, pure [illeggibile] ha fatto circondare dalla polizia il teatro. Ad un segnale convenuto, la Polizia [sic] si slancia [sic] sui Cappucci Bianchi e ne fa strage. Uno solo, il capo Tom Yim⁸⁴⁵ finisce nelle mani di Za la Mort, il quale gli lascia salva la vita, purché gli consegna nelle mani il Paralitico, anima dannata della Banda. Costui li accompagna infatti sul luogo ma quando Za la Mort sta per colpire il famoso delinquente, s'accorge di trovarsi davanti ad un fantoccio. Spento per ché [sic] so qual dramma il [illeggibile] cartello criminale, per tener ancor salda la compagine della banda⁸⁴⁶. Al colmo dello sdegno, Za la Mort rovescia ai suoi piedi il fantoccio ormai ridotto ad un mucchio di cartapesta ed intanto Tom Yim eludendo la vigilanza delle due donne Za la Vie e Miss Laport

⁸⁴⁴ Bilank nel visto di censura è Bilach.

⁸⁴⁵ Nel visto di censura Tom Yim si chiama Tom Jm.

⁸⁴⁶ Seguendo la finzione cinematografica, il fantoccio sarebbe dovuto servire ad illudere prima di tutto i componenti della banda (Paralitico è probabilmente morto da qualche tempo). Par di capire che ciò sia il frutto di una macchinazione di Tom Yim, per tenere assieme i Cappucci Bianchi nel nome del carismatico capo, infatti Tom è l'unico a sapere dell'esistenza del fantoccio; ma c'è da aggiungere (e nemmeno il visto di censura chiarisce i fatti, probabilmente evidenti nel film), che Paralitico è definito 'spento', quindi morto. In realtà c'è un retroscena, riguardante l'interprete Amilcare Taglienti, svelato in *Memorie e Confessioni* da Ghione stesso.

che hanno puntato su di lui le loro rivoltelle, buttandosi dalla sedia su cui giaceva riesce ad afferrare con la bocca un quasi invisibile cordoncino, che comunicando con una leva speciale fa crollare il fabbricato, seppellendo Za la Vie e la fedele Miss Laport. Che farà Za la Mort senza la fedele compagna dei suoi giorni felici? E solo, abbattuto, va verso l'onda infinita a cui affiderà il riposo della sua vita divenuta ormai un insopportabile peso⁸⁴⁷.

Del film rimane soltanto un frammento (circa dieci minuti), con sottotitoli olandesi, restaurato dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam, che possiede la copia: si tratta della parte finale del quarto e ultimo episodio. Grazie al frammento, al 'Soggetto' e al visto di censura possiamo tentare la ricostruzione della trama del terzo⁸⁴⁸ serial di Za la Mort. Tra virgolette si riportano le didascalie del film.

1. *La X di un delitto*⁸⁴⁹. All'inizio dell'episodio⁸⁵⁰ sono presentati «i teatri di posa dell'Itala Film di Torino» e «il buen retiro [sic] di Kally Sambucini e di Emilio Ghione scritturati dall'Itala Film di Torino», ma pure una misteriosa «velocissima torpedo da viaggio» che oltrepassa «la lontana frontiera». In successione appaiono gli altrettanto inquietanti «otto cappelli ed otto teste che avranno una storia» e che «adorano» la miliardaria «Miss Roods». Nel giro di

⁸⁴⁷ Da sottolineare che il pessimistico epilogo non trova corrispondenza con un'altra descrizione del finale in cui «ha luogo l'ultima e risolutiva battaglia con il Paralitico ed i suoi accoliti, con la piena vittoria di Za la Mort», che appare, invece, riportata in MARTINELLI 1995b, p. 82. Recentemente Martinelli ha specificato che la citazione è tratta da un 'volantino pubblicitario' dell'epoca (cfr. MARTINELLI 2007, pp. 99-100).

⁸⁴⁸ I primi due sono *Il Triangolo Giallo* (Tiber Film, Roma, 1917) e *I Topi Grigi* (Tiber Film, Roma, 1918).

⁸⁴⁹ I testi sono tratti dal «Servizio di Revisione cinematografica» del Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica Sicurezza, e datati 3 ottobre 1919, cfr. Fondo Itala Film.

⁸⁵⁰ Metraggio accertato dell'episodio 1458, cfr. Fondo Itala Film.

poche inquadrature, disposte a montaggio alternato, come si desume dalle didascalie, scorrono i protagonisti dell'episodio. A Ghione, presentato in qualità di sé medesimo, arriva una lettera, indirizzata però a Za la Mort, evidenziando da subito la sovrapposizione attore/personaggio; il mittente gli scrive: «Za la Mort, cosa grave, tu solo puoi, se vuoi. Compar Greco in Lanzo ti aspetta prima di morire». Sambucini/Za la Vie sospira: «Ora che siamo tanto tranquilli, vorresti buttarti ad una nuova avventura?», Ghione le risponde lapidario: «Non è mai un avventura [sic] un dovere». Si sbaglierà, come vedremo, proprio a spese di Za la Vie. Ghione sospende le riprese con una telefonata all'Itala e raggiunge compar Greco a Lanzo; quest'ultimo muore subito dopo aver consegnato una busta all'attore. La didascalia preannuncia che in quella busta Za la Mort troverà la sua «più terrificante avventura». Intanto un americano, certo Jack, arriva a Torino e prende camera al Grand Hotel della città. Costui desidera possedere una lista di nomi di connazionali residenti nel capoluogo piemontese e, come illustra una strampalata didascalia, programma la propria vacanza torinese: «The, molti sandwiches... lista americani città [sic]». Jack visita Torino che definisce «Bella!... Eccentrica!...»; egli possiede «milioni a sfascio» e nel suo italiano stentato ribadisce ad ignoti, forse a se stesso, di voler «avere questa lista americani residenti città». Per questo motivo non accompagnerà al cinema, a vedere la diva del momento, 'alcune' donne, delle quali non ci è dato sapere: «A vedere Diomira Jacobini⁸⁵¹, andrete da sole, ho molto lavorato stasera e non posso accompagnarvi». Invece Jack procede con le proprie investigazioni finché trova Miss Roods, che egli stesso

⁸⁵¹ Diomira Jacobini (1899-1959). Dato anomalo ed estremamente interessante che testimonia la fama dell'attrice.

riconosce essere in realtà «Querida Vargas, la famosa Cilena [e aggiunge] avremo da ridere»; più tardi Jack la rivedrà, confermando la propria ipotesi, al «Tabarin dei Topi Elettrici⁸⁵²» in cui lavora, probabilmente come attrice o ballerina, nonostante i miliardi. Ghione finalmente legge la lettera misteriosa del Greco: «Non so se è rimorso, quello che sò [sic] che ho bisogno a quanto sta racchiuso ad un cuore onesto e scevro da paura, innamorato di quella giustizia occulta alla quale non sfuggono i grandi delinquenti, i grandi colpevoli, anche se posso fuggire a quella del codice scritto; Za la Mort, un occhiata [sic] tua è per te un impegno, così ti sei impegnato con me sconosciuto. Vendica i morti e libera centinaia di vittime dall'Oppressione di una banda, che non ha riscontro nella storia. Il N. 2 x 9 di Costa a Mar⁸⁵³»; a questa lettera fa seguito l'articolo di un giornale, che desta curiosità e sospetto: «*Un delitto misterioso*. Proveniente da New-York [sic] ieri toccò fondo e gettò l'ancora il Transatlantico Regina Elisabetta. Ottenuta libera pratica, i passeggeri scesero, fra questi il famoso detective Petrosi⁸⁵⁴ che doveva avere un abboccamento coi migliori segugi Italiani per certe ricerche riflettenti una vasta associazione a delinquere avendo ramificazioni nella Penisola. Orbene, il Petrosi fu visto scendere con una piccola valigia e toccare la banchina del porto. Da quell'istante, non ostante le febbrili ed incessanti ricerche, non si è riusciti a saper nulla di lui, lo si direbbe sparito nell'aria. L'autorità certa di un delitto, si rivolge a tutti per essere aiutata nelle ricerche». Nel frattempo, Ghione è sicuro che l'Itala Film gli consentirà tre mesi di permesso»

⁸⁵² Un riferimento al precedente serial ghioniano *I Topi Grigi* (Tiber Film, Roma, 1918).

⁸⁵³ Il riferimento rimarrà inspiegato nel visto di censura.

⁸⁵⁴ Nome che rievoca famoso poliziotto italiano naturalizzato statunitense Joe Petrosino (1860-1909).

che andrà a passarli «fra i dollari e i Fracks di New-York». Miss Roods, terminato lo spettacolo al Tabarin, decide di fare una passeggiata notturna (pedinata da Jack) nella quale s'imbatte nell'ombra di Za la Mort, e subito ne subisce «il fascino di [...] maschia figura». In seguito, un virgolettato pronunciato da ignoto (forse Jack) ricorda i trascorsi poco raccomandabili di Za la Mort: «Za la Mort, ex malavitoso che nella vita non fosti mai⁸⁵⁵, chi sei? Perché la tua immagine fermò tanto lei⁸⁵⁶ quanto me, questa sera? In qualunque modo, un consiglio: bada a te»; la didascalia crea un cortocircuito tra personaggio cinematografico e reale (Ghione), e lo Za la Mort malavitoso di alcuni film precedenti⁸⁵⁷. Ora gli «otto adoratori» di Miss Roods hanno due obiettivi: fare a gara per sposare la «grand viveure [sic]» e consegnarle, su richiesta della donna stessa (ma in realtà lo vogliono eliminare), Za la Mort, del quale si è infatuata. L'indomani nel camerino di Za la Vie presso gli studi dell'Itala Film tutto è pronto, tutto è disposto per «ossequiare il signor Direttore Ghione, il grande artista Za la Mort». Per ricreare «la preparazione scenica di una taverna parigina» Ghione aveva chiesto per il film «otto eleganti», purtroppo assenti a causa della «dimenticanza di un segretario», ma gli otto adoratori, giunti all'Itala per motivi ben diversi, vengono scritturati per la messa in scena «salvando la situazione». E per «la scena venuta bene [il direttore] ebbe parole di lode» nei confronti dell'ottetto. Intanto a casa di Miss Roods arriva Jack; i due si riconoscono a vicenda, la donna però

⁸⁵⁵ Probabile riferimento al personaggio cinematografico.

⁸⁵⁶ Il personaggio femminile non è altrimenti specificato, ma seguendo la nostra ipotesi, potrebbe trattarsi di Miss Roods.

⁸⁵⁷ In particolare: *Nelly la gigolette o la danzatrice della Taverna Nera* (Caesar Film, Roma, 1914), *Nel gorgo* (Tiber Film, Roma, 1918), *Sua Eccellenza la Morte* (Itala Film, Torino, 1919) e in qualche modo anche in *Anime buie* (Tiber Film, Roma, 1916).

gioca d'anticipo: «Bada a te, sei sempre legato al gran Maestro dei Cappuccini Bianchi⁸⁵⁸»; Jack è giunto fino a Torino per portare gli ordini (segreti) del gran Maestro proprio a Querida/Miss Roods, intimandole che «l'avventura con questo attore cinematografico, sia un'avventura solamente, una missione galante», ma Miss Roods, nonostante l'ordine categorico, è sempre più intenzionata a conoscere Za la Mort per motivi sentimentali. Nel frattempo gli «otto eleganti» vengono pagati dall'Itala Film con un totale di «240 lire» che li fa esclamare «in coro: Ave, Santa... Cinematografia...», ma nonostante le premure pecuniarie di Ghione sono decisi a giurare «morte a Za la Mort»; segue un loro telegramma «in America» che li mostra collusi con l'organizzazione criminale. Ghione scappa ad un linciaggio da parte degli otto e Miss Roods (ancora sorvegliata a distanza da Jack), si presenta a Ghione mascherata, tenta di sedurlo ma l'attore rifiuta: «Credete forse, perché sono un attore cinematografico...»⁸⁵⁹. In seguito il regista si presenta al «Direttore Generale dell'Itala Film»⁸⁶⁰ chiedendo di concedergli il permesso di tre mesi per il viaggio nell'America del Nord; questi glielo accorda mettendolo in guardia: «Caro Ghione, volentieri ve li concedo, a patto che non vi lasciate abbagliare da quei formidabili possessori di dollari». Ma i preparativi di viaggio dell'attore sono offuscati da inquietanti presagi di morte, non meglio specificati. L'episodio finisce con la partenza da «Genova la Superba, verso New-York la Fantastica».

⁸⁵⁸ Sic, ma in realtà sono chiamati nel resto del visto di censura «Cappucci Bianchi».

⁸⁵⁹ La frase è stata mitigata per ordine della censura, riporto il fatto alla fine del presente saggio.

⁸⁶⁰ Purtroppo il riferimento nominale è ignoto.

II. *La mano guantata*⁸⁶¹. A bordo del «Piroscafo Rotterdam» c'è una misteriosa donna di nome «Person Dolly⁸⁶²», corteggiata dal capitano del natante «Jim Robeston»; Dolly si interessa in particolare a due persone a bordo che nota essere riverite tanto dal personale quanto dagli altri passeggeri; il capitano le rivela che «sono due simpaticissimi attori del Teatro muto conosciutissimi sotto il nome di Za la Mort e Za la Vie». A bordo c'è anche il brigadiere Osvaldo Bilach⁸⁶³ imbarcatosi per indagare sul misterioso delitto riportato dal giornale. All'inizio della seconda parte dell'episodio appare «il Paralitico⁸⁶⁴ [ossia il gran Maestro]: terribile cervello criminale», il capo dei Cappucci Bianchi. Un giornale scrive che «da tempo lamentiamo la nessuna attività della 'Policemen Army' [sic]. Ora più che mai esigiamo, dati i continui crimini che si commettono delle severe misure a danno di quelli [sic] agenti che non compiono il loro dovere, o che lo compiono male, che è peggio». Un commento sarcastico di Bilach sull'articolo e sui giornalisti è subito rimbrottato da una giornalista americana (che vedremo chiamarsi Miss Laporte). Intanto nel «covo della bestia criminale» il Paralitico viene avvertito che è in arrivo a New York «un attore cinematografico con la sua compagna, si chiama E. Ghione e lei Kally Sambucini, notissimi sotto i nomi d'arte 'Za la Mort' e 'Za la Vie'. Sono a bordo del Rotterdam vi vogliono consegnare alla sedia elettrica»; i Cappucci Bianchi si attivano per boicottare l'arrivo di Ghione: «Parlo reparto

⁸⁶¹ Metraggio accertato dell'episodio 1237, cfr. Fondo Itala Film. Il titolo ricorda un romanzo della serie letteraria di *Fantômas: La mano tagliata*, di Pierre Souvestre (1874-1914) e Marcel Allain (1885-1969).

⁸⁶² Il seguito fa pensare si tratti di Querida/Miss Roods sotto ulteriori mentite spoglie. Nel «Soggetto» e nel «Riassunto del secondo Episodio» il nome cambia in Dora Dolly, cfr. Fondo Itala Film.

⁸⁶³ Interpretato dall'attore Oreste Bilancia.

⁸⁶⁴ Ghione riprenderà la medesima figura del nemico supremo paralizzato nel suo film di produzione tedesca *Zalamort – Der Traum der Zalavie* rinominandolo 'Livido', riciclandovi anche gran parte del soggetto di *Dollari e fracks*.

azione costiera?» «Azione costiera parla» «...fra ore 92 Rotterdam non deve attaccare [sic] alla banchina». Durante il viaggio i due attori fanno la conoscenza di una giornalista del «New-York Herald», Miss Laporte, e con lei stringono un patto per sbaragliare l'organizzazione segreta. Nel frattempo Ghione e Sambucini arrivano nel porto di New York e, nonostante il piano ordito dal Paralitico, riescono ad approdare. Ma mentre Ghione fa visita al «New-York Herald» con Miss Laporte per discutere le future mosse contro i malviventi, i Cappucci Bianchi riescono a rapire Za la Vie. Una volta al 'Majestic Hotel' l'ignaro Ghione riceve una lettera: «Za, accorri Drowy Street 147 – muoio. Kally». Ma è un'ulteriore trappola che l'organizzazione mette in atto ai danni di Ghione. L'attore si presenta all'indirizzo ed invece di Kally trova il cadavere di una donna sconosciuta; sul posto arriva anche la polizia che dichiara in arresto Ghione accusandolo dell'omicidio, a quel punto Za la Mort fieramente risponde: «Ed io non accetto».

III. *I quaranta pugnali*⁸⁶⁵. Kally Sambucini è ancora prigioniera della banda dei Cappucci Bianchi e Ghione condivide la stessa sorte, ma in un vero penitenziario⁸⁶⁶: chiede insistentemente un «avvocato, un legale, un mozzorecchi qualsiasi per far capire che io non sono un assassino», ma non viene esaudito. La vita del carcerato è dura e la promiscuità degli spazi fa perdere la pazienza e anche un eroe come Za la Mort, che si lascia andare a battute razziste: «Pussavia, reclame di crema per le scarpe». Il «New-York Herald» pubblica una

⁸⁶⁵ Metraggio accertato dell'episodio 1150, cfr. Fondo Itala Film. Nella corrispondenza della Itala Film conservata presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, questo episodio è indicato con il titolo *I quaranta pugnali* soltanto nei documenti del 1919, mentre in quelli successivi (relativi a una ridistribuzione dell'opera pianificata per il 1921, e a una copia per la Società Anonima Leoni Films di Milano spedita nell'aprile del 1923) il titolo cambia in *Le 40 lame*.

⁸⁶⁶ L'ingiusto arresto di Za la Mort ritorna in molti film della saga (*Anime buie, I Topi Grigi*, tra i precedenti).

notizia terribile: «Altra raccapricciante scoperta: nei pressi di Brochlingh all'alba dei Policemen trovarono dei resti di una fanciulla barbaramente sezionata – Terribile particolare, al cadavere mancano ambe le mani e le orecchie, che furono rinvenute poco distanti avvolte in un Cappuccio Bianco . La stampa, a nome della cittadinanza, reclama da chi ne ha il dovere una pronta soddisfazione, e la cattura di coloro che da tempo gettano il terrore nella Metropoli. Al momento di andare in macchina ci telefonano la mancanza da casa di una delle più ricche miliardarie di West⁸⁶⁷». Miss Laporte è convinta dell'innocenza di Ghione, perciò decide di indagare e soprattutto di non scrivere alcuna riga contro l'attore accusato di omicidio. Intanto il magistrato che si sta occupando del caso di Za la Mort riceve una lettera minatoria dalla banda: «Colui che fu preso per assassinio sia condotto [alla sedia elettrica] perché abbia salva la vita chi lo legge». Intanto Kally medita di fuggire (o suicidarsi?) dal grattacielo nel quale è prigioniera: «Forza Za la Vie, ricordati di lui – Bontà di Dio, quanto è alto! – Addio, Za la Mort, alla grazia di Dio». Il montaggio alternato contrappone la disperazione di Sambucini a Ghione che medita e poi mette in atto un espediente per uscire dalla galera: digiunerà per modificare i propri connotati! Kally Sambucini si salva nonostante il salto nel vuoto e, infine, trova rifugio a casa di Miss Laporte. Dopo «quarantadue giorni» di digiuno, Ghione, portato in aula per il processo, non è riconosciuto dal brigadiere Bilach, suo accusatore, che sbotta in aula: «Meraviglioso! Sovrumano!», causando la reazione del presidente del tribunale: «Brigadiere, siete rimbecillito» e le necessarie spiegazioni di Bilach alla corte: «Giuro sul mio onore di soldato [...] che... l'uomo che si trova sul banco degli accusati non è l'uomo

⁸⁶⁷ È la fine di Querida/Miss Roods.

arrestato da me la sera del delitto». L'episodio crea scalpore e fa titolare ad un giornale: «*Un granchio colossale*. Stamane si doveva discutere la causa contro l'Italiano Ghione, detto in arte Za la Mort, accusato d'assassinio. Il [...] Brigadiere Bilach [...] giurò sulla sua fede di cristiano che non era l'elegante da lui arrestato al letto della povera vittima. Pare si tratti di un povero alcoolizzato, condannato a pochi giorni per ubriachezza, ed inviato, per errore di cella al posto del vero accusato». Ma sia Bilach sia i Cappucci Bianchi vogliono saperne di più sul conto di quell'«alcoolizzato epilettico» appena rilasciato. Nel frattempo Miss Laporte mette al corrente Sambucini del cambiamento fisiognomico del suo compagno. Za la Mort, affamato, vaga senza meta per New York. Paralitico, la polizia e la stampa passano alle vie di fatto e si mettono alle calcagna di Ghione, il quale riesce a telefonare a Sambucini: «Za la Vie, non posso raggiungerti... la fame mi uccide...» «Ma dove sei, da dove telefoni?... Parla! [...]» La voce lontana, morendo, mormorò: «Non lo so!»; Kally, disperata, commenta: «Egli muore, ed io per il destino infame, non lo posso aiutare». Paralitico, per depistare Za la Mort, è costretto a prendere una decisione estrema: «Sbaraglio per sbaraglio. Si abbassino le leve del fuoco» e così «uno dei più ricchi palazzi di New-York bruciava» cancellando il covo dei Cappucci Bianchi.

IV. *La sedia elettrica*⁸⁶⁸. Kally Sambucini teme per la vita di Ghione: «Non lo vedrò mai più». Nel frattempo due ragazze, chiamate Platino ed Ebano, trovano per strada Za la Mort: «Chi sei?» «Morto di fame» e «colpite dalla tristezza del caso» decidono di portare Ghione a casa di un certo Max, il quale «ha offerto nella sua garzonnière [sic] una colazione ai suoi intimi» e decidono di

⁸⁶⁸ Metraggio accertato dell'episodio 1130, cfr. Fondo Itala Film.

presentarlo come «miliardario eccentrico e burlone» di nome «Fiorkul»⁸⁶⁹; Ghione finalmente può sfamarsi. Za la Vie e Miss Laporte vanno a chiedere aiuto a Bilach, che accetta di ritrovare l'attore disperso. Nel frattempo Ghione corteggia le ragazze che lo hanno ospitato, rivelando loro la propria identità: «Se avete bisogno nella vita, non di un miliardario, ma di un uomo, ricordatevi di Ghione in arte chiamato Za la Mort». Ghione, venuto a conoscenza di una festa dei Cappucci Bianchi (presso il Bianco Veglionissimo)⁸⁷⁰, riesce a spedire a Bilach un biglietto con un appuntamento, dando per scontata la presenza al commissariato di Sambucini e Laporte: «Se volete rivedere una persona che vi è cara, recatevi martedì notte al Bianco Veglionissimo. Indossate un domino e sulla spalla sinistra metteteci un fiocco di nastri bianchi». Così Bilach e le due donne (e alcuni poliziotti) giungono mascherati al luogo della festa. Ghione avvicina Bilach⁸⁷¹ e lo istruisce per arrestare i malviventi, il brigadiere esclama: «Za la Mort»; «Zitto» risponde l'attore che, dato il segnale, scatena, con l'aiuto della polizia, «Il panico – Il terrore» tra i Cappucci Bianchi. Ghione, Sambucini, Bilach e Miss Laporte inscenano un processo⁸⁷² nei confronti di Tom Jm⁸⁷³, un Cappuccio Bianco catturato: «Accuso costui come incendiario, ed assassino e lo dichiaro fuori dalla legge» dice Ghione. «Di quale pena lo credete

⁸⁶⁹ Ghione si diverte a mettere nei suoi film nomi ispirati a una volgarità di tipo infantile, che a volte, come nel caso di 'Fa-pi-pi' e 'Grattancora' previsti dal soggetto di *I Topi Grigi*, sono soppressi dalla censura o criticati dalla stampa (cfr. *L'italiano nel cinema muto*, cit., p. 32), in questo caso, l'evocazione goliardica del nome non è ritenuta offensiva e passa tra le maglie del censore.

⁸⁷⁰ Definito 'un teatro', cfr. visto di censura.

⁸⁷¹ Che, mascherato, è definito irrispettosamente 'un gallinaccio', cfr. visto di censura.

⁸⁷² Ritorna il finto processo di *I Topi Grigi*, ma questa volta ribaltato contro i nemici di Za la Mort.

⁸⁷³ Il nome Tom Jm (che, ricordo, nel riassunto è chiamato Tom Yim) ricorda l'attore statunitense western Tom Mix (1880-1940) e, vagamente, evoca Tih Minh (Louis Feuillade, *Tih Minh*, Gaumont, Francia, 1918).

passibile?» domanda qualcuno. «Io credo che colui che uccide sia meritevole d'esser soppresso». Dopo il voto, la sentenza impietosa: «Due voti contrari, un'incerto [sic] per necessità [Bilach, in quanto poliziotto, non può partecipare]. Tom Jm la maggioranza⁸⁷⁴ ti condanna a morte»; dopo le proteste del condannato Ghione scende a patti: «Però se mi dai nelle mani il famoso tuo maestro ti fo [sic] la grazia della vita». Jm accetta, ma pone una condizione: non vuole che il poliziotto li segua. A questo punto inizia il frammento superstite del serial. Bilach esclama: «Badate è un tranello»⁸⁷⁵; Ghione (in primo piano, di spalle, con accanto Sambucini) si volta verso il poliziotto, che tiene il malvivente sotto il tiro della rivoltella, e lo rassicura: «Ormai il giuoco è troppo serrato, per badare a un tranello»⁸⁷⁶. Ghione, Miss Laporte e Kally sollevano Tom Jm ammanettato e zoppicante. Una volta usciti dal luogo della festa, il malvivente viene caricato su un'automobile. Nel cambio di inquadratura Ghione è al volante dell'auto mentre parla con un Bilach visibilmente preoccupato; il protagonista salutandolo dice: «Se avete ragione amico mio vi ringrazio di tutto quello che avete fatto per me⁸⁷⁷». In una breve scena successiva si vedono i poliziotti scortare in carcere la banda dei Cappucci Bianchi. L'automobile arriva finalmente al covo del Paralitico (che un'inquadratura mostra

⁸⁷⁴ Si tratta di un'incongruenza (in questo caso piuttosto evidente) o di una boutade.

⁸⁷⁵ In questa e nelle successive note riporto le didascalie olandesi presenti nella copia superstite: «Pas op, het is een hinderlaag!».

⁸⁷⁶ «In de gegeven omstandigheden kan er geen sprake van een hinderlaag zijn... ik maak mij absoluut niet bezorgd».

⁸⁷⁷ «Je hebt gelijk, beste vriend... ik dank je hartelijk voor alles, wat je voor mij gedaan hebt!».

brevemente, immobile, nella sua stanza⁸⁷⁸). I tre accompagnano all'interno della casa Tom Jm: «Avete voluto trovarvi faccia a faccia al maestro? Ebbene egli vi aspetta è di là»⁸⁷⁹. Ghione rivolgendosi alle due donne dice: «Un gesto un tentativo metteteci un pò [sic] di piombo nel cranio⁸⁸⁰». Così Ghione, pistola in pugno, entra nella stanza del Paralitico, «Faccia a faccia»⁸⁸¹. Un carrello avvicina lentamente l'inquadratura verso Ghione e il Paralitico, sfumandola in nero e, dopo aver rivisto per un istante Sambucini e Miss Laporte, armate a loro volta, tenere sott'occhio Tom, l'inquadratura ritrae di nuovo Ghione al cospetto del 'maestro': «Sei dunque quì [sic] criminale paralitico fantastico organizzatore... – ...di ogni più infame delitto – Quì [sic] di fronte a Za la Mort che è venuto a prenderti per accompagnarti alla sedia elettrica»⁸⁸². Tom Jm ha in mente un piano disperato: «Funicella, ultima arma di un bandito»⁸⁸³: un'inquadratura mostra, in soggettiva, una corda che passa sotto i piedi del malvivente. Ghione indispettito urla al nemico: «Rispondimi dunque maledetto incappucciato»⁸⁸⁴. Inizia a stratonare proprio il cappuccio e con grande sorpresa scopre che si tratta di un fantoccio, sul bavero del quale Za la Mort trova un biglietto (in italiano), che una soggettiva inquadra a favore dello spettatore: «Sei giunto? Sta bene!

⁸⁷⁸ La stanza è arredata secondo gli stereotipi del covo massonico: alle spalle del Paralitico scende un drappo che reca al centro una decorazione con un teschio incorniciato da una laurea. Il personaggio è incappucciato e sta seduto ad una scrivania, al centro della scena.

⁸⁷⁹ «Dus jij wou zoo graag den chef van nabij leeren kennen... welnu, hij wacht op je... hij is hier».

⁸⁸⁰ «Bij de minste poging tot verzet, werp je hem een stuk lood in het gezicht, begrepen?».

⁸⁸¹ «Van aangezicht tot aangezicht».

⁸⁸² «Eindelijk kan ik dan eens met je afrekenen, ellendige schurk, laffe moordenaar!! – En ik zal je niet sparen... je zult je gerechte straf niet ontgaan... chef der witte domino's... ik zal je aan den electricchen stoel overleveren».

⁸⁸³ «Eene laatste poging, om te ontsnappen!».

⁸⁸⁴ «Antwoord mij dan toch, vervloekte kerel!».

Ora morirai». Ghione è perplesso, osserva ancora quel biglietto mentre si gratta energicamente il capo, poi aggiunge: «Credo di capire; spento da non qual dramma [sic] il possente cervello criminale per tener ancor salda la compagine della banda ecco la grottesca trovata: un fantoccio»⁸⁸⁵, «Farebbe dunque ancora del male questo mucchio di carta pesta?»⁸⁸⁶. Mentre Ghione è alle prese con il fantoccio, Tom Jm simula un malore, cade a terra e con i denti riesce a tendere la cordicella e azionare così l'esplosivo collegato; le donne si accorgono troppo tardi: «Quando tutto crolla»⁸⁸⁷. Ghione è salvo, e si ritrova infine, solo, a vagare sul letto di un torrente, barcolla: «La buona la fedele Za la Vie forse non sopravviverà. Perché Za la Mort si ostinerebbe a vivere?»⁸⁸⁸, dopodiché torna sui suoi passi, si ferma di nuovo, quasi cade, quindi alza le braccia al cielo, disperato.

Si avverte in *Dollari e fracks* una sorta di stanchezza narrativa (il riciclaggio di piccoli episodi e vari cliché tratti da precedenti film della saga di Za la Mort la rendono percettibile), ma è pure possibile che la causa sia da ricercare nell'azione della censura, e che quest'ultima abbia inficiato, limitato o stravolto la creatività e l'intenzione di Ghione:

Siamo spiacenti dovervi informare che il vs. film *Dollari e Frack* [sic] marca Itala Film è stato vietato dal revisore di primo grado con la presente motivazione:mentre si pone in ridicolo la polizia nelle persone di agenti regolari degli Stati Uniti Americani, si svolge,

⁸⁸⁵ «En het ergste van alles is, dat een beruchte bende zich heeft laten commandeeren door een pop!».

⁸⁸⁶ «Zou het nog kwaad doen... dat stuk papier-maché?!».

⁸⁸⁷ «De ontknooping».

⁸⁸⁸ «Misschien zal de edelmoedige en trouwe Kalli er het leven niet bij inschieten... maar wat zal er van *Deloerende dood* zonder haar worden?».

d'altro canto, in una serie continuata di scene prospettanti l'organizzazione e i misfatti di un'associazione per delinquere segreta, per quanto fantastica e riproduce inoltre quadri rappresentanti gesta e tipi di malavita. Provvediamo subito per la presentazione de [sic] ricorso in appello⁸⁸⁹.

Per quanto si riferisce al film emarginato [*Dollari e fracks*], come voi sapete è stato finalmente approvato dalla censura dopo, però, aver provveduto a parecchi tagli di quadri e a qualche sostituzione di titoli. La pellicola come soggetto, ha incontrato parecchie difficoltà da parte delle autorità di revisione, sicché vi preghiamo, nell'esecuzione della stampa delle copie, di volervi attenere scrupolosamente al positivo quale è stato tagliato e di voler cambiare inoltre il titolo n. 109, nella 4 parte della I serie, non approvato affatto dalla censura e rimasto ancora inalterato sul P[ositivo] O[riginale], quello cioè che dice: «Signora mi avete preso per una cocotte che in un 'separé' si concede dopo cena» con l'altro: «Signora dalle vostre parole mi sembra...» [...]. E che riteniamo renderà ugualmente il significato del titolo originale. Per la regolarità vi rimettiamo anche, in scatola separata, i ritagli di scarto.⁸⁹⁰

Altri imprevisti frenano la corsa verso la sala del serial e costringono l'Itala a scrivere all'UCI perché solleciti una ditta, la Scalzaferri di Roma, a rispedire a Torino il positivo originale di *Dollari e fracks*, affidato a quest'ultima – in fiducia – dal delegato del Ministero competente dopo la revisione censoria. Infatti la Scalzaferri chiede a

⁸⁸⁹ Lettera indirizzata dall'UCI all'Itala Film, datata 27 agosto 1919. Cfr. Fondo Itala Film.

⁸⁹⁰ Lettera indirizzata dall'UCI all'Itala Film, datata 2 ottobre 1919. Cfr. Fondo Itala Film.

propria volta all'Itala di poterlo proiettare in una prima visione pubblica, generando le ire della casa torinese che, nel frattempo, aspetta il positivo del serial per stampare le copie da immettere nel mercato⁸⁹¹. Ma alcune notevoli difficoltà sono state incontrate dalla produzione anche durante la lavorazione del film, tanto da modificare il finale del serial. Ecco come Ghione racconta, in *Memorie e confessioni*, la difficile conclusione del film, svelando un retroscena che la visione del frammento superstite conferma:

I *Dollari e Fracs* [sic] procedevano con la solita snella energia, il lavoro continuo a poco a poco, accumulava, file di scatole di negativo girato, con soddisfatto orgoglio, vedevo la mia opera promettere molto, anche per il fatto che Enrico Fiori⁸⁹², in quella circostanza, non mi aveva lesinati i mezzi, e quando già vedevo quasi compiuta la fatica, mi accadde un fatto odioso e triste. Avevo assunto per la parte del 'Gran Paralitico' il signor Amilcare Tagliente⁸⁹³: dotato di non comune intelligenza, possessore d'una maschera di rara espressione, elegante di fattura, l'avevo scelto per quel difficile ruolo, lieto di far del bene a lui bisognoso ed all'opera mia. Nell'interpretare il 'Gran Paralitico' egli poteva di colpo diventar qualcuno, perché questa figura immota, anchilosata dalla sventura, non ha di vivo che il cervello e la mano destra, eppure data la sua vasta coltura [sic], l'inflessibilità del volere, e capo obbedito d'una formidabile società segreta, che ha per unico obiettivo il delitto, il crimine, l'oltraggio incessante alle Leggi scritte. Così fin dall'inizio

⁸⁹¹ Lettera dell'Itala Film indirizzata all'UCI, datata 30 settembre 1919. Cfr. Fondo Itala Film.

⁸⁹² Dirigente della Itala Film e successivamente della FERT.

⁸⁹³ È «Tagliente» anche nel visto di censura (cfr. Fondo Itala Film), ma «Taglienti» è la lezione corretta riportata in *MARTINELLI 1995b*, p. 82.

dell'azione l'avventura metterà di fronte i due antagonisti il detective Mill Ghion⁸⁹⁴ ed il 'Gran Paralitico'. Con varia fortuna la lotta impegnata dai due continua aspra, pericolosa, senza quartiere, ad ogni botta diretta dal detective immediata e la parata e fulminea la contro botta. In questa alterna vicenda passano i diversi episodi della serie, in modo che lo spettatore segue con interesse e con ansia le gesta di uno contro centinaia. Ero giunto alla fine, cioè alla quarta serie⁸⁹⁵, nella quale il detective, sconvolta la compagine criminale, distrutta in parte la potente organizzazione delittuosa, per coronare l'opera non gli rimane più che d'impossessarsi della mente, del capo, del 'Gran Paralitico'. Per l'effetto da ottenere, questo epilogo, aveva ragione d'essere la parte più interessante, quindi m'accingevo a crearlo, con tutte le mie risorse, quando una mattina Enrico Fiori, mi fece chiamare nel suo ufficio. Quando mi vide, mi disse:

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

Urlai: «Sei pazzo, Enrico?»

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

«Se non gli si danno dieci mila lire, cessa di farti il 'Gran paralitico' [sic] per la qual parte fino ad oggi ha intascato nove biglietti da mille».

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

«Avrà scherzato».

Fiori di rimando:

⁸⁹⁴ Ghione confonde il personaggio di un film a tema poliziesco da lui diretto e, tra l'altro, come evoca il nome, da lui stesso interpretato in *La banda delle cifre* (Tiber Film, Roma, 1915); il poliziotto in questione è, come già visto, il «Brigadiere Bilach».

⁸⁹⁵ Il quarto episodio: *La sedia elettrica*.

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

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

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

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

«Gli vogliamo dare quello che chiede?»

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

«No! Mai!»

Ribatte concigliante [sic]:

«Ma come farai ? Lo sai pure che è indispensabile per la conclusione del tuo film»

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

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

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

In verità il film ne soffrì, ma fu stornato un tentativo che se fosse riuscito avrebbe stabilito un precedente pericolosissimo⁸⁹⁶.

⁸⁹⁶ GHIONE 1928a, pp. 121-123.

Il finale aperto del serial pone alcuni interrogativi che avrebbero potuto preannunciare un seguito (che fine ha fatto Za la Vie? e Za la Mort che farà?), però il sequel non ebbe luogo, almeno non strettamente riferibile a *Dollari e fracks*. Ghione racconta che, pochi giorni dopo aver terminato le riprese del film, ebbe un acceso diverbio con l'avvocato Barattolo⁸⁹⁷, a capo dell'Unione Cinematografica Italiana che, come già visto, negli stessi mesi assorbe l'Itala Film. Ancora nelle *Memorie e confessioni* Ghione ricorda lo scontro frontale con l'uomo più potente del cinema italiano di allora. Sul tappeto vi sono questioni prettamente contrattuali riguardanti l'attore-regista, rimesse in discussione dall'uscita di scena di Giovanni Pastrone, che vengono giudicate da Ghione indegne di un divo del suo rango. Barattolo, volendo concludere l'accordo, intima a Ghione:

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

Io, cocciuto come mulo.

«Per cinque lunghi anni⁸⁹⁸, non le ho domandato che ventimila lire all'anno dippiù [sic], o ella acconsente, o io firmo oggi stesso un contratto ove vengo a percepire di meno».

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

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

Io di rimando:

⁸⁹⁷ Barattolo è proprietario della Caesar Film di Roma per la quale Ghione lavora nel biennio 1914-1915.

⁸⁹⁸ In realtà due anni, cfr. nota precedente.

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

La voce leggermente irata, affermò:

«No, s'accontenti, venga l'aspetto».

Attaccando il ricevitore gridai:

«Buona sera, avvocato».

Alle undici della stessa sera, firmavo un impegno all'Hôtel d'Europe, col simpatico Comm. Gustavo Lombardo, proprietario della Lombardo-Film di Napoli ⁸⁹⁹.

I film degli anni Venti. Nella difficile mappa cinematografica del decennio decadente, Ghione risulta essere ancora un buon amministratore della sua fama. I suoi sono – tranne il film 'tedesco' – film poco noti, ma forse per questo possono regalare ancora qualche sorpresa. Venendo a mancare l'importante testo delle *Memorie e Confessioni*, che termina il suo racconto al 1919, questa parte risulterà forse povera rispetto alla precedente. Ci auguriamo comunque che emerga un elemento tra tutti (al di là degli ultimi 'Za' che si susseguono fino al 1924): vi sono da parte dell'autore alcuni tentativi di rinnovamento della propria produzione da non sottovalutare; film che tendono a mostrare – sulla carta – un Ghione meno avventuroso, forse più in linea con se stesso e affine alla malinconia che imperversa nel cinema italiano. Ghione fonda una casa di produzione intitolata a suo nome, con la quale produce ben quattro film. Purtroppo di questa vicenda non si sa nulla, tranne che a Torino (un film sarà prodotto anche a Roma) utilizza i teatri dell'ex-Pasquali & C.; il fenomeno della fondazione di una casa di produzione che richiami sugli scudi il nome del divo ha origini antiche (tra gli altri Bertini-Film), ma negli anni Venti avrà molto

⁸⁹⁹ GHIONE 1928a, p. 121.

seguito (avranno case di produzione con il proprio nome anche Febo Mari, Amleto Palermi, Augusto Genina...). Sul versante della filmografia dell'apache rispetto agli ultimi sei (forse sette) episodi restanti, bisognerebbe considerare tra tutti un titolo importante almeno in effigie *Za la Mort contro Za la Mort*: film che, se ritrovato, potrebbe gettare luce nuova sulla storia filmografica di Za la Mort.

Produzione Lombardo-Film. Il castello di bronzo (visto di censura primo febbraio 1920)⁹⁰⁰, con Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (*Squallida*), Léonie Laporte (*Cipolla*). Il film è diviso in due episodi: *Tredici di notte* e *Za le Frack*. Nel quarto e ultimo serial del ciclo il principe di Castel Nero sventa un furto nel suo palazzo messo in atto dalla banda dei 'Nessuno', capeggiata da una donna, Cipolla. Il principe si innamora però di Squallida (Kally Sambucini), membro dei 'Nessuno'. In seguito a una vendetta il castello è fatto saltare in aria da una lettera esplosiva. Il principe a quel punto assume l'identità di Za la Mort e arriva a scontrarsi con Cipolla. Ma nonostante ciò Squallida rifiuta l'amore di Za la Mort. Il film, secondo quanto riporta Carlo Fischer, critico de «La Cine-fono» di Napoli, nello stesso anno ha «ottenuto un successo di cassetta addirittura fenomenale»⁹⁰¹. Vittorio Martinelli scrive che il film «venne sottoposto a qualche taglio da parte della censura di scene in cui apparivano delle donne semivestite ed una completamente nuda»⁹⁰².

Produzione Tiber Film. Senza pietà (visto di censura 19 luglio 1921, prima visione romana 4 ottobre 1921)⁹⁰³, con Emilio Ghione (*Fosco*),

⁹⁰⁰ Cfr. MARTINELLI 1995c, p. 64.

⁹⁰¹ Carlo Fischer, «La Cine-fono», 26 novembre 1920, ora in MARTINELLI 1995c, p. 65.

⁹⁰² Cfr. MARTINELLI 1995c, p. 65.

⁹⁰³ Cfr. MARTINELLI 1996a, p. 305.

Kally Sambucini (Marcella Alberti), Amilcare Taglienti (il Nero). Distribuzione UCI. Fosco, guida alpina, è un individuo dalle idee sovversive, ma non crede che per affermarle nella società sia necessario affidarsi alla violenza. Al contrario del Livido⁹⁰⁴, detto anche il Nero, suo compagno, anarchico arrabbiato. Fosco si invaghisce della nuova maestra che è giunta al villaggio e alla quale tutti fanno la corte. Marcella lo ricambia e decidono di sposarsi. Durante le nozze, Fosco viene arrestato per motivi di ordine pubblico e spedito in un'isola⁹⁰⁵. In carcere riceve una lettera anonima in cui Marcella è accusata di infedeltà. Fosco evade e si reca al villaggio, dove la donna è realmente insidiata dal sindaco, ma gli ha sempre resistito. Nel momento in cui Fosco arriva, il sindaco sta tentando ancora una volta di sedurre la sua sposa. Impaurito dall'improvviso arrivo di Fosco, il sindaco si nasconde in un pozzo, sostenendosi a una fune. Fosco chiede alla moglie un po' d'acqua, poi, notando l'imbarazzo della donna, va egli stesso al pozzo, manda giù la fune e lo chiude. Compiuta la vendetta, Fosco va incontro al suo destino e la donna gli si aggrappa alle ginocchia, più che mai presa dalla passione. «A vedere *Senza pietà* non si capisce se siamo noi pubblico sotto l'influenza di una tonnellata di cocaina, se è Ghione che è impazzito, se sono gli editori che hanno perduto il controllo di se stessi»⁹⁰⁶.

Produzione Ghione-Film. I quattro tramonti (visto di censura primo settembre 1921, prima visione romana 25 marzo 1925)⁹⁰⁷, con

⁹⁰⁴ Il Livido è anche il nome del capo nemico di *Za la Mort* in *Zalamort – Der Traum der Zalavie*. Amilcare Taglienti è l'attore che interpreta Paralitico in *Dollari e fracks*, e protagonista del fatto curioso raccontato nel paragrafo dedicato al serial.

⁹⁰⁵ Il *topos* dell'isola dei forzati e la rocambolesca evasione tornerà in *Zalamort – Der Traum der Zalavie* e nel romanzo *Za la Mort* (1925¹).

⁹⁰⁶ Guglielmo Giannini, «Kines», 8 ottobre 1921, ora in MARTINELLI 1996a, p. 306.

⁹⁰⁷ Cfr. MARTINELLI 1996a, p. 275.

Emilio Ghione (Giorgio Landro, detto Coca), Kally Sambucini, Mary Cleo Tarlarini. Distribuzione Pittaluga. Giorgio Landro, detto Coca, è un delinquente in 'guanti bianchi', che si aggira negli ambienti del gran mondo. I quattro tramonti sono quattro giornate in cui è condensata l'azione, dense di episodi al limite dell'inverosimile. Tra l'altro, il protagonista colloquia con uno scheletro, rappresentante ufficiale della morte...

Produzione Fert. Quale dei due? o Za la Mort contro Za la Mort (visto di censura 31 gennaio 1922, prima visione romana 12 agosto 1922)⁹⁰⁸. Con Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Léonie Laporte. Za la Mort combatte contro un bandito crudele che ha assunto il suo stesso nome e commette crimini scaricandone la colpa sul vero Za la Mort. La scena è sempre Parigi. Il titolo si rifà ad un titolo della serie di Fantômas. Di quello che a tutt'oggi è un *lost film* parleremo ampiamente nel capitolo III.5 e nelle conclusioni (§ III.6.2).

Produzione Ghione-Pasquali. L'ultima livrea o L'uomo della tempesta (visto di censura 28 febbraio 1922, prima visione romana 2 maggio 1922)⁹⁰⁹, con Emilio Ghione (Conte Oscar Osen), Kally Sambucini (Myriam Savory), Amelia Cattaneo (Duchessa Olga d'Abraja), Armand Pouget (Barone Hegelstad), Lucio Ridenti (Visconte Erik Petersen), viene distribuito dall'UCI. «Il conte Oscar Osen, individuo perverso e dedito al gioco, incontra un giorno il cugino Erik con la fidanzata, Myriam Savary. Colpito dalla bellezza della donna, Oscar la corteggia ostinatamente, finché induce la ragazza a cedere. Erik sfida a duello Oscar, ma rimane ucciso. L'intera ricchezza dello zio, il barone Hegelstad, che muore dal dolore per la tragica fine di Erik, è

⁹⁰⁸ Cfr. MARTINELLI 1996b, p. 122.

⁹⁰⁹ Cfr. MARTINELLI 1996b, p. 166.

ereditata da Oscar. Questi propone a Myriam di diventare sua moglie, ma la donna non accetta: 'Solo se tu fossi povero come me, potrei essere tua per la vita!'. Oscar, follemente innamorato, dissipa in feste e al tavolo verde tutta la sua fortuna, poi mentre sta per raggiungere Myriam, la vista di un vecchio cieco che suona il violino per la strada gli fa provare con terrore il gelo della povertà. Torna a frequentare la casa da giro dove incontra la duchessa Olga, la corteggia, la fa sua, vive con lei qualche momento di passione a Como, poi a Venezia. Ma la riapparizione di Myriam gli fa dimenticare tutto. E poiché Olga non vuole lasciarlo libero, la uccide. Con il suo denaro gioca, vince, poi corre da Myriam, che rimane fredda e impassibile. E Oscar si uccide»⁹¹⁰.

Produzione Ghione-Film. La maga e il grifo (visto di censura 28 febbraio 1922, prima visione romana 20 luglio 1924)⁹¹¹. Con Emilio Ghione (il Grifo), Kally Sambucini (Spenta, la maga), Amilcare Taglienti (lo zingaro), Armand Pouget (il conte Savaroschy), Sig.ra Martelli (la cocotte). «Il Grifo, avventuriero dai nobili sentimenti, è alle prese con una banda di feroci delinquenti. Nella sua missione di giustiziere è aiutato da una maga cieca, che gli permette, con le sue profezie, di evitare i più efferati intrighi orditi contro di lui e di aver ragione degli avversari»⁹¹². Elle. Gi. di «La vita cinematografica»: «Se Emilio Ghione, come attore, per forza d'espressione e di drammaticità, pochi lo possono uguagliare e nessuno superare; se, come direttore artistico dimostra di possedere qualità pittoriche sensibilissime, come scrittore è il più gran cane che esista sotto il bel

⁹¹⁰ *Ibidem*.

⁹¹¹ Cfr. MARTINELLI 1996b, p. 91.

⁹¹² *Ibidem*.

cielo d'Italia»⁹¹³. Tra gli attori anche Taglienti che in *Dollari e fracks* interpretava la parte del Paralitico.

Produzione Fert. Il quadrante d'oro (visto di censura 30 settembre 1922, prima visione romana 17 settembre 1923)⁹¹⁴. Con Emilio Ghione, Kally Sambucini, Léonie Laporte, Camillo De Paoli, Rina Albry, Vittorio Rossi-Pianelli, Luigi Stinchi. Di questo film si sa molto poco. Il critico Edgardo Rebizzi lascia intendere che si tratti di un film della saga di Za la Mort, fatto che non è confermato in nessun testo, anche se la trama si avvicina molto all'ultimo 'tipo' di Za che troveremo in *Ultimissime della notte*. Vittorio Martinelli offre una sintesi della trama: «Ghione è un detective alla ricerca di un plico segreto che è stato smarrito da un Imperatore. Si tratta di un documento di una tale importanza, che potrebbe 'turbare la pace dei popoli', e il cui recupero non avverrà con facilità. Tra le molte peripezie che il nostro eroe – trasformandosi ora in cameriere, ora in un luminare della scienza, ora in un mite monsignore – dovrà affrontare per sbaragliare una agguerrita associazione di delinquenti, vi è la soluzione del segreto del caminetto, nella sala degli arazzi del castello imperiale, che costituisce il *clou* della storia»⁹¹⁵. Rebizzi scrive in «L'Ambrosiano»: «Il soggetto, come tutti quelli dove si muove Ghione, non manca di originalità o per lo meno di quella abilità nel presentare fatti o scene che, sullo schermo, può tener luogo benissimo dell'originalità. Sono cinque brevi episodi tenuti da una tenue trama in cui Za-la-Mort ci trascina di sorpresa in sorpresa, di lotta in lotta, sotto le spoglie di un detective internazionale alle prese con una associazione di delinquenti [...]. Emilio Ghione è

⁹¹³ Elle. Gi., «La vita cinematografica», 15 febbraio 1923, ora in MARTINELLI 1996b, p. 91.

⁹¹⁴ Cfr. MARTINELLI 1996b, p. 121.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

senza dubbio un attore di risorse grandiose, prima fra le quali la sua maschera indimenticabile. Peccato che in *Il quadrante d'oro* egli esageri il suo giuoco, rischiando di compromettere, col disprezzo della provvidenziale sobrietà, il valore innegabile dell'interpretazione presentata [...]. Kally Sambucini [è] una mediocre, per quanto volenterosa, artista»⁹¹⁶.

Produzione De Giglio-Film. Un frak e un apache (visto di censura 31 gennaio 1923, prima visione romana 16 giugno 1923)⁹¹⁷, con Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (*Za la Vie*), Alberto Nepoti, Rita d'Harcourt. Martinelli scrive: «Dalle recensioni si desume che si tratta delle solite lotte di *Za la Mort*, insieme alla sua compagna *Za la Vie* contro una accolta di tristi figure. Con inevitabile vittoria del bene sul male, dopo una interminabile serie di stravaganti avventure»⁹¹⁸. Sircana, critico di «*La rivista cinematografica*», annota: «Slegatissime avventure che capitano fra un mucchio di persone disoneste. Una quantità di misteri che lo spettatore deve foggare a suo piacimento poiché il film non li spiega per niente. Sembra la seconda parte di un film a serie. In quanto agli artisti, essi non fanno che far delle smorfie. Sembra che facciano a gara per vedere chi ne fa di più e peggiori. E vince certo *Za la Vie*. Del resto, curata la messa in scena e la fotografia. Speriamo che la nuova produzione di Ghione con la Fern Andra a Berlino (perciò una produzione italo-tedesco-americana) sia migliore»⁹¹⁹.

Produzione Alba-Film. Le due catene (visto di censura 30 giugno

⁹¹⁶ Edgardo Rebizzi, «*L'Ambrosiano*», 11 aprile 1923, ora in MARTINELLI 1996b, p. 121.

⁹¹⁷ Cfr. MARTINELLI 1996b, p. 222.

⁹¹⁸ *Ibidem*.

⁹¹⁹ C. Sircana, «*La rivista cinematografica*», 25 settembre 1923, ora in MARTINELLI 1996b, p. 222.

1923, prima visione romana 17 agosto 1923)⁹²⁰, con Emilio Ghione (un gentiluomo), Kally Sambucini, Rita d'Harcourt (la moglie), Vittorio Rossi-Pianelli (la canaglia), Edy Darclea, Alberto Pasquali (il tenente Giorgio), Claudio Nicoli, Sig. De Paoli. Distribuzione Pittaluga. «Il dramma, profondamente umano, narra della lotta di due uomini: uno, un perfetto delinquente in guanti gialli, che tenta con ogni mezzo di conquistare il cuore di una giovane sposa; l'altro, un perfetto gentiluomo che, mosso da un nobile sentimento di pietà a difendere la sciagurata donna, che cadrebbe, prima o poi, nelle mani di un gaudente, sente poi nascere nel suo cuore un sentimento nuovo, che non è più pietà, ma amore. Amore nuovo, sacro e immenso che lo avvince in una morsa ferrea, che lo fa delirare e spasimare. Dopo una lotta lunghissima, l'amore vero trionfa e, mentre le catene del galeotto puniscono il colpevole, le dolci catene del matrimonio coronano gli sforzi del gentiluomo e lo premiano delle sue virtù»⁹²¹. Vittorio Martinelli scrive: «Come quasi tutti i film di Ghione, anche questo non sfuggì alla censura che richiese la soppressione dell'episodio dell'aggressione di una bambina da parte di un ladro di orecchini. Inoltre, la didascalia: «Lo stabilimento, caso fortunato e strano, da ieri assicurato» dovette essere ridotta in: «Lo stabilimento è assicurato»⁹²².

Film A.G., Berlino. Zalamort - Der Traum der Zalavie conosciuto in Italia il titolo *L'incubo di Za la Vie*, con Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Fern Andra (Perla Cristal). Il penultimo film della serie dedicata a Za la Mort, *L'incubo di Za la Vie* girato da Ghione in Germania, ci è pervenuta incompleta, ma la vicenda può

⁹²⁰ Cfr. MARTINELLI 1996b, p. 211.

⁹²¹ Da un volantino pubblicitario, ora in MARTINELLI 1996b, p. 211.

⁹²² MARTINELLI 1996b, p. 212.

essere seguita senza difficoltà⁹²³. Il film si apre in un locale elegante, nel quale una ricca donna, Perla Cristal, assiste all'imitazione di un tango apaches. Perla esprime il desiderio di poter vedere dei veri apaches, e alcuni galantuomini la conducono nel covo degli autentici criminali. Uno degli apaches, Lama Rossa, tenta di derubare Perla, suscitando l'indignazione di Za la Vie. Proprio in quel momento arriva Za la Mort che ferma Lama Rossa. I due si battono e Za la Mort ha la meglio. Perla rimane folgorata dalla virilità di Za la Mort, che però ostenta una sprezzante indifferenza e rifiuta un'offensiva offerta di soldi dei ricchi avventori. Perla in realtà è al servizio di un misterioso uomo mascherato semiparalizzato chiamato Livido⁹²⁴, che è a capo di una potente organizzazione criminale. Il suo braccio destro è il cinese Hatsumu, segretamente innamorato di Perla. Con una finta richiesta di aiuto, Za la Mort viene attirato da Perla in un incontro notturno in un parco. Credendo la donna in pericolo, Za la Mort interviene per aiutarla ma viene tramortito. Si risveglia a casa di Perla, che nega di aver mai invocato l'aiuto di Za la Mort e tenta invano di sedurlo. Dopo il rifiuto dell'apache, Perla fa in modo che Za la Mort lasci le sue impronte su un portasigarette e su un pugnale, che poi vengono abbandonati sul luogo di un omicidio, del quale viene così imputato Za la Mort. Tornato a casa, l'apache scopre che il suo appartamento è stato devastato e che Za la Vie è scomparsa. Poco dopo sopraggiunge la polizia che arresta Za la Mort, poi processato e condannato all'ergastolo da scontare con dei lavori

⁹²³ La nostra analisi si basa sulla copia restaurata consegnata presso la Cineteca del Comune di Bologna. Questa copia, derivata da una pellicola nitrato d'epoca preservata dalla Jugoslovenska Kinoteka, misura 2550 metri, contro i 3246 metri della copia originale. È tuttavia da notare il fatto che in Italia la copia originale non è mai stata distribuita: da noi infatti la censura tagliò metà film, concedendo il nullaosta solo a una copia di 1600 metri, dopo aver rifiutato una versione già ridotta a 2025 metri.

⁹²⁴ Personaggio già presente col nome di Paralitico in *Dollari e Fracks*.

forzati in una miniera su un'isola. Nel frattempo Za la Vie, sottoposta dalla misteriosa organizzazione criminale a un trattamento che l'ha fatta impazzire, esce non vista dal manicomio in cui era stata rinchiusa e vaga sola per la città. Sull'isola in cui sconta la sua condanna, Za la Mort stringe amicizia con un altro detenuto, un avvocato, con il quale riesce poi a evadere. I due si attardano però su un tesoro di pirati ritrovato anni prima da un altro detenuto, e vengono così raggiunti dalla polizia. Solo Za la Mort riesce a raggiungere vivo il mare e viene in seguito salvato da una nave. Grazie al tesoro di cui è entrato in possesso, Za la Mort può dedicarsi a un piano di vendetta: assunta l'identità di un ricco principe indiano, tale Sidhi Namur, attira Perla in una trappola. Ma proprio mentre sta finalmente consumando la sua vendetta strozzando la donna, Za la Mort intravede Za la Vie oltre il cancello del suo palazzo e si precipita a soccorrerla, lasciando fuggire Perla. Costei torna in seno all'organizzazione segreta, ma in realtà si è stancata del giogo di Livido. Fingendo di ricambiare l'amore di Hatsumu, spinge l'uomo a ribellarsi al capo dell'organizzazione. Ma prima che ciò possa accadere Hatsumu viene fatto prigioniero da Za, che gli rivela le vere intenzioni di Perla. Per vendicarsi dell'insensibilità della donna, Hatsumu racconta a Za la Mort tutto ciò che sa dell'organizzazione segreta. Quando Perla viene a sapere che Livido è stato arrestato, si suicida davanti a Za la Mort. A questo punto Za la Vie si risveglia e scopriamo che tutta l'intricata vicenda altro non era che un suo incubo. Za la Mort e Za la Vie in realtà vivono tranquilli a casa loro, dove viene recapitato un cesto di fiori con il quale Perla Cristal ringrazia Za la Mort per l'aiuto che le ha dato, anche se non è dato sapere di che cosa si tratti. Girato in Germania nel 1923, il film apparve in Italia solo nel 1925. La censura

italiana ridusse gli originali 3246 metri in uno zibaldone di 1600 metri, con il titolo *L'incubo di Za la Vie*⁹²⁵. Ghione riprese in parte la trama del film per il suo primo romanzo intitolato *Za la Mort*⁹²⁶. È molto interessante il paragone con il film che Pagano gira in Germania negli stessi anni, intitolato in Italia *Maciste e il cofano cinese* e del quale parleremo nel prossimo capitolo.

Produzione Alba-Film, Torino. Ultimissime della notte o Riabilitazione nella tomba (visto di censura 31 marzo 1924, prima visione romana 6 settembre 1924)⁹²⁷, con Emilio Ghione (*Za la Mort*), Kally Sambucini (*Za la Vie*), Rita D'Arcourt (*Casque d'Or*). *Za la Mort* deve difendere un amico accusato di omicidio; l'apache è sicuro della sua innocenza, in quanto, nell'ora del crimine, era con lui. Ma la testimonianza di Za non vale per gli investigatori, a causa del suo passato dubbio. L'apache si reca dal direttore del «Tempo-Journal» e si fa assumere come redattore di cronaca. In breve tempo si trasforma da cronista in detective. Trova i primi indizi: un paio di guanti femminili macchiati di sangue; una chiromante gli dà altre informazioni e infine scopre che il vero assassino è *Casque d'Or*⁹²⁸. La donna si è invaghita di *Za la Mort* e, per poterlo incontrare, ha scelto lo pseudonimo da gigolette e ha iniziato a frequentare squallidi cabaret. Ma ha una tripla vita: oltre alla gigolette, vive nel gran mondo con un altro nome e infine, camuffata da chiromante, «ha modo di sfogare i suoi perversi istinti. Benché ella confessi quale vita disgraziata sia spinta a fare, *Za la Mort* è inflessibile: la tomba è l'unica riabilitazione e la indica, a *Casque d'Or*, dopo aver

⁹²⁵ MARTINELLI 1996b, p. 222.

⁹²⁶ Cfr. III.4.

⁹²⁷ Cfr. MARTINELLI 1996c, p. 72.

⁹²⁸ *Casque d'Or* è anche il nome della gigolette interpretata da Hesperia in *Anime buie*.

scagionato l'amico»⁹²⁹. L'ultima avventura di *Za la Mort* compie un percorso che Monica dall'Asta ha definito «un processo di progressiva 'legalizzazione' che negli ultimi film si avvicina sempre più al modello dell'investigatore. Non diversamente da Feuillade, insomma, anche Ghione si sforza di uscire dalla formula del film criminale»⁹³⁰. La critica risulta essere inflessibile: «Non ci sembra questa una delle migliori films scritte, messe in scena ed interpretate dal Ghione. È il solito sbaglio di voler fare l'autore, il direttore e l'interprete. Molte lacune in questo soggetto, troppo strozzato il finale, e molto assurdo il concetto. Non mi spiego perché una donna, sol perché è stata maltrattata, si prenda poi il pessimo gusto di uccidere il prossimo, per il solo scopo di far del male. Non per bisogno, perché non ruba; non per vendetta, perché le vittime sono sconosciute e prese a caso; non per pazzia – l'unica scusante – perché è in possesso di tutte le facoltà mentali. Dunque? Lo domandiamo all'Autore»⁹³¹. Un ignoto collega della stessa rivista si complimenta invece con la sensibilità 'giornalistica' espressa da Ghione in questo film, quasi conoscesse le traversie dei reporter, e scrive:

Ultimissime di notte [...]. A noi non preme tanto rilevare [la] parte creativa quanto di far risaltare il nuovo tipo che presenta nello schermo. Tipo non tanto originale nella inventiva quanto nella impostazione e noi che viviamo la vita quotidiana del foglio stampato da quattro soldi, sappiamo delle particolari indagini che devono

⁹²⁹ Cfr. MARTINELLI 1996c, p. 73.

⁹³⁰ *Quale dei due? Za-la-Mort e il film a episodi italiano*, DALL'ASTA 1998b, pp. 110-111.

⁹³¹ A.B. Silorata, «La rivista cinematografica», n. 1, 15 gennaio 1925, ora in MARTINELLI 1996c, p. 73.

affrontare i cronisti per scoprire le fila di un delitto, di un fatto sfuggito alla perspicacia della questura e abbiamo trovato che il Ghione ha saputo esprimere sintetizzandole molte di queste turture [sic] speculative che opprimono il cervello dei giornalisti, molti di quegli episodi, concetti, elementi che affiorano o si emarginano a comuni fatti di cronaca. Ci è quindi sembrato ad un tratto di rivivere attraverso al [sic] racconto di queste ultimissime del «Petit Soir», la nostra vita raminga di poliziotti arbitrari. I tormenti, le apprensioni, le angosce [sic], le speranze per un indizio nuovo, o la conclusione sfuggita, sono tratteggiati fortemente e se la finale prende una piega tutta sua particolare tragicamente sentimentale, il resto è realmente degno della cronaca di una grande città. Cronaca si intende di grande stile come sa concepirla ed effettuarla il Ghione e la Rita d'Arcourt, con tutti i loro compagni attori e operatori ossequenti a regole d'arte elevate⁹³².

Martinelli aggiunge che «la censura impose di eliminare tutte le scene nelle quali si rappresentano con particolari non necessari e ributtanti i costumi della malavita e si vedono le prostitute in atteggiamenti scomposti e nauseanti»⁹³³. Il ruolo di Za la Vie in questo film è ignoto.

Produzione Caesar Film/U.C.I., Roma. La casa errante (visto di censura 30 settembre 1925)⁹³⁴, con Emilio Ghione e Kally Sambucini. Kally Sambucini racconta a Francesco Cangini che «nel 1927, la grande crisi interruppe la lavorazione dell'ultimo film di Ghione: *La casa errante*»⁹³⁵. Oltre ai dati di censura, ne attesta la

⁹³² Anonimo, «La rivista cinematografica», a. V, n. 21, 10 novembre 1924.

⁹³³ MARTINELLI 1996c, p. 73.

⁹³⁴ Cfr. MARTINELLI 1996c, p. 81.

⁹³⁵ Cfr. CANGINI 1958, p. 52.

lavorazione una foto pubblicata nel *Catalogo* della Mostra Cinematografica di Venezia del 1979 in occasione della retrospettiva dedicata al regista⁹³⁶.

Produzione Ghione-Film, Roma. Senza padre (visto di censura 30 settembre 1926, prima visione romana 7 maggio 1927)⁹³⁷, con Emilio Ghione (il buttero Lupo), Kally Sambucini (Gioia), Mary Cléo Tarlarini (la vecchia Nunzia), Maria Carmi-Cacace (la massara Nisa), Lino Conti-Carpegna (il pecoraro Maro), Amerigo Di Giorgio (Rodrigo, il figlio del principe), Filiberto Gualdi (il principe d'Aspra Roccia). Vittorio Martinelli, in seguito alla visione diretta della copia conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma, scrive:

In un paese della campagna romana, mastro Ignà, massaro del Principe d'Aspra Roccia, padrone delle terre, ordina di abbandonare il lavoro per festeggiare il prossimo arrivo del principe dalla città. Le contadine del luogo sono tutte innamorate del buttero Lupo, uomo schivo e solitario, non insensibile alla corte della bella Gioia. Arriva il principe, accompagnato dal suo unico figlio Rodrigo, al quale per testamento passerà tutto il patrimonio della famiglia. Proprio allora l'unica parente di Lupo, mamma Nunzia, che sta per morire, manda Maro a chiamare Lupo, al quale rivela che in realtà suo padre è proprio il principe, e gli fornisce come prova il medaglione che questi le aveva dato affidandole il bimbo. Lupo allora si reca al castello, per ottenere il riconoscimento e quello che gli spetta (lo seguono da lontano, trepidanti, Gioia e Maro), ma il principe rifiuta di accoglierlo come figlio. Nemmeno il ricorso a un avvocato concede a Lupo una

⁹³⁶ PAULON 1979, p. 92.

⁹³⁷ MARTINELLI 1996c, p. 155.

speranza. L'uomo, disperato, vorrebbe allora suicidarsi, ma lo raggiunge e consola Gioia, riconciliandolo con la vita.

Il film, girato nella campagna romana nel 1924 con il titolo provvisorio *La nostra patria*, spesso è citato come un film patriottico, filo-fascista. Si tratta invece di un film 'en plein air' dove Ghione, con un costume da gaucho «non immemore di quello indossato da Valentino in *I quattro cavalieri dell'apocalisse*» dà vita a un buttero. «Il film ebbe qualche noia con la censura; la scena del duello rusticano doveva risultare appena accennata; con l'obbligo, inoltre, di sopprimere la didascalia: 'Come sei alto... troppo, ecco, voglio provare a scorciarti!'»⁹³⁸. Questo è l'ultimo film diretto da Ghione, in cui riprende il tema caro alla letteratura d'appendice del figlio illegittimo di un genitore aristocratico: purtroppo qui non c'è lieto fine, se non nell'affetto di Gioia.

III.4 La parabola divistica

L'«Arte mia» è la definizione che Ghione dà alla propria opera cinematografica senza distinzione: si considera autore sia quando interpreta un personaggio, sia quando dirige la scena. Ma c'è un terzo aspetto non meno importante della sua attività che rimane da osservare. Ghione è anche un narratore, e la sua opera comprende da una parte i due romanzi *Za la Mort* e *L'ombra di Za la Mort* (ne parleremo più diffusamente nelle prossime pagine), dall'altra la memorialistica di *Memorie e Confessioni* e *La parabole du cinéma italien*. In qualche misura, l'analisi del Ghione scrittore lega e sostanzia i primi due paragrafi di questo capitolo. Come accade per tanti protagonisti del cinema italiano, possediamo una discreta quantità di notizie riguardo all'attività di Ghione nel periodo della

⁹³⁸ MARTINELLI 1996c, p. 157.

Grande Guerra, ma sappiamo pochissimo degli anni Venti - decennio nel quale le riviste d'epoca tendono a 'rimuovere' la nostra cinematografia, a tutto vantaggio di quelle straniere. Data quindi l'oggettiva difficoltà di tracciare un quadro generale del cinema italiano degli anni 1922-1926, proveremo a utilizzare il profilo che Ghione delinea nel suo saggio *La parabole du cinéma italien*, sorta di cronaca molto personale del cinema muto italiano. Il frequente riciclaggio di soggetti del passato e la mancanza di coraggio del periodo sono stati rilevati da numerosi studi recenti⁹³⁹. Nel senso di ritirata generale, alcuni attori in prepensionamento forzato come Ghione vengono scritturati in massa in produzioni *all-stars* che vorrebbero attirare l'attenzione della stampa e soprattutto del pubblico⁹⁴⁰. Proviamo tuttavia a confrontare il divismo di Ghione nei due decenni di cui è protagonista con il divismo femminile e con quello maschile coevo. Il paragone con il divismo femminile si presenta improbo: negli anni di guerra, quando le 'dive imperiali'⁹⁴¹ dettano il tempo del cinema, e sono sempre più il cinema, il divismo maschile matura una lenta ma solida base sulla quale, senza mai raggiungere quei vertici che il divismo di genere opposto ha toccato, si costruirà una vita più lunga. Con quali risultati qualitativi è difficile dire, ma se si prende a testimone il numero di film imperniati sulla

⁹³⁹ Cfr. di Gian Piero Brunetta, *Il cinema degli anni Venti tra catastrofe annunciata e fascistizzazione*, in BRUNETTA 2000b, pp. 54-59; *La crisi e le sue cause*, in BRUNETTA 2000a, pp. 132-136; *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, BRUNETTA 2003, pp. 60-70; BRUNETTA 1993, pp. 231-268; Alberto Savinio, *Sul cinematografo*, in «Galleria», marzo 1924, ora in BRUNETTA 1994. Per uno studio comparato tra due versioni di uno stesso soggetto cinematografico a dieci anni di distanza l'uno dall'altro, cfr. Giulia Carluccio, *Da Quo Vadis? di Enrico Guazzoni, Cines, 1913 a Quo Vadis? di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby, UCI, 1924: i modi della rappresentazione*, in CARLUCCIO 2006, pp. 45-55.

⁹⁴⁰ Ghione partecipa a due produzioni di questo genere, *La via del peccato* (1925) e *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926).

⁹⁴¹ *La diva imperiale* è il titolo di un saggio biografico di Costanzo Costantini su Francesca Bertini (COSTANTINI 1982).

presenza del divo, Ghione può essere considerato tra gli autori meglio provveduti di coraggio imprenditoriale (nel periodo 1920-24, le sue produzioni sono comunque ancora intervallate alle sempre più stanche interpretazioni di *Za la Mort*). Lo troviamo impegnato a proporre storie al limite del melodramma, nelle quali fa confluire, oltre ad alcuni stilemi dei movimentati film apache, un sentimentalismo patetico piuttosto esplicito (*Senza padre*), o a scrivere soggetti vagamente polizieschi (*Il quadrante d'oro*), in cui i travestimenti richiamano apertamente lo Juve di *Fantômas*, oppure storie in cui si parla esplicitamente di droga senza per questo andare oltre una superficialità conclamata (*I quattro tramonti*). Questo è il tempo che Brunetta definisce «zero assoluto»⁹⁴², nel quale Ghione, pur tra le numerose stroncature da parte di una critica agguerrita, trova ancora qualche oasi di consenso motivato (*Ultimissime della notte*). Il ruolo di Emilio Ghione nel cinema italiano può essere confrontato con quello che vi occupano i forzuti⁹⁴³; ma crediamo lo si possa anche avvicinare, in modo più compiuto, a coloro che hanno avuto la velleità in qualche caso, e la lungimiranza in qualche altro, di occuparsi di *che cos'è il cinema*.

Il divismo di Ghione sembra affermarsi non solo quando trova soluzioni interpretative che fanno arrossire Guazzoni o ridere gli altri attori sul *set* della *Gerusalemme Liberata*: il suo è un progetto basato sul talento naturale, su una predisposizione istintuale e una buona capacità di sintesi non-verbale. Ghione sa di possedere queste qualità e le sfrutta, forse in anticipo sui tempi. Il suo livello di recitazione nei film che conosciamo sembra eccessivo, sfasato

⁹⁴² *Verso lo zero assoluto* è il titolo di un paragrafo del capitolo *La produzione dal 1923 al 1929*, in BRUNETTA 1993, p. 260.

⁹⁴³ Cfr. *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italienne (1913-1926)*, DALL'ASTA 1992, pp. 142-151.

rispetto a quello dei colleghi, o quantomeno atipico⁹⁴⁴. Ad esempio: se nel film natalizio di Cretinetti gli interpreti usano la parte alta del corpo per comunicare le loro azioni e intenzioni (Babbo Natale, San Pietro, il Padreterno), fors'anche per assecondare uno stereotipo di ieraticità e far risaltare le acrobazie *fuori-testo* di Cretinetti, ecco che l'apparizione di Mefistofele, in tuta aderente nera, rende sinuoso e malizioso un semplice inchino, e l'occhiata al Padreterno riesce a contenere un senso consapevole di presenza sulla scena. Seguono i film di Guazzoni, *Il poverello di Assisi*, *Alì Babà* e *Madame Roland*. Nel film su San Francesco Ghione utilizza i gesti ampi (che Barbaro vedrà nel Pochinet della *Histoire d'un Pierrot*): i movimenti delle braccia circolari, lenti, tracciano un'orbita attorno alla figura del santo e quasi lo separano dal resto (paesaggio, personaggi); Francesco Savio sottolinea che «Ghione – costretto a sostenere lunghe pantomime edificanti per tutta la durata d'inquadrature statiche – fa appello a certa sua sensibilità vibratile [...]. In Ghione s'apprezza soprattutto, il gesto largo ma secco [...], si chiude in sé come per meditarsi o scarta nel "parlato"»⁹⁴⁵. Ma l'ispirazione al ciclo giottesco non emerge soltanto dalle citazioni (nella *Rinuncia ai beni paterni*, nell'*Approvazione papale della regola* o nello struggente *Pianto delle Clarisse*). La figura dell'attore si adatta bene al tradizionale ritratto del santo che definisce il corpo «scarno», il «viso un po' lungo e sporgente»⁹⁴⁶, scolpito dalle parole di Tommaso da Celano. L'espressività limitata, codificata, del Francesco di Giotto, cui Ghione ha dato movimento e vita, sembra essere una scultura che si anima,

⁹⁴⁴ Cfr. *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, CAMERINI 1983, pp. 7-43, e il testo d'epoca *Come si possa diventare artisti cinematografici*, AZZURRI 1926 (1 ed. 1917).

⁹⁴⁵ SAVIO 1972, pp. 187-188.

⁹⁴⁶ Tommaso da Celano, *Vita (Prima e Seconda) di S. Francesco*, Edizioni Porziuncola, Assisi 1962, p. 584.

mentre la faccia di Ghione ci pare possa essere rimasta nella memoria di molti a rappresentarne le sembianze. Forse questo retaggio iconologico può aver ispirato il ritratto in marmo del santo (smunto, emaciato, scavato, malato) di Adolfo Wildt (1926), la cui opera generale fu accostata al cinema da Soffici, nell'accusa di rappresentare la quintessenza del «cerebralismo lydoborelliano»⁹⁴⁷. Secondo Biancale, invece, l'erma di Francesco scolpita da Wildt emanerebbe «un lamento fievole, da quella bocca olente di clorosi»⁹⁴⁸. L'immagine suggestiva ci pare si possa accostare, senza sottoscrivere il giudizio negativo espresso dal critico, al volto di Ghione/Francesco, molto vicino ad esprimere un senso di dolore e di mistero proiettato oltre la morte, forse nella morte stessa. In *Madame Roland* l'attore conserva intatta la tensione nervosa, esacerbata, ma pur sempre efficace. Gli occhi sbarrati e la posizione di tre quarti, la leggera gobba con quell'accento sinistro che ricorda la postura dei gatti poco prima dello scatto sulla preda, sono tratti determinanti nel Ghione dei primi anni. Vorremmo fissare una scena fra tutte: madame Roland si difende da sé in tribunale, sola donna tra uomini. Le accuse sono architettate a sua insaputa dal pessimo Viard/Ghione, presente egli stesso in aula. Questi le volta le spalle e con qualche occhiata e scossone del capo contrappunta sarcasticamente le parole della donna. Ogni tanto si gira verso madame Roland con aria di sufficienza. A questo punto è difficile seguire l'arringa e la fiera tensione della protagonista che alza un braccio verso la Corte declamando la propria innocenza. Il magnetismo di Ghione, posto al margine sinistro dell'inquadratura, soltanto con brevi ma efficaci

⁹⁴⁷ Ardengo Soffici, *Gli italiani alla Esposizione di Venezia*, in «Il Resto del Carlino», 16 giugno 1922, ora in Paola Mola, *Adolfo Wildt 1868-1931. Catalogo della Mostra*, Mondadori, Milano 1989, p. 22.

⁹⁴⁸ Michele Biancale, *La XV Biennale veneziana*, in «La Tribuna», 27 aprile 1926, ora in Paola Mola, *Adolfo Wildt 1868-1931*, cit., p. 26.

movimenti degli occhi cristallizza l'intera scena e le azioni altrui. I successivi film Celio avranno caratteristiche diverse: sono istanti filmati di vita borghese, di noia aristocratica, quadri fissi che si succedono e che poi, composti, danno un risultato più o meno unitario. I film di Guazzoni invece sono calibrati, sceneggiati: ogni inquadratura ha un senso prospettico, sia nel rimando al boccascena di un teatro⁹⁴⁹ (*Madame Roland*), sia nell'impressionismo del *Poverello* dipinto dalla luce bianca di Assisi. I film di Baldassarre Negroni, per contro, sono finestre aperte sull'esterno romano: gradinate, terrazze balaustrate, giardini sui quali si stende la luce che infiamma e dipinge le superfici per grandi campiture, e lascia che poche ombre si imprimano sulla pellicola, come mostrano *Panne d'auto* e *La suocera*. In quest'ultimo film la silhouette dell'attore, à la Valentin-le-Désossé⁹⁵⁰, ripresa da lontano si perde e si ritrova: il suo continuo movimento di gambe, braccia, collo, colma il prologo e bisogna attendere la sua uscita di scena perché una compita Bertini e una matronale Carloni-Talli s'inseguano per tutto il resto della pellicola. Qual è il motivo che spinge Negroni a far interpretare ruoli comici a Ghione? Il contrasto, la chiara incoerenza della sua figura nel contesto del film. *Panne d'auto* è il suo ultimo ruolo comico dopo il Mefistofele di Cretinetti, mentre il brillante Pochinet dell'*Histoire d'un Pierrot* è tra le migliori interpretazioni del cinema di quegli anni, confermata dagli elogi della critica. Ghione trova le giuste coordinate per vestire i panni del vecchio delicato e simpatico. Ma Umberto

⁹⁴⁹Per una corrispondenza storica con la recitazione teatrale in Italia tra Otto e Novecento cfr. JANDELLI 2002.

⁹⁵⁰ Valentin-le-Désossé, pseudonimo di Edme Etienne Renaudin. Del ballerino, famoso gagà e *partner* de La Goulue (Louise Weber), ballerina di can-can al Moulin Rouge, esistono almeno due ritratti realizzati da Henri de Toulouse-Lautrec in cui la sagoma abbozzata, colta nella dimensione del ballo, grifagna, nera, spigolosa, spezzata da un vistoso naso aquilino e coronata da una tuba, ricorda la fisionomia di Ghione.

Barbaro scrive che «quanto a Ghione, in questo film già si trovano, coi gesti troppo ampi da megalomane, gli scatti nervosi e decisi che caratterizzeranno poi la recitazione di «Zà la Mort» [sic]»⁹⁵¹. Nella scena famosa in cui Pochinet mima a Louissette (Gys) la dichiarazione amorosa utilizzando un manichino, innesca il meccanismo della pantomima: possiamo immaginare che la scena tra i due sia davvero *muta*, come la tradizione suggerisce. Scrive Anton Giulio Bragaglia nel 1930: «l'incantesimo della pantomima, nelle sue tacite comunicazioni è per noi nell'estasi della lettura introspettiva, per la quale quelle figure momentanee e quegli atteggiamenti di significazione fittizia assumono valore allegorico di distinti e misurati caratteri cosmici, più che di banale simbolismo [...]. Essa, una consistenza reale propria la possiede, oltre che nel silenzio, chiave d'ogni «inespresso», che ognuno ha facoltà di esprimere convenientemente a proprio modo, mentre nessuno parla [...]. La mimica nella pantomima, diventa un mezzo d'espressione prestigioso e insospettabile»⁹⁵². I ruoli storici, in costume, che Ghione interpreta all'inizio e alla fine della sua carriera non ammettono i guizzi inventivi del fantasista, per usare una metafora sportiva, ma sono più affini alla tradizione dell'attore impostato, teatrale, cosa che lui *non* è. Non a caso «con Ghione il cinema perde i ritegni teatrali, il convenzionalismo scenografico, prende il peso di una realtà nuova; le stesse vicende [...] acquistano un più vasto respiro, si colorano di emozioni insolite»⁹⁵³. Ciò che Ghione possiede è, al contrario, una qualità diversa di approccio al mezzo cinematografico. È uno dei pochi attori che si preoccupa di far vivere la scena attraverso le

⁹⁵¹ BARBARO 1937, p. 99.

⁹⁵² BRAGAGLIA 1930, pp. 214-215.

⁹⁵³ BERUTTI, BIANCHI 1961, p. 57.

vibrazioni del proprio corpo. Non è immune dall'esagerazione. Nei primissimi anni del cinema, mi riferisco ai tempi del pionierismo e della prima industrializzazione (1900-1910), c'è chi ha già le idee molto chiare sulle differenze tra recitazione teatrale e cinematografica. Lo dimostra uno scritto di una delle anime straordinarie di quel cinema-attrazione: Georges Méliès.

Contrariamente a quanto si crede, è difficile trovare dei buoni artisti per il cinematografo. Un attore, eccellente in teatro, anzi una 'vedette', può non valere niente in una scena cinematografica. Spesso anche i mimi di professione rendono male perché recitano la pantomima secondo principi convenzionali, mentre gli artisti di balletto hanno un gestire particolare che si riconosce immediatamente. Ciò perché la mimica cinematografica esige uno studio e delle qualità speciali. Non vi è più il pubblico cui l'attore si indirizza, sia con le parole che con la mimica. L'unico spettatore è la macchina da presa e niente è peggio che guardarla o occuparsi di lei mentre si recita; e ciò accade regolarmente, la prima volta, agli attori abituati al palcoscenico e non al cinematografo⁹⁵⁴.

Ciò che Méliès descrive con chiarezza è una delle lezioni meno seguite dagli attori del primo cinema. Ma la traccia indicata nel testo citato sembra implicitamente accolta da un attore come Ghione. Il suo spirito avventuroso ha avuto forse la sua prima prova in *Ali Babà*, film di *routine*, in cui Ghione non appare particolarmente

⁹⁵⁴ Georges Méliès, *Les Vues Cinématographiques*, in *Annuaire générale et internationale de la photographie*, Plon, Paris 1907, ora in GAUDREAUULT 2004, p. 150 (traduzione di Riccardo Redi).

intonato alla parte, ma in cui sperimenta i movimenti a scatto che risolvono la narrazione e indicano lo sviluppo successivo, e che saranno così frequenti nella sua filmografia: spesso le uscite dalla scena di Ghione sono decisive e determinano la caratura drammatica, la sottolineatura della sospensione, oppure il vuoto di presenza che consente finalmente agli altri personaggi l'azione prevista dal soggetto senza oscuramenti di sorta. Quando recita non sembra l'attore che uscito dall'inquadratura si va a sedere al fianco del regista, in attesa della successiva prova; pare invece che, presa una delle mille porte delle scenografie di Negroni (simulacri di caseville-palazzi aristocratici o stamberghe e taverne della peggior specie), Ghione continui un pezzo di storia che noi non vediamo, impegnati a seguire gli amorosi Collo e Bertini in una scena tipica dei brevi film Celio, gli amanti ispirati che si specchiano in Paolo e Francesca i quali a loro volta s'ispirano a Lancillotto e Ginevra (*Tragico amore*, 1912). Ghione dirige se stesso in *Il Circolo nero* (1913), dove interpreta Bodre, un malvivente. Il personaggio negativo contiene già in sé le qualità di Za la Mort, ma la figura di criminale interpretata ha caratteristiche che rimandano alla recitazione della coeva serie di Fantômas. Il talento talora 'esagerato' è la cifra distintiva della sua recitazione giovanile, ma gli appartiene anche uno *stare* cinematografico che colma, in questo e in altri film, le lacune tecniche d'una regia che si limita a stabilire il punto di vista. Per Ghione si è parlato di maschera, ma la sua è una maschera che investe il corpo intero: nervoso e sottile, può essere malato e sofferente, o scaltro e agile. I grandi occhi vividi, sia che siano truccati pesantemente di nero (*I Topi Grigi*), sia che siano a fessura per indicare l'infedeltà di un personaggio (*L'amazzone mascherata*), definiscono i limiti e i confini del suo linguaggio.

L'espressività del volto dalla pelle tesa, invece, risponde se non a uno studio dei caratteri delle maschere antiche o di quelle della commedia dell'arte, a un notevole spirito di osservazione, al quale Ghione invita se stesso: «Cammina, attorno osserva la vita, impara a conoscere uomini e cose: imprimiti nel cranio donne, eleganti, poveri, borghesi. Nulla tralascia, nulla ti sfugga; inchioda nella tua scatola cranica le visioni vere, serbale intatte. Verrà giorno che le farai rivivere, e le vivrai tu stesso»⁹⁵⁵. Tornando, per esempio, a *Panne d'auto* di Negroni, Ghione è ripreso 'da lontano'. La sensazione è che il direttore di scena lo lasci distante affinché la sua presenza non soffochi i due amorosi (Bertini e Collo), i quali dovranno emergere nell'epilogo come coppia designata. Inoltre il corpo di Ghione è camuffato: gli viene coperto il volto con un cappello con visiera, un monocolo e un paio di baffi e la sua figura è tenuta sullo sfondo, smarrita nella storia dei due giovani protagonisti. Nel successivo *L'amazzone mascherata* il suo ruolo, laido e sfuggente, emerge in un contesto confuso, dove i personaggi sembrano vivere stipati in un luogo ristretto. Gli intenti di Ghione (Sterosky) sono noti fin dall'inizio al pubblico, che così segue passo passo le sue trame a danno dei due protagonisti. Le sue vittime, il militare e la moglie (che diverrà l'amazzone mascherata), verranno a conoscenza delle sue attività oscure soltanto in un secondo tempo. È notevole la capacità mimica e mimetica di Ghione, che fa di Sterosky la figura di gran lunga più affascinante del film, innalzandolo nettamente al di sopra d'una semplice caratterizzazione di *vilain*. Un'altra importante caratteristica della recitazione di Ghione è la posa di tre quarti rispetto alla macchina da presa, che di solito assume dopo un'azione concitata: senza questi momenti di stasi, di grande valore iconologico e

⁹⁵⁵ GHIONE 1928a, p. 17.

comunicativo, prenderebbero significato minore sia i movimenti fatti prima sia dopo quell'istante. Questo è un tratto fondamentale soprattutto dei film di *Za la Mort*, dove l'attore dispiega un suo codice di smorfie, brevi scatti, ondeggiamenti lenti e regolari, prima del balzo felino che sbaraglia il nemico. Il volto, il berretto con visiera sulle ventitré, l'occhio che si abbassa mostrando la palpebra brunita, le labbra sottili che si inarcano chiuse a tracciare un sorriso sarcastico, il tutto mentre lo sguardo sottocchi è già attratto altrove. *Za la Mort* spesso scuote sarcasticamente la testa, che si gratta quando non c'è più niente da fare oppure quando sta pensando. Scatto e frenata di colpo, poi il braccio che cade mollemente su se stesso, lì dov'era sospeso a mezz'aria, e, quasi simultaneo, un movimento repentino e l'autocompiacimento nel raccogliere lo straniamento dell'avversario. Ecco che scivola il fendente fatale, che vede *Za la Mort* sopraffare il nemico sorpreso. E così può avere sfogo una risata che al suo termine, accompagnata dallo strabuzzar d'occhi, diviene un'espressione minacciosa. Gli stereotipi interpretativi di *Za la Mort*, che la stampa non manca di sottolineare, si protraggono fino agli anni Venti. Ghione nel 1923-24 è obbligato a emigrare in Germania insieme a molti suoi colleghi⁹⁵⁶. Qui incontra Fern Andra, attrice statunitense che produce⁹⁵⁷ e interpreta il film conosciuto in Italia con il titolo *L'incubo di Zalavie*; nella pellicola, che riprende i film della serie *I Topi Grigi* e li fonde in un unico insieme, Ghione offre una interpretazione più misurata, mentre la regia e l'uso dei primi piani valorizzano la gamma delle sue espressioni. Tra le interpretazioni di metà anni Venti a tutt'oggi visibili si ricordano in particolar modo il

⁹⁵⁶ Sull'esodo di attori, registi e maestranze cinematografiche in terra tedesca durante gli anni Venti si rimanda a MARTINELLI 1978 e MARTINELLI 1992a, p. 157.

⁹⁵⁷ Riguardo gli aspetti produttivi del film cfr. MARTINELLI 1992b, p. 157.

principe di Santafè di *La cavalcata ardente* e il sacerdote Caleno di *Gli ultimi giorni di Pompei*. Ghione, ormai uscito definitivamente dall'aura divistica, qui gioca la carta istrionica. Nel primo film ha la possibilità di misurarsi ancora una volta con un personaggio laido e aristocratico. La sua recitazione fa convivere eccessi e gesti misurati, ma è anche favorita da un cast sotto tono e tendente allo slancio retorico e incartapecorito. Il film, come racconta Ghione ne *La parabole du cinéma italien*, ha un buon successo di pubblico e il principe di Santafè in particolare suscita gli apprezzamenti della critica. La stessa sembra essere unanime nel giudizio positivo anche per il secondo film, travolto da innumerevoli disastri produttivi. Pur essendo un personaggio marginale, Caleno appare durante il film in situazioni chiave che aiutano a svelare l'identità malvagia del sommo sacerdote Arbace. L'attore è invecchiato, completamente calvo e gli occhi tornano ad essere socchiusi, come quelli dello Sterosky di *L'amazzone mascherata*, sintomo di falsità e del doppio gioco che Caleno mette in atto alle spalle di Arbace. Il Ghione degli anni Venti deve confrontarsi con il dibattito sull'attore che, anche se in modi meno espliciti che altrove, prende vita anche in Italia. Possiamo portare a testimonianza di questo clima un brano significativo di Francesco Pitassio: «L'attenzione alla questione dell'attore cinematografico percorse come una corrente carsica e costante la discussione sul cinema, permase come categoria critica e valutativa nelle pagine di autori disparati, emerse nelle punte di una valutazione specifica delle possibilità espressive del cinema, assunse i foschi colori politici dell'intrusione del fascismo nel dibattito culturale»⁹⁵⁸, che aggiunge un'interessante dichiarazione di Gallone del 1918: «L'interprete non può abbandonarsi a se stesso, bisogna

⁹⁵⁸ PITASSIO 2002, p. 194.

che metta la sua anima in diretta comunione con quella dell'inscenatore, altrimenti ogni fatica è perduta. Perché solo l'inscenatore vede e intende e può giudicare il valore dell'espressione»⁹⁵⁹, opinione avanzata e moderna che rivendica al ruolo registico un potere che all'epoca non ha. Ma Ghione non fa parte della schiera di attori mansueti e plasmabili dalle mani di un demiurgo. Molto presto sceglierà di dirigere da sé il suo innato, gigionesco e debordante talento.

Il Circolo nero e *Idolo infranto* sono i primi due film che Emilio Ghione firma da regista nell'anno 1913, entrambi prodotti dalla Celio. Il primo è un film avventuroso con qualche trovata spettacolare (una particolarmente surreale: Alberto Collo, iniziato nella loggia segreta del «Circolo nero», percorre le stanze segrete della sede dei criminali, piena di passaggi segreti e botole, e si ritrova nel letto di casa sua, che si presume essere da tutt'altra parte, cadendovi dal soffitto, senza che questo venga supportato da qualsivoglia spiegazione logica). Bodre, il personaggio interpretato da Ghione, cita quello di Fantômas, uscito quell'anno in Francia⁹⁶⁰. Nel preludio al film si vedono schierati i membri della società segreta, che così si presentano al pubblico. Indossano un frac e una mascherina nera uguale a quella che porta il protagonista della serie di Feuillade nel finale del primo episodio, quando appare nell'ufficio di Juve. La stessa presentazione degli interpreti e personaggi è affine a quella dei primi due film della serie francese, in cui Fantômas compare nei travestimenti che si succederanno durante la storia. Ciò che

⁹⁵⁹ Carmine Gallone, *L'arte di inscenare*, in «In Penombra», n. 1, giugno 1918, ora in PITASSIO 2002, p. 204.

⁹⁶⁰ Ci sono testimonianze che raccontano di alcuni viaggi Oltralpe dell'attore tra il 1912-13, durante i quali ha modo di conoscere la cultura popolare e cinematografica dell'epoca che sarà poi alla base della serie di *Za la Mort*. Cfr. Kally Sambucini in CANGINI 1958, p. 50.

sorprende del *Circolo nero* è il finale piuttosto violento: la scena del rapimento della donna da parte di Bodre è brutale e lontana dalle pur spaventevoli cloroformizzazioni che il delinquente francese pratica alle sue vittime. Le ambientazioni western e la struttura dei viaggi della trama (Parigi-Nuovo Continente) saranno riprese in *Anime buie* e nei *Topi Grigi*. Nel successivo film *Idolo infranto* Ghione è accreditato soltanto come direttore. Il soggetto, completamente diverso dal precedente, rientra nella linea di produzione della Celio. Il dramma amoroso che vede protagonista uno scultore, interpretato da Alberto Collo, prima amato poi rifiutato dalla Bertini, sfuma nella disperazione di un finale tragico, quando l'artista rovinato dalla fuga della sua musa per un altro uomo e per l'ennesima volta umiliato, decide di distruggere un busto che ritrae la donna. Collo si ubriaca e una volta tornato nel suo *atelier* compie la distruzione dell'«idolo» che ha il sapore di un rito catartico: è qui che si annida la tragedia. Egli scopre di aver ucciso la donna che, forse colta da rimorso, nel frattempo ha deciso di andarlo a trovare nel suo laboratorio, e una volta entrata, credendo di fargli una sorpresa, ha preso il posto del busto. L'azione finisce «quando [potrebbe] iniziare la detection e l'istruttoria gialla»⁹⁶¹, quando la morte si fonde con l'opera d'arte, simulacro d'identità, di semblante, fatto a pezzi da una furia che non conosce ragione. Il mito di Pigmalione si fonde a quello dell'Orfeo smembrato dalle Menadi (e che crea una corrispondenza ideale con il dipinto *La testa di Orfeo* di Gustave Moreau), e il colpo di scena finale è degno di un film *horror*. L'*escalation* è data dalle ultime brevi sequenze che si susseguono: l'attesa solitaria della protagonista nell'*atelier*, l'uomo disperato che vaga ubriaco per la città, l'idea della

⁹⁶¹ Al contrario di quanto accade in *Il quadro di Osvaldo Mars* (1921) di Guido Brignone. Cfr. CANOSA 1991, p. 120; CANOSA 1998b.

donna di farsi perdonare sommata all'idea di Collo di distruggerla, conducono i protagonisti a dissolversi in una sorta di sacrificio al quale non può che seguire la dannazione. Il film è interessante poiché anticipa il motivo della donna-idolo, e nell'idolo infranto possiamo intravedere un *diva-film* allo stadio germinale. La donna è corpo di un'immagine (sacra), strumento di perdizione e sangue versato, poiché ella stessa è «versata al compimento della morte sublime»⁹⁶². Per quanto riguarda la serie di *Za la Mort*, di cui già abbiamo parlato e di cui torneremo a parlare (nel prossimo paragrafo, analizzando caratteristiche e peculiarità del personaggio), tentiamo qui un'analisi più strettamente tecnica e registica, prendendo ad esempio due film della serie girati a pochi mesi di distanza nel 1919, *Sua Eccellenza la Morte* e *Dollari e fracks*, e proponendo un collegamento con gli altri film o brani superstiti della medesima serie. I due film citati, dei quali rimangono pochi ma significativi frammenti e il soggetto, per motivi diversi rappresentano un punto di sintesi e di svolta nella cinematografia dell'apache. In *Sua Eccellenza la Morte* Ghione sceglie il montaggio alternato per mettere a confronto due eventi alla volta, speculari e dallo stesso ritmo. Il tempo appare dilatato, lento, scelta che da una parte rende omogeneo l'intervallarsi dei campi d'azione contrapposti, dall'altra prolunga l'attesa dello scioglimento, espediente classico nella produzione di serials⁹⁶³, nei quali per arrivare al metraggio desiderato e allontanare sempre più l'epilogo si diluiscono i tempi con azioni superflue, o seguendo le vicende dei personaggi minori. In questo film non troviamo vere e proprie digressioni, bensì particolari riguardanti Albaspina e *Za la Mort*; questa scelta da un

⁹⁶² *Ivi*, p. 121.

⁹⁶³ Esempi di queste scelte strategiche si possono trovare nei *Topi Grigi*. Per una visione generale dei serial italiani cfr. DALL'ASTA 1999, pp. 277-323.

lato non distoglie l'attenzione dal filone principale della trama, ma dall'altro nelle due parti iniziali (di quattro più un epilogo previsti dal soggetto) non risolve a pieno la presentazione dei protagonisti nel loro ambiente di vita fortemente contrapposto, perciò possiamo ipotizzare soltanto sulla base del soggetto superstite, che l'azione vera e propria sia confinata ai due quadri conclusivi. Sotto questo segno sembra che il film descriva accuratamente anche i luoghi dove si svolgerà l'azione. Ghione si interessa all'aspetto estetico dei personaggi assai più che alla psicologia, assente se non per qualche stereotipo immediato nei ruoli minori. Le immagini superstiti dimostrano che Ghione ispira la narrazione cinematografica a uno schema d'origine feuilletonistica, servendosi di almeno tre stereotipi narrative derivate dalla letteratura d'appendice. La prima è legata al confronto tra la vita tranquilla di Alaspina Ober⁹⁶⁴ e la vita senza direzione della madre. Alaspina trascorre la sua operosa giornata tra il lussuoso negozio di fiori e il modesto appartamento: la serenità della donna è resa percepibile attraverso i rituali che fin dal mattino, appena sveglia, la conducono verso il lavoro e poi la sera a casa, a preparare l'umile cena. In questo senso è notevole un montaggio alternato che vede da una parte una lussuosa cena borghese e dall'altra Alaspina che imbandisce la sua modesta tavola. Le didascalie sottolineano la differenza sociale insinuando uno spunto polemico e vagamente classista: «La tovaglia del ricco.....» (did. 38), «e.....del lavoro.....» (did. 39). La madre della fioraia, invece, ci viene presentata nella sua bettola proletaria «A Poitiers, all'osteria del viandante [...]» (did. 14) e persa in svaghi romantici con Za la Mort,

⁹⁶⁴ Il cognome della protagonista è evidente sulle lettere che riceve dallo spasimante e dalla madre (did. 48-49), benché nel film sia chiamata solo per nome. L'indirizzo è diverso rispetto a quello indicato nel soggetto: anziché rue Soleil, rue Doré. Cfr. Fondo Itala Film.

che prima la accompagna in un giro in barca, e poi le detta la lettera da spedire alla figlia⁹⁶⁵. Il corteggiamento e il plagio di Za la Mort mettono in risalto le doti luciferine del seduttore, grazie all'indugio della macchina da presa su primi piani di un Ghione smorfioso. Una seconda stereotipia disegna la storia d'amore tra il capomastro Jean Ribot e Albspina, promessi sposi. La serenità di Albspina è sottolineata da immagini romantiche (lo scambio di occhiate complici con Jean attraverso la vetrina della fioreria, la lettura della missiva dell'innamorato e la dissolvenza che evoca il volto del giovane, l'avvicinamento per strada tra i due e l'accordo per il primo appuntamento) e si conclude con l'arrivo della lettera d'amore di Jean; contemporaneamente a quest'ultima, le arriva anche la notizia della visita della madre a Parigi, che promette una 'sorpresa'. Il volto di Albspina si rabbuia (l'attrice guarda in macchina da presa). L'attesa di un evento negativo è confermata poi dall'improvviso telegramma: «Giungo pomeriggio, non sarò sola attendimi casa. Mamma» (did. 55). Inizia il dramma (e la terza stereotipia narrativa), peraltro già annunciato allo spettatore dalla sinistra presenza dell'apache. I protagonisti di questa terza 'zona' narrativa sono Albspina e Za la Mort, mentre la presenza della madre è l'espedito che qui esaurisce la sua funzione. La macchina da presa inquadra i tre personaggi mentre si scrutano; gli attori sono disposti in ordine triangolare nella cucina di Albspina. L'atteggiamento di Za la Mort è sfrontato: entra nell'appartamento della fioraia, avvia un dialogo imbarazzato con la ragazza, ed esce dopo pochi attimi. Za la Mort: «La mamma vostra mi disse che

⁹⁶⁵ La decisione di vendere l'osteria è suggerita alla madre da Za la Mort, che mira a sfruttare il denaro ricavato e a vivere alle spalle della donna: «Mia cara figlia, ho riflettuto molto e mi sono decisa di vendere questa stamberga, perché vorrei raggiungerti e vivere con te. Presto sarò a Parigi, ove giunta ti farò una gran sorpresa. Tanti baci Tua mamma» (did. 50).

fate.....?» (did. 59), Albaspina: «La fioraia, signore» (did. 60). Za la Mort: «No! Non rimango, avrete tanto da dirvi... ci rivedremo domattina, buona notte.....» (did. 61). Albaspina attende che Za la Mort si allontani e poi disperata si rivolge alla madre: «Mamma!.... Mamma.....!Perché?....» (did. 62). Al centro è la madre sbigottita che sottolinea, con il suo stato d'animo angosciato, l'incomprensibile atteggiamento di rifiuto della figlia nei confronti di colui che dovrebbe essere un perfetto sconosciuto. Con questo momento altamente tensivo si concludono il secondo atto e le immagini superstiti. Confrontando con il film in oggetto il serial *I Topi Grigi*, si notano delle differenze a prima vista stranianti. Nel film a episodi del 1918, infatti, Za la Mort è un vendicatore dal cuore d'oro, paladino degli oppressi, padre putativo e rispettoso delle donne, che la la malavita strappa a un'esistenza rusticana e tranquilla. Siamo di fronte a due personaggi opposti: due Za la Mort. Come abbiamo già visto nel paragrafo precedente, lo Za la Mort di *Sua Eccellenza la Morte* è un uomo abietto, parassitario e, per quanto ne sappiamo, infine assassino. Un seduttore che decide il destino violento delle sue vittime. Lo spiazzamento è tale da poter escludere una ipotetica ingenuità dell'autore. Già nel primo film della serie, *Nelly la gigolette* o *La danzatrice della Taverna Nera*, Zar la Mort presentava caratteristiche non dissimili da quelle di *Sua Eccellenza la Morte*. Elementi narrativi come l'assassinio passionale, o la donna-bottino da contendere ai rivali con mano armata, come abbiamo visto, sono ricorrenti in una letteratura di appendice popolare, immediata, e specializzata nel dispensare emozioni forti, che dalla Francia arriva nel nostro Paese con notevole ritardo. Il successo riscontrato presso il pubblico dei quotidiani diffonde un fenomeno analogo nel nostro cinema, come accade del resto in altri Paesi, creando finalmente un filone che avrà

per molti anni un pubblico affezionato e che apre la strada ai serial, affini nella forma, nella sostanza e nei meccanismi narrativi alle puntate pubblicate sui giornali⁹⁶⁶. Soluzioni tipiche dei serial cinematografici, come il troncamento di un'azione decisiva e il conseguente appuntamento all'episodio successivo, sono ereditate dal *feuilleton*. I personaggi di queste storie sono capaci di produrre alti livelli di coinvolgimento, per motivi di identificazione o di repulsione, e di sostenere da sé storie esili o quantomeno trite, che sfociano spesso nell'inverosimile o nel fantastico. Il bisogno di mantenere viva l'attenzione popolare accentua fino all'insostenibilità caratteristiche estetiche superficiali e sempre più scontate, che decretano lo stremo delle idee: accadrà anche a *Za la Mort* e conseguentemente al suo creatore. Sono molti gli esempi di personaggi di successo che dalla carta stampata passano al cinema, basta citare *Fantômas*; ma la coerenza del personaggio francese è mantenuta dagli autori, e da questo si discosta la stravagante parabola di *Za la Mort*. Per l'ampio corpus dei titoli, lo *Za la Mort* che è passato alla storia è il protagonista dei *Topi Grigi*, non quello di *Sua Eccellenza la Morte* - ma non solo perché quest'ultimo rende impossibile un'identificazione positiva da parte del pubblico. Infatti la protagonista d'elezione del film è Albaspina, e *Za la Mort* è una 'spalla' che giustifica il processo di identificazione del pubblico con il personaggio interpretato da Kally Sambucini: non a caso il film, come testimonia il soggetto, si apre e si chiude con l'apoteosi di lei. Ciò che in questo film rimane, quale costante estetica del personaggio di Ghione, è lo sdoppiamento attraverso il travestimento. Infatti, in tutti i

⁹⁶⁶ In particolare per i film di *Za la Mort* sembra delinearsi nel primo Dopoguerra il favore del pubblico popolare, più fedele di quello «cittadino», un pubblico di provincia o, come lo definisce Deborah Toschi, «rurale» (cfr. *Elementi per una genealogia del pubblico rurale*, TOSCHI 2006, in part. pp. 90-97).

film dell'apache, *Za la Mort* si traveste: la sua eccellenza sta in questo, un tratto che lo rende erede di Arsène Lupin e di Fantômas⁹⁶⁷. Nel frammento superstite del film lo vediamo vestito con il caratteristico costume da apache, ma dal soggetto sappiamo che una volta approdato a Parigi si dà alla bella vita, veste il frac e sperpera denaro al gioco⁹⁶⁸, cambia condotta e si adegua alla casta aristocratica che spesso è evocata negli episodi della saga. Dalla polvere alle stelle: questo tragitto è mantenuto in quasi tutti i soggetti dei film di *Za la Mort*. Insomma, dall'apache al gentiluomo (in questo caso solo all'apparenza). Il personaggio positivo che si fa ammirare in abiti da gran serata nei *Topi Grigi*, qui si fa disprezzare perché conduce quello stesso tenore di vita a scapito di Albaspina e della madre. In *Dollari e fracks* Ghione si autocelebra quale divo del cinema e sottolinea, senza mezzi termini, la piena identificazione nel proprio personaggio più famoso⁹⁶⁹. Secondo il soggetto e il visto di censura, Ghione qui interpreta se stesso - accompagnato da Kally Sambucini - mentre gira un film nei teatri della Itala. C'è spazio anche per un breve film nel film, nel quale Ghione/direttore di scena ingaggia e fa recitare gli «otto eleganti», con tanto di ambientazione nel *backstage*. Fin dal primo fotogramma si trova ad essere sia Emilio Ghione sia *Za la Mort* contemporaneamente. Per il pubblico un simile esercizio metacinematografico e il suo gioco di sovrapposizione può essere risultato un'esperienza straniante,

⁹⁶⁷ Cfr. *Fantomas e Za-la-Mort*, in ROGNONI 1952, pp. 59-62.

⁹⁶⁸ «L'asfalto di Parigi ha fatto di Za un....elegante?» (did. 66); *Za la Mort*: «Le venti e trenta? Giocherò stasera [sic], ora il pranzo mi aspetta» (did. 67); «Quanto dice il colpo?» «Banco coperto» (did. 77). Fondo Itala Film. Lo conferma anche il ritratto in tuba e frac immortalato nel flano pubblicitario del film pubblicato in MARTINELLI 1995b, p. 261.

⁹⁶⁹ La totale identificazione tra Ghione e *Za la Mort* si ritroverà anche nel romanzo scritto da Ghione stesso, *L'ombra di Za la Mort* (I ed.1929). Per un'acuta analisi della fusione autore/personaggio e del concetto di «mitobiografia» ghioniana rimando ad *Autobiografia come ritratto d'artista* (COSTA 1997, pp. 168-171).

oppure una sorpresa stimolante: purtroppo il film non esiste più nella sua interezza ed è impossibile azzardare ipotesi basandosi sui pochi minuti supersiti. E' ben più probabile tuttavia che si tratti di un *cliché*⁹⁷⁰ usato dal cinema italiano dell'epoca⁹⁷¹ e che, quindi, la sorpresa si riduca a semplice divertimento dato dal 'riconoscimento' del beniamino, una sorta di avvicinamento dell'attore al pubblico di *Za la Mort*: il fascino altro sta nella creazione di un'ulteriore illusione, e cioè che il personaggio esista realmente da qualche parte nel mondo. È un espediente che funziona ancor oggi, e che laurea in questo modo il grado di popolarità raggiunto dal personaggio⁹⁷². In *Dollari e fracks* la separazione attore/personaggio è superata: Ghione è *Za la Mort*, ha (meglio: avrebbe, poiché vi ha rinunciato) una vita avventurosa, egli è, tra le altre cose, un *ex-apache* che oggi è direttore di scena all'Itala Film (vedi il primo film dell'apache in versione 'buona', dove l'eroe è di origini nobili e si chiama visconte De Ghion), e del quale si conosce la vera identità. Quando è trascinato dagli eventi, come in questo caso o come nei *Topi Grigi*, torna al suo ruolo di giustiziere, poiché ne è *capace*, tuttavia negli ultimi tempi ha preferito vivere *Za la Mort* soltanto sulla scena, al cinematografo. È questa la trama che si evince dalle didascalie. In questo senso si spiega anche il film coevo *Sua Eccellenza la Morte*, frutto di un triplo patto con il pubblico: Ghione, il cui nome d'arte è *Za*

⁹⁷⁰ Penso a un caso italiano altrettanto emblematico: nell'*Histoire d'un Pierrot* gli attori, in qualità di loro stessi, sono presentati mentre entrano nei panni dei personaggi. In ambito internazionale, tra gli altri, ricordo *The Masquerader* (*Charlot attore* o *L'attore travestito*, Keystone, USA, 1914) di Charles Chaplin, oltre alla già citata serie di *Fantômas*, ma gli esempi sono molti.

⁹⁷¹ Per Monica Dall'Asta «l'identificazione del personaggio con l'attore è una caratteristica distintiva del cinema seriale italiano ed è fra i motivi principali della lunga sopravvivenza dei suoi eroi». Cfr. DALL'ASTA 1999, p. 313.

⁹⁷² Questo *transfert* personaggio/attore/pubblico e finzione/realtà non è frequente solo al cinema, ben più spesso oggi lo ritroviamo nei telefilm e nei serial televisivi in cui il personaggio viene scambiato da *qualcuno*, surrogato del pubblico, per l'attore famoso.

la Mort, interpreta un apache malvagio omonimo di quest'ultimo: non è una semplice coincidenza, come vedremo, e forse ha anche una spiegazione. Un'altra sovrapposizione di identità nel cinema di Ghione riguarda Hesperia, la quale, in *Anime buie*, lascia il nome Casque d'Or per adottare, una volta divenuta celebre in America, il nome d'arte di Hesperia. La messinscena cinematografica sfuma così nella realtà, e viceversa, ma è Ghione che pare sfruttare la celebrità derivata dal personaggio a proprio, nominale, favore. Dal canto opposto è probabile che questa *confusione* tra attore e personaggio, e viceversa, Ghione potesse permettersela⁹⁷³ in quanto divo famoso di per sé. Ma il dubbio che tra i *due* fosse più popolare Za la Mort rimane, poiché difficilmente si spiegherebbe la continua citazione dei nomi Ghione e Sambucini durante *Dollari e fracks*, senza dimenticare la serie di superlativi assoluti riferiti alle loro qualità interpretative e personali. In questo senso è utile citare una critica al serial da parte di un ammiratore. Costui si è sentito in dovere di redarguire Ghione scrivendo all'Itala Film (indirizzando però la lettera a Za la Mort e nominando Ghione soltanto nell'epilogo...):

Ill.mo Za la Mort,

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

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

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

⁹⁷³ Gian Piero Brunetta infatti sottolinea che «Ghione registra un successo crescente che lo costringe a riproporre il personaggio rimanendone progressivamente prigioniero», BRUNETTA 1995c, p. 129.

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

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

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

G. [firma illeggibile]⁹⁷⁴.

Per tracciare la parabola del divismo di Ghione occorre fissare alcuni opportuni punti di orientamento. I confini temporali della sua stagione divistica sono labili⁹⁷⁵. Non si può essere certi di quando inizia. Secondo Collo, il divismo di Ghione si fonda alla Caesar, insieme al divismo destinato a ben altri empirei di Francesca Bertini. Né si sa quando tale stagione si concluda. Possiamo immaginare che

⁹⁷⁴ Lettera manoscritta con timbro del 20 febbraio 1920, conservata presso Fondo Itala Film.

⁹⁷⁵ Cfr. *Divismo al maschile: le maschere e i corpi*, in *Id.*, *Guida alla storia del cinema italiano*, BRUNETTA 2003, pp. 49-52.

l'emigrazione in Germania ne indichi la fine, ma almeno sino al 1919 Ghione è *accusabile* di divismo e di atteggiamenti divistici, come mostra la lettera che abbiamo trascritto poco sopra. Ghione dà al fenomeno divistico un valore monetizzabile: a seconda di quanto fa guadagnare al produttore, un attore si tramuta in divo e la conseguenza sono contratti da capogiro - ma oggi possiamo decisamente rovesciare i termini del discorso, ritenendo l'eccellenza degli ingaggi una conseguenza del divismo stesso. A metà degli anni Venti, le ultime due interpretazioni ritrovano l'attore Ghione, ma non il divo. Il divismo tornerà nelle parole del figlio quando narra del pellegrinaggio del 'pubblico' all'ospedale del padre, che è pur sempre una risultante della percezione divistica popolare.

La trappola del successo che rende alcuni attori vittima dei loro personaggi è risaputa nella letteratura critica dello spettacolo, e questo è stato ancor più vero nel cinema muto. Si tratta peraltro di questione dibattuta, che interessa territori più ampi del solo cinema e s'allarga fino alla politica. Dittatori e onesti attori, sullo stesso piano, alla lunga pagano lo scotto del primigenio successo legato a un personaggio che viene in loro riconosciuto. Dovranno faticare a rientrare nella considerazione del pubblico, che ne ha garantito il favore, se vorranno smettere 'quei' panni. Ma Za la Mort non lascia Ghione, e il suo abbraccio diviene mortale. Forse all'attore e all'autore è mancato il coraggio, o la speranza è stata troppo a lungo mal posta, nonostante le prime sconfitte al botteghino (sopraggiunte già durante il 1917) e le opinioni negative della critica, che non si fanno attendere. Ghione (o, a dir suo, i produttori) decide di insistere, e porta la saga fino all'esaurimento totale della vena creativa, confondendo il personaggio, demonizzandolo o umanizzandolo. Nonostante questo, durante gli anni Venti la filmografia di Ghione,

seppure misconosciuta, riserva ancora qualche sorpresa, come scrive Giovanni Pastrone all'avvocato Barattolo parlando di *La maga e il grifo*, un film che uscirà nel 1922:

Torino, 10 settembre 1921

Egregio Avvocato,

[...] ho visionato il film di Ghione «LA MAGA E IL GRIFO».

Se il soggetto non incontra difficoltà di censura – tema: Suggestioni ipnotiche – poiché si tratta di una veggente pitonessa che si fa suggestionare dai visitatori per cadere in «tranche» [sic] - ritengo che la pellicola si possa presentare come produzione straordinaria, non tanto [...] che è di inventiva discreta, quanto per la curata veste tecnica e per il gioco se si vuole un po' gonfio ma certo onorevole, e per la ricercata ambientazione. *Questo mio parere è relativo, naturalmente, alle altre pellicole che ho avuto occasione di visionare e che, purtroppo, mi fecero impressione sfavorevole*⁹⁷⁶.

La parabole du cinéma italien. Il memoriale, sunto della storia del cinema muto italiano dalla prima industrializzazione sino al 1926, è stato scritto in italiano da Ghione a Parigi attorno al novembre 1929, come testimonia Didier Daix nell'*Avant-Propos* (che è anche un

⁹⁷⁶ Fondo Itala Film. La punteggiatura drammatizzata, le sottolineature e il maiuscolo sono dell'autore. Il corsivo è nostro.

ricordo dell'autore all'indomani della sua scomparsa)⁹⁷⁷, e tradotto da Carlo Zappia, «un giornalista italiano colà trapiantatosi [che] gli propone di scrivere un panorama del cinema italiano, di cui si incaricherà della traduzione e pubblicazione»⁹⁷⁸. *La parabole du cinéma italien* riporta dati storici, in qualche caso non verosimili (ad esempio la produzione di *Cabiria* viene anticipata al 1912), e, tra molte omissioni, si concentra soprattutto su due elementi: l'opera personale di Emilio Ghione e i film italiani più celebri in Francia. Ghione descrive la Torino anteguerra (dal 1908 al *kolossal* di Pastrone), gli anni della crisi a partire dalla fondazione dell'UCI, le guerre di potere tra Mecheri e Barattolo, portando infine l'attenzione su alcuni film degli anni Venti che, a suo vedere, sono sintomatici di quello che il cinema italiano avrebbe dovuto fare per resistere all'invasione della concorrenza statunitense e tedesca. Infine segnala i gravi errori di valutazione di un sistema produttivo votato al fallimento. Le cause della rovina, secondo Ghione, sono il divismo, sistema del quale l'autore sente di non aver mai fatto parte, il biennio rosso («les communistes sont les maîtres du pays et proclament grèves sur grèves», p. 55), i debiti dei produttori e infine la speculazione delle banche (che tolgono alle società produttrici le agevolazioni di sconto sul prestito). Il risultato è che il paesaggio dopo la catastrofe conterebbe addirittura «des millions et millions de personnes, artistes, metteurs en scène, opérateurs, électriciens, machinistes, etc., [qui] se trouvent dans une situation des plus critiques» (p. 63). Certo non mancano le esagerazioni e, come scrive Brunetta, «il saggio [...] è importante non tanto per i dati che fornisce

⁹⁷⁷ Così scrive Didier Daix nell'*Avant-Propos* al saggio di Ghione: «Emilio Ghione vient de mourir, à Turin, deux mois à peine après avoir écrit cette étude qu'il n'aura pas eu le plaisir de voir imprimée», DAIX 1930, p. 30.

⁹⁷⁸ MARTINELLI 2007, p. 39.

sul cinema italiano, assai poco fededegno dal punto di vista storiografico e costruito in modo da far dipendere tutto lo sviluppo storico [...] dal ruolo egemonico delle opere dello stesso Ghione»⁹⁷⁹, il quale «cerca di dimostrare che tutte le strade del cinema italiano passano per la sua opera»⁹⁸⁰, «quanto perché ci offre alcuni importanti elementi di meditazione sul tipo di adesione intellettuale e ideologica di personaggi come Ghione al fascismo»⁹⁸¹. La *Parabole* sembra essere una sorta di integrazione delle *Memorie e Confessioni*, ma di tutt'altro tono e risultati. Il testo è diviso in tre parti: *1909: débuts*, *1914-1922: triomphe*, *1926: débacle*, di cui proponiamo qui una rapida sintesi.

1909: débuts. Dopo la scoperta dei Lumière è Torino «le plus grand retentissement» cinematografico: verso la fine del 1908 nascono l'Ambrosio e qualche tempo dopo la Pasquali Film e l'Itala Film. Quest'ultima diviene la più grande e conquista il mercato mondiale nel «1912» con «le grand film *Cabiria*» legato a «le nom de Piero Fosco, - M[onsieur] Pastrone – qui était le grand animateur de la maison d'édition turinoise» (p. 38). Si apre la concorrenza tra le case torinesi. Ma non solo: «Rome est bientôt jalouse de l'activité turinoise» (p. 40). Ghione delinea così il suo disegno torinocentrico della nascita dell'industria cinematografica italiana, concedendosi vistosi errori e tralasciando alcuni aspetti storici più complessi. Analizza quindi i fatti del 1914, anno in cui si crea una contingenza favorevole per la nostra cinematografia: «Le commencement de la guerre mondiale aide beaucoup l'Italie dans la conquête des marchés étrangers. En effet, France, Allemagne et Russie

⁹⁷⁹ BRUNETTA 1979a, p. 83.

⁹⁸⁰ BRUNETTA 1995c, p. 131.

⁹⁸¹ BRUNETTA 1979a, p. 83.

interrompent la production. L'Amérique n'a pas encore compris le cinéma». Il trionfo della produzione cinematografica italiana nei mercati internazionali è totale, nonostante ciò «seule la classe intellectuelle feint d'ignorer le cinéma» (pp. 40-41).

1914-1922: triomphe. Dal 1914 al 1919 in Italia si contano «22 maisons d'édition tournant sans arrêt, nuit et jour» (pp. 41-42). In seguito Ghione descrive l'assetto produttivo della Tiber Film, prendendola a modello. Degli stessi anni elenca una serie di titoli tra i quali appaiono «*L'Amazone masquée [...], Histoire d'un pierrot*» aggiungendo «*Le Cercle noir* par Emilio Ghione, avec le metteur en scène dans le rôle principal» (p. 43), e altri tra i quali *Cabiria*, qui ricontestualizzata al 1914. Segue l'affondo contro il divismo, «vedettisme» (p. 45). Secondo Ghione nel grande edificio della cinematografia italiana si manifestano alcune crepe: la prima è il divismo, ossia «si nous osons l'appeler ainsi: la maladie des vedettes» (p. 45) che si infiltra anche nel lavoro del regista, piegando le sorti della produzione all'uso e all'abuso del divo interessato a curare la propria immagine a scapito del film stesso. E ciò dimostra per Ghione una forte mancanza di coscienza professionale. Ma questa 'malattia' non riguarda soltanto le attrici (tra le quali l'autore cita Francesca Bertini, Hesperia, Pina Menichelli), ma anche esponenti del sesso opposto (e cita Febo Mari, che in un film rifiuta di portare barba e parrucca, e Alberto Capozzi, che rinuncia al ruolo di San Paolo per non dovere anch'egli portare la barba)⁹⁸². Il 1919 è un anno importante e decisivo nella storia del cinema italiano: nasce

⁹⁸² Scrive Paolo Cherchi Usai che le frasi contro il divismo di Ghione «étaient écrites par un homme de cinéma qui avait assisté, en témoin privilégié, à l'apogée et à la ruine de son monde. A ses yeux, la responsabilité de cette ruine ne pouvait incomber aux artistes mais à ceux qui s'étaient faits les exploiters de leurs ambitions», CHERCHI USAI 1988a, p. 32.

l'Unione Cinematografica Italiana (UCI)⁹⁸³, *trust* frutto di una speculazione senza precedenti, che mira ad uniformare e di conseguenza impoverisce sia la proposta cinematografica italiana, sia l'economia della produzione cinematografica nazionale. Dieci anni più tardi Ghione scriverà, solennemente:

La guerre finie, l'Allemagne se lance de nouveau sur le marché international avec [...] œuvres intéressantes [...] signes précurseurs d'une plus vaste activité. Sur ces entrefaites, l'avocat Mecheri achète l'*Itala Film* de Turin, se trouvant ainsi à la tête de onze grandes troupes au complet. Une banque très puissante, ayant suivi d'un œil averti le formidable développement de l'industrie cinématographique, ouvre un crédit de plusieurs millions de lires pour la créations d'un trust de grandes maisons de production: l'*Union cinématographique italienne* est fondée [...]. D'ailleurs, l'*Union cinématographique italienne* aspire à se rendre maîtresse de la situation nationale en achetant tous, ou presque tous les studios italiens, quitte à les payer des sommes bien supérieures à leur valeur intrinsèque. On lui vend pour treize millions un studio qui en avait coûté, un an plus tôt, un peu moins de deux; un cinéma de six cents mille lires est vendu pour un million huit cent mille lires. Et les artistes aussi sont tous, à leur tour, achetés, si l'on peut dire: l'*Union cinématographique italienne* engage tout le monde sous ses drapeaux, à n'importe quel prix. C'est déjà le

⁹⁸³ Per la storia dell'UCI rimando a BRUNETTA 2003, pp. 60-63.

commencement de la fin⁹⁸⁴.

Nonostante questa omologazione generale, ci sono alcuni esempi virtuosi tra i quali la F.E.R.T. di Enrico Fiori. Tra le pellicole dei primi anni Venti, l'autore cita tre film suoi: *Il quadrante d'oro*, uno sconosciuto *La Contessa blu*⁹⁸⁵ e l'ultimo film di Za la Mort *Ultimissime della notte*. Segue un film che Ghione definisce capolavoro, *I Borgia* di Caramba⁹⁸⁶, del quale riporta il soggetto; dopodiché aggiunge tra i film di valore anche *Za la Mort contro Za la Mort*. Nel 1921, invece, i sommovimenti politici italiani scuotono anche il mondo del cinema. Questi fatti perdurano per due anni, fino a «l'apparition foudroyante des *chemises noires*» (p. 55). Per tutta risposta si produce lo sfortunato *Quo Vadis?* (UCI, 1924) diretto da Georg Jacoby e Gabriellino d'Annunzio, ma secondo Ghione è una disfatta poiché – oltre a contingenze drammatiche e sfortunate verificatesi durante la lavorazione – il film ha troppi padroni, troppi direttori di scena che vogliono far pesare la propria opinione, compreso Arturo Ambrosio nominato dall' UCI direttore generale artistico. Nel frattempo emerge la figura di Stefano Pittaluga, proprietario di una casa di produzione sul modello della Paramount, che Ghione definisce «organisation formidable» (p. 59). Ma l'offensiva americana si fa sempre più forte, sostenuta da «le dollar roi» (p. 60). Seguono una digressione di carattere economico sull'industria cinematografica italiana che, basata sui debiti, non può che soccombere, e la descrizione di due figure come Pastrone «qui se retire brusquement de la lutte, dégoûté des méthodes employées

⁹⁸⁴ GHIONE 1930b, pp. 47-48. I corsivi sono dell'autore.

⁹⁸⁵ Non c'è traccia nella filmografia italiana muta di un film con questo titolo. Cfr. BERNARDINI 1991a.

⁹⁸⁶ *I Borgia*, regia di Caramba (Luigi Sapelli), Medusa-Film, 1920.

par les adversaires» (p. 62), ed Ernesto Pasquali, morto prematuramente. Infine anche la F.E.R.T deve chiudere i suoi studi. A questo punto Ghione avanza ai capi delle case di produzione italiane una proposta: «Messieurs les industriels, jusqu'à présent nous avez donné des sommes très fortes à tous vos artistes et des sommes colossales à vos vedettes. Nous avons ainsi permis à tout ce monde de mener une vie de luxe, à laquelle personne n'était habitué et qui aujourd'hui s'effondre brusquement. Or, au lieu de donner quarante et même cinquante mille francs par mois à certaines vedettes, réorganisez la production sur des nouveaux appointements mensuels: par exemple, neuf mille francs par mois, uniformément. Toute fois, comme il n'est pas juste que tout le monde soit payé dans la même proportion, vous pourrez établir que telle vedette, qui aura le plus contribué à la prospérité de la maison, touchera à la fin de chaque année 10 pour 100 sur les bénéfices» (pp. 63-64). Ma la proposta non è presa in considerazione da nessuno. Nel 1924 molti artisti cinematografici italiani si rifugiano a Berlino alla ricerca di lavoro. Qui Ghione non fa alcun riferimento alla propria partenza per la Germania né al film *L'incubo di Zalavie*, anzi trasforma il titolo del film *Senza padre* in «*Notre patrie*» (p. 64), dal sapore ben più patriottico. Segue il successo de *La cavalcata ardente*: «Le film est une réussite étonnante. Il est acclamé frénétiquement par le public, porté aux nues par la critique. Et bientôt, Carmine Gallone, lui aussi, prend la route de Berlin» (p. 65).

1926: débacle. L'ultimo paragrafo del saggio coincide con l'affannata produzione de *Gli ultimi giorni di Pompei*. Amleto Palermi, dopo aver annunciato sulla stampa il film come «historique monumental» (p. 65) e dopo aver affittato a un prezzo alto il più grande studio della Cines per girarlo, per non finire in bancarotta deve andare a cercare

soldi in Austria. I produttori viennesi accettano ponendo condizioni molto pesanti e imponendo gli attori Maria Corda e Victor Varconi [sic, ma Varconyi]: «Palermi accepte, car il ne peut pas faire autrement» (p. 67). Ma altri ignoti acquirenti di Berlino, pur accettando i due protagonisti, impongono l'attore Goetzke nel ruolo del sacerdote Arbace. Rispetto a quest'ultimo particolare Ghione non aggiunge commento, ma possiamo ipotizzare che questo ruolo fosse stato in precedenza assegnato a lui, come sembra lasciare intravedere la laconica frase «là aussi, Amleto Palermi se plie à leurs volontés» (p. 67) e come suggerisce il ruolo affine (il sacerdote Caleno) che interpreta nella medesima produzione. Particolare di notevole interesse è che altrove, appena può, Ghione inserisce qualche cenno a se stesso, ma della propria interpretazione in questo film, particolarmente simbolico per la disfatta e l'umiliazione internazionale cui sono sottoposti autori e produttori, non fa parola. Al rientro a Roma di Palermi, gli ormai ex protagonisti italiani Diomira Jacobini e Lido Manetti, licenziati dai produttori austriaci e sostituiti da Corda e Varconyi, intentano una causa di risarcimento e la vincono, indebitando ancor di più la produzione. Giunto alla metà del film Palermi ha già speso una fortuna e chiede all'amico regista Carmine Gallone di girare l'altra metà, mentre egli è impegnato a cercare i capitali necessari: «En définitive, le film revient à sept millions de lires» (p. 68). Ghione conclude il saggio con una facile parafrasi del titolo del film in oggetto rispetto al declino della cinematografia italiana: «Ce film est le dernier de quelque importance qu'on ait tourné en Italie. On pourrait presque l'appeler, au lieu de *les Derniers jours de Pompeï*, *les Derniers jours de la cinématographie italienne*» (p. 68).

Il saggio avrà molta fortuna in Italia e in Francia. Il primo studioso italiano ad utilizzare la *Parabole* quale testo di riferimento per una storia del cinema è Ettore Margadonna in *Cinema. Ieri e oggi*⁹⁸⁷. Silvio Alovio a questo proposito scrive: «Ghione [...] è tra gli artefici del «torinocentrismo»: già nelle prime righe del suo lavoro aveva definito Torino come la capitale del cinema muto italiano, seguita di lì a poco da Roma, *jalouse* della fiorente attività torinese. L'influenza del testo di Ghione è dichiarata anche da Margadonna nel primo volume italiano di storia del cinema: da Ghione, Margadonna prende il teorema «torinocentrico»⁹⁸⁸. In effetti nel saggio di Ghione è dato poco spazio, ad esempio, alla Cines, nonostante l'attore vi lavori per un anno conseguendo i primi successi e, in *Memorie e Confessioni*, apprezzi l'opera di Guazzoni. Il testo sarà utilizzato anche da Eugenio Ferdinando Palmieri⁹⁸⁹, il quale dà rilievo alle critiche di Ghione al sistema divistico⁹⁹⁰. Ci paiono infine molto interessanti le considerazioni di Giovanni Calendoli sulla *Parabole*: «mentre era a Parigi, Emilio Ghione per guadagnare qualche soldo scrisse per l'enciclopedia *L'Art Cinématographique*, che ebbe collaboratori illustri come [...] Germaine Dullac e Abel Gance, una breve storia del cinema italiano. Si intitola *La parabole du cinéma italien* e questa parabola⁹⁹¹ vi è divisa in tre fasi: le origini, il trionfo, il fallimento. La

⁹⁸⁷ *Cinema. Ieri e oggi*, MARGADONNA 1932.

⁹⁸⁸ *Il cinema muto torinese: un bilancio provvisorio tra mito e storiografia*, ALOVISIO 2007a, p. 22.

⁹⁸⁹ Palmieri corregge il noto errore di Ghione sull'anno di fondazione dell'Ambrosio: «lo stesso Emilio Ghione, nel saggio *Le cinéma en Italie* [sic], al quale si sono rivolti il Margadonna e il Vincent [Cfr, VINCENT 1939; traduzione italiana: VINCENT 1949], non aiuta il cronista. Il Ghione, per esempio, afferma [...] che «la prima casa cinematografica nata in Italia verso il 1908 è la Ambrosio»», PALMIERI 1994, p. 19 (I ed. 1940).

⁹⁹⁰ *Ivi*, pp. 64-65.

⁹⁹¹ Silvio Alovio nota che gli articoli della «Gazzetta del Popolo» dei primi anni Trenta si rifanno al testo scritto da Ghione «da cui riprendono anche la periodizzazione della "parabola"», ALOVISIO 2007a, p. 22.

tripartizione, che allora era proposta per la prima volta, è valida ancora oggi. Il Ghione rievocò le vicende, delle quali era stato protagonista, sulla base dei propri ricordi senza poter consultare alcun documento e quindi la sua esposizione presenta vari errori [...]. Ma l'interpretazione dei fatti è, nelle sue linee generali, attendibile e la crisi, che già si era abbattuta sul cinema italiano mentre il Ghione scriveva, è spiegata con buon senso e onestà. Il piccolo panorama storico, con il quale Za-la-Mort concluse la sua carriera cinematografica, è un documento autentico»⁹⁹².

III.5 Za la Mort

III.5.1 L'apache parigino, brevi cenni

Nel paragrafo precedente è emerso più volte che l'appellativo 'apache' viene riferito agli abitanti del *demi-monde*, definizione dal significato ambiguo o allotropico, che indica comunque luoghi degradati e remoti della capitale, patria di Chourineur, il malavitoso deuteragonista dei *Misteri di Parigi*⁹⁹³. Il *demi-monde* ufficiale è il luogo geografico e dell'anima di molta letteratura d'appendice, che a partire dall'omonima commedia⁹⁹⁴ di Alexandre Dumas *fils* rappresenta il 'senso del proibito' del pubblico borghese, assetato di ignoto e di emozioni forti, luogo di solito popolato di prostitute d'alto bordo e di eleganti signori in vena di trasgressioni. Di sottofondo a questa facciata scintillante e ammorzata scorrono le storie degli

⁹⁹² CALENDOLI 1967, pp. 156-157.

⁹⁹³ Le atmosfere crepuscolari del *demi-monde* parigino narrate in *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue (Parigi, 1804–Annecy, 1857) sono apparse per la prima volta edite in dispense su «Le Journal des débats» di Parigi nel biennio 1842–43. L'adattamento cinematografico più importante dell'opera di Sue, anche se tratto liberamente, è rappresentato da *Les enfant du paradis* di Marcel Carné, girato quasi un secolo dopo.

⁹⁹⁴ La commedia di Alexandre Dumas *fils* (Parigi, 1824 – Marly-le-Roi, 1895) *Le Demi-Monde* è stata rappresentata la prima volta a Parigi nel 1855.

apaches parigini, che godono di un successo duraturo dalla metà del XIX secolo almeno fino alla prima guerra mondiale, costituendo un fenomeno di portata europea, mentre il *ventre*⁹⁹⁵ di Parigi presta la propria fantasiosa topografia a una delle tante zone oscure della Belle époque. Le ascendenze letterarie e paraletterarie dell'apache Za la Mort hanno garantito il successo anche ai suoi film di malavita⁹⁹⁶. La 'teppa' dei bassifondi era stata cooptata già nell'Ottocento nel *vaudeville*, dando vita a quella che potremmo definire una moda. Attraverso i siparietti e gli spettacoli danzanti ambientati nella vita notturna di Parigi il pubblico civile godeva il surrogato di violenze, brutalità, furti, omicidi, danze in cui le donne soccombono o sono oggetto di contesa al ferro corto.

In breve tempo le avventure degli apaches vengono tradotte nel cinema d'Oltralpe e in rapida successione temporale anche in Italia. I primi film italiani che portano nel titolo il riferimento ai banditi parigini sono due comiche: *Tontolini apache* (Ferdinand Guillaume [Tontolini], Cines 1910) e *Firulì apache* (con Maria Bay [Firulì], Ambrosio 1911) che si possono – idealmente – riferire ai film dello stesso genere prodotti dalla Pathé, *Les apaches de Paris* (1905) di Ferdinand

⁹⁹⁵ Il riferimento nominale a *Il ventre di Parigi* (*Le Ventre de Paris*, Charpentier, Parigi, 1873, prima edizione) romanzo di Émile Zola (Parigi, 1840-1902), ha larga eco nella letteratura europea che ne riprende le suggestioni misteriose miste a degrado sociale che ritroviamo per quanto riguarda l'Italia, trasformate in una diversa struttura narrativa, nell'inchiesta *Il ventre di Napoli* (1884) di Matilde Serao, tesa a far riemergere, tra le altre particolarità, i mali sanitari (colera) e morali (il lotto) della città campana.

⁹⁹⁶ Roberto Paoletta scrive che «Ghione aveva visto gli apaches solo al Musée Grévin o nei sotterranei del Moulin Rouge. Ma egli era pure il delinquente *chic*, il duro di cuore sentimentale, sempre con il frac [...]. Sulle basi di questa piattaforma d'inaudita e grottesca pretenziosità, Ghione caricava poi spaventosamente il suo personaggio», *Emilio Ghione regista ed attore*, PAOLELLA 1952a, pp. 19-20).

Zecca⁹⁹⁷, Max Linder è protagonista di una comica *Idée d'apache* (1907)⁹⁹⁸, segue André Deed nel ruolo dell'acrobata Paddy in *Apache mal avisés* (1908)⁹⁹⁹ e nel 1912 come Boireau in *Boireau et la gigolette*¹⁰⁰⁰. *Apache apache* (1909)¹⁰⁰¹, *Les apaches au bal masqué* (1911)¹⁰⁰² comiche di cui non si conoscono gli interpreti. Sul fronte Gaumont si possono ricordare almeno *Un monsieur aimanté* (1907) e *Bebé apache* (1910)¹⁰⁰³ di Louis Feuillade, autore di riferimento per la generazione di Ghione. Tra gli elementi che compongono la mitologia degli apaches vi sono innanzitutto il *tango apache*¹⁰⁰⁴ e il *tango vals* più conosciuto come *valse*, che costituiscono il dato identitario più celebre e longevo¹⁰⁰⁵; li troviamo di nuovo in un film Pathé del 1904 con ambizioni documentarie, *Danse des apaches* di Gaston Velle, inserito nell'antologia di danze

⁹⁹⁷ La pellicola (225 m) è divisa in 10 *tableaux*, che definiscono alcuni stereotipi delle storie di apaches perciò ci sembra utile riportarne l'elenco: 1. Redenz-vous d'Apache; 2. Bonneteur et pickpocket; 3. Vol à l'esbroufe; 4. Tireur de réticules; 5. Vol à l'étalage; 6. Dévaliseur de poivrots; 7. Le coup du père François; 8. Cambrioleurs assassins; 9. Le caveau des Halles; 10. La rafle. Cfr. BOUSQUET 1996, p. 916. Per non confondere gli spettatori, due anni dopo sarà prodotto *Les apaches du Far-West* (1907) sui veri apaches pellirossa.

⁹⁹⁸ cfr. BOUSQUET 1993, p. 18.

⁹⁹⁹ cfr. *Ivi*, p. 101.

¹⁰⁰⁰ Con Valentina Frascaroli nel ruolo della gigolette. Cfr. BOUSQUET 1995, p. 568.

¹⁰⁰¹ Cfr. BOUSQUET 1993, p. 164.

¹⁰⁰² Cfr. BOUSQUET 1994, pp. 425-26. Il ballo mascherato è uno degli stereotipi della serie di *Za la Mort* più utilizzati, luogo principe per il travestimento.

¹⁰⁰³ Cfr. *Le rivelazioni meravigliose di Feuillade*, CAMPREUX 2000, in part. pp. 19 e 24, e la filmografia del regista nel numero monografico *Louis Feuillade*, «1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma», numero fuori serie, ottobre 2000, in part. p. 366 e p. 389. Cfr. il numero monografico dedicato al regista de «Les Cahiers de la Cinémathèque», n. 48, 1988.

¹⁰⁰⁴ *El Tango* è un film Pathé del 1903 (cfr. BOUSQUET 1996, p. 886).

¹⁰⁰⁵ Cfr. le sequenze del 'tango della morte' di Francesca Bertini in *Sangue bleu* di Nino Oxilia (Celio Film 1914). Ma la contingenza tra tango e cinema muto italiano è tutta da scoprire, cfr. un fascicolo allegato a «Il Maggese cinematografico» intitolato *Celebri tango argentini* riprodotto in GRIFO 2005, p.18.

di tutto il mondo *Danses diverses* (1902-1904)¹⁰⁰⁶. Della stessa Casa francese incontriamo una *scène dramatique* intitolata *Les chiens policiers* (1907)¹⁰⁰⁷, incentrata sull'inseguimento acrobatico di cani poliziotto ai danni di due *cambricoleurs* specializzati nel furto con scasso in ville signorili (altro *topos* narrativo immancabile nei film apaches). Agli albori del connubio tra gli apaches e il cinema viene privilegiata la parodia, una pratica che odora di esorcismo, ma fin dal 1911 le storie melodrammatiche e le avventure poliziesche si fondono, specie nella produzione italiana, e hanno un contemporaneo nella produzione Pathé intitolata *Les habits noirs* (1914) di Daniel Riche¹⁰⁰⁸, qualificata come *scène d'aventures policières*. Gli apaches appaiono per quello che sono: personaggi irredimibili che popolano le dispense e i fogliettoni di riviste e quotidiani, e che nell'Italia degli anni Dieci riscuotono buon successo. La loro fama si protrarrà fino ai maturi anni Venti. Questo *status* persiste finché, negli ultimi mesi della prima guerra mondiale, la

¹⁰⁰⁶ *Danse des apaches, scène de danse* (1904), di Gaston Velle, interpreti «Les Dahlias» danzatori acrobatici de «La Scala de Paris» (cfr. BOUSQUET 1996, p. 892). Altri titoli dell'epoca sono la produzione italiana: *La valse morose* (Cines 1906, cfr. BERNARDINI 1991a) e un film Pathé incerto, con titolo italiano, *La valz dei teppisti*.

¹⁰⁰⁷ Cfr. BOUSQUET 1993, p. 22.

¹⁰⁰⁸ Cfr. BOUSQUET 1995, p. 796.

censura italiana non serra le fila¹⁰⁰⁹ e inizia a tagliare senza appello i fotogrammi che ritiene controversi o, peggio, proibisce l'uscita di film in cui siano individuate manifestazioni apologetiche di comportamenti controproducenti per l'ordine pubblico. Ciò per non solleticare qualche atteggiamento sovversivo in chi paga, sul piano sociale o

¹⁰⁰⁹ Un anonimo redattore della rubrica *Notiziario* nella rivista «In Penombra» scrive una cronaca intitolata *La malavita nel cinematografo* sul giro di vite del governo contro i film che propongono storie al limite della legalità: «una nuova circolare del Sottosegretario agli Interni richiama i censori di prima e di seconda istanza ad una più severa applicazione delle imposizioni di legge per la revisione delle pellicole cinematografiche circa i soggetti e le scene riproducenti comunque ambienti, azioni, tipi, gergo, consuetudini e costumi e quant'altro concerne sotto ogni aspetto la *malavita*, la *teppa*, la *camorra*, la *barabberia* [sic, ma *baratteria*], la *maffia* [sic], *mano nera*, *gli apaches*, ecc. E ciò anche quando non si raggiunga l'estremo del repugnante [sic], del truce, e non vi sia diretta ed immediata scuola di delitto. Non dovrà insomma in nessuna forma e per qualsiasi ragione esser consentito che i tristi eroi della malavita siano portati all'onore dello schermo», l'articolo esce nel numero dell'agosto 1918 (a. I, n. 3, p. 132) quando al Ministero dell'Interno siede *ad interim* il presidente del Consiglio Vittorio Emanuele Orlando (1860-1952). I corsivi sono dell'autore. Lo stesso anno l'avvocato Giuseppe Guadagnini, cita il medesimo testo legislativo, dando anche i risultati dell'attività di censura: Un ordine di servizio del 21 giugno 1918 avverte i revisori «che i soggetti e le scene riproducenti comunque azioni, ambienti, tipi, gergo, consuetudini e costumi e quant'altro concerne sotto ogni aspetto la mala vita, la teppa, la camorra, la baratteria, la maffia, la mano nera, gli 'apaches' e simili forme di degradazione sociale, sono da ritenere contrarie all'art. 1 [...] del vigente regolamento, in quanto la relativa rappresentazione riesce inevitabilmente offensiva della morale e dell'ordine pubblico, e, insieme, turba gli animi ed eccita al male, specialmente nei riguardi degli adolescenti. Ciò anche quando non si raggiunga l'estremo del repugnante e del truce, o non vi sia diretta ed immediata scuola di delitto» e conclude: «.....[sic] non dovrà essere consentito, in nessuna forma e per nessuna ragione che i tristi eroi della malavita siano portato all'onore dello schermo». Il giorno successivo, 22 giugno, un nuovo ordine di servizio illustra tutto un altro ordine di scene di cui non deve essere permessa la rappresentazione, cioè di quelle che riproducono la vita traviata o di orgia, e indica: «i *bals tabarin*, i gabinetti particolari, le fumerie d'oppio, i locali di giuoco d'azzardo, le case equivoche, le danze lascive, l'eccessive libazioni e le altre simili forme di dissolutezza. Al 31 agosto 1918 l'Ufficio Centrale di Revisione Cinematografica presso il Ministero dell'Interno aveva esaminate 13.779 pellicole. Aveva accordato il nulla osta a 12.633; ne aveva vietate 620; ne aveva condizionate o approvate dopo modificazioni, per opera della Commissione d'Appello, 526», *La censura degli spettacoli cinematografici*, GUADAGNINI 1918, p. 28.

personale, le dure conseguenze del conflitto¹⁰¹⁰. Lo stesso anno l'avvocato Giuseppe Guadagnini firma un testo che spiega le linee guida della legge e ripercorre la storia della censura cinematografica. Sul caso peculiare di «pellicole a tipo teppistico», scrive che secondo la legge «rappresentano i bassi fondi sociali e le organizzazioni della delinquenza e della mala vita. In tali produzioni il delitto non è occasionale [...] ma invece è la ragione d'essere della rappresentazione, il soggetto dell'azione»; il giurista in seguito esprime le proprie opinioni in merito con severità di pedagogo, analizzando i temi del genere. Date l'importanza e la difficile accessibilità dell'opera, pare utile riproporre il brano:

Di fianco ai [film] passionali abbiamo veduto sorgere agli onori delle pubbliche rappresentazioni cinematografiche i tristi eroi della malavita. Le case produttrici dicono che non possono farne a meno, perché il pubblico vuole proprio quelli. Ai cavalieri antiqui sciabolatori dei tiranni, ai burattini di legno bastonatori dei malvagi, proprio gli stessi

¹⁰¹⁰ In una pubblicazione a cura dell'Istituto Nazionale di Pubblicità e Informazioni troviamo indicate alcune note sull'aspetto educativo attribuito da detto Istituto alla cinematografia: «nella fabbricazione delle films [...] si ripetono quasi costantemente scene e intrecci che destano raccapriccio o che traggono origine e alimento dai fondi torbidi dell'umana animalità; raramente quel che si rappresenta parla all'intelligenza, nulla all'anima e alla coscienza [...]. Quali impressioni devastatrici e deviatrici rimarranno indelebilmente nelle piccole anime e intelligenze bisognose di sostegno, di correzione, di avviamento? Quali solchi si imprimeranno a distruggere l'opera di formazione educativa cui la scuola popolare è intesa, rendendo sterili o inidonei gli ingentissimi sacrifici che Stato e Comuni dedicano alla scuola stessa? Quali, nell'avvenire non lontano, i frutti di questi germi avvelenati e avvelenatori? [...]. Abbiamo accennato genericamente alle finalità fondamentali dell'Azienda Nazionale Cinematografica divisata [sic], affermando che la medesima dovrà compiere una larga seminazione di bene e illuminare e chiarire istituti, concetti, sentimenti sui quali poggiano l'ordine, la moralità pubblica, la pace [...]. Basi della educazione della moralità sono una casa e una famiglia bene ordinate». Istituto Nazionale di Pubblicità e Informazioni, *Azienda Cinematografica Nazionale. Educazione del popolo, incremento del lavoro nazionale, difesa della italianità all'estero*, AA.VV. 1918, pp. 4 e 6.

malvagi, ladri, rapinatori, assassini si vogliono nell'animo del popolo sostituire. Ed ecco che con grande edificazione universale noi abbiamo preso conoscenza dei presunti ambienti, tipi, gergo, consuetudinî e costumi delle più svariate organizzazioni della malavita: teppa, camorra, mafia, mano-nera, apaches, ecc., ed abbiamo appreso come e con quali mezzi si compiano delitti. La cinematografia ci dimostra ed insegna come si possa ridurre all'impotenza una persona, cloroformizzandola; come si possa sfondare una cassaforte usando la fiamma ossidrica; come si possano deviare le correnti elettriche, impiantare dei telefoni mobili sui fili pubblici; quali torture siano da adoperare per far parlare un uomo che si ostina a tacere; come si possa neutralizzare un'impronta digitale mediante processi chimici o coll'uso di guanti; come si forino i vetri senza far rumore e si impedisca che i pezzi tagliati abbiano a cadere; come si possano forzare serrature, annodar corde per salire e scendere per balconi o finestre; con quali dissimulamenti si possano fare inghiottire narcotici o veleni, ecc., ecc. Una volta tutte queste cose si conoscevano per sentito a dire; riprodurle era difficile, perché mancava l'esperienza. Il cinematografo a tale mancanza ha supplito; tanto che nell'oscurità della sala l'aspirante delinquente riceve a un tempo la lezione pratica del maleficio e del modo di farne scomparire le tracce; ovvero è tratto a meditare esso stesso sul come tali tracce possano farsi scomparire meglio di quanto non abbia fatto l'eroe della cinematografia, o a superare addirittura l'azione dell'eroe

mediante miglioramenti e perfezionamenti [...]. Questo ripetersi di spettacoli crinosi, per quanto vi si faccia l'abitudine, è deleterio per l'educazione nazionale sia perché è in perfetta antitesi coll'esplicarsi di ogni civile convivenza che mira al raggentilimento del costume, sia perché gli spettatori son portati ad attribuire al male un'importanza ed una intensità molto maggiore di quanto effettivamente esso occupi nella vita. Ma ben peggiori e sconsolanti sono gli effetti della suggestione cinematografica degli spettacoli di delinquenza quando si consideri l'impressione che essi esercitano sui giovinetti. Su ciò non occorre che mi dilunghi, tanto copiosa e diligente è ormai la letteratura su tale argomento; e mi limito soltanto a citare il bellissimo studio pubblicato testé nella «Nuova Antologia» dal deputato Bortolo Belotti (Bortolo Belotti, *La questione del cinematografo*, «Nuova Antologia», 1 agosto 1918). Del resto, basta che ci soffermiamo un momento a vedere quali giuochi facciano ora nei pubblici giardini i nostri ragazzetti per riconoscere subito in essi la derivazione del cinematografo. L'antico precetto educativo di «non mettersi le mani addosso» è perfettamente superato; e tutta una fioritura di [...] agguati, di sequestri di persone ecc. sostituisce la serie dei giuochi così cari alla nostra fanciullezza [...]. Molto vicine alle pellicole a tipo teppistico sono le altre caratterizzate da un detective o da un nerboruto eroe che ha il compito di castigare i malvagi, di difendere ed esaltare le vittime. Sono pellicole care all'anima popolare, che rimettono a nuovo vecchi motivi sentimentali e che, in fondo,

adempono al precetto morale e moralizzatore del trionfo della virtù e del castigo della colpa [...]. Guerrino il meschino, i Paladini di Carlo Magno, Don Chisciotte sono gli antichi progenitori dei poliziotti scientifici, degli Ursus, dei Maciste e simili. Senonché gli intrecci moderni danno generalmente troppo sviluppo alle azioni dei malvagi perché quel po' di trionfo finale del bene possa compensare i cattivi ammaestramenti che lo spettatore riceve per tre quarti dello spettacolo; e gli stessi difensori della legge e della società raffinan troppo di frequente il loro ingegno per superare con le stesse loro arti i delinquenti perseguitati, sì che alla fine si vede soltanto una lotta del male contro altro male; con la sola differenza che il primo è al servizio del bene. Il che non è certo edificante ed educativo. Notevole, benché inferiore a quello dei precedenti gruppi, è pure il numero delle pellicole che si svolgono attraverso ambienti di lascivia e di vita traviata e di disordine. Episodi di tal genere si veggono in pressoché tutte le pellicole, e rappresentano ormai un luogo comune per aver l'occasione di interessare quei volgari allettamenti del senso. Ma vi sono pellicole intere in cui l'azione corre tra locali equivoci, *bals tabarin*, sale da giuoco, camerini d'artiste ecc., coll'intento di dare in pasto alle morbose curiosità del pubblico le nudità delle femmine che partecipano all'azione, o i travimenti morali del basso mondo dei caffè concerti o degli spettacoli di

varietà¹⁰¹¹. Vi sono delle situazioni che si ripetono con repugnante frequenza: una fanciulla povera non ha altra via per sostenersi che di darsi a quei generi d'arte che rappresentano soltanto la prostituzione più o meno larvata; un ozioso non ha altro modo di guadagno che quello di barare al giuoco; per bere non vi è altro gustoso vino che lo *champagne frappé*; il danaro è dato via con pazzia prodigalità; il fior delle umane gioie è un balletto lascivo di una donnetta procace; i mascalzoni della più bell'acqua sono correttissimi in *frak* e cilindro.... Ora, tutte queste falsità, queste deviazioni del senso civile della vita, queste eccezioni portate al disonore di regola generale, sono a un tempo dannose al fisico e al morale della nostra gioventù e all'animo del nostro popolo, sia pei torbidi eccitamenti sessuali che producono, sia pel traviamiento in cui sono indotti gli ingenui e i meno elevati ceti sociali sul valore dei concetti fondamentali di verità e di vizio, di onestà e di turpitudine, di nobiltà del lavoro e di depravazione dell'ozio¹⁰¹².

Dal testo appena citato si comprende che il successo dei teppisti metropolitani e delle loro donne, le *gigolettes*, è dato dalla ripetitività di luoghi comuni e dalle conseguenti aspettative del pubblico: una sorta di codificazione di gesti e luoghi convenzionali, affine (fatte le debite distinzioni formali) ai meccanismi iterativi che si possono incontrare nella comica o nel film d'inseguimento. Come in parte

¹⁰¹¹ Monica Dall'Asta nel saggio *Il forzuto futurista* si occupa di «una corrente sotterranea comune» tra futurismo e «cinema dei forzuti»; la studiosa si sofferma in particolare sui richiami presenti ne *Il Teatro di Varietà* di Filippo Tommaso Marinetti del 1913. DALL'ASTA 1989, pp. 53-54.

¹⁰¹² GUADAGNINI 1918, pp. 7, 12-15. I corsivi sono dell'autore.

anticipato, lo spettatore ritrova nelle *taverne* sordide apaches e gigolettes misurarsi con la loro equivoca *valse*, al termine della quale quasi sempre i malavitosi si accapigliano in un maschio duello a lame corte. Dalle testimonianze d'epoca il consenso degli spettatori attribuito alle tematiche teppistiche e criminali, appare clamoroso, e «le case produttrici dicono che non possono farne a meno, perché il pubblico vuole proprio quelli»¹⁰¹³. Tornando al cinema italiano del 1912 troviamo, tra gli altri, i drammi *Amore di apache* (Cines) e le produzioni Pasquali: *La rosa rossa* di Luigi Maggi e la comica metacinematografica *Polidor apache* con Ferdinand Guillaume, redivivo dopo gli anni Cines, nel ruolo di Polidor¹⁰¹⁴. Ma una svolta notevole, almeno per quanto riguarda il futuro di Ghione, sarà stimolata da un soggetto del giovanissimo Augusto Genina¹⁰¹⁵, che nel 1913 consegna alla Celio Film un soggetto intitolato *L'anima del demi-monde*, di ambientazione parigina, ispirato alla letteratura d'appendice. L'autore fonde la società sordida degli apaches con il bel mondo aristocratico in frac. Il regista Baldassarre Negroni ne trae il film di successo *Ninì Verbena* (Celio Film, conosciuto anche come *In faccia al destino* o con il titolo del soggetto *L'anima del demi-monde*), in cui oltre alla *gigolette* Ninì è protagonista il feroce apache

¹⁰¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁰¹⁴ Cfr. *Il clown cinematografico tra salotto liberty e frontiera del West*, BRUNETTA 1985a; *Ferdinando Guillaume in arte Polidor*, MARLIA 1985; *I comici del cinema muto italiano*. BERNARDINI 1985b, in part. pp. 107-110 e pp. 129-131; *L'oro di Polidor*, MOSCONI 2000.

¹⁰¹⁵ Sui rapporti tra Ghione e Genina e sul 'caso' legato al film *Lo scaldino* diretto da quest'ultimo rimando a III.2.

Bibi-sans-pattes¹⁰¹⁶. Il film è interpretato dalla coppia emergente Francesca Bertini ed Emilio Ghione, qui al suo primo ruolo di teppista parigino. Il soggetto di Genina sembra offrire al personaggio di Za la Mort i suoi fondamenti, e su di esso Ghione ricalcherà l'anno successivo, per la Caesar Film, la trama di *Nelly la gigolette*¹⁰¹⁷; si tratta tuttavia di un dato che possiamo soltanto presumere a partire dai pochi dati extra-filmici superstiti, poiché entrambe le pellicole risultano attualmente perdute. Negli anni immediatamente seguenti la scena italiana, per quanto riguarda questo genere, appare dominata dalla dirompenza di Za la Mort. L'apache di Ghione non sarà immune dalla parodia di *Polidor Za la Mort* (Ferdinand Guillaume, Tiber Film 1917)¹⁰¹⁸, misura dell'indice di popolarità del personaggio. Verso il crepuscolo della guerra mondiale riemerge qualche titolo in forma di *serial*¹⁰¹⁹ ispirato a soggetti letterari, tra gli altri *Il fiacre n. 13* (Alberto Capozzi, Gero Zambuto, Ambrosio 1917), *Parigi misteriosa* (Gustavo Serena, Caesar film, 1917), *Il ventre di Parigi* (Ubaldo Maria del Colle, General Megale Film 1917), fino a *Rocamboles* (Gino Zaccaria, De Rosa 1919) e *Triboulet* (Febo Mari, Cines/UCI 1923)¹⁰²⁰. Dalla metà degli anni Venti sopraggiunge la

¹⁰¹⁶ Il nome Bibi-sans-pattes rievoca il «Bibi» del citato film *Idée d'apache* (1907) di Lucien Nonguet, interpretato da Max Linder risulta importante riportarne parte della trama: ««Bibi» et la «Terreur des Ternes» ont déniché chez un bric à brac un costume d'agent encore assez frais et cette trouvaille fait naître en leur esprit une idée lumineuse» e risulta importante il passaggio in cui «Bibi entre dans la peau de l'ennemi» (cfr. BOUSQUET 1993, p. 18). Chéri-Bibi è il nome del protagonista del romanzo a episodi di Gaston Leroux (Parigi, 1868 – Nizza, 1927), pubblicato dal quotidiano «Le Matin» e uscito per la prima volta proprio nel 1913, *Les Premières Aventures de Chéri-Bibi*, al quale seguiranno *La Nouvelle Aurore* (1919) e *Le Coup d'État de Chéri-Bibi* (1925). In Francia nel 1914 la Eclair produce il film *Chéri-Bibi* conosciuto anche con il titolo del romanzo *Les Premières Aventures de Chéri-Bibi*, diretto da Charles Krauss.

¹⁰¹⁷ Per dati tecnici, cronologici e per la sinossi dei due film cfr. III.3.1.

¹⁰¹⁸ Cfr. il paragrafo *Polidor e la parodia del cinema* in MOSCONI 2000, pp. 34-41; MARLIA 1985; MARLIA 1997.

¹⁰¹⁹ Ghione gira il suo primo serial nel 1917 (*Il Triangolo Giallo*) cfr. III.3.2.

¹⁰²⁰ Cfr. DALL'ASTA 1999, pp. 321-323.

saturazione e la fine del genere apache, fenomeno da contestualizzare nel caos generale di cui si ammala il cinema italiano (minato anche dalle proposte seducenti di altre cinematografie). Tra le vittime illustri del disastroso nuovo stato delle cose vi sono, come noto, anche *Za la Mort* e il suo mentore.

III.5.2 La fortuna del personaggio

*L'origine del nome Za la Mort*¹⁰²¹. Il nome del personaggio è avvolto nel mistero. Ghione ripete in ogni romanzo che 'Za la Mort' nel gergo sprezzante della malavita significa 'Viva la morte'; possiamo aggiungere che col senno di poi vi si può avvertire l'eco squadrata del «me ne frego!» (della morte). C'è da osservare che la prima affermazione di Ghione in tal senso data al 1925¹⁰²², cioè in epoca sospetta, e la sua tesi non è mai stata avvalorata da altre fonti. Monica Dall'Asta ricostruisce il nome dell'apache da fonti letterarie, formulando l'unica ipotesi a tutt'oggi valida e condivisa: l'origine risiederebbe nel grido di battaglia della 'banda degli Z' dal feuilleton *Zigomar*¹⁰²³, «Z à la mort! Z à la vie!», la cui prima riduzione cinematografica è distribuita in Italia nel 1914, anno in cui Ghione

¹⁰²¹ Abbiamo preferito la grafia *Za la Mort* al più diffuso ma recente *Za-la-Mort* per ripristinare l'uso comune dell'epoca. Infatti sia Ghione, sia la stampa, sia il materiale d'archivio non usano i trattini intermedi.

¹⁰²² Il romanzo di Emilio Ghione *Za la Mort* secondo nostre ricerche è stato pubblicato per la prima volta in «Appendice del Mondo» nel 1925 e in un secondo tempo (1928) nelle dispense Nerbini.

¹⁰²³ Il primo *feuilleton* della serie – *Zigomar le maître invisible* – di Léon Sazie (1862-1939) è pubblicato su «Le Matin» nel 1909-10; la riduzione cinematografica conta tre titoli: *Zigomar*, 1911; *Zigomar contre Nick Carter*, 1912; *Zigomar peau d'anguille*, 1913, diretti da Victorin-Hippolyte Jasset (prod. Eclair). Cfr. i saggi *Il marchio Eclair da Nick Carter a Zigomar* (ABEL 1993) e *Attrazioni, inchieste, travestimenti. Zigomar, Jasset e la storia dei generi cinematografici* (GUNNING 1993). Monica Dall'Asta scrive a proposito, che Victorin Jasset è «il primo [cineasta] a sfruttare il fascino negativo dei banditi letterari», DALL'ASTA 1999, p. 280.

realizza *Nelly la gigolette*¹⁰²⁴. Il film francese si ispira a creature letterarie oscure, quelle che prima abitano la serie *Fantômas* di Pierre Souvestre e Marcel Allain¹⁰²⁵, la cui versione cinematografica appare nel biennio 1913-14, e in anni successivi *Les vampires*¹⁰²⁶ e *Judex*, i *serial* di Feuillade¹⁰²⁷. L'indagine sull'origine dei nomi si arricchisce di altre suggestioni ed evocazioni, di ambito letterario e teatrale. La *gigolette* pare essere la degenerazione della sciantosa¹⁰²⁸, dal francese *chanteuse*, protagonista già nella seconda metà del XIX secolo dei *café-chantants* parigini, che si diffonderanno poi nelle città di tutta Europa. In questi locali prosperano spettacoli di rivista, varietà, *sketches*, operette, pantomime e balletti, che negli anni portano alla ribalta vere e proprie *vedettes*. Alcune sciantose sono immortalate da pittori come Edgar Degas e Henri de Toulouse-Lautrec, cantori dell'inquietudine e dell'euforia parigina, sentimenti che contraddistinguono l'Europa nel lungo periodo di pace tra i due secoli. Si occupa di caffè concerto anche il nascente cinematografo; nella serie *Pathé personalities* si possono incontrare i ritratti filmati di alcune celebrate sciantose il cui nome compare nei titoli: *Guilbert Yvette chanteuse*, *Marthe Chenal chanteuse*, *Buffet Eugenie chanteuse*, *Brothier Yvonne chanteuse*

¹⁰²⁴ DALL'ASTA 1999, p. 311.

¹⁰²⁵ *Fantômas* appare sulla stampa (per l'editore Arthème Fayard) per la prima volta nel 1911. La serie si protrarrà fino al 1913. Dopo la morte di Souvestre (1914), Allain riprende la saga letteraria nel 1925-1928 (pubblicata nel Regno Unito dal 1926 e in Francia a partire dal 1935), cfr. *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, DALL'ASTA 2004.

¹⁰²⁶ Sul gioco dei travestimenti nel *serial* di Feuillade cfr. *Strangers in the dark, les «Vampires» et le jeu de masques*, BRUNETTA 1988, pp. 77-81.

¹⁰²⁷ Louis Feuillade dirige per Gaumont: *Fantômas*, serie in cinque film (Francia 1913-1914); *Les vampires*, serial in dieci episodi (Francia 1915-1916); *Judex*, serial in dodici episodi (Francia 1917), cfr. DALL'ASTA 1999, pp. 292-295.

¹⁰²⁸ A titolo di esempio, il personaggio Zigomar è figlio illegittimo di una ex cantante di caffè-concerto, cfr. *La società Eclair e la letteratura popolare in Europa dal 1908 al 1919*, LACASSIN 1993, p. 80.

*Opera comique*¹⁰²⁹; le pellicole non sono datate con certezza ma si possono collocare attorno all'anno 1900. In questo lungo periodo si modernizza e si ricodifica il settecentesco *vaudeville*, si afferma il *cabaret*, si aprono le *music-hall* (il teatro Folies-Bergère è inaugurato nel 1869) mentre si affollano gli spettacoli nei locali di Pigalle e Montmartre (il Moulin Rouge viene inaugurato nel 1891 e il Moulin de la Galette è ristrutturato in locale da ballo nel 1895). Anche nelle sordide bettole degli apaches, le cosiddette *taverne*, ove si trovino un pianoforte e un musicista, si crea l'occasione per esibizioni, danze, spettacoli, i quali, secondo i racconti, spiccano per scandalo. La libertà espressiva immediata, *popolare*, il libertinaggio, il concetto di divertimento collettivo, le notti illuminate che prolungano la vita sociale entrano a far parte dell'immaginario degli europei, e contribuiscono a creare la mitologia di Parigi fatta di luoghi e personaggi leggendari e costituita dalla nascente *massa*¹⁰³⁰. La letteratura d'appendice diffonde e nutre nel tempo i sogni proibiti di dame altolocate che si struggono sulle pagine di avventure amorali e amori impossibili. Cresce parallela a questo mondo scintillante la fama degli spettacoli nei *salon* dei bordelli, e da qui in poi la discesa

¹⁰²⁹ Dati ricavati nel sito web: www.gaumont-pathe-archives.com, Yvette Guilbert appare anche in una «scène ciné-phonographique» intitolata *Le fiacre* (1904), cfr. BOUSQUET 1996, p. 892.

¹⁰³⁰ La prostituzione, il travestimento e la Parigi labirintica sono protagoniste nel saggio di Walter Benjamin dedicato a *Baudelaire e Parigi*: «la prostituzione, col sorgere delle metropoli, entra in possesso di nuovi arcani. Uno dei quali è, anzitutto, il carattere labirintico della città stessa; l'immagine del labirinto è entrata nella carne e nel sangue del *flâneur* [Baudelaire]. La prostituzione, per così dire, la colora diversamente [...]. Il primo arcano di cui essa dispone è quindi il volto mitico della città come labirinto [...]. Decisiva è l'immagine delle forze mortali che esso incarna e rappresenta. Ma anche questa immagine è nuova per l'abitante delle metropoli. Nella forma che la prostituzione ha assunto nelle grandi città, la donna appare non solo come merce, ma in senso stretto come articolo di massa. A ciò allude il travestimento artificiale dell'espressione professionale, che è operato dal *maquillage*», Walter Benjamin, *Baudelaire e Parigi: Parco centrale*, raccolto in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (a cura di Renato Solmi), Einaudi, Torino 1995, p. 142.

verso e oltre i limiti della società civile e convenzionale sembra inarrestabile, anzi, inevitabile. In questi anni i pittori impressionisti sfidano la censura, il perbenismo e, forse involontariamente, propagandano i lati più nascosti, oscuri della società. Infine appare in mostre ed esposizioni ciò che fino ad allora non sembrava possibile prendere a soggetto di un'opera d'arte. Le tele fissano gli istanti rubati nei luoghi della festa, dando spazio e rilievo anche ai più remoti angoli della capitale; perciò, si possono immaginare le due figure perplesse ritratte da Degas nell'*Absinthe* (1875-76) ascoltare senza troppa convinzione l'esibirsi di qualche sciantosa fuori-quadro. Anche il nome Za evoca quello di una celebre *chanteuse*: Zazà, la protagonista dell'omonima opera teatrale del 1898¹⁰³¹. L'evento decisivo che amplifica in Italia la fama di Zazà si deve a Ruggero Leoncavallo. Nel 1900 il musicista, ispirato dal testo teatrale, compone le musiche per un'opera lirica dal medesimo titolo. Intanto nella Torino di Ghione si segnala un periodico di settore intitolato «Zazà. Rivista dei caffè concerti e teatri», di cui si hanno notizie soltanto dal 1901 al 1902. Il soggetto di Zazà sarà ripreso dal cinema più volte durante il Novecento; per quanto riguarda il muto italiano possiamo citare Zazà, una produzione Pasquali del 1910, anno in cui per la casa di produzione torinese lavora anche Ghione¹⁰³², mentre nel cinema francese troviamo un film Pathé dall'omonimo titolo (*Zaza*, di Adrien Caillard)¹⁰³³, solo nel 1913. L'attore potrebbe aver

¹⁰³¹ *Zazà* regia di Pierre-Samuel Berton e Charles Simon.

¹⁰³² Riconducibili al tema della sciantosa sono le produzioni cinematografiche *La figlia di Zazà* (Ambrosio, 1913) di Luigi Maggi, *Marion* (Cines, 1912) e molto più tardi *Marion, artista di caffè-concerto* (Caesar Film, 1920), e le comiche *Robinet innamorato di una chanteuse* (Ambrosio, 1911) e *Tartarin chanteuse* (Centaurio-Film, 1912) di Giuseppe Gray. Da segnalare anche un'edizione statunitense di *Zazà* diretta da Edwin Stanton Porter nel 1915.

¹⁰³³ *Zaza* (Production Pathé-S.C.A.G.L., 1913) di Adrien Caillard con Marie Ventura nel ruolo di Zaza, cfr. BOUSQUET 1995, pp. 657-658.

scelto il nome dell'apache guardando, per motivi di ambientazione, ancora all'opera letteraria popolare francese, autentica miniera d'oro. Infine Ghione rievoca, forse, il malvagio Trompe-la-Mort, non solo per la somiglianza formale e l'affinità del nome, bensì per le peculiarità del personaggio: Trompe-la-Mort è lo pseudonimo di Vautrin, uno dei protagonisti di *Papà Goriot* di Honoré de Balzac¹⁰³⁴, emblema di una doppia identità (come il primo Za la Mort), e personaggio di quella *Comédie humaine*¹⁰³⁵ che rappresenta il fondamento delle future ambientazioni letterarie e cinematografiche seriali della Parigi misteriosa.

Nascita di Za la Mort. La figura irregolare di Za la Mort (soprattutto nella prima fase) stringe un primo debito con le schiere di sgherri e *bravi* che costellano la letteratura italiana otto-novecentesca, alta e popolare, da Manzoni a Carolina Invernizio, fino a Rugantino, il *bullo* di Trastevere, che nella sua evoluzione è stato dapprima identificato con un gendarme pontificio arrogante (*rugante*, in romanesco) e soprattutto quale capo di briganti armati di coltello, dato da non sottovalutare, e che gode di una discreta fama internazionale. È una delle *maschere* di Roma, città dove nasce l'apache di Ghione¹⁰³⁶. Ma i legami tra Rugantino e Za la Mort terminano qui. Il contesto, la tradizione, la storia e le città che producono i briganti e gli apaches sono assai diverse. L'unico punto di contatto, a nostro parere, è nella

¹⁰³⁴ Honoré de Balzac (Tours, 1799 – Parigi, 1850). *Le Père Goriot* è stato pubblicato in dispense dalla «Revue de Paris» nel 1834. Le prime riduzioni cinematografiche pervenuteci sono *Tromp-la-Mort* [sic], di Alexandre Devarennes (Lombardo-Film, Napoli 1920) e *Le Père Goriot* di Jacques de Baroncelli (Francia 1921).

¹⁰³⁵ *La Comédie humaine* raccoglie 137 opere del letterato francese.

¹⁰³⁶ Nel dramma *Rugantino, or the Bravo of Venice* (1805) di Matthew Gregory Lewis (1775-1818), l'autore ritrae la maschera romana (trapiantata a Venezia) attraverso brevi tratti evocativi: «Rugantino [...] still he is a very clever, and what is more to the purpose, a very popular gentleman», cfr. M. G. Lewis, *Rugantino, or the bravo of Venice*, Wells and Lilly, New York 1822, p. 4.

tradizione della maschera¹⁰³⁷ della Commedia dell'Arte. Anche l'apache risponde a caratteristiche fisse che Ghione rispetta ed è dotato di una mitologia fatta di luoghi, consuetudini (negative), abiti, ma è anche la sintesi di un tipo umano. Queste sono qualità che si possono riscontrare nella maschera: ognuna non è solo un personaggio, ma è anche simbolo di qualcosa d'altro, di uno stereotipo, rappresentante di una cultura o storia peculiare. Za la Mort – a detta del suo inventore – è una orgogliosa risposta italiana all'imperversare di cine-delinquenti d'Oltralpe; l'ispiratore principale sarebbe in tal senso Arsène Lupin¹⁰³⁸, ladro e gentiluomo. Ghione adotta per Za alcuni tratti fisici e ambientali (il frac, gli atteggiamenti eleganti e le ambientazioni nel bel mondo e nella teppa) evidentemente ispirati al personaggio nato dalla penna di Maurice Leblanc¹⁰³⁹. Lupin e Za la Mort hanno in comune l'astuzia e il travestimento, quest'ultimo il vero momento saliente dei film della serie, in cui la fantasia dell'autore stimola quella dello spettatore con evocazioni esotiche, proibite, sconosciute. Ghione racconta che il suo apache non nasce per il cinema, bensì debutta in uno spettacolo di varietà drammatico intitolato *Un quarto d'ora d'angoscia*, forse del 1913. L'attore, disperato perché licenziato dalla Celio Film, pensa di scrivere un atto unico,-e così racconta:

¹⁰³⁷ Scrive Roberto Paoletta che i film dell'apache offrivano «a Ghione il pretesto di esibire la sua maschera scarna ed essenziale, che rimane una delle più stranamente fotogeniche che lo schermo abbia mai mostrato alle folle. Vero pezzo d'incubo a disposizione del romanzo d'appendice» PAOLELLA 1956, p. 437).

¹⁰³⁸ Maurice Leblanc (Rouen, 1864 – Perpignan, 1941). La saga letteraria di Arsenio Lupin inizia con *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur* (1907) e termina con la morte dell'autore nel 1941 e con la pubblicazione postuma della novella *Les Millions d'Arsène Lupin*.

¹⁰³⁹ Dalla serie di Lupin, Ghione riprende almeno uno pseudonimo del ladro francese, il Vicomte d'Andrésy, evocato nel *Visconte De Ghion* (*Za la Mort*, Tiber Film, Roma, 1915).

Avrei cambiato mestiere.

Non potevo fare del cinema?

La mia maschera nulla valeva?

Nessuno mi comperava?

Allora, alle ortiche e teatri di posa e obiettivi e direttori e finanziari.

Senza nulla dire, seguitando scrupoloso nel mio dovere allo stabilimento [Celio Film], creai un *numero di eccezione* per il teatro di varietà, che intitolai: «Un quarto d'ora d'angoscia».

Squarcio tragico, rapido, possente, sintetico¹⁰⁴⁰. La scena era un'elegantissima, raffinata camera da letto di una *cocotte* d'alto bordo, che sdraiata in una procace negligé, sulla sontuosa pelle che copriva un basso divano, stava leggendo... Ad un tratto la tenda di pizzo che velava la finestra di fondo, s'illuminava tre volte, a sprazzi... ella lietissima balzava alla finestra, che apriva dando il mezzo di entrare ad un apache.

Breve scena di passione fra i due, poi mentre avvinti già raggiungevano il letto, un rumore strano li immobilizzava...

Il rumore persisteva.

L'apache capiva; d'un balzo era al commutatore spegnendo la luce che inondava la camera, poi, afferrando la donna, con essa, si celava nella stretta del letto.

Sola luce, in tanta notte, la luna che inargentava la bianca tenda di pizzo.

¹⁰⁴⁰ L'aggettivazione richiama il lessico futurista, come ha notato Michele Canosa.

Il tutto era accompagnato da un motivo orchestrale in sordina, ricordante canzoni di boulevards, di cabaret, di bassi-fondi.

Di colpo, sulla tenda bianca, si proiettava un'ombra, che cauta, spezzando un vetro, apriva i battenti e silenziosa, penetrava nella camera, subito esplorandola con una lanterna tascabile.

Ma in quella, il primo venuto, di scatto, riaccendeva la luce...

Avanti alla donnina esterefatta [sic], due apaches si sfidavano.

Il nuovo giunto, per nulla meravigliato, s'accendeva un mozzicone di sigaretta, mentre l'altro lo apostrofava rudemente.

«Come sei venuto, vattene... se no...!».

L'altro freddamente interrogava:

«Se no...?».

Rapidissima l'arma sottile e mortale, brillava nella destra di colui che un giorno, scriverà il suo nome a caratteri d'oro nella storia dell'Arte Muta, creando, dando cuore, muscoli, sangue alla generosa, leale silhouette di «Za la Mort».

Alla minaccia, l'apache ladro a sua volta s'armava, e così s'iniziava una lotta, sorda, violentissima, a scatti: parate fulminee, botte mortali.

La donna, convulsa, quasi pazza di terrore, cercava invano di far cessare quel duello atroce. Al fine, disperata, si buttava fra i duellanti per dividerli, ma il gesto era seguito da un urlo inumano... colpita in pieno cuore da un

colpo tirato dal suo amore... ella stramazza, rigida, sul tappeto...

Mentre il suo involontario uccisore, impietrito, fissando, perduto, il corpo ucciso, lasciava cadere il coltello assassino, l'altro apache si salvava, fuggendo dalla finestra.

Qui il momento raggiungeva un possente diapason tragico.

In ginocchio, accanto alla sua vittima, lo sciagurato tentava di trovare un palpito ancora vitale in colei che amava... Invano... Allora, col volto illuminato in pieno dalla ribalta, faceva passare sulla sua maschera la desolata tristezza... l'inutilità del compiuto gesto... l'istinto della conservazione... la paura delle conseguenze... il terrore del poi... l'urgenza della fuga.

Infatti, balzando in piedi, folle, si buttava verso la salvezza, verso la finestra... ma fatti due balzi, l'orrore l'inchiiodava... Impossibilitato a muoversi cogli occhi dilatati dalla invadente pazzia, egli guardava la tenda dalla finestra...

Su questa, la sua mente sconvolta, vedeva svolgersi una scena proiettata, che raffigurava la ghigliottina.

Sulla «bascule» della macchina falcia-teste, egli riconosceva se stesso... il collo prigioniero della lunetta... la testa, in attesa della mannaia; spaventosa... fulminea la lama piombava, mozzando, al suo passare, il capo suo, che sanguinante ruzzolava nel paniere.

A questo punto, il pubblico che tutto aveva seguito, con raccapriccio, intendeva una squillante... inumana risata, che terminava, smorzandosi, in un urlo da folle.

Su questo, lento, si chiudeva il velario¹⁰⁴¹.

Francesca Bertini, l'interprete di *Ninì* e *Nelly*, molti anni più tardi si dichiara ideatrice assieme a Ghione di *Za la Mort*, che all'inizio fu chiamato *Zar la Mort*: «In *Nelly la gigolette* il nome *Za la Mort* lo trovammo insieme, scrivendo il film in una nottata. È stato un successo clamoroso: ha tenuto la *fiche* a Parigi sei mesi [...]. In *Nelly* facevo la *gigolette*, quella che balla il tango con la spaccata, roba che fanno anche oggi, e noi l'abbiamo fatta cinquanta anni fa! Ero l'innamorata di *Za la Mort*. Ghione riprese poi il nome per una serie di film che io non feci: volevo sempre cambiare, io. Ghione era proprio un tipo particolare, era veramente un grande attore: un vero bullo direbbero a Roma, ma non era un bullo, era il vero apache come a Parigi non ci sono più»¹⁰⁴². Molti anni prima riferendosi allo stesso film Bertini scrive: «Questo [...] film fu imbastito in quattro e quattro otto nel mio appartamento di via Tacito. Io e Ghione ne scrivemmo la trama, ambientandola nei bassifondi di Parigi. Ghione interpretava il ruolo di un 'apache', che battezzammo col nome di *Za la Mort*. Fu così che nacque quel personaggio che divenne in poco tempo celebre e popolare! Il successo di *Nelly* fu enorme, specie in Francia»¹⁰⁴³.

Ma ecco come descrive la nascita del suo personaggio Ghione stesso in *Memorie e Confessioni*:

¹⁰⁴¹ GHIONE 1928a, pp. 48-51.

¹⁰⁴² MINGOZZI 2003, p. 55. La dichiarazione è tratta dal documentario-intervista diretto dallo stesso MingoZZi intitolato *Francesca Bertini. L'ultima diva*, 3 epp., Italia 1982.

¹⁰⁴³ BERTINI 1969, p. 85.

A Parigi trionfava la creazione della danza la «Chaloupé [e]» meraviglia dell'arte della Mistinguet[t] e di Max Darling [sic, ma Dearly]¹⁰⁴⁴, ovunque dilagavano le armonie dei *Sotto i ponti di Parigi*, dei *Cavalieri della Luna*, non v'era varietà, musich-hall [sic], tabarin che non avesse la sua coppia di apaches danzanti. Quindi? Con acutissimo senso di veggente intuî, e daccanto a Francesca Bertini, interprete del film *Nelly la gigolette* le folle videro per la prima volta vivere una strana sihouette, che il suo creatore, battezzò:

ZA LA MORT

E tanta fu grande, profonda, l'impressione, prodotta, su tutti i pubblici, da questa possente affermazione d'analisi umana ed artistica, che segnò il luminoso mio cammino; Za la Mort, diventò simbolo di franca lealtà, di irriducibile coraggio, di generosità senza eguali. Za la Mort fu amato come s'ama un buon compagno; fu adorato per la sua sincera, indiavolata, temeraria fede. Za la Mort, che in gergo significa «Viva la Morte» fu, ed è, l'espressione più sana della vita.

Ed è tanto matematica la mia affermazione, che essa è protocollata dal destino: si [sic], cortesi signori che mi seguite. Essa è marcata dalla Fatalità stessa, perché, nel tempo, in cui creavo la tipica sagoma di Za la Mort, il piccolo, ignudo Iddio, forbiva nella quiete del suo roseo nido, un dardo sottile, che ferendomi, mi dava quale farmaco una dolce anima di donna a conforto di guarigione. Ed ecco che il caso, alchimista bizzarro,

¹⁰⁴⁴ Cfr. III.2.

mentre foggia Za la Mort, gli mette a fianco la creatura buona, che sarà:

ZA LA VIE¹⁰⁴⁵.

Dunque, il successo di Za la Mort fu notevole anche nella patria d'origine degli apaches, e come scrive Gian Piero Brunetta, «la figura del giustiziere sconosciuto, del delinquente che attraverso le sue imprese eccezionali acquista una dimensione mitica, in effetti non vuole sovvertire l'ordine costituito, quanto piuttosto far rivivere, in un contesto presente, una tipologia di fuorilegge che da Robin Hood giunge fino a Zorro rifiutando le ingiustizie più clamorose della legge e degli ordinamenti sociali»¹⁰⁴⁶. Il primo apparire di Za la Mort nel firmamento dei personaggi cinematografici è il fortunato anno di grazia 1914, il medesimo in cui si manifesta Maciste. E se Maciste da Cartagine passerà al fronte alpino della prima guerra mondiale¹⁰⁴⁷ con *nonchalance*, così Zar la Mort perderà una 'erre' nel suo nome, e l'anno successivo compirà una metamorfosi da delinquente apache a Visconte dimezzato nella sua identità. Osservando i film superstiti, i tagli censori nonché le sceneggiature e trame salvate, le incongruenze ci appaiono a dir poco stranianti. Così, ad esempio, ne

¹⁰⁴⁵ GHIONE 1928a, pp. 66-67. I corsivi sono dell'autore.

¹⁰⁴⁶ BRUNETTA 1993, p. 208.

¹⁰⁴⁷ Alludo ai film *Cabiria* (Giovanni Pastrone, Itala Film 1914) e *Maciste alpino* (Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto, Itala Film 1916).

*I Topi Grigi*¹⁰⁴⁸ Za la Mort userà lo pseudonimo d'apache anche quando vivrà in campagna con zia Camilla.

¹⁰⁴⁸ Il *serial* è menzionato in *Grandeur et décadence du serial* con qualche errore, ma pur sempre dando a *I Topi Grigi* un rilievo internazionale (HOVEYDA 1956b, pp. 14-15). Jean A. Gili lo inserisce all'interno de *Le film policier italien* (GILI 1978, pp. 146-147). Il riferimento del *serial* al genere poliziesco è già utilizzato da Umberto Barbaro: «quella vasta attività toccò tutti i generi; il film storico [...], i film polizieschi (di *Za la Mort*)» (*Piccola storia del film documentario in Italia*, in «Quadrivio», a. IV, n. 45, 7 settembre 1936, ora BRUNETTA 1976, p. 471). Molti anni dopo aggiungerà: «l'evasione si provoca assai facilmente col film di avventure poliziesche ultima degradazione del giuoco sottile delle analisi di Dupin nei lucidi racconti di Edgar Poe. Genere che viene praticato in Italia da Emilio Ghione, regista e attore dal volto espressivo duro ed energico, che spicca di problemi sociali e che li tratta in modo da non turbare i sonni della borghesia italiana» (Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, in «Filmcritica», a. I, n. 1, dicembre 1950, ora BRUNETTA 1976, p. 579). Considerevoli sono gli appunti sul *serial* di Giovanni Calendoli: «la visione di Emilio Ghione è [...] immediata, scevra da intenzioni, obiettivamente cronistica. Le sue immagini hanno un solo precedente, quello delle copertine dei romanzi polizieschi a dispense. Il suo modo deciso e scoperto di affrontare la realtà è in una fase ancora embrionale [...]. La sua vera materia prima è la vita considerata nei suoi strati più bassi e nei suoi aspetti più sgradevoli, quale sorge nelle metropoli italiane dopo la nascita della grande industria. I «topi grigi» spiegano che cosa è la «teppa», con un buon senso e un candore tipicamente italiano, che esclude ogni possibilità di riferimento al successivo cinema nero francese, dove il tono tardivo dell'atmosfera è caratteristico» (*L'amabile teschio di Za-la-mort e il Film a dispense*, CALENDOLI 1952, p. 140). Mario Gromo invece rileva che ne «*I topi grigi* [...] c'è sempre un ultimo momento utile, puntualmente acciuffato; ed è quello che permetterà l'avventura seguente. Anche questi film erano piuttosto abborracciati, confusi, ci voleva tutta la volenterosa collaborazione del pubblico per appagarsene. Erano ingenui ritagli di cronaca nera, presupponevano tragiche periferie di grandi città che mai non mostravano, e soprattutto vaste e torbide premesse sociali che non enunciavano mai» (GROMO 1954, p. 46). Carlo Lizzani scrive che dopo la prima guerra mondiale il risultato nel contesto cinematografico italiano fu «l'immobilità, la progressiva cristallizzazione delle formule venute alla luce nell'immediato anteguerra e già profondamente influenzate da quelle correnti. Se si eccettua il lampo di vivacità portato da Emilio Ghione con i suoi film su *Zà la mort* [sic] e [...] *I topi grigi*» (LIZZANI 1954, pp. 42-43). Francesco Savio afferma che nella critica a *I Topi Grigi* «stupisce l'insistenza con cui ricorre il termine realismo. Nulla di più lontano dalle intenzioni e dal temperamento parossistico di Ghione, la cui vocazione si manifesta attraverso le sceneggiature spavalde e improbabili, le didascalie colorite e sgrammaticate, il taglio sbrigativo delle sequenze, lo scorcio febbrile delle composizioni. E poi almeno nei *serials* di «*Za la Mort*», c'è, prepotente, certa vena ironica, che assoggetta il groviglio d'avventure, emozioni, peripezie e colpi di scena all'imperio beffardo della parodia. Ghione è il primo a fare mostra di non credere in quel mondo di fantocci nevrastenici e di stolti gaudenti. Lui crede, questo sì, nei meccanismi della narrativa d'appendice, nei puntini di sospensione e nelle attese deluse. Ma è là ch'egli gioca il suo ruolo di *snob*, di scettico straccione. Con la consapevolezza, forse, di uno scialo, di una degradazione senza ritorno» (SAVIO 1972, pp. 173-174).

Za la Mort contro Za la Mort. Della serie di Za rimangono un lungo elenco di film sommersi (nove), tre film restaurati (tra i quali un *serial*), e cinque frammenti di diversa entità e metraggio, per l'ammontare di diciassette titoli¹⁰⁴⁹. In questi film l'autore pone la saga oltre gli schemi della serialità. L'incoerenza narrativa del personaggio Za la Mort potrebbe essere spiegata dal *lost* film *Za la Mort contro Za la Mort*. A Mosca, presso il Gosfilmofond, è conservato un frammento di *Sua Eccellenza la Morte* del 1919, in cui appare uno Za la Mort malvagio che, come abbiamo visto, è prodotto nello stesso anno in cui esce *Dollari e fraks*, con protagonista uno Za la Mort 'buono'. Ciò ha aperto la strada a una cauta interpretazione dell'anomala dicotomia Za la Mort/criminale – Za la Mort/giustiziere. In seguito alla visione del frammento del film russo e alla comparazione del soggetto e della lista delle didascalie (conservati presso il Museo del Cinema di Torino), possiamo formulare un'ipotesi più concreta, anche grazie a riscontri incrociati con l'autobiografia di Ghione (che si ferma proprio al 1919) e le sinossi pubblicate da Vittorio Martinelli¹⁰⁵⁰. La ricerca si è servita delle fonti filmografiche superstiti (film integri, frammenti, foto di scena) e di numerose fonti d'archivio (documenti generali, appunti autografi, note su aspetti e dati organizzativi, epistolari, inventariazione, soggetti, lista delle didascalie e visti di censura), senza trascurare, pur con le dovute cautele, materiali meno affidabili come autobiografie di protagonisti del cinema muto, biografie di Ghione, memorie, critiche, articoli di riviste e quotidiani d'epoca, materiali che possono nascondere insidie raramente riscontrabili con le fonti primarie (ad esempio la

¹⁰⁴⁹ Cfr. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano*, in part. le filmografie del decennio 1914-1924, cit.

¹⁰⁵⁰ MARTINELLI, *Il cinema muto italiano*, in part. le filmografie del decennio 1914-1924.

pubblicistica ha spesso avuto il difetto di riportare trame non attendibili). Ma non è da sottovalutare il peso della censura, che è tale da poter modificare vicende, particolari e didascalie e forse ha condizionato la fine dello *Za la Mort* negativo¹⁰⁵¹. Per chiarire le molte incongruenze presenti nella serie *Za la Mort* proponiamo una schematizzazione dividendone cronologicamente la filmografia:

1914-1916, creazione del personaggio: l'apache e il nobiluomo;

1917-1919, i grandi *serial*: il giustiziere pietoso;

1918-1922, ristrutturazione manichea: i due *Za la Mort*;

1923-1924, la decadenza, l'ultimo tentativo di rinnovamento: *Za la Mort detective-reporter*.

Questo schema ci autorizza a porre al centro del discorso il film *Za la Mort contro Za la Mort*. Se la sinossi è attendibile, il titolo d'evocazione fantomasiana «X vs X»¹⁰⁵² accorre in nostro soccorso nel percorso interpretativo riguardante la filmografia che abbraccia il periodo 1914-1922 (nel biennio successivo non si pone più il problema della presenza contraddittoria: lo *Za la Mort* malvagio sparisce dalla circolazione). Forse a questo punto è giusto chiedersi se sia corretto chiamare in causa un film che non c'è più e che magari all'epoca non ha avuto il riscontro e l'importanza che noi vorremmo attribuirgli, ma le intenzioni dell'autore in merito appaiono piuttosto chiare. Le configurazioni tipologiche del personaggio *Za la Mort* sono essenzialmente due: è l'*assassino*, apache senza codice morale, ed è il *giustiziere*, votato alla lotta contro il crimine. Particolare rilievo assumono, in questa classificazione, le

¹⁰⁵¹ Cfr. il testo di Giuseppe Guadagnini riportato in questo paragrafo.

¹⁰⁵² *Fantômas contre Fantômas*, regia di Louis Feuillade, Gaumont 1914.

interpretazioni di Kally Sambucini. I titoli nei quali Za la Mort appare nel ruolo dell'assassino passionale (un *vilain* simile a quell'apache primigenio Bibi-sans-pattes dal quale lo abbiamo visto derivare) sono *Nelly la gigolette* (1914, con Francesca Bertini), *Nel gorgo* (1918, dove Sambucini interpreta Luisette), *Sua Eccellenza la Morte* (1919, dove Sambucini interpreta Albaspina). La distanza temporale tra il primo film e gli ultimi due è notevole, se consideriamo il rapido cambiamento di gusto del pubblico che si verifica in questi anni e la diversa pressione della censura. Kally Sambucini, come abbiamo visto, in questi film non interpreta *mai* Za la Vie. In una possibile terra di mezzo vi sono due film, anch'essi temporalmente distanti l'uno dall'altro: *Anime buie* (1916, nella versione italiana Sambucini interpreta Zerlina¹⁰⁵³), in cui l'elemento *apache* tradizionale è evidente e Za la Mort è un delinquente passionale che alla fine andrà a vivere con Hesperia/Casque d'Or, assassina della sua donna, Zerlina (qui Sambucini addirittura muore); nell'altro, *Il castello di bronzo* (1920, qui Sambucini interpreta Squallida), è marcato il tema dell'identità sdoppiata (che appare un sincretismo tra *Il fu Mattia Pascal*¹⁰⁵⁴ e i più recenti eroi letterari – Zorro compare nel 1919 – e del fumetto) e Ghione è il Principe di Castel Nero/Za la Mort. Anche in questi due film Sambucini non interpreta Za la Vie. La maggioranza dei film della saga vede l'apache nel ruolo di eroe giustiziere e difensore dei deboli, forse redento, giacché viene evocato un vago passato oscuro (in particolare in *I Topi Grigi* e *Dollari e fraks*) di cui si trova traccia nel 'raddrizzatorti', protagonista di *Za la Mort* (1915), in cui Ghione interpreta il Visconte De Ghion/Za la Mort. I titoli sono: *L'imboscata*, *Il numero 121*, *L'ultima impresa*, *Il*

¹⁰⁵³ Cfr. MARTINELLI 1992e., pp. 33-34.

¹⁰⁵⁴ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, venne pubblicato da «Nuova Antologia» a puntate nel 1904, e nello stesso anno edito in volume a cura della stessa rivista.

Triangolo Giallo, I Topi Grigi, Dollari e fraks, Un frak e un apache, Zalamort – Der Traum der Zalavie, Ultimissime della notte. Sono presenti alcuni *cliché* per i quali Za la Mort gode di larga fama tra i delinquenti come tra le guardie, e le ambientazioni risentono di influenze *noir*, 'gialle', poliziesche, di spionaggio, avventurose, fantastiche e d'azione, che in seguito saranno riprese nei romanzi e nell'autobiografia. In questi film Kally Sambucini interpreta *sempre* Za la Vie. Solo nei titoli di quest'ultima serie Za la Mort dispone di una storia biografica propria e coerente; altrove ci sono l'apache malvagio senza riserve, due nobiluomini e pure l'attore *Emilio Ghione* che, nella finzione filmica, ne prendono a prestito il nome. Il personaggio nel suo insieme appare come un simbolo da riempire di volta in volta, sempre diverso da sé; è assai probabile che col passare degli anni il nome venga utilizzato come facile richiamo per il pubblico, o infine, come suggerisce la trama metacinematografica di *Dollari e fraks*, sia presentato come un *personaggio interpretato da Emilio Ghione*, attraverso il quale Ghione stesso lascia passare un fantasioso cortocircuito che lo collega a un presunto passato di apache prestato al cinema con le interpretazioni di Za la Mort. L'anomala modalità della rappresentazione consente all'apache di regalare agli spettatori situazioni completamente nuove: ogni volta è d'uopo dimenticare il film precedente, poiché i personaggi interpretati da Ghione e Sambucini nella saga possono presentarsi con identità eterogenee, se non opposte, pur mantenendo, come nel caso del protagonista, il nome Za la Mort. L'unica spia di 'coerenza narrativa' è la presenza di Za la Vie: come abbiamo visto dove non c'è, infatti, Za la Mort è altro dal vendicatore buono. Ma questo i critici d'epoca non l'hanno rilevato: sarà stato forse per necessità di chiarezza che Ghione nel 1922 gira il film fin dal titolo sibillino, *Za la Mort contro Za*

*la Mort. Quale dei due?*¹⁰⁵⁵, in cui lo Za la Mort buono combatte finalmente il suo doppio malvagio. Nei film *Anime buie*, *I Topi Grigi* e *Zalamort – Der Traum der Zalavie*, le tre produzioni della saga a oggi più complete, traspare il tema dell'individuo toccato in modo irreversibile nei suoi affetti: gli vengono tolte la famiglia e la libertà, ma non fidandosi della giustizia pubblica, si affida alle proprie capacità, l'astuzia e la forza¹⁰⁵⁶. Spesso per ottenere giustizia si affida al travestimento (cfr. cap. 2). Così avviene in *Za la Mort* (1915), in cui l'apache manifesta una doppia identità; in *Anime buie* (1916) è addirittura Za la Mort a cambiare nome e divenire Gil Negro; e così ancora ne *I Topi Grigi* (1918) e in *Zalamort – Der Traum der Zalavie* (1924), in cui si traveste da *maharajah* indiano. Anche le ambientazioni sono (involontariamente) ambigue: «C'è più Italia in *I Topi Grigi* di Emilio Ghione e Kelly [sic] Sambucini, che non negli altri film italiani dello stesso periodo»¹⁰⁵⁷; le osservazioni di Umberto Barbaro si riferiscono alle 'vedute' rurali nel *serial* di Ghione, che producono un disorientamento stilistico rispetto al genere avventuroso. Ma è nel gioco degli opposti che stride il confronto tra il contesto urbano e la campagna romana, che nella finzione rappresenta quella francese e americana, alla quale Za la Mort pur non appartenendovi anela ritornare. L'anomalo Za la Mort contadino rappresentato nel primo episodio di *I Topi Grigi* sa bene che non potrà che continuare ad essere se stesso: una vittima dell'urbanesimo dal passato oscuro, appartenente al ventre di Parigi, costretto da un destino ineluttabile a solcare i bassifondi e in egual

¹⁰⁵⁵ *Za la Mort contro Za la Mort. Quale dei due?*, regia di Emilio Ghione, Fert 1922.

¹⁰⁵⁶ In fin dei conti non fa altro che evocare un archetipo letterario: Ulisse, tornato a Itaca, regola definitivamente i conti con i Proci dapprima sotto mentite spoglie e contando sulle sue forze.

¹⁰⁵⁷ Umberto Barbaro, *Neo-realismo* (1943), ora in BRUNETTA1976, p. 503.

misura le alte sfere della società in frac, trasportato di volta in volta dalle sue avventure. L'accento letterario della saga, o paraletterario se si preferisce, lancia il racconto oltre la realtà e la storia e lo pone in un presente indefinito; se le riprese e le fotografie dell'ambiente italiano sordido o povero sono evidenti in *I Topi Grigi* (ma il *serial* è ambientato in Francia e a Diamond City)¹⁰⁵⁸, il racconto avventuroso sta alle soglie dell'esotismo di Emilio Salgari, e in questo *Za la Mort* va oltre la realtà, ambientando le vicende in un tempo onirico. La sospensione temporale può dar cittadinanza a un personaggio a metà tra l'eroe dalla forza morale e fisica integre e l'eroe antisociale, che si oppone all'ordine costituito, che usa la polizia soltanto per far fuori dal gioco il suo antagonista (ad esempio Grigione). Il sincretismo culturale e visionario contenuto in *I Topi Grigi* è accattivante, e porta il pubblico a sognare orizzonti al di fuori dell'Italia. Lo *Za la Mort* giustiziere è protagonista di film dinamici e caotici dalla trama attorcigliata, pensati per il divertimento del pubblico, il quale si attende pura evasione. L'ambientazione non italiana di argomenti socialmente scabrosi suggerisce un cauto confronto tra *I Topi Grigi* e le 'commedie all'ungherese' degli anni Trenta, dove storie pruriginose (pur nei limiti) venivano ambientate all'estero per non irritare la sensibilità censoria del regime; l'ambientazione francese o americana dei film di Ghione risente piuttosto della generica esterofilia del pubblico italiano, cui si indirizzano la parata di *cow boys* (*Anime buie*) e ovviamente gli apache parigini (*I Topi Grigi*). Almeno per alcuni episodi centrali *I Topi Grigi* potrebbe intitolarsi, parafrasando un film di Marcel Fabre, *Le*

¹⁰⁵⁸ In una non ben definita America anglofona però attorniata dalla pampa, che richiamerebbe un idioma semmai iberico.

*avventure straordinarissime di Za la Mort*¹⁰⁵⁹, date le vicissitudini e le odissee che vedono il protagonista in contatto diretto col mondo intero (popoli selvaggi compresi), anch'egli ispirato dalle pagine di Albert Robida. Forse per questo Za sopravvive ai suoi modelli cinematografici d'Oltralpe. L'*apache* che appare alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, in un periodo difficile per il commercio delle pellicole nei paesi belligeranti, dopo la fine del conflitto tenta di rinascere in Germania, mercato che si apre all'*apache* per la prima volta. Nonostante questo nuovo fronte il suo tramonto (cinematografico, ma non letterario) è obbligato, dopo che la faccia culturale oltre che fisica e morale dell'Europa è cambiata in modo irreversibile. A detta del suo autore, *Za la Mort* è un prodotto appartenente alla propria epoca: un *collage* di nozioni alte e popolaristiche, *vita inimitabile* e strategia di mercato. Basando le ricerche sulla critica d'epoca, si scopre che tra fiaschi e successi l'*apache* rinnova la fiducia del suo pubblico, e più gli anni passano più sembra pensato su misura per gli spettatori delle periferie e delle campagne. In tutta probabilità ritraendo la città (al di là di Parigi) quale luogo di grandi eventi mondani e di mistero, lusso e miseria, Ghione mira al colpo di scena stupefacente e pensa a un pubblico ingenuo, scarso di cultura e scolarizzazione. Forse per questo bisogno di continui cambi di rotta, *Za la Mort* e la serie che lo riguarda si pongono al di fuori del concetto coerente di sequela. La chiave di lettura che meglio illustra *Za la Mort* sembra essere indicata dallo stesso Ghione, in una breve ma importante riflessione di *Memorie e Confessioni*:

¹⁰⁵⁹ *Le avventure straordinarissime di Saturnino Faradola*, regia di Marcel Fabre, Ambrosio, 1913.

L'arte cinematografica, influenzando, sopra ogni cosa, sulle masse [...], deve penetrare con facilità; non può essere astrusa cervellotica. L'opera sana di questa settima manifestazione artistica non deve basarsi che sulla possibilità d'essere subito compresa, quindi amata¹⁰⁶⁰.

Parigi dava licenza di lussuria, di libertà, dell'impossibile e improbabile. Ghione ha via via costruito, decostruito e ricostruito *Za la Mort* in funzione del paradigma di «cinema per le platee»¹⁰⁶¹, quindi di successo, seguendo esempi già attivi nel cinema statunitense. La strada intrapresa dal cinema americano viene apertamente apprezzata nelle pagine di *L'ombra di Za la Mort* – bisogna sottolinearlo – verso la fine degli anni Venti, citando a modello Griffith:

Sul Corso, una facciata luminosa, fra miriadi di lampadine abbaglianti, attrasse la mia attenzione. Era un Cinematografo. Vistosi cartelli *réclame*, grandi fotografie, titoli a lettere cubitali, annunciavano il film «Intolerance» [sic], messo in scena da Griffith. Entrai [...] due signori discutevano il lavoro [...]: «il film costa dieci milioni di dollari. Il Direttore ha già guadagnato più della metà dell'esposto, dopo aver pagato le due parti principali la bellezza di centomila dollari ciascuna».

Pensavo a quei milioni di dollari [...] dicevo a me stesso:

¹⁰⁶⁰ GHIONE 1928a, p. 120.

¹⁰⁶¹ *Ibidem*.

«Ecco una fonte di ricchezza e di gloria. Perché non incamminarmi decisamente su questa strada?»¹⁰⁶².

Al di là della finzione letteraria, da questo atteggiamento forse poco romantico sembra scaturire un pensiero industriale del cinema: un 'prodotto' che deve far strappare biglietti in sala. Perciò Ghione raccoglie tutto ciò che può avere un minimo di fama popolare, meglio se confusa o ancora capace di suscitare sorpresa nelle masse, che ne conoscono gli aspetti più superficiali. Sembra che Ghione mescoli in un sacco le tessere simboliche di ogni *cliché* letterario e una volta pescati concetti, frasi, elementi letterari a caso, li usi per le sue ricostruzioni. Interpreta i tabù, la gola e le morbosità di chi viene a spiare al cinema gesta trasgressive, che non potrà (e mai vorrebbe) vivere di persona. Ghione crea una sintesi tra generi, come abbiamo già notato, forse tendente al 'basso', all'immediato: dare in pasto al pubblico più minuto, sprovveduto, la grande prova istrionica, il grande colpo di scena.

Za la Mort costringe il suo autore in un abbraccio mortale. Le opinioni in merito si dividono fra chi, come Kally Sambucini e Ghione stesso, sostiene che la colpa sia da imputare ai produttori, fissati sullo sfruttamento del personaggio e l'iterazione delle sue gesta; mentre i detrattori sostengono che fosse Ghione a giocare d'azzardo, scommettendo ancora sull'apache, puntando sulla sua fama internazionale. Quest'ultima interpretazione è però meno credibile. Ghione diventa suo malgrado vittima di un *topos* decadente, trasfigurato dalla pubblicitaria dell'epoca in un perdente di lusso, a un tempo raffinato e minato nel fisico. Un *maledettismo* che egli tenterà di sfruttare in termini vagamente autobiografici nel romanzo

¹⁰⁶² GHIONE 1973, p. 92.

L'ombra di Za la Mort. La doppia identità resa celebre da Stevenson con il suo *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*¹⁰⁶³, o incarnata in miti vittoriani come Jack lo squartatore, per restare sulla superficie, è simbolo di una società nella quale si affacciano *pericolosamente* le masse, tesa a reprimere se stesse, ad esaltare il perbenismo e nascondere i vizi, mentre, allo stesso tempo, prepara una guerra mostruosa.

Nei *Misteri di Parigi*¹⁰⁶⁴ appare un apache chiamato Bras-Rouge, la cui suggestione nominale ritroviamo, con qualche variante, in alcuni film di Za la Mort, ma già presente nel racconto di Genina dal quale è stato tratto *Nini Verbena*. Il rosso è abbinato agli apache stessi: in *Nini Verbena* (i cui fiori tendono al colore lilla), Nini è la stella della taverna del Gatto rosso dove si balla il tango (termine che può indicare una gradazione di rosso brillante tendente all'arancione)¹⁰⁶⁵; in *I Topi Grigi*, episodio IV, la banda americana di apache è capeggiata dal fiero Ragno Rosso, mentre Lama Rossa è il rivale di Za la Mort in *Zalamort – Der Traum der Zalavie*. Ogni nome evocativo di apache è legato a un colore o a un riferimento al nero o al bianco. A partire dai nomi Za la Mort e Za la Vie, in cui è evidente l'evocazione del buio e della luce. Za la Mort adotta lo pseudonimo Gil Negro (*Anime buie*), o Principe di Castel Nero nell'altrettanto cupo *Il Castello di bronzo*; Za la Vie in incognito diviene Georgette Leblanc in *I Topi Grigi*; Kally Sambucini interpreta Albaspinga in *Sua Eccellenza la Morte*. In *Zalamort – Der Traum der Zalavie* troviamo Perla Cristal, citazione dell'americana Pearl White¹⁰⁶⁶, interpretata da

¹⁰⁶³ Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (cura di G. Selo), La Spezia, Zeus, 2001.

¹⁰⁶⁴ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, cit.

¹⁰⁶⁵ Cfr. Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1995.

¹⁰⁶⁶ Pearl White (1889-1938). Attrice americana di *serials* divenuta famosa con *The Perils of Pauline* (1914).

Fern Andra. Torna per due volte il nome Casque d'Or sia in *Anime buie* che in *Ultimissime della notte*, ma sono due *gigolettes* diverse. Il grigio è destinato agli apaches cattivi: al capobanda Grigione (che adotta lo pseudonimo James Grey in America) e alla banda dei Topi Grigi. Il Velo Nero è una donna misteriosa che comanda le Maschere Bianche nell'omonima novellizzazione di un film Fert. Il giallo è evocato sia nei Focchi Gialli, apaches amici di Za la Mort (*I Topi Grigi*) sia nel titolo di *serial: Il Triangolo Giallo*. Anche al di là di Za la Mort, Ghione sceglie di applicare colori a titoli e personaggi: *La cricca dorata*, *Il quadrante d'oro*, *Il circolo nero* (nel quale c'è Edith Brown); in *Senza pietà* due personaggi si chiamano Fosco (forse in omaggio a Pastrone) e Il Nero¹⁰⁶⁷.

Za la Mort, la politica e il secondo Dopoguerra. Alcune posizioni critiche antifasciste sono diffidenti nei confronti di Za la Mort, rilevando nel personaggio evocazioni politiche avverse. La critica militante osserva Za la Mort alla luce della storia italiana recente, per confinare la contestualizzazione francofila e letterario-cinematografica, che costituiscono l'*humus* in cui Ghione plasma il personaggio, ai margini della riflessione generale. Le ragioni storiche sono da ricercare in un'Italia appena uscita da una dittatura feroce e da una guerra distruttiva. Francesco Cangini in «Il Candido» e Renzo Renzi in «Cinema» analizzano il personaggio da punti di vista equidistanti e in qualche misura emblematici. Se Cangini ricorda la popolarità di Za con piglio nostalgico, Renzi ha dalla sua un'interpretazione creativa valida esteticamente ancor oggi: egli riscontra nel giovane Mussolini sia gli «occhi di fuoco di Za», sia il

¹⁰⁶⁷ Nomi di personaggi abbinati ai colori si trovano nella saga dei corsari di Emilio Salgari (*Il corsaro nero*, *Il figlio del corsaro rosso*), ma anche nel film di Quentin Tarantino *Le iene* (*Reservoir dogs*, USA 1992), si conserva il soprannome colorato (Mr.Blue, Mr. Pink, ecc...).

cranio rivelato dai radi capelli, che arricchisce con un'ulteriore immagine, riferita al dittatore appesantito degli anni successivi: Mussolini è lo sguardo di Za incastonato nel corpo invecchiato di Maciste¹⁰⁶⁸. L'adesione al fascismo dell'attore¹⁰⁶⁹ è provata e testimoniata anche nei testi *Memorie e Confessioni* e in *La parabole du cinéma italien*, nel quale Ghione accusa la sindacalizzazione del paese (il cosiddetto biennio rosso 1921-1922) quale concausa, tra l'altro, della crisi del cinema italiano degli anni Venti¹⁰⁷⁰:

Nous sommes en 1921. Les affaires cinématographiques périlclitent; la situation politique intérieure est depuis deux ans très grave; les communistes sont les maîtres du pays et proclament grèves sur grèves, jusqu'à l'apparition foudroyante des *chemises noires*. Tout cela, en attendant, porte à la ruine totale, peu à peu le cinéma italien¹⁰⁷¹.

Il 'fascismo involontario' di Za la Mort negli anni della Grande Guerra, per parafrasare un acuto titolo di Renzi, pare improbabile: il personaggio ci sembra, semmai, di volta in volta più vicino a posizioni nichiliste, anarchiche o in qualche rara sfumatura camorriste. L'immagine peculiare del vendicatore che obbedisce (o disobbedisce) al codice d'onore della teppaglia può rappresentare *in nuce* un sintomo, nel cinema, del futuro giustizialismo sommario

¹⁰⁶⁸ *Il Duce, ultimo divo*, RENZI 1991b, pp. 131-135.

¹⁰⁶⁹ Nel 1921 Ghione è vicepresidente del Fascio Artistico Cinematografico Torinese (F.A.C.T.). Per una più ampia visione dei rapporti tra il fascismo e il cinema cfr. *Cinema e fascismo*, ZAGARRIO 2004.

¹⁰⁷⁰ Ma non sarà solo quello come gli storici hanno sottolineato e più di qualche dubbio c'è nel fatto che gli scioperi delle maestranze del cinema possano influire sulla qualità di quello stesso cinema o sullo svuotamento delle sale dove si proiettano film nazionali nel decennio 1921-1930.

¹⁰⁷¹ GHIONE 1930b, p. 55.

squadrista; ma a mio avviso è da imputare a ragioni storiche comuni alle quali attingono sia Ghione, sia i fasci di combattimento. La sovrapposizione tra Ghione/Za la Mort e l'apache quale prototipo di squadrista – con la camicia nera, per giunta – in parte avvalorata dalla vita politica di Ghione, hanno fatto nascere, dopo la Liberazione, un 'fenomeno Za la Mort' in scala ridotta: specchio di un'opinione diffusa (per certi versi conformista) tra gli addetti ai lavori. In questo modo, nel secondo Dopoguerra, un personaggio quasi dimenticato pare rappresentare, per la critica antifascista e marxista, una sintesi storica eccellente: Za la Mort diviene un simbolo 'altro da sé'.

Za la Mort redivivo tra fumetto, cinema e narrativa. Nuova vita per Za la Mort. La maschera indissolubile di Za la Mort tatuata nelle concavità e nelle spigolosità del volto del suo *ospite* è di per sé una caricatura stilizzata e fortemente espressiva, elementi essenziali per il linguaggio fumettistico. La qualità emerge prepotente fin dal primo film dell'apache, nel flano di *Nelly la gigolette* disegnato da Giove Toppi, grande illustratore che ritroveremo sulla strada di Za la Mort nel 1928. Nel 1917 e 1918 sono presentati nelle sale i primi due *serial* dell'apache: *Il Triangolo Giallo* e *I Topi Grigi*. Nella *brochure* del primo film la maschera dell'attore inscritta in un triangolo è di per sé un richiamo emblematico, il viso di Ghione come sintesi dell'universo dell'apache. Nella copertina del libretto di sala del secondo *serial* è invece evidente la drammatizzazione: Za la Mort è rappresentato mediante la proiezione della propria ombra, la sua sagoma è simbolo eloquente, e basta a sé. Nel 1928 Ghione, escluso dalla cinematografia, ripubblica per l'editore Nerbini *Za la Mort*, romanzo pubblicato qualche anno prima a episodi nell'«Appendice del Mondo». Questo è forse il primo caso in cui il personaggio di Ghione

dal cinema, attraverso la narrativa, arriva al fumetto. Il libro è illustrato da diciotto tavole di Giove Toppi¹⁰⁷². La copertina è dominata dal viso (invecchiato) di Ghione, che indossa il berretto a visiera, elemento iconografico dell'apache, mentre tutt'intorno sono raffigurati personaggi, protagonisti, antagonisti, immagini inquietanti che anticipano e sintetizzano la trama; nelle tavole interne il personaggio è invece trasfigurato in un giovane nel fiore degli anni. Per trovare la prima storia a fumetti di Za bisogna invece aspettare il 1946, quando nasce l'albo *Za la Mort*. Il primo episodio s'intitola *Il principe della camorra*, «cineromanzo di Melfi, disegni di Enwer», edito da Stellissima/I.C.E.; seguiranno altri undici albi. Il quinto numero (*Il mostro strangolatore*) è scritto e disegnato da Walter Cappella, dalla copertina scompare Stellissima¹⁰⁷³ e con essa il *feuilleton* intitolato *Il segreto del fazendeiro* giunto al quarto episodio perciò sospeso, sulla copertina rimane soltanto «Edizioni I.C.E. Milano». Dal numero sette (*La compagna di Za la Mort*) scompare la firma di Cappella, qui l'autore è anonimo ma sembra essere un certo G. Cossio che firma soltanto il nono numero (*Il marchio fatale*); gli ultimi tre numeri a nostra disposizione (10-12) non sono firmati, l'ultimo episodio s'intitola *La fine del drago rosso*, ma è l'epilogo anche per il fumetto. I temi mantengono le atmosfere torbide dello Za

¹⁰⁷² Giove Toppi (1888-1942). Cfr. *Dai flani ai fumetti: Giove Toppi*, MARTINELLI 1995a, pp. 26-29. Ghione cita l'illustratore ne *L'ombra di Za la Mort*: «sentendo di non aver sonno [...], mi misi a sfogliare un album preso a caso. Era una raccolta di vignette disegnate dal pittore Toppi in modo suggestivo; una serie di figure femminili ardite e provocanti. Fui colpito specialmente da una composizione che raffigurava, in modo espressivo, una radura di foresta. Ad un albero era legata una ninfa nuda, che due fauni flagellavano con fronde verdi. Le maschere sadiche dei satiri, diabolicamente gioconde, facevano uno stridente contrasto con la faccia dolorosa, sofferente della bella ninfa, che lagrimava sotto il supplizio». Nel volume curato da Gianfranco Tortorelli dedicato alle edizioni Nerbini è inclusa una bellissima caricatura di Toppi che raffigura il volto di Ghione nelle vesti di Za la Mort datata 1927 con una dedica dell'attore a Nerbini (TORTORELLI 1983, p. 91).

¹⁰⁷³ Stellissima è una casa editrice specializzata in editoria popolare. Nel 1943 pubblica *Divi e dive faccende e vicende del cinema 1913*, RIBOLZI [1943].

la Mort cinematografico e si discostano di poco dal personaggio oscuro dal cuore buono; certamente i soggettisti conoscevano bene i film o almeno la narrativa di Ghione. È altrettanto certo che alla casa editrice Stellissima i feuilletonisti non mancassero, come mostrano tra l'altro *L'enigma della danzatrice* di Louis Ritter, (1944), *Il cieco di Mortimer Street* di Nino Pivetta (1946) e per finire *La nave delle vergini* di Pietro Mormino (1943). Riferendosi a Batman, Michele Canosa scrive: «I fumetti (*comic-books*), la *pulp-fiction* e il cinema più nero (non solo *noir*) condividevano, all'epoca, lo stesso immaginario della letteratura popolare d'avventura, del giallo, del fantastico, dell'horror e, per altri versi, della fantascienza»¹⁰⁷⁴, analisi che possiamo applicare anche a questa pur piccola esperienza editoriale italiana del Dopoguerra, assimilabile allo stesso flusso carsico che trascina sedimenti iconici e miti collettivi. Ulteriore evoluzione di Za, contorta ma non meno interessante della precedente, avviene a opera di Gian Luigi Bonelli. Nel settembre 1953 si affaccia sul mercato italiano un nuovo personaggio, 'Zà la mort il vendicatore rosso'. Anche questo è un apache, non parigino ma nativo americano. Inizia così la saga del pellerossa difensore dei deboli e, contemporaneamente, strenuo avversario dei malvagi, siano essi indiani o visi pallidi, e che sfregia con una Z a fil di spada, come Zorro. L'esperienza si interrompe dopo due sole annate. Nel 1961 assistiamo a un'ulteriore trasformazione: nasce un personaggio che troviamo ancor oggi in edicola, *Za-gor-te-nay*, il mezzosangue, più conosciuto come *Zagor* (Ed. Bonelli, Milano), che mantiene nell'incipit del nome il seme di Za la Mort. Tra gli altri fumetti ispirati al

¹⁰⁷⁴ *Batman: la linea gotica*, CANOSA 1998a, p. 188. I corsivi sono dell'autore.

nome dell'apache troviamo *Zakimort*¹⁰⁷⁵ (anni Sessanta-Settanta), personaggio femminile al limite del fumetto sexy, limite che in seguito varcherà prima di scomparire.

Cinema sonoro: Za la Mort e Ghione. Dopo l'avvento del sonoro, gran parte del repertorio muto scompare dalla circolazione. Le occasioni per rivederne alcuni brani sono offerte da tre film che ripercorrono la storia del cinema attraverso il montaggio di vecchie pellicole. In due di essi appare anche Emilio Ghione: *Quando eravamo muti* (Riccardo Cassano, 1933) e *Vecchio cinema... Che passione!* (Aldo Crudo e Dino Partesano, 1957), simile nella struttura a «prosimetro» a *La valigia dei sogni* di qualche anno prima (Luigi Comencini, 1953-54, dove però Ghione non compariva)¹⁰⁷⁶. Gli omaggi a Ghione più interessanti restano però *Fumeria d'oppio* e

¹⁰⁷⁵ *Zakimort* pare rappresentare un ponte ideale tra il nome *Za la Mort* e i protagonisti di altri fumetti contraddistinti dalla Kappa (Diabolik, Kriminal). Cfr. il breve film di Mario Monicelli, *La bambinaia*, episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968.

¹⁰⁷⁶ *Quando eravamo muti*, regia di Riccardo Cassano, Giani Film, Italia, 1935 (cfr. CHITI, LANCIA 2005, p. 288); *Vecchio cinema... Che passione!*, regia di Aldo Crudo e Dino Partesano, Alex Film, San Paolo Film, Italia, 1957; *La valigia dei sogni*, regia di Luigi Comencini, Mambretti, Italia, 1953-54 (cfr. POPPI 2007, pp. 466-67).

Cinema d'altri tempi, film a soggetto ispirati a *Za la Mort*¹⁰⁷⁷ il primo e alla vita dell'attore il secondo. Il film *Fumeria d'oppio*¹⁰⁷⁸, diretto nel 1947 da Raffello Matarazzo, tenta di rinverdire il mito di *Za la Mort*. Tra gli sceneggiatori figura Ettore Margadonna, autore di *Cinema. Ieri e oggi*, volume basato, per quanto riguarda il cinema muto italiano, sul testo di Ghione *La parabole du cinéma italien*¹⁰⁷⁹. Nel ruolo dell'apache appare Piero Ghione con lo pseudonimo Emilio Ghione jr., lo affianca Mariella Lotti nel ruolo della vittima. Il film è vagamente fumettistico, le atmosfere trasognate, sottolineate da una colonna sonora invadente: la trama ricorda i film dello *Za la Mort* muto, in particolare il *serial Il Triangolo Giallo*. Il capo di una banda di criminali nasconde nella sua villa una fumeria d'oppio. Nel frattempo vorrebbe incastrare per un omicidio, di cui è mandante, un giovane

¹⁰⁷⁷ Ma una filiazione alla cinematografia di Ghione avviene già negli anni del muto, tra gli esempi meno celebri c'è anche l'esperienza di Pio Vanzi, già oggetto del sarcasmo di Hec che nel 1918 scrive «Pio Vanzi che dirige il «Travaso» e che dev'essere quindi un giovane di spirito, ha pensato bene, dopo forse il successo dei «Topi [Grigi]» di metter su una Casa con tanto di «Pio Vanzi film». Auguri» (Hec, *Il mondo che gira e il mondo che si gira*, in «In Penombra», a. I, n. 3, agosto 1918, p. 129); come testimonia Roberto Chiti, Vanzi (1884-1957) «è conosciuto come un apprezzato autore drammatico [...]. Si accosta al cinema nel 1916 presso la Tiber di Roma, incaricato di scrivere soggetti per registi come Negroni, Caserini, Righelli e Genina». Tra i suoi film si possono ricordare *Le labbra e il cuore* (1919), *La tartaruga del diavolo* e *Ursus* del 1920 (CHITI 1997, p. 286). Francesco Savio aggiunge che «Pio Vanzi [con Lucio d'Ambra e Ivo Illuminati] si autopromossero inventori della «commedia cinematografica», anticipatrice di Lubitsch (come pure si è scritto) e genitrice d'uno «stile visuale»» (SAVIO 1972, p. 166). Alberto Francis Bertoni, romano, realizza uno *spin-off* de *I Topi Grigi* intitolato *L'officina del Grigione* (Flegrea Film 1920, *serial* in due episodi *L'officina del pregiudicato, I pescicani*) diretto e interpretato da Bertoni, che in *I Topi Grigi* interpreta il ruolo dell'antagonista principale di *Za*, Grigione. Bertoni riprende pure la libertà che contraddistingue la serie diretta da Ghione: alla fine de *I Topi Grigi* (nei cui titoli di testa l'autore è citato come A. Francis Bertone) infatti Grigione risulta essere stato ucciso da *Za*. La data di produzione conferma alcune considerazioni di Ghione, che testimonia la perdurante circolazione di *I Topi Grigi* (cfr. GHIONE 1928a, p. 78), cfr. CHITI 1997, pp. 28-29.

¹⁰⁷⁸ *Fumeria d'oppio*, regia di Raffello Matarazzo, Labor Film-Metropa Film, Italia, 1947. Cfr. il numero monografico di «Cinegrafie» (n. 20, 2007) dedicato a Matarazzo. In particolare: 1964. *Una conversazione con Raffello Matarazzo* (EISENSCHITZ 2007, pp. 132-133); CAVAZZA, BONIFACINO 2007, p. 156.

¹⁰⁷⁹ Cfr. POPPI 2007, p. 190, al testo di Margadonna ci siamo già riferiti in III.4.

tossicodipendente frequentatore della villa. Ma la sorella del ragazzo (Lotti) chiede aiuto a Za la Mort e alla sua banda di ladri giustizieri per scagionarlo. Secondo Paolo Mereghetti «il ruolo del protagonista maschile [...] è ridimensionato dalla presenza preponderante della ragazza-vittima, che anticipa la dolente centralità dei personaggi femminili dei melodrammi matarazziani»¹⁰⁸⁰. Il film è risultato a lungo perduto e il progetto di riportare al cinema l'apache di Ghione non ha avuto seguito. L'anno precedente in Francia era stato prodotto un nuovo film di *Fantômas*¹⁰⁸¹; *Fumeria d'oppio* sembra esserne la risposta italiana. Già nel 1933 Amleto Palermi riporta in auge le figure di un apache e una gigolette nel film *Creature della notte*, in cui vengono ripresi alcuni spunti dei film della serie di Za la Mort, senza che quest'ultimo venga mai citato. Ma la figura di Emilio Ghione riappare sotto mentite spoglie in *Cinema d'altri tempi* (1953) di Steno, nel personaggio interpretato da Maurice Teynac nel ruolo di Za l'Amour, in cui la parodia del cinema muto italiano si confonde con la biografia di Ghione, che fa da contrappunto alla difficile vita di attori e registi nell'ambiente cinematografico del passato. Za l'Amour attore/personaggio dallo sguardo magnetico, dopo una vita di successi, morirà solo in ospedale attorniato dall'affetto di pochi amici. L'apache di Ghione si trova trasfigurato o citato anche nelle parodie *Toto le moko* (1949) di Carlo Ludovico Bragaglia in cui appare «Za la Mortadelle», delinquente di Algeri scagnozzo di Pepé le Moko, interpretato da Mario Castellani, e in *Giove in doppiopetto* (1955) di Daniele D'Anza, in cui Carlo Dapporto si lancia in una sfrenata presa

¹⁰⁸⁰ MEREGHETTI 2010b, p. 1350.

¹⁰⁸¹ *Fantômas*, regia Jean Sacha, Francia, 1946. Nei rapporti in chiave ironica tra cinematografia popolare italiana degli anni Quaranta e i cine-criminali del periodo muto possiamo annoverare anche *Macario contro Zagomar* del 1944 di Giorgio Ferroni, cfr. CHITI, LANCIA 2005, p. 204 e *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc'Aurelio allo schermo*, OLIVIERI 1986, p. 32.

in giro dell'ambiente apache con tanto di taverna e gigolettes, cantando una canzone colma di stereotipi malavitosi: «Sono il Cambronne dei bassifondi di Paris | e a chi m'insulta io rispondo toujours *meeerci* | io non ho paura nemmeno della ghigliottina | difatti alla mattina la barba mi ci fo | pour la vache je suis l'apache | lo vedete dai moustache | ho il coltello in una poche | de la garde je m'en fiche | je m'en fiche de tout le mond | sono noto come Za la Mort | e infatti sono Za la Mort, ma di paur!». Totò rievoca Za la Mort in una rivista intitolata *50 milioni c'è da impazzire*. Il dialogo è basato sull'equivoco e prevede un attore che rassomigli a Ghione: «Kenton: «Vi sevo subito... Con permesso». Del Gaudio: «E chi è? Za La Mort?...». Dolly: «Come? Za La Mort?». Del Gaudio: «Chi ha detto Za La Mort? Avete detto Za La Mort? Ma lo sai che sei tanto carina...». Dolly: «Io? Troppo buono...». Del Gaudio: «E quello sarebbe il tuo fidanzato?». Dolly:«Sì...». Del Gaudio: «Non ti sembra un po' bruttarello?»¹⁰⁸². Il più celebre riferimento a Ghione si trova nel *Gastone* di Petrolini: «Gastone, | Sei davvero un bell'Adone! | Gastone, | Gastone.... | Gastone, | Con un guanto a pendolone | Vado sempre a pecorone, |Gastone, | Gastone. | Ogni cuor si accende ed arde, | Perché ci ho gli occhioni belli, | Le basette a la Bonnard | Ed i gesti fini e snelli. | Misterioso come Ghione, |Gastone, | Gastone.»¹⁰⁸³. L'apache Za la Mort rimane parte di un sedimento mnemonico popolare e riappare nell'uso, più o meno proprio, del suo nome o dei titoli di suoi film. *Za* è stato adottato come nomignolo da Zavattini; *Za la Mort* è stato nome di battaglia di un partigiano durante la Resistenza, come testimonia un omonimo cortometraggio (Andrea Leanza, Italia 2003); Renzo Renzi negli anni Sessanta vuole

¹⁰⁸² Antonio de Curtis, G. Inglese, P. Tramonti, *50 milioni c'è da impazzire*, 1942, ora in GUARINI 1991, p. 257.

¹⁰⁸³ *Gastone. Due atti e tre quadri*, PETROLINI 1932, pp. 61-62.

realizzare un cortometraggio sul *demi-monde* di Bologna e intitolarlo *I topi grigi*¹⁰⁸⁴. In tempi più recenti, nel 2001 uno Za la Mort è stato affibbiato al deputato Piero Fassino da un giornalista del quotidiano «La Padania»¹⁰⁸⁵ mentre Ghione è evocato nel giornale «La Repubblica» (3 settembre 2006) in qualità di estimatore di automobili Lancia in occasione del centenario della casa torinese. Inoltre Ghione appare in almeno quattro opere di narrativa, più o meno recenti. In due scritti di Gianfranco Manfredi: la raccolta *Ultimi vampiri* (1987), in cui Ghione ispirerebbe il personaggio Emilio Vago protagonista del racconto *Il metodo Vago*, e *Nelle tenebre mi apparve Gesù* del 2005, in cui Za è ritratto in copertina¹⁰⁸⁶. L'attore è inoltre citato in due romanzi di ambientazione torinese, *Il capitano Carlo Bassi, gentiluomo dell'Ambrosio Film* di Carlo Dini e *I misteri dell'Aquila film* dell'altrettanto misterioso Clementi, rievocazioni di quando Torino era la filmopoli d'Italia¹⁰⁸⁷. Anche alcuni musicisti si ispirano all'apache di Ghione per scrivere canzoni e brani musicali. Nel 1927 Giuseppe Magro scrive un tango intitolato *Za la Mort*¹⁰⁸⁸. Nel 1930 una canzone ci riporta alle atmosfere dei caffè concerto e delle taverne della mala: il *Fox Trott* di Za la Mort, scritto in occasione della morte di Ghione, è il degno addio al 'cavaliere del mistero'.

Za la Mort (Fox moderato)

Mentre Parigi s'imbruna, / sotto la pallida luna, / lungi da
folla importuna / veglia laggiù Za la Mort... / Egli è

¹⁰⁸⁴ Archivio Renzo Renzi, Fondo manoscritti, busta XV, fascicoli 22-26, Cineteca di Bologna.

¹⁰⁸⁵ «La Padania. Quotidiano del Nord», 27 febbraio 2001.

¹⁰⁸⁶ *Ultimi vampiri*, MANFREDI 1987 e *Nelle tenebre mi apparve Gesù*, MANFREDI 2005.

¹⁰⁸⁷ DINI 2004; *I misteri dell'Aquila film*, CLEMENTI 2007.

¹⁰⁸⁸ Giuseppe Magro, *Za la Mort, tango*, F. Ficano, Palermo 1927.

l'apache fatale, / tutti lo credon brutale / mentre il suo
 cuore leale / non conosce egoismo e viltà... / Za la
 Mort... / cavaliere del mistero, / Za la Mort... / dallo
 sguardo di sparpiero, / tu rubi, è vero; ma i loschi /
 guadagni non sono per te... / ma solamente pei tristi
 compagni del tuo marciapiè... / Za la Mort, / se la bruna
 gigolette / vuole ancor / palpitar nelle tue strette, / ridi
 allor / pur se ti mordon le manette... / ed altero / prosegui
 fiero pel tuo destin!... / Dalla prigione fatale, / vecchio e
 consunto dal male, / sotto l'antico fanale / torna laggiù Za
 la Mort... / Guarda il Quartiere Latino; / ora è un quartier
 libertino... / i suoi compagni perfino / sono mutati e lo
 sfuggono allor... / Za la Mort, / cavaliere del mistero, / Za
 la Mort, / dallo sguardo di sparpiero, / tu sei tornato
 sognando gli onori di piccolo Re... / ma i tuoi compagni,
 già ricchi Signori s'infischian di te... / Za la Mort... / tu
 gettasti gemme ed oro / con amor / nelle mani di
 costoro... / Vedi ognor che ormai ti sfuggono anche
 loro... / tutto il mondo / non è che un fondo di falsità!...¹⁰⁸⁹

Nel 1945 Luigi Ferrari-Trecate scrive un trittico musicale
 dedicato ad Arturo Benedetti Michelangeli, *Ombre sullo
 schermo*, la cui prima parte è intitolata a *Zà la Mort* [sic], la
 seconda a *Charlot*, la terza a *Crick e Crock*, ossia Stanlio e
 Ollio¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁹ Versi di B. Cherubini e C. Bruno. Musica di Armando Fragna. Casa Editrice
 Musicale C.A. Bixio – Milano, marzo 1930, spartito musicale Edizioni C.A. Bixio.

¹⁰⁹⁰ Luigi Ferrari-Trecate, *Ombre sullo schermo. Per pianoforte*, G. Ricordi & C.
 Editori, Milano 1946. Ringrazio Gian Piero Brunetta per avermi gentilmente favorito
 lo spartito.

I «romanzi cinematografici»: *Za la Mort* e *L'ombra di Za la Mort*. L'etichetta di *romanzo* può apparire eccessiva se riferita alle due opere di narrativa di Ghione. Secondo alcune categorie esse possono essere riferite al più ampio contenitore di letteratura di consumo o, in un'accezione più tecnica, *paraletteratura*. Leonardo Sciascia nella prefazione a *La mala Italia*, antologia di storie nere, scrive che «la narrativa italiana, dall'Unità alla seconda guerra mondiale, è stata anche nelle sue vene veriste e populiste, più attenta ai fatti che passavano per le stazioni dei Reali Carabinieri che a quelli che passavano per i commissariati di Pubblica Sicurezza»¹⁰⁹¹. *Za la Mort*¹⁰⁹² viene pubblicato per la prima volta nel 1925 nell'«Appendice del Mondo», edizione festiva de «Il Mondo. Quotidiano politico» di Giovanni Amendola, ed esce suddiviso in ottantacinque episodi, da domenica 31 maggio a domenica 27 settembre 1925; viene riedito da Nerbini nel 1928, con ventotto tavole illustrate da Giove Toppi e in un'edizione postuma nel 1933. Il racconto si occupa della biografia del personaggio traendo spunti dal secondo film della saga (*Za la Mort*, 1915), del quale riprende anche il titolo essenziale, ma anche da *I Toppi Grigi* e da *Zalamort – Der Traum der Zalavie*. Il racconto inizia con l'incontro tra Za la Mort e Perla Cristal (l'incontro tra l'apache e una gigolette, antagonista di Za la Vie, lo possiamo ritrovare anche nel soggetto di *Anime buie, Il Triangolo Giallo* e *Zalamort - Der Traum der Zalavie*)¹⁰⁹³. Alla fine del primo capitolo viene svelata anche l'origine nobile di Za la Mort e

¹⁰⁹¹ Leonardo Sciascia, *Prefazione*, in FERRERO 1973, p. V.

¹⁰⁹² Il primo ad occuparsi di questo romanzo è stato Anton Giulio Bragaglia in *Il romanzo di Za la Mort*, BRAGAGLIA 1945, p. 3.

¹⁰⁹³ Tra parentesi inseriremo i riferimenti letterari e cinematografici. *Zalamort – Der Traum der Zalavie* d'ora in poi sarà citato semplicemente *Zalamort*.

con questo anche il suo vero nome: visconte Adolfo Carlo de La Sobraire (nel film *Za la Mort* il nome del visconte ricalca quello dell'attore: De Ghion) C'è in palio un'eredità negata al visconte che manderà quest'ultimo a vagare nei *bas-fonds* parigini. Qui si guadagnerà il rispetto degli apaches e l'amore di Za la Vie nella taverna detta «Topo gentiluomo», nella quale Za la Mort ha un duello con il temibile «Lo Squarta» compagno de «La Danzante»; in questi personaggi vi sono molti rimandi ai film di Za la Mort (*I Topi Grigi*, *Zalamort*), ma anche un'evocazione allo Strangolatore e alla Cantante che il principe Rodolphe incontra ne *I Misteri di Parigi* di Sue. C'è anche un affettivo riferimento al vero nome di Za la Vie, ricalco del cognome dell'attrice Sambucini: Samly. Qui Ghione spiega il bisogno di tranquillità che ha rappresentato nel primo episodio de *I Topi Grigi*: la casetta di campagna «fuori dalla città rumorosa, una casetta rustica, attorniata da un orto e da un giardinetto li accolse»¹⁰⁹⁴. Ma Perla offesa dalla preferenza concessa da Za la Mort a Samly decide di vendicarsi e architetta un piano per punire l'apache accusandolo di un omicidio che non ha commesso (risolto narrativo che si trova in *Zalamort*, ma la falsa accusa torna anche se con motivazioni diverse ne *I Topi Grigi*, *Dollari e fracks*, *Anime buie*; in tutti i casi questo espediente serve per mettere fuori combattimento Za la Mort). Perla non contenta pratica un'iniezione a Za la Vie che la rende smemorata e pazza (*Zalamort*). Perla lavora per il misterioso Livido, presentato nel capitolo IV, essere mostruoso paralizzato e coperto da una maschera che lo rende iniconoscibile (*Zalamort*)¹⁰⁹⁵. Nel frattempo Za la Mort è condannato ai lavori forzati

¹⁰⁹⁴ GHIONE 1928b, p. 25.

¹⁰⁹⁵ In *Dollari e fracks* troviamo «Il Paralitico», quest'ultimo personaggio è tratto dal romanzo *I vaschi della Bujosa* di Nino Ilari (*I vaschi della Bujosa*, M. Carra, Roma 1910). Un altro «Paralitico» con un ruolo simile è presente nel dramma di Carlo Marchisio intitolato *La tisica*, come riporta Arrigo Frusta in FRUSTA 1949, p. 95.

in un'isola perduta dove incontra l'avvocato Giorgio De Gravotte e con lui progetta di andare alla ricerca del tempio della dea Kali; una volta raggiunto il tesoro conservato nel tempio, i due riescono ad evadere e grazie al bottino acquistano una nave a «Shanghai». Qui avviene la trasformazione di Za la Mort in Gandhi-Tabor, ricchissimo *maharajah* indiano (*Zalamort*), che architetta un piano per avvicinare Perla Cristal e per ritrovare Za la Vie. Dopo vari tentativi quest'ultima viene individuata dal *detective* Carlyl, che scagiona Za la Mort dall'accusa di omicidio. Nel frattempo Gandhi organizza una sontuosa festa alla quale invita Perla grazie all'aiuto di Sikj-Ho, un giapponese che a propria volta vuole vendicarsi della donna poiché non è ricambiato nel suo sentimento d'amore (*Zalamort*); quest'ultimo le strappa il cuore e lo manda in un «cofano-scatola di lacca rossa» a Carlyl e Gandhi, che così scoprono con orrore la sorte di Perla. Anche Livido si trova in stato d'arresto, quindi la banda è sgominata. Una volta riunitosi a Za la Vie l'apache parte per l'India con il suo «superbo yacht», quando riceve un telegramma: «Livido internato a scopo scientifico in un Manicomio, Reclusorio Criminale, stop. Siky-Ho [sic] ghigliottinato ieri stop. Ogni membro banda condannato al Perpetuo Isola Perduta stop. Saluti. Il Procuratore Generale» (p. 270). Così finisce il primo romanzo, che celebra anche l'amore tra Za la Mort e Za la Vie¹⁰⁹⁶. Nel 1929 la casa editrice Bietti dà alle stampe *L'ombra di Za la Mort*¹⁰⁹⁷. Il romanzo per molti anni viene considerato l'autobiografia di Ghione. Nonostante le vistose incongruenze e le notizie poco attendibili, a volte viene citato acriticamente in articoli biografici soprattutto

¹⁰⁹⁶ Cfr. la ricostruzione del romanzo fatta da Cristina Jandelli intitolata *Novellizzazioni d'attore. Il caso Za la Mort*, JANDELLI 2004, pp. 53-59.

¹⁰⁹⁷ Vi saranno altre due ristampe nel 1930 e nel 1973. Il primo ad occuparsi de *L'ombra di Za la Mort* è LO DUCA 1941, pp. 14-16.

nell'immediato Dopoguerra. La trama ricorda, nell'identificazione senza soluzione di continuità tra l'apache ed Emilio Ghione, l'impianto metacinematografico di *Dollari e fracks*. Oggi possiamo dire che la trama ha molti passaggi in comune con *Memorie e Confessioni*. La storia non supera gli anni romani che si concludono con le produzioni Tiber, mancano infatti i riferimenti ai film torinesi (*Sua Eccellenza la Morte e Dollari e fracks*) e alle produzioni degli anni Venti. Questo ci fa pensare che *L'ombra di Za la Mort* sia stato scritto sul finire della prima guerra mondiale. L'ultimo film citato è *Nel gorgo* (1918), il successivo *serial I Topi Grigi* è evocato dalla frase «il successo trionfale, di mercato e di pubblico, decise l'avvocato Mecheri a pregarmi di pensare ad un'altra serie di quattro film» (p. 120). Nel paragrafo intitolato *Za la Mort e il suo doppio* Antonio Costa scrive che «Emilio Ghione ha tracciato una sorta di profilo biografico del suo personaggio mescolando le vicende della propria vita e della propria carriera artistica [...]. Si tratta di una sorta di delirio, in cui tratti assolutamente plausibili convivono con la caratterizzazione per stereotipi del personaggio, del tutto inattendibile ma non priva di un fascino sinistro [...]. La funzione del testo autobiografico [è la] rivendicazione di uno statuto sociale comportamentale di artista, anche se esibito [...], in un contesto di totale indistinzione tra l'autore, l'attore e il personaggio»¹⁰⁹⁸. Il romanzo è diviso in tre parti: *Fra le spire della passione*, *L'ascesa*, *Nella luce di Roma*. Nella prima parte l'autore racconta di una propria vincita al casinò di Montecarlo. A Nizza s'invaghisce di una ballerina spagnola chiamata Carmencita (Ghione riprende lo stesso nome dell'antagonista di *Za la Mort* del *serial Il Triangolo Giallo*), ma la donna è prigioniera di un losco tedesco (cfr. Livido/Perla Cristal in

¹⁰⁹⁸ *Autobiografia come ritratto d'artista*, COSTA 1997, pp. 168-170.

Zalamort e nel precedente romanzo). Ghione spera di incontrare il tedesco nel mondo degli apaches e per questo prende il nome Za la Mort; anche qui come nel precedente romanzo riesce a ottenere il rispetto dei veri apaches e a fare innamorare di sé la gigolette Joli (in cui è facile rivedere Samly). In un *flashback* Ghione ricorda i suoi esordi cinematografici all'Aquila-Films sollecitato dalla visione del Palazzo Gaumont di Parigi. Nonostante l'amore con Joli, Ghione/Za la Mort riesce a rapire Carmencita dalle grinfie del tedesco e con lei fugge a Venezia. Nel quarto capitolo intitolato *Sulla laguna* Ghione si concede una gita tra i luoghi monumentali della città veneta, qui scopre che il tedesco era una spia di guerra che ufficialmente risultava fucilato. Ghione decide quindi di denunciare il tedesco e di assicurarlo ai militari italiani. Nel capitolo successivo succede l'irreparabile. Za la Mort scopre che Carmencita è stata uccisa dal tedesco, che nel frattempo è stato a sua volta catturato e giustiziato. Ghione medita di togliersi la vita, ma viene convinto dai soldati a desistere e nonostante la tristezza che lo pervade decide di trasferirsi a Milano. Qui assiste alla proiezione di *Intolerance* e decide che il mondo del cinema lo può risarcire dei danni che la vita gli ha riservato, pensando soprattutto ai lauti guadagni che il film di Griffith ha incassato. In questo capitolo emerge una forte incongruenza legata all'anno di produzione di *Intolerance*, 1916: a quest'epoca Ghione aveva già prodotto quattro film della serie di Za la Mort (*Nelly la gigolette*, *Za la Mort*, *L'imboscata* e *Anime buie*). Gioacchino Mecheri gli offre un contratto alla Tiber «per tre anni» (p. 96) e mentre Ghione sta lavorando a un film non meglio precisato nel capoluogo lombardo incontra una donna, Dar; segue una lunga digressione presente anche in *Memorie e Confessioni*¹⁰⁹⁹. Il racconto

¹⁰⁹⁹ GHIONE 1928a pp. 89-100.

ha come protagonista Dar l'indiana che ama da tempo Ghione e con il quale per qualche giorno vive una storia passionale chiusa con lui in una camera d'albergo a Milano. Ne *L'ombra di Za la Mort* la storia è liquidata in cinque pagine, mentre nelle *Memorie* occupa ben undici facciate. Inizia la seconda parte. Mentre Ghione sta girando *Za la Mort* presso la Tiber - posticipandolo di un anno abbondante rispetto alla realtà - appare Kally Sambucini in qualità di prima attrice. Di seguito l'autore elenca alcuni film dell'apache (*L'ultima impresa*, *Il Triangolo Giallo*, *Anime buie* creando una grande confusione nella successione delle produzioni). In questo capitolo c'è spazio anche per un tiepido riferimento alla storia d'amore tra l'attore e Kally Sambucini; quest'ultima, gelosa, gli chiede il perché della sua inquietudine. Ghione le risponde che deve andare a cercare una donna misteriosa che aveva liberato poco tempo prima. Da qui in poi Ghione si occupa della donna misteriosa e vuole indagare sul suo passato. Nel capitolo intitolato *I demoni gialli* Ghione scopre il mistero. La donna si chiama Paquita Dorero ed è schiava di due cinesi (anche qui come nel precedente romanzo vi sono tra i «cattivi» personaggi orientali, *cliché* derivante da *Il Triangolo Giallo* e *Zalamort*). In un lungo *flashback* Paquita viene obbligata a prostituirsi. La donna è costretta ad aggirare un miliardario americano, James, dai suoi carnefici cinesi. Ma se ne innamora e manda all'aria il loro piano. Nel capitolo intitolato *Nel paese delle corride* troviamo Paquita e James in viaggio in Spagna. L'americano, che nel frattempo ha riscattato Paquita ai demoni gialli, riparte per affari per l'America, mentre la donna va a Roma con la promessa di matrimonio e lì lo attende. La parte terza svela che i due cinesi non rispettano i patti e tornano a perseguire la donna per costringerla a continuare il piano ai danni di James. La intimidiscono con continue

minacce e infine la legano nuda sul balcone dell'albergo, dove Za la Mort/Ghione la salva, e qui finisce il lungo *flashback*. Una volta arrivato nella capitale James, con l'aiuto di Za la Mort, riesce a sgominare la banda dei cinesi liberando definitivamente Paquita dal loro giogo. Seguono due capitoli in cui l'autore narra dell'arresto dei cinesi e del processo a carico degli stessi in cui James e Ghione sono *teste* d'accusa. Nel penultimo capitolo intitolato *Le maschere di cera* Ghione torna a lavorare presso la Tiber al film *Nel gorgo* e la sera divide appassionati incontri con una certa Cloti, già apparsa qualche capitolo prima, e descrive una curiosa scaramuccia sul set della Tiber tra lui stesso e Kally Sambucini, presumibilmente gelosa di Cloti. Nell'ultimo capitolo intitolato *Trionfo d'amore* James e Paquita si sposano nella chiesa degli Angeli a Roma, mentre Ghione viene a conoscenza con grande sorpresa che dovrà dirigere Lina Cavalieri in *Sposa nella morte* (in realtà il film è girato nel 1915). Nelle ultime righe Ghione e Cloti su una torpedina guidata dall'attore ritornano a Roma da Napoli, dal cui porto sono partiti James e Paquita; la donna gli chiede: ««A che pensi, caro?». Guardandola negli occhi belli, risposi: «Penso che la Giustizia e l'Amore han finito col trionfare; e che le «Due Maschere di cera» sono state velate dall'Ombra di Za la Mort[»]» (p. 275). Quest'ultimo romanzo pone qualche legittimo punto interrogativo sulla sua autenticità, troppe sono le incongruenze temporali e le omissioni. Non c'è traccia di pubblicazione de *L'ombra di Za la Mort* in quotidiani e riviste precedenti al 1929. Alcune notizie sono tratte da *Memorie e Confessioni* (uscito invece nel 1928) e la menzione incongruente della figura di Kally Sambucini, marginale e relegata a una semplice collega di lavoro di Ghione, di cui è invaghita ma non ricambiata, è molto sospetta. Inoltre la prima e la terza parte del romanzo sono

incentrate sulla figura del Ghione seduttore legata a due figure femminili (Carmencita e Cloti). Sembra insomma una storia ispirata molto liberamente dall'autobiografia e scritta con uno stile molto diverso da quello di *Za la Mort* e *Memorie e Confessioni*, compatibile anche con i soggetti cinematografici conservati presso l'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Sei anni prima Ghione inizia la pubblicazione del racconto *Le Maschere Bianche. Avventure poliziesche di Za la Mort*¹¹⁰⁰ per la rivista torinese «Al Cinemà» dal numero 3 al numero 6 del 1922, interrotta dopo tre episodi, e ripresa integralmente dal 14 ottobre 1923 al 16 marzo 1924 con cadenza irregolare¹¹⁰¹. *Za la Mort* è alle prese con i malviventi chiamati «Maschere Bianche» guidati dalla temibile Velo Nero, e dal suo tirapiedi Fai Male. Al centro della storia ci sono il recupero di alcune preziosissime perle rubate (che equivalgono alle risorse economiche di un piccolo regno) e la morte, apparente, del banchiere Calendius. *Za la Mort* riuscirà a spuntarla per merito dell'aiuto di *Za la Vie*; le *Maschere Bianche*, grazie alla soffiata di un traditore, saranno infine arrestate e al Velo Nero non resterà che suicidarsi. *Za la Mort* e *Za la Vie*, finalmente soli, possono celebrare il loro amore. L'introduzione al testo rimanda a un omonimo film prodotto dalla Fert di Torino («Emilio Ghione ha ideato, interpretato e messo in scena il film «Le Maschere Bianche» edito dalla Fert»)¹¹⁰², ma risultato fino ad oggi inesistente in qualsiasi documento, tranne che per una pubblicità delle produzioni Fert pubblicata da Vittorio Martinelli in *Za la Mort. Ritratto di Emilio*

¹¹⁰⁰ Emilio Ghione, *Le Maschere Bianche*, «Al Cinemà», 1922-1924.

¹¹⁰¹ Cfr. Antonella Angelini, *Alle origini del cineromanzo: note su «Al Cinemà»*, in ALOVISIO 2007b, p. 51.

¹¹⁰² Emilio Ghione, *Le Maschere Bianche*, «Al Cinemà», a. II, n. 41, 14 ottobre 1923.

*Ghione*¹¹⁰³. Il film è citato da Mitry e da Sadoul¹¹⁰⁴, ed è possibile che sia uscito soltanto nel mercato francese. C'è un terzo romanzo attribuito a Emilio Ghione, intitolato *Pietro l'accordatore* e pubblicato, secondo varie fonti¹¹⁰⁵, ne «Il Popolo d'Italia» edizione di Roma (conosciuto anche come «Il Popolo di Roma»); dalle nostre ricognizioni nella collezione del quotidiano conservato presso la Biblioteca Alessandrina di Roma non appare alcun romanzo scritto da Emilio Ghione, né con questo né con altri titoli. La produzione narrativa di Ghione si conclude nel 1929 con *L'ombra di Za la Mort*. Del 1928 è la pubblicazione a dispense di *Memorie e Confessioni*, come più volte ricordato interrotta nel dicembre 1928, ospitata nel quindicinale «Cinemalia». In seguito alla chiusura della rivista nel gennaio 1929, la pubblicazione a dispense non avrà seguito, e rimarrà perciò sconosciuta a favore dei ben più celebri romanzi *Za la Mort* e *L'ombra di Za la Mort*. L'autobiografia è risultata attendibile per quanto riguarda le fasi salienti della carriera cinematografica di Ghione. Nel testo, oltre a particolari aneddotici, spicca l'insofferenza dell'autore per la reiterata interpretazione dell'apache Za la Mort, elemento che è stato rilevato da Soro e da Gian Gaspare Napolitano¹¹⁰⁶; quest'ultimo riporta il celebre incontro tra Ettore Petrolini e Ghione che incrociandosi danno vita a un secco botta e risposta; il primo citando il suo *Gastone* esclama: «A me mi ha rovinato la guerra!», Ghione, pronto, ribatte: «A me mi ha rovinato Za la Mort!».

¹¹⁰³ Pubblicità a cura de «La Vita Cinematografica» con il titolo *Les Masques blancs* assieme ai film *Za la Mort contre Za la Mort* e *Le Cadran doré*, entrambi i film sono prodotti nel 1922, in MARTINELLI 2007, p. 105.

¹¹⁰⁴ Citato col titolo *Le masque blanc* del 1921, produzione Ghione-Film, in MITRY 1965, p. 66; il film è citato anche in Sadoul (*Maschere bianche*, 1921, SADOUL 1967, p. 802).

¹¹⁰⁵ Cfr. SAVIO 1958, p. 1195.

¹¹⁰⁶ SORO 1935; NAPOLITANO 1937.

III.6 Ghione perduto e ritrovato: conclusioni e dubbi aperti

Il titolo di un film è *poco più di niente* se la pellicola cui si riferisce risulta perduta, ma è *meno di niente* se, oltre alla copia, non esistono nemmeno informazioni d'epoca che ne attribuiscono sinossi e dati filmografici, ancorché vaghi. In quest'ultimo caso siamo di fronte a un titolo improbabile, magari citato in qualche rivista antica, senza dignità storica alcuna, che lascia adito solo a congetture di nessun rilievo scientifico. La stessa considerazione s'impone a una pellicola esistente conservata in cineteca, magari censita con un titolo, ma resa invisibile da condizioni conservative gravi, tali da decretarne la distruzione in caso di proiezione. Fino a quando quel film non si potrà comparare con dati extrafilmici di prima importanza riguardanti quel *titolo* giustapposto, non potremmo essere sicuri che la pellicola *corrisponda*, in effetti, al titolo che ora la indicizza. I motivi che consigliano cautela possono essere molteplici, ma oggi più di ieri, almeno per ciò che riguarda il cinema muto italiano, le ricerche e gli studi hanno messo da parte una mole di dati filmografici, documentali e cronologici, solo qualche anno fa impensabili, perciò il confronto andrebbe di volta in volta riproposto alla luce dei risultati ottenuti nel tempo. La seconda parte di questo paragrafo (III.6.2) si concentra su un *titolo* e una *pellicola* di e con Ghione. Il *titolo*, al quale non corrisponde alcuna pellicola, è il *lost film* *Za la Mort contro Za la Mort* (conosciuto con il titolo *Quale dei due?*, regia di Emilio Ghione, Fert, Torino 1922) del quale si conservano sinossi e testimonianze d'epoca. La *pellicola*, restaurata nel 2009, ma a lungo invisibile dato lo stato di corruzione nella quale versava, è indicizzata con il titolo *La bufera*¹¹⁰⁷ (Baldassarre Negroni, Celio Film 1913),

¹¹⁰⁷ Conosciuta con i titoli alternativi *Bufere* e *Buferà d'amore*.

della quale Ghione è protagonista. È utile ricostruire l'*humus*, che in parte abbiamo già affrontato nel paragrafo precedente, poiché è il percorso ha portato alla riabilitazione storica di Emilio Ghione, ossia la cronaca di un percorso storiografico lungo e accidentato, che ha avuto, prima in negativo e da ultimo in positivo, una responsabilità sulla riscoperta e il restauro dei suoi film.

III.6.1 Ghione *dopo* Ghione

Lo svelamento di un protagonista, dagli anni Trenta a oggi¹¹⁰⁸. Alla fine della seconda guerra mondiale la postuma reputazione *politica* di Emilio Ghione ha frenato l'interesse verso le sue pellicole interpretate e/o dirette. Non si tratta di attribuire responsabilità del passato di difficile verificabilità, ancorché inutili, ma vale la pena ricostruire la fortuna del personaggio Ghione nel secondo Dopoguerra, sia per tentare di capire i pregiudizi nei suoi riguardi, sia per mappare il mutamento di rilievo storico ispirato da nuove ricerche che hanno generato, infine, una ricaduta positiva sul recupero delle opere che lo riguardano. Analizzando articoli e saggi di storia e critica cinematografica dedicati a Ghione, morto nel gennaio 1930, e pubblicati su riviste e in volume dagli anni Trenta ai nostri giorni, sembrano delinearsi almeno tre fasi storiche di *riemersione* della memoria storica dell'attore torinese, intervallate da lunghe pause d'oblio. La prima fase abbraccia il periodo di tempo dalla scomparsa di Ghione sino alla fine degli anni Quaranta, nel quale, tranne l'esegesi di Umberto Barbaro che in seguito citeremo, emerge soprattutto il fallimento personale e artistico dell'uomo, specchio di quel vecchio cinema italiano naufragato nei debiti e in produzioni

¹¹⁰⁸ Questo intervento integra il mio *Emilio Ghione l'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano* (Cineteca di Bologna, Bologna 2008), monografia dedicata all'attore e direttore di scena.

stonate al nuovo gusto del pubblico. Il giudizio sul *personaggio*, piuttosto sommario, è spesso negativo e implica vicende private che con il fare cinematografico non hanno punti di contatto. La causa è, come già osservato in precedenza, la scarsa circolazione delle pellicole mute che ha permesso di dimenticare o di innalzare opere e protagonisti al di fuori del loro contesto storico. Nel caso di Ghione, questa condizione di invisibilità ha veicolato una mitizzazione in negativo, fantasiosa o supportata da un'autobiografia romanzata che l'attore dà alle stampe nel 1929¹¹⁰⁹ e da successivi interventi poco benevoli. In breve hanno preso vita svariate leggende che pochi suoi colleghi, allora ancora in vita, hanno tentato di smentire¹¹¹⁰. A lungo Ghione appare sbiadito dietro una novella scandalistica che lo rende attraente solo a un pubblico affezionato all'argomento. Leggendo quelle cronache biografiche, alla cui origine stanno le notizie pubblicate da Francesco Soro¹¹¹¹, sembra che Ghione sia divenuto celebre più per eccentrici capricci da milionario piuttosto che per l'essere stato un attore di primo piano, addirittura *divo*, emerso dallo smisurato numero di film che riempie gli annali del nostro cinema muto. La biografia romantica dell'attore ben si presta a riduzioni melodrammatiche; a questa si aggiunge la mesta cronaca degli ultimi suoi giorni, conclusisi nella miseria più nera. In questo periodo, sono pochi gli studi o le impressioni che tentano di affrontarne caratura attoriale e fantasia d'autore. Invece, è data per inverosimile, chissà perché, o appena accennata, la cronaca del successo che ne ha

¹¹⁰⁹ *L'ombra di Za la Mort*, GHIONE 1929, prima edizione.

¹¹¹⁰ Cfr. COLLO 1938; GUAZZONI 1941; BERTINI 1969.

¹¹¹¹ Francesco Soro, già avvocato di divi e attori del muto, ha importanti responsabilità sulla vulgata scandalistica e moralista che riguarda Emilio Ghione. Soro evidenzia soprattutto le miserie umane e lavorative dell'attore in un volume (SORO 1935, in part. il capitolo "*Zà la Mort*" e "*Maciste*", pp. 171-180) e in un articolo (*Splendore e decadenza di Zà la Mort*, SORO 1938, pp. 22-24).

illuminato la carriera, ed è addirittura sottovalutato il tentativo, per anni riuscito, di attrarre nelle sale un pubblico eterogeneo, ampio, prima e durante la parallela vita di celluloidi del suo *alter ego* più famoso, l'apache parigino *Za la Mort*. Molti tra i lettori di questo primo, lungo, periodo di tempo conoscono e ricordano i film di Ghione e di *Za la Mort*, avendoli visti in sala negli anni passati, ma una nuova generazione di pubblico che, nel contempo, sta formando il proprio gusto, non conosce quei film e non ne sente, forse, la mancanza; attirata dal nuovo, dal sonoro, dalle produzioni estere e da un cinema *d'autore* italiano (realizzato da registi che spesso hanno iniziato la loro carriera nel muto, o sono allievi di questi ultimi) che prende piede lasciando dimenticare un passato che può risultare oltre che sorpassato, addirittura ridicolo. Dopo la guerra, qualcuno ha sovrapposto la figura di Ghione a stereotipi fascisti: sono giudizi estetici che trovano fondamento, in parte, nella sua biografia¹¹¹², ma ancora una volta hanno il demerito di essere lontani dal giudizio cinematografico. La guerra non ha fermato l'effluvio di pressapochismo (qualunquismo talvolta) già incontrato in precedenza, anzi, ha appesantito il giudizio, attribuendo la cifra ideologica all'attore¹¹¹³ e al suo *alter ego*, che oggi ci appare forzata e figlia del tempo in cui è stata formulata. La seconda fase di riemersione dell'opera di Ghione, di ben altra consistenza, inizia nel

¹¹¹² Ghione in almeno due occasioni si dichiara sostenitore del regime fascista, inoltre s'impegna nel Fascio Artistico Torinese nel 1921, negli stessi anni in cui il suo *Za la Mort* volgeva al tramonto e l'autore si preparava a espatriare prima in Germania (1923) poi in Francia (1929).

¹¹¹³ Mi riferisco in particolare all'articolo *La fiamma nera di Za la Mort* (RENZI 1951, pp. 82-83); la sua pur suggestiva equazione politica tra l'apache e lo squadristo pare oggi aver lasciato il passo a interpretazioni più articolate e meno sociologiche.

1950 circa, protraendosi almeno sino al 1958¹¹¹⁴, ed è possibile grazie alla visione in pubblico di parte del serial *I Topi Grigi*. Le considerazioni degli storici e critici cinematografici cominciano a essere meno interessate ai fatti privati di Ghione, assecondando, attraverso i mezzi appropriati al lavoro storico, la necessità di capire quel cinema che sembra così lontano perché invisibile, esotico e in qualche misura affascinante. Eppure la maggioranza netta dei cento film in cui compare Ghione non sono disponibili, perciò la sua opera, al di fuori dell'apache *Za la Mort* cui viene sempre ricondotta, appare ancora fosca. La nuova sensibilità e il tempo trascorso danno la possibilità di tornare a parlare del cinema muto italiano sulle pagine di importanti riviste di settore; alcuni tra questi contributi risultano esegesi valide pur nella parzialità del campo di ricognizione. In questa direzione troviamo le testimonianze su Ghione di Umberto Barbaro¹¹¹⁵, pioniere già dal 1936, e i successivi interventi di Roberto Paolella¹¹¹⁶, Giovanni Calendoli¹¹¹⁷, Roberto Chiti e Mario Quargnolo¹¹¹⁸ che, tra il 1950 e il 1954, hanno proposto un cauto

¹¹¹⁴ Renzo Renzi testimonia una retrospettiva dedicata al *serial* (RENZI 1951, p. 82), gli episodi proiettati sono *6000 volt* e *A Mezzaquaresima*; l'autore dell'articolo non chiarisce né il luogo né la data della proiezione, che di sicuro è anteriore all'agosto 1951. *I Topi Grigi* saranno proiettati a Torino, presso la «saletta cinematografica del Museo» a partire dal novembre 1958, cfr. Donata Pesenti Campagnoni, *Di una «piccola provinciale» e del suo museo per il «glorioso cinema muto» torinese*, in CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 120-121.

¹¹¹⁵ Barbaro cita l'opera e l'interpretazione attoriale di Ghione in almeno tre articoli (*Piccola storia del film documentario in Italia*, «Quadrivio», a. IV, n. 45, 7 settembre 1936; *Neo-realismo*, «Film», a. VI, n. 23, 5 giugno 1943; *Servitù e grandezza del cinema*, «Filmcritica», n. 1, dicembre 1950, i contributi citati sono ora raccolti in BRUNETTA 1976).

¹¹¹⁶ Cfr. *Emilio Ghione regista e attore*, PAOLELLA 1952a, pp. 19-21; *Emilio Ghione come Za la Mort*, in PAOLELLA 1956, pp. 436-437.

¹¹¹⁷ Cfr. *L'amabile teschio di Za-la-mort e il film a dispense*, CALENDOLI 1952, pp. 139-142.

¹¹¹⁸ Chiti e Quargnolo firmano assieme alcuni saggi, pubblicati su importanti riviste, nei quali inseriscono *I Topi Grigi*, l'unico *serial* di Ghione rimasto in circolazione, in *L'epoca d'oro del «serial»* (CHITI, QUARGNOLO 1951, pp. 207-209) e *Breve storia del «serial»* (CHITI, QUARGNOLO 1954, pp. 25-26 e 30).

giudizio positivo sull'opera e sul personaggio. Un evento importante s'innesta nell'ambito della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1952, nella è proposta la retrospettiva sul cinema muto italiano, con la presentazione del secondo (*La tortura*) e terzo (*Il covo*) episodio del *serial*¹¹¹⁹. La terza e ultima fase inizia nel 1979 e ci porta ad oggi, quando i film di Ghione tornano dall'ultima ventennale assenza per essere goduti, di nuovo, dal pubblico della Mostra di Venezia, con l'«Omaggio a Ghione»¹¹²⁰. Gian Piero Brunetta riporta l'autore all'attenzione del pubblico, presentando una retrospettiva in occasione del centenario della nascita. Alla fine degli anni Settanta è in atto una svolta su scala mondiale che dà il via a nuovi studi storici sul muto. In Italia, Ghione, assieme ad altri protagonisti connazionali, non è più visto in quella eccessiva solitudine che caratterizza alcune analisi critiche dell'immediato Dopoguerra, bensì è inserito nella complessità della vasta storia del nostro cinema muto. Da qui in poi la sua avventura cinematografica viene menzionata sempre con maggiore perizia. Nel 1995 si verifica un nuovo, più ampio, ritorno sullo schermo del *serial* superstite di *Za la Mort*. Sedici anni dopo l'evento del Lido, Brunetta ispira il restauro degli otto episodi di *I Topi Grigi*, firmando un contemporaneo apparato critico/storiografico sull'autore, finalmente basato su fonti primarie (cinematografiche e testuali)¹¹²¹. Brunetta inserisce Ghione nel programma del Mystfest di Cattolica¹¹²², dove sono proiettati tutti gli otto episodi di *I Topi Grigi* restaurati e

¹¹¹⁹ Cfr. BIANCO E NERO 1952, nn. 7-8, pp. 109-110, numero monografico sul muto di supporto alla rassegna presentata presso la Mostra di Venezia.

¹¹²⁰ Cfr. BRUNETTA 1979a, pp. 79-83.

¹¹²¹ Degli studi di Brunetta su Ghione, oltre al già citato saggio, cfr. in particolare: BRUNETTA 1979b; BRUNETTA 2000a (I ed. 1991), pp. 113-115; BRUNETTA 1993, pp. 80-91; BRUNETTA 1995c, pp. 126-131; BRUNETTA 2003, pp. 49-52; BRUNETTA 2008, pp. 108-112 e 241-244.

¹¹²² Cfr. BRUNETTA, TORTOLINA 1995, pp. 39-42.

reintegrati delle didascalie. Nello stesso anno il secondo episodio del *serial* è mostrato al pubblico del Cinema Ritrovato a Bologna. Da allora *I Topi Grigi* può testimoniare una visione più complessa riguardo la tipologia di narrazione di *quei* film avventurosi, restituendo nuovi elementi alla recitazione dell'attore torinese e al suo ruolo di autore e di direttore di scena, i cui pregi e limiti posso essere ridefiniti. Nel contempo, gli studi supportati dal lavoro di censimento filmografico, da nuovi ritrovamenti e restauri, regalano a Ghione nuova luce e nuovi elementi per il giudizio generale sull'opera. La sua figura storica torna a essere annoverata tra i divi della produzione muta italiana, ma supportata da dati probabili e non solo dalla memoria, talvolta sbiadita (o interessata), di testimoni dell'epoca. I giudizi sono via via meno aggressivi e più concentrati a riscoprirne le caratteristiche nonché i motivi dell'intesa delle sue produzioni con il pubblico di allora. Ghione è ancora identificato, come negli anni passati, per lo più con *Za la Mort*, ma lo sviluppo della sua carriera appare più chiaro. L'unico limite riguarda, semmai, l'eccessivo peso di un *serial* restituito al pubblico di oggi. A quanto pare, *I Topi Grigi* ha goduto di popolarità postuma, trovando riscontri dalla metà degli anni Trenta in poi, falsando, forse, il proprio peso storico, che sembra essere molto più legato al suo essere un'opera superstite e visibile. Questo dato lo ricorda Vittorio Martinelli¹¹²³, e lo conferma nell'autobiografia Ghione, il quale ne scrive sommariamente liquidando il *serial* in poche righe¹¹²⁴, testimoniandone un successo in Spagna, ma dando, nelle stesse pagine, molto più spazio e importanza a film che oggi non esistono

¹¹²³ MARTINELLI 1991c, p. 243.

¹¹²⁴ «Quando, i «Topi Grigi» furono proiettati a Madrid al «Real Teatro Silenzioso» l'agente mi telegrafò: «Topi ottenuto successo colossale stop Gendarmi trattengono folla [...]»», GHIONE 1928a, p. 78.

più. Per un quadro più generale sulla carriera di Ghione è inoltre decisivo il lavoro di ricostruzione filmografica di Aldo Bernardini e Martinelli¹¹²⁵, basato su documenti ufficiali, riviste e pubblicità d'epoca. Nel frattempo, restituzioni filmiche, riordino e ritrovamenti di documenti cartacei hanno fatto crescere il bisogno di nuova conoscenza sull'opera di Ghione e la riscoperta di altri film hanno aperto numerose diatribe e nuovi dubbi, facendo approdare l'indagine sull'autore al livello successivo, interessato alla ricostruzione mirata a particolari episodi della sua opera.

III.6.2 Dal titolo alla serie, dalla pellicola al titolo.

Riconoscere il titolo e l'autore di una pellicola anonima contribuisce alla ricostruzione storica più generale, dirimendo dubbi su versanti non solo cinematografici; allo stesso modo un titolo e una sinossi ai quali non corrisponde alcuna pellicola, possono, forse, spiegare la storia di una serie cinematografica che, a prima vista, pare priva del *sensu* logico proprio della serialità. Un privilegio che questo cinema, già morto una volta, e oggi condannato a sparire dalla propria fragilità, può ancora concedere a chi, in modo più o meno cauto, vi si affaccia o addirittura si arrischia a percorrere le sue numerose vite, tentandone l'esegesi (parziale) con gli occhi di oggi. Un piacere, oltre che un onere, che è riservato all'archeologia, che ha, alla base della sua missione, la ricostruzione di abitazioni, città, civiltà e vite umane, per contribuire a riscrivere la *storia*, partendo, talvolta, da qualche pietra sepolta sotto il peso dell'oblio. Per concludere questo capitolo, scegliamo dalla filmografia di Ghione due titoli di film che riteniamo

¹¹²⁵ Per quanto riguarda la serie di *Za la Mort* cfr. i 21 volumi redatti da Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli (*Cinema muto italiano*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1991-1996), in particolare gli annuari dal 1914 al 1924.

esemplari, un sommerso e un ritrovato: il perduto *Za la Mort contro Za la Mort* e il film *La bufera*. Il primo titolo – a tutt’oggi nient’altro che questo – è parte della filmografia di Za la Mort; il secondo film riguarda un’importante prova d’attore di Ghione.

Za la Mort contro Za la Mort. Come abbiamo appurato, la serie dell’apache parigino copre un decennio, dal 1914 al 1924, e conta un lungo elenco di titoli sommersi (nove), tre film salvati, anche se lacunosi, e infine cinque frammenti cinematografici di diversa entità e metraggio, corrispondenti ad altrettanti titoli, per l’ammontare totale di diciassette produzioni. Il *fenomeno* Za la Mort è la testimonianza di un progetto a prima vista disordinato, che per molti anni ha conosciuto il favore del pubblico *popolare*, traduzione per l’Italia di una tipologia d’ispirazione letteraria e cinematografica francese. Il punto focale riguardante i film di Za (secondo le pellicole ritrovate e i soggetti tramandati da documenti d’epoca) è dato dall’atipicità della serie¹¹²⁶, fuori cioè dagli schemi narrativi che prevedono personaggi con caratteristiche forti, un prologo, uno sviluppo e un epilogo coerenti, come, ad esempio, per la serie *Fantômas* e i *serial Les vampires* e *Judex* (non a caso opere dirette da Louis Feuillade, modello planetario per molte produzioni a serie). Cercheremo di spiegare la nostra ipotesi partendo dal problema principale che risiederebbe nell’incoerenza insita nel personaggio Za la Mort. In qualche film della serie, l’apache è malvagio, in altri, la netta maggioranza, invece lo troviamo nei panni del giustiziere dal cuore buono. Il *lost* film *Za la Mort contro Za la Mort* ossia *Quale dei due?* potrebbe dirimere il dubbio. Il ritrovamento del consistente frammento di *Sua Eccellenza la Morte* ha aperto la strada alla cauta reinterpretazione dell’anomala

¹¹²⁶ Su questo tema Monica Dall’Asta ha compiuto una prima ricognizione (DALL’ASTA 1998b, pp.105-115), per quanto ci riguarda ne abbiamo parlato nel § III.5.

dicotomia Za la Mort/criminale – Za la Mort/giustiziere. In seguito alla visione del frammento e alla comparazione del soggetto e della lista delle didascalie, conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino¹¹²⁷, possiamo formulare un'ipotesi in merito, anche grazie a riscontri possibili coll'autobiografia¹¹²⁸ di Ghione e alle sinossi dell'intera serie pubblicate da Bernardini e Martinelli¹¹²⁹. La ricostruzione teleologica delle avventure di Za la Mort abbisogna della definizione di un metodo che parta innanzitutto dalle fonti filmografiche superstiti (siano esse film integri, frammenti), foto di scena, segua il percorso d'archivio dando rilievo all'aspetto cronologico (documenti generali, appunti autografi, note su aspetti e dati organizzativi, epistolari, inventariazione, soggetti, lista delle didascalie e visti di censura) e prosegua dando importanza *relativa* a materiale come memoriali, critiche, articoli di riviste e quotidiani d'epoca, poiché questi ultimi nascondono insidie talvolta depistanti e non comparabili con le fonti primarie, cioè le copie dei film oggi perdute, ponendo, qualora vi fosse la possibilità, l'attenzione sulle sostanziali differenze presenti tra copia e copia di una stessa pellicola superstite. Sovente, la pubblicistica d'epoca ha il difetto di riportare trame non veridiche, oppure vaghe, e la censura, grazie al ruolo che acquista in Italia a partire dal 1913, ha il potere di modificare vicende, particolari e didascalie, pena l'esclusione di una pellicola dal circuito distributivo. Per chiarire le molte incongruenze presenti nella serie Za la Mort abbiamo proposto in precedenza la

¹¹²⁷ Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, «Fondo Itala Film 1919-1925» (A179/5).

¹¹²⁸ GHIONE 1928a.

¹¹²⁹ Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*, cit., cfr. annate 1914-1924.

schematizzazione dividendone la filmografia in quattro insiemi, che per comodità riproponiamo di seguito:

- 1914-1916. Creazione del personaggio: l'apache (malvagio/giustiziere) e il nobiluomo. La doppia identità¹¹³⁰;
- 1916-1919. I film e i grandi *serial* del giustiziere pietoso¹¹³¹;
- 1918-1922. *Restyling* manicheo: i due Za la Mort, il buono e il cattivo e la vittoria del primo¹¹³²;
- 1923-1924. La decadenza, l'ultimo tentativo di rinnovamento: Za la Mort *detective-reporter*¹¹³³.

Questo schema di lavoro fornisce gli strumenti per porre al centro della questione, non senza rischi, un film che non esiste più, sapendo che si ha di fronte un titolo e una sinossi attendibili fino a prova contraria. Il titolo *Za la Mort contro Za la Mort*, d'evocazione fantomasiana¹¹³⁴, accorre in nostro soccorso per iniziare un percorso interpretativo che si avvale di evocazioni e associazioni. Questo percorso ci permette di delineare, infine, un intero apparato filmografico, che abbraccia il periodo compreso tra il 1914 e il 1922, e ha la sua possibile soluzione nel titolo emblematico che pone in essere uno scontro tra un personaggio e il suo doppio *vilain*; un

¹¹³⁰ *Nelly la gigolette* (Caesar Film 1914); *Za la Mort* (Tiber Film 1915); *Anime buie* (Tiber Film 1916).

¹¹³¹ *L'imboscata* (Tiber Film 1916); *Il numero 121* (Tiber Film 1917), *L'ultima impresa* (Tiber Film 1917); *Il Triangolo Giallo* (Tiber Film 1917, *serial*); *I Topi Grigi* (Tiber Film 1918, *serial*); *Dollari e fracks* (Itala Film 1919, *serial*).

¹¹³² *Nel gorgo* (Tiber Film 1918); *Sua Eccellenza la Morte* (Itala Film 1919); *Il castello di bronzo* (Lombardo Film 1920, *serial*); *Za la Mort contro Za la Mort. Quale dei due?* (Fert 1922), *Il quadrante d'oro* (Fert 1922).

¹¹³³ *Un frak e un apache* (De Giglio Film 1923); *Zalamort. Der Traum der Zalavie* (F.A.J. National 1923-1924); *Ultimissime della notte* (Alba Film 1924).

¹¹³⁴ *Fantômas contre Fantômas*, Louis Feuillade, Gaumont 1914. In occasione di un ballo in maschera, organizzato per raccogliere fondi destinati a chi riuscirà a catturare il bandito mascherato, Fandor e un ispettore della *Sûreté* si travestono con il costume nero cappato proprio di Fantômas, risultando irriconoscibili agli ospiti. La straniante triplicazione di Fantômas si compie quand'anche l'autentico malvivente giunge alla festa indossando il medesimo costume.

cattivo che già abbiamo ritrovato in almeno quattro pellicole precedenti¹¹³⁵. Basta per esserne certi? È giusto chiamare in causa un film che non c'è più, e forse all'epoca non ha avuto il riscontro e l'importanza che noi vorremmo attribuire ad esso? Ci rassicura una considerazione di Vittorio Martinelli, il quale scrive che *Za la Mort contro Za la Mort* «risulta essere il più popolare dei film di Ghione degli anni Venti»¹¹³⁶, addirittura. Pare importante porre in modo consapevole il punto di vista al contrario: la perdita del film non esclude la nostra ipotesi, semmai quest'ultima si innesta attorno al *vulnus* che sappiamo incolmabile, ma è supportato da un organismo complesso *a serie*, in piccola parte superstite. Il solo titolo ci può fornire una chiave interpretativa per comprendere le eventuali discrepanze nel materiale esistente, con il vantaggio di passare al livello analitico successivo. La sinossi, di per se stessa, non lascerebbe alcun dubbio sul significato del film e, perciò, restituirebbe anch'essa dignità narrativa e senso logico all'intera serie: «L'apache bizzarro, audace, astuto [...] ma non senza coscienza [...] si trova a Parigi di fronte a un finto Za-la-Mort, un vero bandito che, con i suoi delitti, terrorizza la grande metropoli e scarica la responsabilità sull'uomo di cui ha preso l'identità. La lotta tra i due è violenta, incalzante, senza quartiere e senza esclusione di colpi. Ma, anche tra alterne vicende, a vincere non potrà essere che il vero Za-la-Mort»¹¹³⁷. Dunque, nel tempo, abbiamo costruito l'intera vicenda di *Za la Mort* partendo *anche* da sinossi di film oggi perduti; sarebbe perfino limitante sottovalutare un titolo che pare decisivo,

¹¹³⁵ Pur nelle loro peculiarità, sono i già citati *Nelly la gigolette*, *Anime buie*, *Nel gorgo*, *Sua Eccellenza la Morte*.

¹¹³⁶ MARTINELLI 1996b., p. 123.

¹¹³⁷ *Ibidem*.

per tenere in considerazione *soltanto* i tre film superstiti¹¹³⁸ della serie, giunti a noi, tra l'altro, incompleti o, nel caso di *Anime buie*, come abbiamo già scritto, bisognosi di un montaggio definitivo che restituisca ad esso la coerenza narrativa che oggi manca. A questi si aggiunge, infine, a gettare ulteriore confusione, *Sua Eccellenza la Morte*.

Rivedere la presunta incoerenza insita nella serie «Za la Mort» sotto l'egida di questa ipotesi può, a nostro avviso, aiutarci a spiegarne le incongruenze.

La bufera. Dopo aver dato un valore ipotetico a un film perduto e all'intera serie cui appartiene, analizziamo in breve i dati su un film, nel frattempo, salvato. *La bufera* di Baldassarre Negrone, secondo le critiche dell'epoca, è annoverato tra i migliori mélo del direttore di scena romano, al vertice delle numerose produzioni della Celio Film, di cui Ghione è, con Francesca Bertini, il protagonista. Girato nel 1912-13, *La bufera* ha circolato nelle sale dal 1913 fino a che la neonata censura non l'ha bloccato l'anno successivo¹¹³⁹. Come abbiamo già scritto, un critico del tempo, Il rondone, riferendosi al film lo definisce *verista*. *La bufera*, secondo gli studi di Aldo Bernardini, è indicizzato presso la Cineteca Nazionale di Roma con il titolo *Amore senza stima*¹¹⁴⁰, con il quale il film riprende a circolare addirittura dal 1918¹¹⁴¹. La pellicola, come risulta dalla testimonianza di Bernardini, è stata per lungo tempo fortemente minacciata dal

¹¹³⁸ Mi riferisco ad *Anime buie* (Tiber Film, 1916), secondo film della serie, che vede protagonista uno *Za la Mort villain*, contrasta con il *serial I Topi Grigi e Zalamort – Der Traum der Zalavie* nei quali è protagonista lo *Za la Mort* buono. Il confronto tra il primo e gli ultimi due ha spesso generato i dubbi di coerenza già ampiamente menzionati.

¹¹³⁹ BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 86.

¹¹⁴⁰ Dopo la visione del film restaurato, l'attribuzione è stata confermata a chi scrive da Bernardini nel corso di una corrispondenza privata (gennaio 2010).

¹¹⁴¹ BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 86.

disfacimento, fatto confermato anche dalla scheda interna della Cineteca Nazionale¹¹⁴². Il soggetto di *La bufera* racconta l'umiliazione di una donna povera (Bertini), sedotta e abbandonata dall'ex amante (Ghione) dopo la nascita del loro bambino, che nell'epilogo si tramuta in vendicatrice e uccide il traditore. *Amore senza stima*, da non confondere con l'omonimo film Cines del 1914¹¹⁴³, è un titolo (senza visto di censura) sul quale possono posarsi non poche perplessità. Vista l'annessione della Celio e della sua produzione del passato da parte della Cines, il film del 1912-13 potrebbe aver circolato con il visto di censura del film omonimo poc'anzi citato, ma è un'ipotesi non suffragata da atti ufficiali. Mancando, infatti, il visto di censura non si capisce come questa pellicola abbia potuto essere proiettata in pubblico nonostante le ristrettezze censorie del Dopoguerra; in questo senso, anche se Bernardini e Martinelli non spiegano perché *La bufera* cambia titolo nel 1918, si possono intuirne i motivi. Nell'ottobre 2009, in occasione delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, è stata proiettata la versione restaurata di *Amore senza stima*, partendo dalla copia conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma. A seguito della visione è sorto un conflitto di attribuzione che risulta interessante per le nostre conclusioni. I restauratori propongono per il film un titolo alternativo, *L'avvoltoio*¹¹⁴⁴. L'inedita proposta è definita incerta anche da chi ha curato il restauro. C'è di più: secondo i curatori, il film, in origine, non si sarebbe intitolato *La bufera* come sostenuto in passato. Le nuove prese di posizione sono, per ora, difficili da comprendere, e non sono

¹¹⁴² Dato reperito da chi scrive presso la Cineteca Nazionale di Roma nel 2005.

¹¹⁴³ Tratto dalla commedia di Paolo Ferrari, della quale riprende il titolo, cfr. MARTINELLI 1993a, pp. 30-32.

¹¹⁴⁴ *L'avvoltoio*, Celio Film, con Francesca Bertini; questi sono i pochi dati disponibili tratti da un flano del 1912, cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 52.

putroppo supportate da alcun documento d'archivio. *La bufera*, come già annotato in precedenza, è il titolo col quale Bernardini, nel corso degli anni Settanta, riconosce la pellicola¹¹⁴⁵. Lo studioso basa la sua ipotesi sulla testimonianza del 1913 del critico Il rondone. Questi dalle pagine di «La Vita Cinematografica»¹¹⁴⁶ testimonia l'esistenza di un film così intitolato senza, purtroppo, entrare nel merito del soggetto dello stesso. L'aggettivo «verismo» e altre considerazioni importanti («*magnificamente pensato, svolto e interpretato*»¹¹⁴⁷) che il redattore utilizza per definire *La bufera*, non sarebbero affatto peregrini se rapportati ad *Amore senza stima*, ma risultano, altresì, vaghi. *Amore senza stima* è, senza dubbio, una pellicola Celio girata nel 1912-13¹¹⁴⁸; lo raccontano la storia della casa di produzione romana, la fisionomia giovanile del trio di attori Bertini, Ghione, Collo, nonché la presenza, ancorché presunta, del regista Baldassarre Negroni. Se non bastasse, gli arredi del film si ritrovano anche in altre produzioni coeve della Casa che sono arrivate sino ad oggi¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁵ In seguito alla visione del restauro notiamo che, rispetto al soggetto descritto da Bernardini, vi sono alcune differenze soprattutto nella prima parte del film. Inoltre, registriamo omissioni di importanti sequenze (Ghione che uccide la moglie) e alcune discrepanze sulle caratteristiche dei personaggi (Ghione è un libertino, non è celibe, ma si risposa perché causa la propria vedovanza; Bertini non è modista, ma dattilografa), che probabilmente sono state decretate dal grave stato di conservazione nel quale versava la pellicola, almeno nell'*incipit*. Le scene finali sono, invece, riportate con esattezza (Bertini che si prostituisce a Collo per acquistare la rivoltella con la quale ucciderà, infine, Ghione, l'amante fedifrago, nonché padre del suo bambino), cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, pp. 85-86.

¹¹⁴⁶ Il rondone, *La bufera (Celio Film)*, in «La Vita Cinematografica», n. 8, 30 aprile 1913, p. 41.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*. Il corsivo è dell'autore.

¹¹⁴⁸ La Celio è fondata nel marzo 1912 e viene assorbita dalla Cines nel dicembre 1913.

¹¹⁴⁹ *Tragico amore* (Baldassarre Negroni, Celio Film 1912), *Il circolo nero* (Emilio Ghione, Celio Film 1913).

Facciamo un passo indietro. *L'avvoltoio*, più precisamente *El buitre*, cioè la traduzione letterale spagnola, sembra essere un titolo che la Celio ha attribuito ad una pellicola che in Italia non sarebbe mai circolata, esportata soltanto nel mercato ispanofono¹¹⁵⁰. *La bufera* è distribuito in Spagna con il titolo *La tempestad*¹¹⁵¹, dunque, la differenza attesterebbe l'esistenza di due soggetti (e film) distinti. Questo a tutt'oggi è, o sembra essere, lo stato delle cose e il risultato è assai incerto per l'assenza di documenti espliciti. È probabile che i restauratori possiedano testimoni che raccontano un'altra storia, al di là delle ipotesi. La nuova, suggestiva, proposta dei curatori del restauro, basata su sensazioni ed evocazioni, sostiene, invece, che un film intitolato *L'avvoltoio* sia stato realizzato, ma non abbia avuto immediato seguito distributivo e quindi ripresentato nel 1923 con il nuovo titolo *Amore senza stima*. L'ipotesi è avanzata nel *Catalogo*¹¹⁵² delle Giornate del Cinema Muto ed è riportata nella didascalia di presentazione al film. La posizione può essere avvalorata soltanto dal titolo *L'avvoltoio*, o meglio, dall'aggettivazione simbolica che si sposerebbe alla pellicola superstite, partendo dal comportamento peculiare del rapace, ritenuto comunemente parassita e sfruttatore, che ben descrive il personaggio interpretato da Emilio Ghione, bieco e senza scrupoli. Non è l'unico: molti dei film Celio, per lo stesso motivo, potrebbero intitolarsi *L'avvoltoio*. Troppo poco, dunque, a nostro avviso. Cautela suggerirebbe di tenere *L'avvoltoio* sullo scaffale dei titoli senza storia produttiva e distributiva certa, in attesa di un riscontro valido. Ciò nonostante, i dubbi dei restauratori non sono ingiustificati: i misteri attorno *Amore senza stima* sono reali, ed

¹¹⁵⁰ Cfr. BERNARDINI 1991a.

¹¹⁵¹ *Ibidem*.

¹¹⁵² Cfr. LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2009, pp. 171-173.

è utile rilevarli, ma il percorso di una nuova - eventuale - attribuzione risulta assai difficoltoso, poiché è a oggi improbabile, e si rischia di aggiungere un'ipotesi a un'altra ipotesi, dando adito a una gara sterile. La pellicola, abbiamo già ricordato, circola di nuovo nel primo Dopoguerra. Dal 1918, secondo Bernardini, dal 1923, secondo i restauratori, il film viene distribuito con il nuovo titolo e secondo Bernardini e Martinelli¹¹⁵³ torna in sala sulla scia del successo di Bertini o, più che altro, per sopperire la mancanza di nuovi film della diva, ormai in ritiro dalle scene. Il titolo recente è ancor oggi impresso nel primo quadro della pellicola, assieme al nome della diva: «AMORE SENZA STIMA | dramma in 4 parti : interprete | FRANCESCA BERTINI». La domanda, semmai, è un'altra: perché lo studioso ha pensato a *La bufera*? Anche in questo caso per una vaga affinità elettiva tra narrazione e titolo? Il dubbio tende a rimanere tale.

Per concludere, oggi non possiamo accettare a priori che *Amore senza stima* e *La bufera* siano il medesimo film, ma non c'è nessun documento (almeno per ora) che possa contraddire l'ipotesi; eppure non possiamo negare che il titolo *L'avvoltoio* sia altresì estraneo alle immagini in movimento che abbiamo visto a Pordenone. Il punto finale dovrebbe essere, semmai, nell'accoglimento del dubbio. Non siamo sicuri che alla pellicola appena restaurata appartenga un titolo Celio conosciuto e disponibile dal 1912-13; abbiamo bisogno di nuove prove inequivocabili, che per ora non vi sono. Due sono le testimonianze d'epoca¹¹⁵⁴ che confermerebbero la circolazione in sala del film *La bufera* nel 1913, invece *L'avvoltoio* «non lasciò alcuna traccia nelle programmazioni, tanto da far dubitare sulla sua

¹¹⁵³ BERNARDINI, MARTINELLI 1994a, p. 86.

¹¹⁵⁴ Il rondone e V.C. Corcelli, cfr. *Idem*, p. 86.

effettiva circolazione in Italia»¹¹⁵⁵, e rimane solo un flano che ne annuncia la prossima visione: «Società «CELIO FILM,, | Francesca Bertini nell' | «AVVOLTOIO,,»¹¹⁵⁶; inoltre il 13 settembre 1914 a *La bufera* (attribuito alla Cines che, nel frattempo, ha assorbito la Celio) viene revocato il permesso di circolazione, rilasciato in precedenza. Per ora possiamo affermare che la pellicola nel corso del tempo è diventata *Amore senza stima*; esiste una prima attribuzione al film *La bufera* che oggi andrebbe accertata, e d'altro canto, v'è un titolo coevo evocativo, *L'avvoltoio*, ma nessun documento lo può unire alla pellicola superstite, e non è ancora detto che si possa provare. Inoltre, a quanto pare, visto che in Italia non è mai circolato un film intitolato *L'avvoltoio*, non dovrebbe iniziare a circolare ora, considerando la scarsità di notizie. L'unica cosa certa è che un film prodotto dalla Celio nel biennio 1912-1913, anche se in una copia lacunosa, oggi è tornato sullo schermo. Parafrasando Bertini, protagonista del film, si potrebbe affermare che *il resto non conta*, almeno fino a prova contraria.

Conclusioni. Con il nostro percorso speriamo di aver messo in luce il lungo procedimento di riabilitazione storica di un autore e il rinnovato interesse che ha consentito di arrivare al recupero di alcune sue pellicole. Forse non possiamo ritenere che il valore di un'opera sia sostenuto dal valore del suo autore o viceversa, ma in questo caso peculiare i dubbi si fanno largo. Se la memoria di Ghione ha conosciuto il contrappasso, spesso nutrito di luoghi comuni e superficialità, oggi è possibile riconoscere a essa un valore legato alla recitazione, innovativa per l'epoca, non sedimentata da

¹¹⁵⁵ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1995b, p. 52.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*.

pregresse esperienze teatrali, al di fuori delle diatribe legate al ruolo dell'interprete e dell'interpretazione emerse nel teatro tra Otto e Novecento. L'espressione recitativa di Ghione può essere considerata *cinematografica*, perché liberata da regole non più proponibili per il cinema dopo la prima crisi del 1910. Ai fini di un'autentica riscoperta del valore storico di Ghione ci pare fondamentale un altro aspetto assimilabile alla sua autorialità disinvolta e spesso disorientante, se analizzata con gli strumenti dell'esegesi letteraria o della sceneggiatura moderna. Ma è in queste presunte scorrettezze logiche che si focalizzano la nascita e lo sviluppo di un cinema popolare avventuroso, che se lo pone ai livelli più bassi di un'ipotetica classifica di valore autoriale, per converso il (lungo) successo di pubblico ne ribalta il risultato. Abbiamo visto che la presenza di Ghione sullo schermo è stata analizzata innanzitutto attraverso la visione del serial *I Topi Grigi*. Se da una parte il *serial* ha fornito un saggio della sua cinematografia e della sua caratura di attore e autore, dall'altra ha rivelato la grande lacuna che si estende sulla disponibilità della sua opera. L'*assenza* è l'elemento col quale abbiamo ritenuto di confrontarci senza timori, ammettendo da una parte i limiti di una ricostruzione su pochi dati extrafilmici superstiti e dall'altra l'allarme per atteggiamento disinvolto rispetto a nuove e più antiche (*ri*)attribuzioni, nonché su risultati, finalità e senso ultimo dell'utilizzo del restauro. Il cinema muto non solo italiano avrà bisogno ancora di un lungo tempo per poter essere ridefinito nel suo insieme, grazie alla comparazione di diversi materiali originali e alla luce dei recuperi filologici sui quali sono presenti ancora divergenze sostanziali, sia sul metodo da seguire e sovente nell'utilizzo degli strumenti originati dalla ricostruzione storica. Abbiamo tentato di dimostrare in che modo la storiografia del secondo Dopoguerra

abbia avuto responsabilità, sia in negativo sia in positivo, nel dare precedenza e importanza a film, a un attore-divo e autore che non ha avuto una seconda possibilità di rinnovarsi nel corso del tempo a partire dall'avvento del sonoro.

Attorno al 1743 Giovanni Battista Tiepolo dipinge *La Verità svelata dal Tempo*¹¹⁵⁷, il maestro veneziano immortalava un vecchio barbuto e alato al fianco di una donna dal seno scoperto che tiene in mano una sfera luminosa. Quest'allegoria si rinnova ogniqualvolta un vecchio film muto, o ciò che ne rimane, ritrova luce in una sala di proiezione aprendo le porte a nuovi dubbi e talvolta cancellando, senza alcun riguardo, sedimentate certezze.

¹¹⁵⁷ Il dipinto è conservato presso la Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati in Vicenza.

Capitolo IV

BARTOLOMEO PAGANO

IV.1 Da Cartagine all'Inferno. Bartolomeo Pagano, Maciste

Dopo Emilio Ghione, in questo capitolo rivolgiamo uno sguardo approfondito all'altra figura centrale del divismo italiano, ritenuto fondamentale e simbolico sin dai primi interventi storiografici. Non pesa in questo giudizio soltanto la linearità della carriera, legata soprattutto al suo *alter ego* cinematografico Maciste, ma ciò che spicca è il suo successo che va oltre il muto, e fa girare per le sale di provincia i suoi film per molti anni, anche quando il sonoro conquista il pubblico cinematografico. Pagano dà corpo e anima a un personaggio eterno, rinverdito, tra alti e bassi, nel corso del tempo e a un nome che presto diviene proverbiale entrando nel lessico di chi non ha mai avuto l'opportunità di vedere le pellicole interpretate dall'attore genovese. Di seguito, analizzeremo questioni meno generali riguardo la carriera di Bartolomeo Pagano; cercheremo di ricostruire una breve biografia e seguire cronologicamente la filmografia, titolo per titolo, affidandoci ai recenti restauri, messi gentilmente a disposizione di chi scrive dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Per quanto riguarda il recupero delle pellicole, negli ultimi dieci anni, oltre a *Cabiria*, film che segna a un tempo l'esordio di Pagano e di Maciste, sono in totale dodici i film restaurati (compresi i tre episodi della *Trilogia di Maciste*) e presentati in rassegne e retrospettive¹¹⁵⁸,

¹¹⁵⁸ Soprattutto le "Giornate del cinema muto" di Pordenone, il "Cinema Ritrovato" di Bologna e il "Trento Film festival".

due dei quali, *Maciste e Il gigante delle Dolomiti*¹¹⁵⁹, di recente editi in DVD e messi nuovamente a disposizione del pubblico; in attesa dell'annunciata edizione in DVD in doppia versione, muta e sonorizzata (1931), del restauro di *Cabiria* presentato nel 2006.

IV.2 Cenni biografici

Bartolomeo Pagano (Napoli¹¹⁶⁰, 27 settembre 1878 – Sant'Ilario Ligure, Genova, 24 giugno 1947) è annoverato tra i grandi interpreti del muto italiano. Fra i protagonisti presi in oggetto in questa ricerca, Pagano è colui che anticipa e incarna lo stereotipo del *forzuto*, assieme a Bruto Castellani¹¹⁶¹. Tipologia che avrà grande fortuna nel nostro cinema e in quello internazionale ben oltre il muto. Il debutto risale al 1914, legato al *kolossal* storico più celebre della produzione italiana muta, *Cabiria*, nel quale interpreta per la prima volta il

¹¹⁵⁹ Dei restauri parleremo in conclusione al Capitolo.

¹¹⁶⁰ In tutte le biografie dedicate a Pagano il luogo di nascita riportato risulta Sant'Ilario Ligure, località nei pressi di Genova nella quale, invece, l'attore muore; il dato è stato confutato dal recente ritrovamento di un atto notarile riguardante i diritti di sfruttamento del nome Maciste:

Dichiarasi spettare al solo Bartolomeo Pagano fu Giuseppe, nato a Napoli e residente a Torino, il diritto di usare il nome di Maciste in tutte le manifestazioni ed esplicazioni della sua vita civile, come nome suo proprio e come indicazione, segno e marchio della sua personalità industriale artistica e commerciale.

Il suddetto documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Torino e mi è stato gentilmente fornito da Marco Grifo. Cfr. *Pagano Bartolomeo*, in CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 384.

¹¹⁶¹ Bruto Castellani (Roma, 1881-1933) è l'interprete di Ursus nel *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni (Cines 1913). Rappresenta la prima sovrapposizione tra ruolo e interprete maschile del cinema muto italiano. Leggendaria è la definizione di Giorgio V, sovrano d'Inghilterra, che, dopo una proiezione del film, si rivolge a lui apostrofandolo con il nome del personaggio, segnando un primo, ancorché vago, riconoscimento divistico. Interpretierà lo stesso ruolo nel remake di *Quo Vadis?* (di Gabriellino D'Annunzio e Georg Yakoby, Unione Cinematografica Italiana 1922). Oltre ad aver lavorato all'inizio della sua carriera con Guazzoni, partecipa alla produzione internazionale *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (di Fred Niblo, Metro-Goldwyn-Mayer, Usa 1926), nel ruolo negativo del pirata Golthar. Cfr. GIORDANO 1998, pp. 10-11.

personaggio che lo renderà protagonista di una saga lunga dodici anni almeno: Maciste. Al binomio Pagano-Maciste è legato il nome dell'Itala Film, Casa di produzione torinese, della quale diviene uno dei simboli più celebri, assieme a Cretinetti (André Deed)¹¹⁶², e infine a quello di Stefano Pittaluga. È ancora grazie alla lungimiranza del suo mentore, Giovanni Pastrone, che si deve una lunga serie di film interpretati dall'attore ligure, sequela che inizia con *Maciste* (1915), nel quale improvvisamente il personaggio si trova nel mezzo di storie d'ambientazione contemporanea, senza troppe spiegazioni rispetto al film originario, ambientato nel III secolo a.C., durante la seconda guerra punica. Quando Pagano arriva all'Itala, la Torino che gli si presenta dinanzi, soprattutto nel biennio 1913-14, è con Roma una capitale della produzione cinematografica nazionale. Filmopoli¹¹⁶³, come veniva chiamata la Torino cinematografica, è allora un *set* diffuso. La città subalpina è coronata dal capolavoro voluto da Pastrone che rappresenta idealmente, ma non solo, l'apice irripetibile e, insieme, l'inizio di un lento, ma inesorabile declino. La parabola dell'Itala si concluderà nel 1919, con il suo accorpamento alle più importanti Case italiane, e infine con la sfortunata creazione dell'Unione Cinematografica Italiana (UCI), come abbiamo visto nei capitoli precedenti. Tornando a *Cabiria*, tra le personalità che contribuiscono alla sua realizzazione, oltre a Pastrone, incontriamo Gabriele D'Annunzio, al quale la produzione affida la redazione delle didascalie con interventi stilistici e linguistici noti e un ruolo di moderno *testimonial*, ambasciatore, padrino *nobilitante* o, per usare una brutta ma utile definizione, di "sdoganatore", vista la posizione del vate nel parnaso delle arti europeo. Il secondo nome è proprio

¹¹⁶² Cfr. GILI 2005

¹¹⁶³ RAFFAELLI, 1998.

Maciste, il liberto numida incarnato da Bartolomeo Pagano. Di quest'ultimo Pastrone riconoscerà gli enormi meriti in una celebre intervista rilasciata a Georges Sadoul nel 1951, ma data alle stampe nove anni più tardi: «Guardate ad esempio il personaggio di Maciste, che da solo fece, o quasi, il successo del film»¹¹⁶⁴. La sovrimpressione tra personaggio e attore è totale sin dal primo fotogramma. Il fenomeno Maciste ha accompagnato Pagano per tutta la carriera, a parte il tardivo tentativo centrifugo dell'epilogo e in una breve esperienza agli esordi al fianco di Cretinetti. Pagano rimarrà associato a Maciste tra il 1914 e il 1926, tanto quanto Ghione a *Za la Mort*. Questa è ben più di una curiosa coincidenza: è il sintomo della vocazione seriale, per non dire ripetitiva, delle produzioni italiane dell'epoca. Vale la pena ricostruire il debutto del più famoso forzuto del cinema italiano. Sulla *scoperta* di Pagano vi sono notizie leggermente discordanti. La più particolareggiata è riportata da Roberto Chiti che raccoglie la testimonianza di Aronne Giardini, un vecchio collega *camallo* dell'attore, raccolta nei primi anni Ottanta. Secondo il racconto di Giardini, Pagano, spinto dal sindacalista Gino Murialdi, partecipa volontariamente a un concorso bandito da emissari dell'Itala, arrivati a Genova per cercare un uomo robusto, possibilmente uno scaricatore del porto¹¹⁶⁵. La storia più nota racconta che Pagano è notato da Domenico Gambino, il futuro Saetta¹¹⁶⁶ (assieme a Romano Luigi Borgnetto, secondo Martinelli)¹¹⁶⁷, mentre sta lavorando presso il porto genovese¹¹⁶⁸. Una variante recente, documentata e basata su alcune sentenze legate allo

¹¹⁶⁴ Cfr. SADOUL 1960, pp. 5-13.

¹¹⁶⁵ CHITI 1985, p. 4.

¹¹⁶⁶ Pagano e Gambino saranno protagonisti di *Maciste imperatore* (1924).

¹¹⁶⁷ MARTINELLI 1983b, p. 10.

¹¹⁶⁸ Cfr. FARASSINO 1983, p. 30.

sfruttamento di marchi e diritti del film, invece affida la scoperta ad altri due incaricati di Pastrone, uno dei quali era il ballerino Andrea Cesare Cassiano, l'altro, forse, Elviro Fido Schirru¹¹⁶⁹. Anche per questa variante, Pagano è un camallo ancora in attività, come conferma lo stesso Pastrone a Sadoul¹¹⁷⁰. Un'ulteriore testimonianza rivela che Pagano all'epoca è già ex scaricatore, divenuto «capo-spedizioniere»¹¹⁷¹, ma su questo dato Chiti non si pronuncia. Non è importante se quel fatidico giorno Pagano stesse scaricando casse e sacchi da un bastimento, bensì, il dato notevole è che un camallo, esempio di professione umile e dura, possa, d'un tratto, grazie alla fortuna, alla Natura e al cinematografo, essere tramutato in *divo*. Giocando sull'emozione del pubblico, l'*agiografia divistica* di Pagano diviene una favola dal racconto fluido, senza sottili e noiose differenziazioni che avrebbero ridotto l'effetto emotivo. È anche questa una via italiana al "sogno americano" per mezzo cinematografico. Pagano è digiuno da qualsiasi esperienza attoriale, altro elemento che lo accomuna a Ghione, ma al contrario di quest'ultimo, è privo di formazione artistica. Ciò nonostante egli accetta di trasferirsi a Torino e debuttare in un'avventura che cambia la sua vita, e ben presto anche gli orizzonti e l'immaginario di milioni di spettatori in tutto il mondo. Tralasciamo, per ora, la parte biografica che riguarda il periodo 1914-1928, che narreremo di contrappunto alla sua carriera cinematografica. Pagano alla fine del 1928, dopo aver girato la sua ultima fatica *Giuditta e Oloferne*, si ritira nella dimora fatta costruire tra la fine del 1923 e il 1924 a Sant'Ilario¹¹⁷²

¹¹⁶⁹ Cfr. GRIFO 2006, pp. 114-116.

¹¹⁷⁰ Cfr. SADOUL 1960, *cit.*

¹¹⁷¹ MARTINELLI 1983b, p.10.

¹¹⁷² Come testimonia un'intervista a Pagano pubblicata il 16 marzo 1924 su «Al Cinemà», a. III, n. 11, pp. 8-9.

che, manco a dirlo, battezzò «Villa Maciste». Muore nel 1947, in seguito ad alcune complicazioni derivate dal diabete. Pochi anni prima, nel 1941¹¹⁷³, Carlo Campogalliani lo contatta per un nuovo progetto cinematografico con al centro Maciste, ma l'ormai ex attore rifiuta. Campogalliani non rinuncia al progetto che realizza nel 1960, rinverdendo il mito del gigante forzuto e con esso la memoria di Pagano, dando inizio di una nuova serie macistiana. Questa sintesi della biografia di Pagano attore, rivela che egli fu non soltanto corpo e anima di uno dei personaggi più celebri della cinematografia italiana ed estera, ma che il suo carattere «popolare» gli garantì una carriera lunga in grado di sostenere quasi in solitudine gli ultimi anni di un sistema collassato su se stesso e incapace di rinnovarsi. Di seguito cercheremo di spiegare la creazione del "tipo", del personaggio e del mito, per definirne le qualità divistiche, attraverso l'analisi dei suoi film superstiti e dei documenti conservati negli archivi italiani ed esteri.

IV.3 Maciste

Vediamo per punti quali sono le qualità che determinano il successo e, in una certa misura, la fortuna perdurante del personaggio.

A) *Nomina sunt omina*. Con *Cabiria* Maciste diviene subitaneo paradigma di forzuto, uomo possente, gigante. Il vocabolario Treccani riporta gli esempi per antonomasia: «è un vero *maciste*; si crede un *maciste*». Il processo linguistico è affine ad altre qualificazioni gergali di derivazione storica e nominale, a esempio *marcantonio* (persona grande e robusta), facendo implicito (e spesso inconsapevole) rimando alle fattezze di Marcus Antonius

¹¹⁷³ MARTINELLI, QUARGNOLO 1981, pp. 41-42.

(83-30 a.C.). Grazie al cinema, macchina mitopoietica, Maciste entra di diritto nell'immaginario collettivo, dando nuova forma e sostanza a uno stereotipo preesistente, e del quale diamo conto nei punti successivi.

B) *La forza del Bene*. Maciste è, però, qualcosa di più di un mero esempio identificativo estetico: egli è l'uomo forte che tutto può, nel ritratto antico del *superuomo* che, dalle dodici fatiche di Eracle passando per il biblico Sansone fino a San Cristoforo, rappresenta la parte benigna del sovrumano e da sola risolve problemi per i comuni mortali ritenuti impossibili. La forza del *gigante buono* è intesa quale contrappeso necessario per sovvertire l'ingiustizia o, addirittura, il male demoniaco. Sintesi lapalissiana, immediata, che il pubblico apprezza, mentre si riconosce in chi è tutelato più che nel tutore, nella speranza che un Maciste esista davvero e raddrizzi i torti che vessano i deboli. È una via senza intermediazioni, sul versante sociopolitico affine alle panacee populiste, che, lo vedremo e lo ritroviamo tutt'oggi, avrà sempre molta fortuna in Italia (ma non solo).

C) *Lo stereotipo erculeo immortale*. Nel corso del tempo, i forzuti cinematografici Ursus e Maciste vedono (e subiscono) il proliferare di svariati epigoni che si affacciano nei campi d'azione più disparati o emergono in ambiti *altri*, non solo cinematografici. E ciò non si limita all'accostamento con Mussolini, dato dalla somiglianza fisiognomica con Pagano e dall'esibizione muscolare del capo del fascismo¹¹⁷⁴. La storia cinematografica è costellata di vere e proprie reincarnazioni che ritroveremo, ad esempio: nel divismo di Primo Carnera, il pugile friulano che diviene attore a

¹¹⁷⁴ RENZI 1991b, pp. 131-139.

Hollywood o per Blasetti¹¹⁷⁵, senza mai ambire a ruoli di primo piano; nei vari *muscle man* del cinema statunitense che negli anni Ottanta invadono gli schermi del mondo. Ma prima di questi ultimi, il mito del forzuto cinematografico è rinvigorito dai *pepla* degli anni Sessanta e dal *revival* di Maciste stesso nel cinema italiano, rilanciato da *Maciste nella valle dei Re* (1960): film diretto da Carlo Campogalliani che fu regista e coprotagonista, assieme a Pagano, di *La trilogia di Maciste* del 1920¹¹⁷⁶.

D) *Timore e ammirazione dello spettatore*. Il timore nei confronti del colosso si interva alla ammirazione. La sua principale qualità è data dalla Natura, ed è al di là di ogni possibile distinguo relativistico. Guardando Maciste/Pagano il pubblico *regredisce* a un livello primigenio della rappresentazione del corpo, anche se le caratteristiche psicologiche di Maciste, come vedremo, sono tutt'altro che primitive. Il suo intervento è sempre manicheo: egli è dalla parte del bene tanto quanto il suo antagonista, invece, del male, entrambi in termini assoluti. Maciste non è un gigante senza cervello, o eterodiretto (anche se in *Cabiria* la prima impressione è legata a una sudditanza sociale ad Axilla). La cifra più importante di Maciste è la lealtà e fedeltà all'amico e la giustizia nella difesa degli oppressi. A Maciste, nel corso del dodicennio

¹¹⁷⁵ Cfr. LANCIA, POPPI 2003, p. 119.

¹¹⁷⁶ Il *revival* italiano di Maciste avviene tra il 1960 e il 1964. Nel 1960 *Maciste nella valle dei Re*; nel 1961 *Maciste alla corte del Gran Khan*, *Maciste contro il vampiro*, *Maciste l'uomo più forte del mondo*, *Maciste nella terra dei Ciclopi*; nel 1962 *Maciste all'Inferno*, *Maciste contro i mostri*, *Maciste contro lo sceicco*, *Maciste il gladiatore più forte del mondo*; nel 1963 *Maciste contro i Mongoli*, *Maciste contro i tagliatori di teste*, *Maciste l'eroe più grande del mondo*; nel 1964 *Maciste alla corte dello Zar*, *Maciste e la regina di Samar*, *Maciste, gladiatore di Sparta*, *Maciste nelle miniere di re Salomone*, *Maciste nell'inferno di Gengis Khan*. Negli anni Settanta alcuni titoli macistiani saranno prodotti in Francia. Senza dimenticare la parodie *Maciste contro Ercole nella valle dei guai* (1961) e *Totò contro Maciste* del 1962. Cfr. MEREGHETTI 2007c, pp. 1687-1690; POPPI, PECORARI 2007b, pp. 13-18; GIORDANO 1998, pp. 58-64.

che lo vede protagonista, appartiene di certo un'evoluzione che comprende carattere e modi, ma la sua essenza resterà nei cardini di questi stereotipi (al contrario, come abbiamo visto, di Za la Mort). Ad esempio, la sua lotta contro i malfattori è dura, violenta, ma senza slealtà o trucchi, sempre a mani nude, al massimo con l'ausilio di un pezzo di legno a mo' di clava (simbolo del suo biglietto da visita che appare in *Maciste* e in *Maciste alpino*) quando la situazione diviene insostenibile; elemento quest'ultimo che sottolinea e avvalora ancor di più la sua cifra primordiale, atavica. Egli non cede alla vigliaccheria delle armi da fuoco, anche in guerra ne fa a meno (*Maciste alpino*), ma rifiuta anche lame e pugnali, e con questa sorta di prevedibilità rassicurante conquista il pubblico. L'unico elemento forse discutibile, se visto sotto quest'ottica, è legato al fatto che quasi mai i suoi antagonisti sono alla sua altezza: riescono a sottometterlo per qualche istante, ma difficilmente lo eguagliano in dimensioni fisiche e, dunque, in potenza. Tra i film oggi visibili, gli unici rivali di un *certo peso* sono l'energumeno senza nome in *Maciste innamorato*, e Sullivan (Umberto Guarracino conosciuto anche con lo pseudonimo Cimaste, anagramma di Maciste) in *Maciste nella gabbia dei leoni*. Maciste si batte con (più) personaggi mingherlini, talvolta bene armati, che per ovvie sproporzioni si organizzano in gruppi, ma i risultati dell'impari lotta favoriscono la caduta comica.

E) *Un corpo nudo si aggira sullo schermo*. Nel viaggio di Maciste l'erotismo e la sessualità hanno un andamento d'intensità discontinuo, seppur presente nella dimensione carnea, nell'uomo sempre seminudo e nel suo corpo *esibito*, ma in alcune pellicole è meno sfruttata, resa ingenua, infantile o anestetizzata dalle

diverse situazioni. Nelle produzioni del Dopoguerra Maciste viene spesso guardato con maliziosi intenti dalle figure femminili che incontra, e la macchina da presa indugia su apprezzamenti più o meno plateali; una matrice nota è in *Cabiria*, nella scena in cui Maciste attrae su di sé le simpatie di una schiava nera, sottolineate da atteggiamenti ammiccanti di Axilla. Se in *Maciste* e in *Maciste alpino* il gigante è l'alfiere dei deboli cui si assomma, e nel secondo ha il ruolo di tutore degli innamorati, il suo particolare sensuale passa sottotraccia. La carica erotica del gigante torna a emergere in un episodio, purtroppo perduto, narrato in *Maciste medium*, nel quale si presta a fare il modello per una scultrice affascinante, palesando una volta di più i riferimenti alla statuaria antica o a *Il pensatore* di Rodin, noti rimandi citazionisti già presenti in alcune pose di *Cabiria*. Se in *Maciste innamorato* il gigante sconta una cocente delusione d'amore, in *Trilogia*, *Maciste in vacanza*, *Maciste imperatore* è protagonista di casti *flirt* sempre molto vaghi, ma degni di nota rispetto all'asessualità precedente. È con *Maciste all'Inferno* che il carisma sessuale di Maciste trova compimento attivo in un bacio appassionato e per nulla pudico. Ma anche di questo tratteremo nel paragrafo dedicato.

IV.3.1 In principio fu Ercole.

Digressione sull'origine del nome Maciste

Negli appunti che Pastrone redige per definire i personaggi di *Cabiria*, v'è un personaggio di nome Ercole che D'Annunzio, durante la sua opera di riscrittura, commuta in Maciste. Perché questa scelta, c'è relazione tra i due nomi? Molte sono le ipotesi sull'origine del nome Maciste, alcune suggestive, altre criptiche o improbabili.

L'unico dato originario lo fornisce il padre dell'idea, Gabriele D'Annunzio, colto in una delle sue intuizioni sintetiche, che ne fa il creatore nomi potenti a cose (Rinascente, Mas tra le altre) e personaggi. Farassino sostiene che il nome sia una crasi tra *macigno* e *artista*¹¹⁷⁷; secondo Umberto Albinì, il nome Maciste deriverebbe da «mèkistos il superlativo di macròs che vuol dire "grande"»¹¹⁷⁸. Eppure, dopo alcune nostre ricerche, possiamo dire che la soluzione al dilemma la offre proprio il vate, troppo spesso derubricato quale elemento evocativo o vago. Il poeta nell'autografo di *Cabiria*, infatti scrive:

*Novo compagno strapotente
è un liberto, del paese prode
dei Marsi, nomato Maciste
(che è un antichissimo sopranno_
me del semidio Ercole)*¹¹⁷⁹.

Secondo il *Dizionario portatile delle favole* «compilato da Chompré e [...] da A. L. Millin [...] riveduto [...] da Celestino Massucco», stampato dai Remondini di Bassano, oggi del Grappa, nel 1804¹¹⁸⁰, troviamo che alla voce MACISTO si dirimono i dubbi. La definizione,

¹¹⁷⁷ FARASSINO, 1998, p. 224, il riferimento è presente anche in BERTETTO, RONDOLINO 1997.

¹¹⁷⁸ GIORDANO 1998, p. 31.

¹¹⁷⁹ Cfr. Gabriele D'Annunzio, *Cabiria. Testo definitivo*, [1913]. Manoscritto autografo, con titolo, introduzione storica, titoli, invocazioni al *Molock* e nomi dei personaggi, con frequenti cancellature e correzioni a matita a mano di D'Annunzio e Pastrone, [1913], fascicolo, 49 ff., carta con il motto "per non dormire" e 1 f. velina, un mezzo foglio riporta un'aggiunta a metà del terzo episodio a mano di D'Annunzio, il foglio di velina riporta un testo sostitutivo per l'inizio del terzo episodio. Archivio del Museo Nazionale del Cinema, GP18-A913. L'autografo è riprodotto anche in SORO 1935, p. fuoritestò; CARDILLO 1987, p. 197.

¹¹⁸⁰ Pierre Chompré, Aubin Louis Millin de Grandmaison, Celestino Massucco, *Dizionario portatile delle favole. Per l'intelligenza de' Poeti, delle Pitture, delle Statue, delle Sculture, delle Medaglie, e degli altri Monumenti spettanti alla Mitologia*, Tomo II, Tipografia Remondiniana, Bassano [del Grappa] 1804, p. 157.

infatti, recita: «soprannome di Ercole, adorato nella città di tal nome», e la città di Macisto sorgeva nella Trifilia, nel Peloponneso occidentale. Di sicuro la successiva accezione di Macisto per Eracle, ci riporta a stretto contatto con l'attribuzione di D'Annunzio al personaggio che Pastrone aveva chiamato in prima istanza per l'appunto Ercole, forse per rendere immediate le qualità da attribuire al personaggio.

IV.3.2 Il periodo Itala Film. Da *Cabiria* ai film della serie “Maciste”

TUTTO ANCOR SANGUINANTE DEL SUPPLIZIO
ATROCE, MACISTE È VINCOLATO ALLA MOLA IN
PERPETUO; CHÈ LA MORTE ERA TROPPO LIEVE ¹¹⁸¹

Cabiria (di Giovanni Pastrone, Itala Film 1914), confluenza e irradiazione di esperimenti, tipologie e generi, è il *kolossal* citato da Griffith e Lang in due tra i più importanti film della storia, per ricordare gli esempi più noti, oltre che per le ricostruzioni e gli effetti visivi di De Chomón, le innovazioni di Pastrone, le didascalie ispirate di D'Annunzio e le musiche di Pizzetti. È stato oggetto di studi raffinati, di restauri filologici e nel corso degli anni indagato in modo esemplare. Per questioni generali su *Cabiria* pare utile il rimando alla fitta bibliografia che riguarda il film e alla quale attingeremo per questa ricerca ¹¹⁸².

¹¹⁸¹ Gabriele D'Annunzio, *Cabiria. Visione storica del terzo secolo a.C.*, Toffaloni, Torino 1914, p. 20.

¹¹⁸² Oltre ai saggi individuali raccolti in volumi e riviste, che citeremo nel corso del capitolo, rimando agli ultimi lavori in ordine temporale, che raccolgono interventi a tutto campo dedicati al capolavoro di Pastrone: BERTETTO, RONDOLINO 1997, BERTETTO, RONDOLINO 1998 e ALOVISIO, BARBERA 2006.

In questa nostra ricerca ci concentreremo sul personaggio più celebre del film, al quale deve la propria fortuna: Maciste. Reincarnazione di Ursus e dell'iconografia erculea, Bartolomeo Pagano offre le sembianze a un gigante dai modi spicci ed efficaci, portatore di sana simpatia e di giustizia senza mediazioni. Elementi che vanno al di là delle statue viventi proposte in altri film, prima e dopo l'avvento di Pagano. La cifra più riconoscibile del personaggio è la *simpatia*, il suo prendersi poco sul serio, e il sincero manicheismo, qualità epidermiche e carismatiche avvertite dal pubblico che lo sente dalla propria parte. Maciste è al servizio del bene e del giusto, promotore naturale di valori genuini quali la fedeltà e il sacrificio, ma è anche profeta della sentenza manesca e della forza liberatrice. I modi tonanti di Maciste, soprattutto nelle prime pellicole, strappano sorrisi al pubblico, l'innato aspetto comico del personaggio apre a un moto di riconoscimento di un eroe per nulla codificato, sorprendente. Del resto non gli appartengono vizi di formazione: Pagano non proviene dal palcoscenico e il suo ruolo si presta all'azione, alla prova fisica e al momento di sollievo stemperato da una carica umoristica che riporta il soggetto storico, colossale, paludato, protodivistico, misurato e aulico a termini ben più carnei, pragmatici, ma non per questo superficiali, anzi. Il ruolo di Maciste è un contrappeso al dramma, agli abissi, alla storia d'amore altrui, che, per mezzo della forza, risolve ogni tipo di problema o imprevisto; è simpatico l'atteggiamento non mediato da codici, convenevoli demandati ad altri ruoli strutturati. La differenza viene notata dal pubblico, oltre che dagli autori. La vita del *nero* Maciste può aprirsi quindi al film d'avventure dove vi sono torti da raddrizzare, un debole da difendere e una risata aperta, infine, da regalare al pubblico. Del gigante, come vedremo, sarà sondata

anche la cifra comica, ma sarà confusa in ogni film in livelli di rappresentazione eterogenei: nei film di Maciste c'è posto per la traccia sentimentale, drammatica o leggera, per il registro comico, tragico, per siparietti macchiettistici ad effetto, per il buffo che fa da spalla a Maciste e dialoga per contrasto, soprattutto fisico, col protagonista. Rispetto a Za la Mort, ladro gentiluomo, forzuto non muscoloso, ma sempre pronto a rientrare nei modi affettati e signorili, Maciste in *Cabiria* sfoggia la propria corpulenza e possanza. Ma tanto basta per creare a Pagano una intera carriera nei panni del suo *alter ego*, perché innanzitutto, come nota Palmieri, «il personaggio di Maciste fu *epidermico*»¹¹⁸³. Ma, in tutto questo, quali sono le caratteristiche che emergono nel Maciste di *Cabiria*? Al nostro percorso di analisi (che segue numerosi interventi di alto livello) serve definire il personaggio in rapporto a ciò che sarà negli anni successivi: un *divo*. In *Cabiria*, di Maciste sono esaltate le seguenti qualità fisiche e morali:

- A) *Altezza* e posizione dominante. La statura di Pagano domina sugli attori che lo circondano; la locazione del corpo di Maciste nell'economia dell'inquadratura non è mai casuale, risponde ad esigenze di composizione. Egli svetta come una torre di guardia: da quella posizione Maciste osserva lo spazio a mo' di sentinella, perciò può tutelare l'incolumità di Axilla, il suo padrone, e di Cabiria bambina e adulta¹¹⁸⁴.
- B) *Forza*. Di pari importanza dell'altezza sono la massa muscolare di Pagano. Le pose che l'attore assume tendono a valorizzare il

¹¹⁸³ PALMIERI 1994, p. 77, il corsivo è nostro.

¹¹⁸⁴ Cfr. JANDELLI 2006b, p. 133; PEZZETTI TONION 2006, pp 141-142.

fisico possente e massiccio. Ma la forza *esibita* di Maciste sottintende quella morale.

- C) *Tenerezza* e difesa degli oppressi. La tenerezza di Maciste è riservata alla piccola Cabiria. Egli la protegge e dimostra quanto un colosso possa essere delicato e affettuoso. Maciste spesso nelle sue avventure si occuperà di giovani donne rapite e ridotte in schiavitù, a lui toccherà liberarle (è uno degli *imprinting* di *Cabiria* che si perpetuano per tutta la durata della serie e che in seguito vedremo). Un atteggiamento simile lo ritroveremo anche in *Il gigante delle Dolomiti* (1926), nei confronti del piccolo nipote Hans.
- D) *Comicità*. L'elemento decisivo che connota il neoattore Pagano è la comicità innata, e ciò non è in contrasto con le qualità già rilevate, ma ne è valido complemento. In *Cabiria*, la carica comica di Maciste è legata soprattutto al confronto con uno dei suoi antagonisti (che ne è l'antitesi fisiognomica) Bodastoret: il gracile e infido bettoliere al quale Maciste riserva un trattamento violento e punitivo. La caduta comica deriva dall'esagerazione di detto trattamento manesco e dall'impari confronto fisico tra i due. Eppure il duello si gioca su un livello simbolico tra fedeltà e infedeltà e i volumi dei corpi in campo non sono casuali; la prima è incarnata da Maciste la seconda da Bodastoret. Il registro comico derivante dalle risse di Maciste, sarà una costante nonché *clou* iterato di ogni episodio della serie.
- E) *Positività*. Il personaggio è privo di lati oscuri e non perderà mai questa qualità (al contrario di *Za la Mort*). La positività di Maciste si esprime nell'alto senso del dovere e del sacrificio, come vedremo nel punto seguente.

F) *Fedeltà e sacrificio*. Maciste in nome dell'amicizia si sacrifica fino a perdere la propria libertà o a rischiare la vita: cfr. i punti H, I, J, K.

G) *Aspetto razziale e condizione sociale*. In *Cabiria* Maciste è uno schiavo nero, connotazione razziale che perde subito. Una sorta di autocitazione è presente nel film eponimo del 1915: Maciste durante un'indagine in incognito, si traveste da cameriere africano. Forse, con questo espediente si chiude ogni possibile aspetto controverso, fonte di possibile dubbio nello spettatore più attento.

Alcune caratteristiche del Maciste di *Cabiria* non lo lasceranno mai in tutte le sue avventure, nonostante ovvie varianti di ambientazione e narrazione. Per circoscrivere questi particolari stereotipi proponiamo la definizione di *imprinting di Cabiria*, per differenziarli da quei *cliché* che caratterizzeranno il personaggio a partire dal film eponimo del 1915:

H) *Liberatore*: in tutte le sue avventure Maciste dovrà liberare una donna giovane e indifesa da un rapimento (il dubbio persiste per quei film di produzione tedesca di cui ci sono ignoti i soggetti).

I) *Testimone-tutore di innamorati*: Maciste è tutore e testimone di un'altrui storia d'amore; egli stesso, salvando gli amanti da rischi, favorisce il loro ricongiungimento finale.

J) *Maciste pantagruelico*: al personaggio appartengono sete e fame ipertrofiche, in ogni avventura ci sarà almeno una scena dedicata a un pranzo o a una bevuta di vino esagerati.

K) *Prigione*: Maciste viene sempre imprigionato, sequestrato, vincolato da corde o catene; situazioni al limite dalle quali riesce a liberarsi con l'ingegno, la pazienza e la nota forza.

L) *Oggetto di attenzioni femminili*: Maciste è oggetto di apprezzamenti femminili, di ogni età, non sempre corrisposti o apprezzati dal gigante.

Giunti a questo punto l'*identikit* del personaggio risulta assai complesso nella sua apparente semplicità e immediatezza. Il potenziale sviluppo di Maciste è nei fatti ed è presto ratificato dal successo personale di Pagano, anche se il nome dell'attore sarà eclissato da quello del personaggio. Soltanto nel Dopoguerra Pagano riuscirà ad emergere dal suo *alter ego*, anche se a fatica e con un riferimento obbligato a quest'ultimo, anche nelle ultime produzioni fuori dalla serie macistiana. È una condizione di sottomissione che abbiamo già analizzato in Ghione, di cui scriveremo in un apposito spazio nell'ultimo capitolo.

Nel 1915, a nemmeno di un anno dal successo mondiale di *Cabiria*, Pastrone, accortosi dell'ascendente di Maciste sul pubblico, decide di creare una storia su misura del personaggio e sarà l'inizio di una saga monotematica. In un'intervista rilasciata a Mario Verdone, Pastrone ammette che Maciste «era stato il vero trionfatore di *Cabiria*»¹¹⁸⁵, dando al personaggio un'importanza decisiva, forse rafforzata da una visione postuma d'insieme.

Lasciamo, dunque, il capolavoro dell'Itala per addentrarci nella filmografia di Maciste.

IV.3.2.1 I primi due film: *Maciste* e *Maciste alpino*

Maciste (diretto da Vincenzo C. Dénizot, Romano Luigi Borgnetto, Itala Film 1915) si apre proprio con un omaggio allo spettatore. Il metacinema è utilizzato appieno per uno scopo evidente: consacrare il nuovo eroe del cinematografo e nel medesimo tempo creare un

¹¹⁸⁵ VERDONE 1961, p. 3.

effetto pubblicitario di ritorno alla Casa di produzione, citata e mostrata sin nei suoi teatri di posa. Ma andiamo con ordine.

1914. Una povera fanciulla è in fuga da misteriosi malintenzionati che vogliono rapirla. Trova rifugio in un cinematografo nel quale è proiettato *Cabiria*. La giovane vedendo all'azione Maciste, decide di scrivergli una richiesta d'aiuto. Maciste, che sta girando un film nei teatri di posa dell'Itala, letta la missiva, l'indomani si presenta nel luogo dell'appuntamento. La ragazza racconta al gigante la propria triste vicenda. Rimasta orfana di padre, un conte (si presume russo), la giovane si prende cura della madre. Ben presto le donne si trovano nelle mani di un perfido zio, il duca Alexis, che cerca d'impadronirsi del patrimonio della contessa e della nipote. La madre della giovane cade in uno stato di prostrazione mentale (a causa di un veleno), allora il duca la fa rinchiudere nella casa di cura psichiatrica del dottor Krauss, suo complice. Mentre tenta di far portare all'estero la giovane, quest'ultima riesce a fuggire. Ma è pedinata dagli emissari del duca, gli stessi che la stanno ancora seguendo. Maciste ascolta la ragazza, lì per lì non crede alla storia e decide di lasciarsi alle spalle la vicenda, ma proprio nel momento del commiato gli uomini del duca rapiscono la giovane. Da lì in poi Maciste parte all'inseguimento della banda e, grazie al cane dei malfattori, scopre il loro nascondiglio nello scantinato di una bettola. Travestito da vecchio ubriacone, si introduce nel covo e, scoperto, comincia a lottare con i sequestratori. Infine si barrica nella stanza in cui la ragazza è prigioniera: le sue tecniche manesche sembrano convincere il disonesto bettoliere a procurar loro una via di fuga. È una trappola: il pavimento cede sotto i piedi di Maciste che riesce appena in tempo ad aggrapparsi al muro. Il gigante si libera ed è pronto alla resa dei conti. Una brutta sorpresa attende i banditi,

pronti a festeggiare la sua scomparsa, ecco che Maciste rientra nel retrobottega e sbaraglia da solo il manipolo di malfattori, legandoli e caricandoli in un carretto trainato dal bettoliere, facendolo sfilare in città tra due ali di folla festante. Del fatto viene messo a conoscenza il duca da Pietro, suo braccio destro. Maciste ha ormai preso la giovane sotto la sua ala protettiva; parte con lei per liberare la madre ancora nelle mani del dottor Krauss. Sul loro treno viaggia anche Pietro che, riconosciuto, viene malmenato da Maciste. Dopo essere stato costretto a confessare che la contessa è nascosta presso la cascina di Valdeserta, Pietro viene abbandonato sul portapacchi del convoglio. Ma nella cascina, una costruzione isolata «nella steppa», non v'è traccia alcuna della contessa. Mentre Maciste e la giovane hanno trovato riparo per la notte nella cascina stessa, sopraggiungono i tirapiedi del duca, avvertiti dal telegramma di Pietro. Aspettano che Maciste si assopisca e lo aggrediscono. Il gigante si ritrova a terra stretto da funi, non senza aver lottato da par suo. La situazione è disperante: Maciste prigioniero, la ragazza nelle mani dei suoi persecutori; eppure quando tutto sembra perduto, Maciste tramortisce con un calcio il suo carceriere, solleva un tavolo coi denti, si arrampica fino al solaio che sfonda a testate, raggiungendo la giovane al piano superiore. Il gigante le libera le mani strappando i legacci coi denti, e infine si cala dalla finestra con una fune di lenzuola annodate. Così i due riescono a raggiungere la città dove vive il duca Alexis. Maciste viene a sapere che il nobiluomo dà un ricevimento nel suo palazzo, e s'infiltra sotto le mentite spoglie di un cameriere di colore. Ne approfitta per frugare nei cassetti dello studio del duca: viene in possesso di un biglietto nel quale il duca ordina al dottor Krauss consegnare la contessa a «un latore» di sua fiducia. Ma mentre esce dallo studio, Maciste è

riconosciuto dai tirapiedi del duca. Dopo una colluttazione tra i saloni del palazzo, Maciste ruba un'automobile seminando i propri inseguitori. Grazie all'espedito del biglietto, il gigante riesce a intrufolarsi nella "casa di salute" del dottor Krauss; in seguito a un breve e impari corpo a corpo con l'infido medico, libera la donna riportandola tra le braccia della figlia. Messe al sicuro le due donne, Maciste si fa trovare lungo una strada e vi incontra un gruppo di poliziotti, che lo stanno cercando allertati dal duca, con questi al loro seguito. Una volta portati i poliziotti nel rifugio delle due donne, il ruolo di Maciste si ribalta: da inseguito diviene inseguitore. Presi per le orecchie il duca e Pietro li conduce dinanzi ai poliziotti e alle due donne che, nel frattempo, hanno spiegato la loro vicenda agli agenti. Quando un poliziotto chiede spiegazioni, il gigante gli mostra il suo biglietto da visita «Maciste», che in calce riporta la dicitura «Itala Film - Torino»¹¹⁸⁶.

Nel film eponimo, di fatto il primo episodio di una lunga serie, sono già presenti tutti gli elementi che costituiranno per il decennio a seguire la fortuna popolare del personaggio: i combattimenti, i tafferugli, i travestimenti, le trovate geniali per uscire d'impaccio, le gesta inverosimili, una certa inclinazione allo sberleffo e il finale lieto nel quale Maciste vince a tutto campo, a parte il caso di *Maciste innamorato*. Ma andiamo con ordine ed esaminiamo ancora una volta per punti le peculiarità di *Maciste*:

A) Il film ripropone la figura del tutore dei deboli del Maciste originario. Anche in *Maciste* troviamo una fanciulla, sola e inerme, in fuga da tutti, alla quale il gigante offre aiuto e protezione. Come già rilevato in precedenza, siamo dinanzi a un calco della sottotrama macistiana di *Cabiria*: Maciste si fa garante

¹¹⁸⁶ Come si evince dalla scritta di scena.

dell'incolumità dell'indifesa Cabiria, e ora della giovane ammiratrice.

- B) Un importante spunto è dato dalla costruzione metacinematografica offerta dal film. Un inserto di *non-fiction* è mostrato dopo il prologo: un film "dal vero" che svela gli studi e i teatri di posa dell'Itala Film, Casa divenuta celeberrima grazie (anche) al *kolossal* dell'anno precedente e che ora si autocelebra, mostrando la propria potenza produttiva. In sequenza vediamo lo svelamento dell'extrafilmico, il lavoro delle maestranze, gli operatori con le macchine da presa, le comparse e i fondali. Come se il prestidigitatore rivelasse i trucchi del mestiere e le grandezze del mezzo, e non teme di mostrarsi nudo di fronte al proprio pubblico: piacevolmente illuso dalla messa in scena.
- C) Finalmente vediamo il protagonista "in *backstage*" e scopriamo che egli, attore alla Itala Film di Torino, si chiama *davvero* Maciste, e mentre le maestranze sono all'opera, lui si concede un «aperitivo»¹¹⁸⁷, cioè si allena alzando un bilanciere e con esso solleva altre tre persone. Insomma, si ribadisce un concetto: anche nella realtà Maciste è forzuto, il gigante di *Cabiria* è tutto ciò che si è visto nel film, il dubbio della sua giovane ammiratrice che, chiedendogli aiuto, lo provoca: «se il coraggio e la bontà non furono semplice finzione scenica»¹¹⁸⁸; l'*attore* Maciste avrà tutto il film per dimostrare il contrario.
- D) Un ulteriore *mise en abyme* è il *flash back* che illustra il racconto della giovane a Maciste. Il cambio di locazione in ambienti aristocratici ed esotici russi mostra una composizione quasi teatrale, in una lettura narrativa da sinistra a destra, in particolare,

¹¹⁸⁷ Didascalia tratta dal film.

¹¹⁸⁸ Lettera-didascalia o scritta di scena.

quando un servo divide lo spazio profilmico con una tenda, sorta di quinta mobile, delimitando uno spazio più piccolo nel quale si consuma il dramma dell'usurpazione dell'eredità da parte del duca alle legittime beneficiarie. Espediente interessante, che permette di non staccare la macchina da presa rendendo fluida la narrazione visiva del *flash back*, terza cornice del film.

E) Il travestimento del protagonista, prima da vecchio ubriaccone, poi da servitore di colore, deriva dagli stereotipi del *feuilleton avventuroso*, come abbiamo già visto per la serie *Za la Mort*. I romanzi d'appendice sono costellati da giochi d'identità celate, di travestimento e già molti film stranieri (*Fantômas*, sopra tutti) lo adoperano come momento saliente, fino a farlo diventare un *cliché* progenitore del *genere* poliziesco. Come già accennato, invece, pare avere un secondo fine la scelta della produzione di far travestire Pagano da uomo di colore, essa è più di una citazione da *Cabiria*, sembra una sottolineatura della differenza razziale dell'attore-Maciste da quello di *Cabiria*. Non è cosa di poco conto soprattutto nella fase delicata di ridefinizione e rilocalizzazione del personaggio nella contemporaneità. Forse si tratta di un espediente per non disorientare un pubblico già disposto a comprendere forzature (altrimenti inspiegabili) atte a poter rivedere il proprio beniamino all'azione e a *ri*-conoscerlo, ma fuori dei trucchi di scena. Il gioco delle identità, qui trattate come scatole cinesi, dà per scontato che il personaggio di *Cabiria* sia anche nella realtà Maciste. Nello stesso anno Ghione gioca anch'egli con *Za la Mort*, quest'ultimo sarebbe il doppio del visconte De Ghion (*Za la Mort*, Tiber 1915), nel solco letterario della doppia identità, ma in un ambito di totale finzione. Bisognerà aspettare il 1919, non a caso in una produzione Itala, perché

anche *Za la Mort* sia protagonista di una medesima struttura metacinematografica, visione degli studi Itala compresa, nella quale, però, *Za la Mort* non è altri che l'attore e direttore di scena Emilio Ghione, insomma un ritratto fedele alla realtà (*Sua Eccellenza la Morte*, Itala Film 1919). Ma forse nel caso di Maciste la confusione tra realtà e finzione si è resa necessaria per giustificare l'ingiustificabile, ossia il passaggio spazio temporale del personaggio dalla seconda guerra punica alla contemporaneità.

F) Ultimo punto sul quale riflettiamo è il gusto della caduta comica, in agguato sia negli aspetti del gran tramestio generato dalla forza incontenibile di Maciste, sia in alcuni atteggiamenti di scherno del personaggio nei confronti dei suoi avversari. Ma questa cifra comica si contempla nei travestimenti caricaturali e parodici di tipologie consuete (il vecchio ubriacone, il servo nero improbabile con tanto di *fez*, entrambi dotati del fisico colossale di Maciste), e in una naturale emersione del carattere recitativo di Pagano, che egli non può tenere a freno. Non è questo il divismo dei roveli interiori, la forza è al servizio del bene e della giustizia, non c'è spazio per la trascendenza o i tormenti interiori, se vi sono tormenti sono evidenti e risolvibili grazie all'azione. Ma l'aspetto comico innato nel forzuto, stereotipo di sciocco decerebrato ed eterodiretto, ad esempio, non sarà possibile in epigoni più seri e attenti ad attribuire a se stessi un'autorevolezza gestuale, altrimenti goffa. Sarà forse per questo che Pagano sarà affiancato, anche se in un unico e esperimento nella sua carriera cinematografica, all'altra *star* maschile dell'Itala, André Deed, *alias* Cretinetti, nel perduto *Cretinetti e gli stivali del brasiliano* (1916), del quale parleremo poco più avanti.

Su *Maciste* Il rondone osserva:

L'Itala-film ha voluto, con questa serie che incomincia ora a programmare, mettere in valore sullo schermo muto la forza straordinaria, la bellissima figura e le singolarissime attitudini che resero celebre il gigante buono di *Cabiria*, a cui gli spettatori di tutto il mondo si erano immediatamente e durevolmente affezionati. Per questo si son dovute creare delle audaci concatenazioni delle più terribili avventure, in cui l'atleta simpaticissimo si fosse trovato in continui pericoli, per mettere vittoriosamente a cimento la possanza dei suoi muscoli e la sua generosità. E Maciste (*oramai non può esser che questo il suo nome!*) è fatto apposta per interessare e accattivarsi la benevolenza del pubblico, traendosi ogni volta d'impaccio con la sua olimpica serenità e col suo eterno sorriso da bambino su quella facciona da gigante. Fa roteare degli uomini per poi lanciarli come dei sacchi lontano o sui carretti; manda per aria dei mobili; acciuffa a volo dei malandrini - sia pure trovandosi sui treni in corsa - e se li porta a spasso come delle valigie; si traveste in mille modi, giuoca d'astuzia e di braccia... e sorride sempre, mentre i suoi occhi vivaci scintillano di contentezza. Sorride e fa sorridere, straordinariamente comunicativo¹¹⁸⁹.

La descrizione del redattore ci sembra possa essere sottoscritta, segno che sin da subito i due caratteri salienti di Pagano attore, la forza e la *simpatia*, arrivano intatti al critico e al pubblico.

¹¹⁸⁹ Il rondone, «La Vita Cinematografica», 7-15 febbraio 1916, ora in DAGNA, GIANETTO 2009, p. 36. Il corsivo è nostro.

SIAMO NEL '17: ANCHE IL SUPERFORZUTO PARTE IN GUERRA:

EVASO DA CARTAGINE, SI PRENDE A CALCI, QUASI, IL CECCO BEPPE:

Edoardo Sanguineti, *Film/a/To*

Con *Maciste alpino* (di Luigi Maggi e Romano Luigi Borgnetto, Itala Film 1916), il personaggio entra nell'attualità della Grande Guerra. È un film che precede la XII battaglia dell'Isonzo, passata alla storia come la disfatta di Caporetto, spartiacque storico esiziale, che, nel 1916, consente ancora una visione leggera di una guerra che già mostra gli inevitabili risvolti drammatici¹¹⁹⁰. Come vedremo la censura si muove per togliere dalle sale il film, ma una "sollevazione" di critica e pubblico¹¹⁹¹, garantisce alla pellicola vita lunga in sala.

24 maggio 1915. Una *troupe* dell'Itala Film sta girando un film di *Maciste* in territorio austriaco ai confini con l'Italia (verisimilmente in Trentino, allora sottomesso all'Impero austro-ungarico). Le maestranze sono controllate dalla sospettosa gendarmeria asburgica. Nel bel mezzo di un pranzo arriva un espresso indirizzato alla *troupe* firmato dal direttore generale dell'Itala e datato 22 maggio 1915, nel quale chiede il rientro immediato in Italia (la missiva giunge dopo il 24 maggio, data d'inizio ufficiale delle ostilità). Tra i commensali è chiaro che il Regno sabauda ha dichiarato guerra all'Austria. Non appena *Maciste* brinda alla patria un manipolo di gendarmi occupa la sala da pranzo e arresta i convitati. Il gigante, non curante del momento drammatico, continua a mangiare e per tutta risposta offre al gendarme, che gli chiede conto del suo comportamento provocatorio, il biglietto da visita: «*Maciste - Itala*

¹¹⁹⁰ Cfr. «*Maciste alpino*» (1916) in ISNENGHI 2005b, pp. 156-158.

¹¹⁹¹ Cfr. MARTINELLI 1992f, p. 24.

Film»¹¹⁹², non appena il soldato lo strappa, il gigante con un poderoso pugno fa impennare la tavola imbandita facendo volare le vettovaglie. La *troupe* è, dunque, tratta in arresto e concentrata in una stanza della caserma. Maciste, quanto mai sprezzante, lancia il suo maestoso scarpone in faccia a un militare, quale «quanto di sfida». Nel frattempo l'Imperial regio ufficio di polizia ordina che gli italiani siano internati nel «campo di concentramento n. 17». Maciste viene rinchiuso solo in una cella e sgomina un tentativo di punizione corporale messo in atto da quattro soldati, i quali, infine malridotti, sono costretti a fare un vergognoso falso rapporto al superiore. Nel frattempo, *troupe* e Maciste sono avviati al campo di concentramento assieme ad altri italiani; nel mentre, il gigante continua a prendersi gioco del nemico. I detenuti sono ospitati temporaneamente nel magazzino di un mulino. Maciste continua a sbeffeggiare i carcerieri, e arriva a disegnare su un muro la caricatura dell'imperatore Francesco Giuseppe, scatenando il putiferio. Infine i soldati sono legati come salami e appesi a un chiodo da Maciste; grazie a ciò i prigionieri possono fuggire. Il gruppo di deportati vaga nella notte, senza meta, finché giunge a una dimora signorile «il castello di Pratolungo». Il proprietario dell'abitazione è «Giorgio Lanfranchi, che amor di Patria chiama volontario fra i soldati italiani, vuol varcare quella notte il confine. Egli si congeda dalla fidanzata Giulietta e dal di lei zio il conte di Pratolungo». Mentre Giulietta offre all'amato un fazzoletto Tricolore, da lei cucito, quale portafortuna, si presenta sull'uscio Maciste, che chiede al conte rifugio per i fuggiaschi. Il nobile si rende disponibile e ristora la folla. Nel frattempo col cambio della guardia al mulino, altri militari scoprono il misfatto e, in cerca

¹¹⁹² Scritta di scena, già vista in *Maciste* del 1915. D'ora in poi, le parole riportate tra corrali si riferiscono a didascalie tratte dal film.

degli evasi, giungono anch'essi al castello di Pratolungo. Maciste prende in mano la situazione da par suo e, disarcionato un soldato asburgico, fugge a cavallo per distogliere l'attenzione dalla villa, consentendo la fuga dei deportati. Maciste affronta i soldati, ma sotto la minaccia di una rivoltella deve arrendersi; seppur legato, approfitta di un momento di distrazione dei militari e fugge di nuovo a cavallo. Ancora sotto il tiro degli schioppi, Maciste riesce a guadare un fiume e a mettersi in salvo passando il fronte italiano. Il gigante, scorto un alpino di sentinella, in piemontese, gli dice: «Tira nen bôrich! At girlo la bocia? I sôn Maciste!». Finalmente viene presentato agli ufficiali italiani: «E così Maciste veste la gloriosa uniforme degli alpini». Ma non ci sono divise adatte alla sua stazza imponente e il sarto dell'esercito tribola non poco per confezionargli un'uniforme adatta. L'anziano conte di Pratolungo rientra nella sua villa dopo aver posto in salvo la colonna di disperati; ma gli «Ulani» ritornano al castello per accertarsi della situazione e interrogare il nobiluomo. Maciste, indossata la divisa di alpino, scende in trincea con i compatrioti: subito si rende protagonista di atti d'eroismo: fa saltare con un tubo di gelatina esplosiva un reticolato e tenta di oltrepassare il fronte. Fritz Pluffer, già guardiano del mulino e beffato da Maciste, apprende da una spia che il gigante ora ingrossa le fila alpine e si mette alla caccia. Ma Fritz da cacciatore ben presto diviene preda: Maciste lo fa cadere dall'albero sul quale era arrampicato a mo' di *cecchino*; infine lo prende per i capelli dandogli una lezione che non dimenticherà. Qualche giorno dopo, ritroviamo Maciste a duemila metri d'altitudine, in mezzo alla neve a petto nudo mentre, con sprezzo del gelo, si deterge con la neve. Una volta finita la singolare *toilette* riceve una nuova missiva da Fritz, ormai nemico personale, che lo avverte d'essere fuggito dalla prigionia e, insinuando il dubbio sulla sorte del

conte, gli dà appuntamento a quota 2430 metri «per farti kaput [sic]» firmato «Fritz Pluffer. Crepa Maciste». Maciste, inquieto, si mette in viaggio per affrontare Pluffer, comincia così la sua vertiginosa arrampicata, ricca di insidie, ottenendo il rispetto e il plauso dei «veci can». Raggiunta l'agognata vetta, osserva le retrovie nemiche e le oltrepassa in incognito durante la notte; lascia un messaggio a Fritz, ossia la sua firma sulla neve e una bomba che salta in aria mentre i soldati attendono il caffè. Dopo l'attentato i soldati si mettono alla ricerca di Maciste, caso vuole che nella pattuglia che si avvicina al gigante ci sia proprio Pluffer. Questi è centrato da una palla di neve e poi sopraffatto dal suo nemico giurato; Maciste cattura tre soldati della pattuglia, li lega, li porta a spalle scendendo lungo un versante innevato. Non contento li lega a una fune e li trascina di peso fino all'accampamento italiano. Su indicazione di Maciste le truppe alpine si mettono in cammino fino al luogo adatto a un attacco. Sarà una lunga traversata tra rocce e nevi. Maciste si rende utile portando a spalle un cannone (ovviamente da solo). Gli alpini arrampicano su una parete verticale issandosi su funi, mettendo in mostra uno sforzo sovrumano: vengono issati anche cannoni e casse per le munizioni. Nella scena successiva gli alpini superano un canalone aggrappandosi a una fune tesa a mo' di ponte, con la sola forza delle braccia, sospesi nel vuoto. Raggiunta una vetta vi piantano il Tricolore. Nel campo militare Maciste incontra il tenente Lanfranchi e lo informa sulla sorte di Giulietta e dello zio, prigionieri nello loro castello di Pratolungo. Il tenente decide di liberarli dai nemici. Intanto al castello gli occupanti organizzano un piano per ritrovare Giulietta, nascosta altrove. Alcuni soldati svenuti dopo aver bevuto troppo, consentono al servitore di liberare il conte che subito si reca nel nascondiglio di Giulietta. Questi tentano la fuga, ma vengono

catturati dai soldati che hanno finto l'ebbrezza per arrivare a Giulietta. Finalmente gli alpini, dopo un aspro combattimento, arrivano al castello e l'assaltano. Mentre due ufficiali austriaci si giocano a *baccarat* Giulietta, gli alpini giungono alle soglie della villa. Maciste s'introduce nella dimora e ingaggia un corpo a corpo con un ufficiale asburgico, nel frattempo prende dal camino un ceppo fumante e decide di usarlo come clava contro i soldati che tentano di ghermirlo; infine li sbaraglia uno ad uno facendoli volare dalle finestre. Giulietta è ora nelle mani dell'ufficiale nemico che tenta di usarle violenza, ma l'intervento del gigante è pronto: lo getta anch'esso dalla finestra. Infine scende nello scantinato e libera l'anziano conte. Manca all'appello il tenente Lanfranchi, ferito sul campo, Maciste corre da lui e caricatolo sulle spalle, lo riporta all'amata (che lo crede morto) e finalmente possono riabbracciarsi. Mentre Lanfranchi è ancora cavalcioni sulle sue spalle un soddisfatto e allegro Maciste tracanna vino da un fiasco.

Nella sua seconda avventura solista, Maciste, visto ancora nei panni di metaeroe cinematografico, accresce la propria immagine di difensore degli perseguitati, e veste anche quelli del patriota. Ingaggia la propria guerra personale contro Fritz e l'esercito dell'Impero austroungarico: se il primo non è alla sua altezza il secondo è più affine ai suoi appetiti di forzuto, senz'altro come numero da affrontare. *Maciste alpino* è innanzitutto un film di uomini, dove all'unica donna, Giulietta (Valentina Frascaroli), è riservata una parte marginale, anche se il protagonista le dedica l'ultima missione, ossia salvare il suo tenente, ferito ad una gamba per riportarlo fra le sue braccia, in un finale che pone l'accento sui sentimenti, la loro vittoria sulle meschinità del nemico, facendo leva sulle caratteristiche sdrammatizzanti del protagonista, in un finale dove campeggia il

primo piano di Pagano in tutta la sua antiretorica liberatoria e sorridente. L'eroismo stereotipato di Maciste, forse fin troppo facilitato nel confronto caricaturale con l'esercito disorganizzato di Francesco Giuseppe, altresì allontana dal pubblico ogni tentazione ansiogena o drammatica. Un possibile messaggio del film è nell'ambientazione finzionale. Questa è una guerra quasi rassicurante, per certi versi, poiché il finale lieto è già chiaro sin dai primi fotogrammi; dall'altra parte vi sono perfetti inetti, perdenti, mentre gli alpini sono coraggiosi, organizzati e dalla loro parte c'è il forzuto, beniamino del pubblico. Una confezione narrativa lineare e, forse, anche per l'epoca scontata. Ma non è solo evasione e qualche pennellata drammatica emerge: si vedono feriti (solo da parte italiana), non c'è il cinismo del nemico ignoto che spara e uccide senza sapere l'esito delle sue azioni, la guerra guerreggiata non si vede tranne che nell'ultima sequenza di trincea, il resto è lotta libera, corpo a *corpi* nelle quali si preferiscono calci e pugni schioppi e rivoltelle, che pure ci sono. Il dolore delle vittime di Maciste non è contemplato, se non con goffe fasciature e urla infantili, tutto risolvibile con una breve degenza: Maciste non uccide. Una domanda sorge dopo la visione del film, la guerra, *quella guerra* che già da poco più di un anno si combatte, secondo Pastrone è un grande gioco, nel quale nessuno si fa veramente male? Nel quale trionfano le botte da orbi e i torti sono vendicati e l'ordine ristabilito? Di sicuro nel film v'è un intento rassicurante, che non nasconde il pericolo di parodia controproducente, forse è per questo che la censura, come abbiamo già scritto, si premura di tagliare immagini di crudeltà italiane nei confronti del nemico; altresì infastidisce la rappresentazione farsesca del nemico a coacervo di inetti. In alcune sequenze, non molte per il vero, è presente il riferimento alla

bestialità dell'austriaco, sia nel trattamento dei deportati, sia nel tentativo di violazione di Giulietta. Eppure sembra nulla rispetto ad altri film del dopo Caporetto, uno per tutti *Mariute*¹¹⁹³, nel quale la violenza sessuale ai danni di una donna friulana, sola e indifesa, è il nodo principale e muove a propaganda di riscatto in odio al perfido *crucco* invasore. Ma quel film miscela la parodia della diva capricciosa, perfino autoironica, per introdurre un aspetto doloroso, vergognoso della guerra in atto. Proprio per quest'assenza (voluta) d'odio, le qualità salienti del secondo film di Maciste non si riducono a rappresentazione scenica propagandistica o a stereotipi bellici consolidati. *Maciste alpino* è un film Pagano-centrico, nel quale la figura brillante oltre che massiccia del protagonista è celebrata, *primus inter pares*, assieme al coraggio dei soldati italiani. La tragedia della guerra è smorzata dalle gesta pirotecniche e risolutive del gigante; il film è ricco, soprattutto nella prima parte, di istantanee sui drammi dei deportati, dei profughi italo-foni trentini (che in seguito scompaiono senza una vera soluzione della digressione); nella seconda emerge la vigliaccheria *etnica* dell'austriaco, *cliché* perdurante oltre i termini temporali della Grande Guerra, come abbiamo già detto. *Maciste alpino* è, col senno del poi, una farsa che mal s'intona con quel che passerà alla storia come *Bollettino della vittoria*, promulgato dal generale Diaz il 4 novembre 1918¹¹⁹⁴: qui di eserciti potenti nemmeno l'ombra, anzi, semmai siamo dinanzi a un insieme disorganizzato, grottesco, perdente, perciò comico¹¹⁹⁵. Oltre a ciò, il lato comico del film si concentra sulla figura esagerata del

¹¹⁹³ *Mariute*, di Eduardo Bencivenga, Caesar Film-Bertini Film 1918.

¹¹⁹⁴ «I resti di quello che fu uno dei più potenti eserciti del mondo risalgono in disordine e senza speranza le valli, che avevano disceso con orgogliosa sicurezza. Firmato Diaz».

¹¹⁹⁵ A questo proposito Cfr. BRUNETTA 1985b, p. 47.

protagonista rispetto ai suoi antagonisti minuti, riedizioni in serie del Bodastoret di *Cabiria*. Resi ridicoli dall'impossibilità di competizione, sono altresì irrisi per le loro velleità militari (e sessuali nei confronti di Giulietta) e la continua sottovalutazione della possanza di Maciste. Il film è tra i primi a rappresentare la *guerra bianca*, ad altitudini impressionanti, in termini di finzione. Ma può essere visto quale antenato di un genere cinematografico, che si affermerà in Germania nel crepuscolo del muto, detto *cinema di montagna*. Genere iniziato da Arnold Fanck e Mario Bonnard, poi sviluppato da Leni Riefenstahl e Luis Trenker, già atletici attori di questa prima fase produttiva. Non v'è una chiara paternità tra *Maciste alpino* e le produzioni tedesche, ma le scene di montagna, soprattutto le spettacolari dimostrazioni di ingegno e di sforzo per superare i limiti imposti da un territorio inospitale (per altro realistici), varcano il confine tra il film "dal vero"¹¹⁹⁶, sorta di documentario, e l'ambientazione finzionale in alta montagna. Maciste stesso, dieci anni più tardi, tornerà alle scalate con *Il gigante delle Dolomiti* (1926), in un ambito cinematografico totalmente cambiato, dove il film di montagna ha già conquistato la propria area di mercato. Per concludere, vorremmo sottolineare ciò che pare l'aspetto più importante di questa prima fase della serie di Maciste: il *travestimento*. Pagano come nel film precedente, anche qui si *traveste*, indossando la divisa d'alpino. Ma ciò non si riduce a una semplice questione di abiti: una volta indossata la divisa diviene più alpino degli alpini rimanendo Maciste. Egli da solo vale quanto un reggimento intero: consiglia la strategia al capitano e dunque diviene condottiero, informatore, risolutore, organizzatore, vendicatore... La cifra superomistica vige nell'acquisire in brevissimo tempo un

¹¹⁹⁶ Tra i film "dal vero" di *guerra bianca*, ancorché di retrovia o di esercitazioni sul fronte alpino della prima guerra mondiale, possiamo menzionare le produzioni di Comerio, uno fra tutti, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* del 1916.

retrotterra culturale e militare e risolvere a suon di pugni e di arguzia situazioni al limite dell'umano.

La prosecuzione del *Maciste* dell'anno precedente è data dall'aspetto metacinematografico delle riprese iniziali, dove un occhio arretrato, osserva il lavoro della troupe e dell'attore; il *biglietto da visita* con tanto di clava (che si manifesta davvero quando Maciste si serve del tizzone recuperato dal caminetto), che chiude il film del '15, qui viene riproposto, anche se con meno fortuna. Rispetto al primo episodio della serie, Maciste diviene il protettore non di una giovinetta indifesa, ma del popolo trentino, irredento e deportato dal dominatore asburgico. Ma perché *Maciste alpino* è ritenuto diseducativo¹¹⁹⁷ e la censura interviene esigendo alcuni tagli? Sotto accusa è la rappresentazione del trattamento crudele riservato dagli italiani nei confronti dei soldati nemici, mostrato nella prima versione del film. Tra le altre, la censura chiede la soppressione di scene «in cui il protagonista che, tratto dall'acqua un soldato nemico, lo agita per i capelli, lo scaraventa contro un albero e una ciocca di capelli gli rimane tra le mani»; oppure intima d'«eliminare [...] la scena in cui lo stesso soldato nemico, rinchiuso in carcere, viene violentemente scaraventato a terra», infine è posta all'indice la scena in cui un alpino seduto su un soldato nemico lo usa come slitta (ma questa scena è rimasta nella copia superstite). La censura tutela il buon nome dell'esercito ispirato da sani principi cavallereschi, anche in battaglia, principi di un fare la guerra che con la prima guerra mondiale saranno spazzati via. Un ultimo tentativo di ritiro, questa volta totale, da parte prefettizia viene sventato per le proteste del

¹¹⁹⁷ Per uno rapporto dettagliato e una interpretazione sulla censura imposta a *Maciste alpino* cfr. CHERCHI USAI 1985b, pp. 16-20.

pubblico e della critica, e il film continuerà a girare anche dopo il 1930¹¹⁹⁸.

IV.3.3 *Cretinetti e gli stivali del brasiliano*

Nel 1916, Pagano interpreta anche una piccola parte nel film, purtroppo perduto, *Cretinetti e gli stivali del brasiliano* (di André Deed, Itala Film 1916), del quale rimangono soltanto alcune foto di scena. Pagano fa da spalla alla stella comica dell'Itala André Deed, più noto come Cretinetti¹¹⁹⁹. Ecco la trascrizione delle scene nelle quali appare Pagano in veste di guardia civica, tratte dai titoli manoscritti nel *Quaderno di produzione Itala Film 1915-1918*, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino¹²⁰⁰:

7°/ Interno giardino, una **guardia civica** [sic] che passeggia giunge una vettura con Soava e Patacca seduti e Cretinetti che si sorregge ~~dentro~~ alla vettura, finisce, Cretinetti, seduto sui gradini del giardino che legge un biglietto la **guardia civica** in piedi vicino.

(Biglietto) *Vi attendo stasera per il the Soava*

8°/ Cretinetti seduto un gradino del giardino che legge un biglietto, una

¹¹⁹⁸ Cfr. MARTINELLI 1992f, p. 24.

¹¹⁹⁹ Per uno sguardo approfondito su *Cretinetti e gli stivali del brasiliano* cfr. GILI 2005, pp. 121-133, nel volume sono riprodotte alcune foto di scena tratte dal film.

¹²⁰⁰ I titoli di *Cretinetti e gli stivali del brasiliano* sono tratti dal *Quaderno di produzione Itala Film 1915-1918*, con indicazione di didascalie e numero delle parti, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema - A160/9.

guardia civica in piedi vicino finisce
esterno giardino il cancello chiuso.

Cretinetti che v[à] [sic] via

*Un terribile acquazzone che imperversa
sulla*

città non [lo] impedisce

9°/ Salotto Soava, seduta sulla poltrona
che ride,

finisce primo piano salotto, Cretinetti, in
piedi va

[da] una parte.

10°/ Salotto, Cretinetti in piedi che ride
guardan=

do Soava seduta sul divano, finisce il
Divano rovesciato, Cretinetti e Soava
seduti sulla

Sedia vicino al tavolino.

[...].

CRETINETTI E GLI STIVALI DEL BRASILIANO

ATTO SECONDO

Povero patacca incoronato!¹²⁰¹

A 40°/ Un uomo che parla a una donna in
piedi nel Salotto, finisce l'uomo che ride e
la donna voltata con una mano vicino
all'orecchio.

¹²⁰¹ Didascalia.

A 41°/ Primo Piano. Patacca e Soava che guardano in alto in piedi nel salotto finisce uguale (Patacca col braccio in alto[]).

Povero Otello incoronato!¹²⁰²

A 42°/ Primo piano Patacca e Soava in piedi nel salotto.

Patacca che guarda in alto finisce Soava. Che fa i pugni, Patacca colle mani sulla pancia.

B 43°/ Esterno casa, finestra chiusa. Cretinetti attraverso

Alle imposte, finisce Cretinetti che cade.

B 44°/ (Piove). Via, casa, con porta chiusa, finisce

Uguale (una **guardia civica** colle mani sui fianchi in piedi vicino alla porta).

Fine 1°/ atto¹²⁰³

Il film è tra i primi esempi di lungometraggio comico¹²⁰⁴ e riscuote un notevole consenso anche da parte della critica¹²⁰⁵. Pagano, nonostante i successi personali pregressi, non viene riconosciuto dalla critica e nemmeno menzionato nel materiale pubblicitario. Questa parentesi di *spalla* comica, unica nel suo genere, è anche l'ultima nella sua carriera. Pastrone stesso qualche anno più tardi

¹²⁰² Didascalia.

¹²⁰³ Didascalia.

¹²⁰⁴ BRUNETTA 2008, p. 233.

¹²⁰⁵ Cfr. le due entusiastiche recensioni sul film raccolte in «Prospettive», rivista diretta da Curzio Malaparte, nel numero monografico dedicato al Cinema (ANONIMO 1937, pp. 13-15).

(nel 1921 circa), forse memore di qualche esperienza passata, scrive: «ho in mente una parodia di Maciste (un nuovo tipo che si presta a molte films) e che ritengo destinato ad importante successo. E farebbe girare i *cosidetti* [sic] al Sig. Pagano»¹²⁰⁶.

IV.3.4 Il 'Trittico di Maciste' e il caso *The Liberator*

Dopo una pausa di poco più di un anno, Pagano torna a vestire i panni di Maciste in tre produzioni che fino ad oggi sono state ritenute dalla storiografia tre film distinti¹²⁰⁷. Da una nostra analisi approfondita e basata sui visti di censura originali possiamo dire che i tre titoli appartengono a un *serial*, anche se manca un titolo-contenitore. Per differenziarlo dal *serial* successivo, ossia la *Trilogia* del 1920, abbiamo dato all'insieme il titolo 'Trittico di Maciste'.

Gli episodi s'intitolano: *Maciste poliziotto* (protocollo n. 13369)¹²⁰⁸, *Maciste atleta* (protocollo n. 13419, entrambi visti il 1 marzo 1918) e *Maciste medium* (vistato il 1 aprile 1918); a tutt'oggi le relative pellicole risultano perdute. In *Maciste poliziotto* e *Maciste medium* Pagano è affiancato dall'attore Ruggero Capodaglio (il cav. Cavicchioni) spalla comica, macchietta combina guai. In *Maciste poliziotto*, ma soprattutto in *Maciste atleta* è presente Italia Almirante, la Sofonisba di *Cabiria*. Le nostre ipotesi, inedite, si basano sul confronto dei già menzionati visti di censura con alcune critiche d'epoca.

La traccia principale, attorno alla quale si evolve il trittico, è la seguente: Maciste, attore dell'Itala Film, s'improvvisa *detective*

¹²⁰⁶ Lettera di Giovanni Pastrone a Giuseppe Barattolo, s.d. [primavera 1921], conservata presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, *Fondo Pittaluga, Cartella Pastrone*, ora in ALOVISIO, BARBERA 2006, p. 328.

¹²⁰⁷ Cfr. MARTINELLI 1991c, pp. 123-125.

¹²⁰⁸ I numeri di protocollo sono tratti dal visto di censura.

privato per mettersi alla ricerca di una bambina rapita, Roberta, figlia di Bianca Suardi e del conte Alberto Genzani, caduto in guerra.

Maciste poliziotto (di Roberto Roberti [Vincenzo Leone]¹²⁰⁹, Itala Film 1918), del film rimane soltanto il visto di censura¹²¹⁰. *Maciste* finisce per puro caso in una vicenda misteriosa: rincasando assiste a una discussione tra una donna, Bianca Suardi e l'anziano conte Gianantonio Genzani, che l'accusa d'aver raggirato il figlio Alberto, caduto in guerra, facendosi ingravidare per estorcergli la promessa di matrimonio. Ma, conclude il conte, «il palazzo Genzani è chiuso alle avventuriere». In un secondo tempo, *Maciste*, dopo essersi fatto raccontare i particolari da Bianca, prende a cuore la vicenda e va a parlare con il nobiluomo. La discussione si trasforma in alterco, poiché di mezzo c'è la figlia di Bianca e Alberto, che si scopre essere allevata dal nonno, senza alcun contatto con la madre. Qualche giorno più tardi il conte viene trovato morto, assassinato. Il nipote della vittima, conte Stefano Genzani, accusa Bianca dell'omicidio dell'anziano zio e testimonia sul litigio avvenuto tra i due qualche giorno prima. Il movente sembra chiaro e le accuse convincono gli inquirenti, perciò Bianca viene arrestata. Stefano Genzani, divenuto usufruttuario dell'eredità del defunto, è nominato «tutore della bambina, figlia naturale del [...] povero cugino Alberto. Il conte Gianantonio ha voluto legare alla nipotina il suo nome e quasi tutta la sua fortuna». Nel frattempo un certo cav. Eusebio Cavicchioni (Ruggero Capodaglio) «benemerito detective dilettante» non crede all'innocenza di *Maciste*, coinvolto nell'alterco col vecchio conte, e si mette ad indagare sul gigante. Innanzitutto decide di incontrarlo. L'accoglienza di *Maciste* non è delle migliori: «Ah! È al tuo naso che

¹²⁰⁹ Cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1985c, pp. 18 e 61.

¹²¹⁰ Visto di censura n. 13369 del 1 marzo 1918, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, A176/8.

si deve l'arresto di quella disgraziata?!.. Bravo!...», Cavicchioni si difende come può: «Bisognava bene arrestare qualcuno! Si usa sempre così... Ma io non [ho] fatto che ripetere quanto asseriva il conte Stefano... Per mio conto sono più che mai convinto che l'assassino è un uomo». Ignaro che le allusioni di Cavicchioni lo riguardino, Maciste esclama: «Ma sì!.. Vi accetto come alleato, poiché siete indubbiamente un idiota, ma in fondo dovete anche essere un brav'uomo... Voi prenderete di vista il palazzo Genzani perché non si giuochi un qualche tiro alla bambina»; con queste traballanti premesse prende forma la coppia di investigatori. Stefano Genzani va a conoscere la promessa sposa dell'amico Athos, una certa Jenny dal passato poco chiaro. Jenny in realtà si chiama Olga (Italia Almirante). Stefano ne conosce il passato poco limpido e, una volta soli, la ricatta. In cambio del suo silenzio, Olga deve rapire la piccola figlia di Bianca. Così avviene. La bambina scompare e Maciste, coadiuvato da Cavicchioni, si mette sulle sue tracce. I due arrivano a una villa di campagna dei Genzani. Anche in questa avventura Maciste si presenta come artista cinematografico e grazie a ciò riesce a introdursi nella villa. Athos sospettoso dello strano comportamento di Jenny, la lascia, ma prima vuole provocare Stefano poiché crede che egli sia l'amante. Maciste si finge un giudice istruttore e dalla villa telefona a Genzani e gli intima di dichiarare innocente Bianca per farla rilasciare. Nel frattempo le condizioni psicologiche di Bianca, reclusa, peggiorano. Maciste, Cavicchioni tornano al palazzo dove risiede Stefano Genzani. Cavicchioni possiede le prove sul rapimento che incastrano Stefano e quest'ultimo, durante un pranzo, viene arrestato dalla polizia. Qualcuno (forse Cavicchioni o Maciste) sottolinea il nuovo *status quo*: «la signora Bianca qui è la padrona. Noi vigiliamo».

Il film termina senza che si sappia che fine abbia fatto la bambina, scompaiono sia Athos, sia Jenny/Olga. Un finale sospeso (*cliffhanger*) tipico della serialità. Non v'è concordanza tra la trama che si evince dal visto di censura e una sinossi riportata in una rivista qualche decennio dopo l'uscita del film¹²¹¹.

La storia continua con *Maciste atleta* (di Vincenzo C. Dénizot con la supervisione di Giovanni Pastrone, Itala Film 1918)¹²¹², il film segna il cambio di regia da Roberto Roberti a Dénizot che dirigerà anche il terzo episodio del *serial*. Maciste «ottiene un mese di permesso e saluta i suoi compagni d'arte», probabilmente dell'Itala Film, e una volta arrivato alla «fiera di Saint Cesar» accetta «la scrittura propositagli da Pouniatoski [più avanti Puniatoski, impresario circense]» per avvicinare un certo Gilbert. Maciste assume lo pseudonimo *Medor*, ma rischia d'essere smascherato da un interlocutore (forse Gilbert) che esclama: «Come vi chiamate? Medor? Strano rassomigliate a qualcuno, e non so a chi». Medor-Maciste fa intendere a Gilbert che conosce la sua vera identità: «Conosci il mio nome? Ricorda, però che per tutti il marchese [Athos] di Preville è morto... No! Della bambina rapita [la figlia di Bianca] non so nulla... [Stefano] Genzani... quel miserabile ha mentito per trarti in inganno»; Maciste, sconsolato, si accinge a «ripartire per Torino». Ma nel frattempo conosce una donna misteriosa, tale baronessa Flaviana De Lorraine (Italia Almirante), scultrice dilettante dal passato misterioso, cacciatrice di doti che a questo proposito vuole sposare un certo conte Riccardi. Nel frattempo, l'ingegnere Uberti, aviatore, si dichiara innamorato di Luce Riccardi, nipote del conte. La

¹²¹¹ Cfr. *Maciste poliziotto*, «Rivista del cinematografo», giugno 1932, ora in MARTINELLI 1991c, p. 125.

¹²¹² Visto di censura n. 13419 del 1 marzo 1918, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, A176/8. Tutte le citazioni tra caporali seguenti si rifanno al medesimo documento ivi citato.

relazione è avversata da Flaviana, ex amante di Uberti. Maciste, che indaga a tutto campo sulla figlia di Bianca, incuriosito, va a trovare Flaviana: «Grazie di essere venuto! Volete ESSER mio ospite? Per qualche giorno e posare nel mio studio per la vostra figura michelangiolesca?». Infine, Medor-Maciste, «posa» ma, sospettoso, conduce Gilbert-Athos dalla donna per un confronto: «Tu non credevi di vedermi qui Jenny... o Olga... a piacer tuo», Maciste insiste sulla sua identità e Flaviana è costretta a mentire di nuovo e accusa di ubriachezza Gilbert: Maciste ora ha le conferme che cercava. Emerge il passato oscuro di Flaviana e un matrimonio con un fantomatico barone De Lorraine «mai esistito». Flaviana non si perde d'animo e, per gelosia, minaccia di rivelare un presunto passato inconfessabile di Uberti alla giovane Luce Riccardi, per mandare a monte il suo progetto matrimoniale. Decisa alla vendetta nei confronti dell'ex amante, chiede a Medor-Maciste di sventare il rapimento di Luce che Uberti avrebbe organizzato (una sorta di citazione rispetto al primo episodio). Luce e la governante si trasferiscono nella dimora di Castellania; Maciste, al seguito delle donne, organizza, invece, la fuga della contessina, e la mette in salvo. Maciste allora torna da Flaviana la smaschera e la costringe a parlare. La donna confessa «Fu [Stefano] Genzani che mi travolse! Quanti rimorsi» e aggiunge di non aver ucciso la figlia di Bianca, che ella è al sicuro presso una famiglia fidata, a «San Vittorio da certi Martiel». Flaviana, per sottrarsi all'imminente arresto, si avvelena. Dal secondo episodio scopriamo che, nel frattempo, Jenny/Olga si è rifatta una vita sotto le spoglie della baronessa De Lorraine e dietro Gilbert si cela l'identità di Athos. L'inganno di Maciste è possibile perché nel primo episodio Olga non l'ha mai incontrato. Bianca è citata in una didascalia, ancora in preda alla follia, ma probabilmente è a casa che attende il

ritorno della figlia. Entra in campo un nuovo personaggio, Uberti, che troveremo nell'episodio successivo assieme al ritorno di Cavicchioni. Il terzo episodio del *serial* viene pesantemente mutilato dalla censura; la trama è caratterizzata da sfumature gotiche miste a una visione stregonesca della scienza. In *Maciste medium* (di Vincenzo C. Dénizot con la supervisione di Giovanni Pastrone, Itala Film 1918)¹²¹³, Maciste scopre l'abitazione dei coniugi Martial, famiglia che secondo le ultime parole di Flaviana hanno in affido la piccola rapita. Perciò «convoca i suoi amici Preville e Uberti», nel frattempo scopriamo che Athos di Preville, lasciato lo pseudonimo Gilbert, ha finalmente ereditato e conduce una vita mondana. Maciste si reca a casa dei Martial, dopo non poche perplessità di questi ultimi, li convince a riaccompagnare la piccola, Roberta, dalla madre. Nel frattempo la contessa Bianca Genzani è ancora affetta dalla «mania», causata dallo *choc* dato dalla perdita della figlia e dall'arresto per l'omicidio del suocero. Per questo è curata da un medico argentino, tale Josè Olivares «alienista argentino». Il medico pare intenzionato a fare degli esperimenti di ipnosi che si spingono ben al di là del lecito. La comitiva guidata da Maciste giunge a palazzo e presenta Roberta alla madre, ma questa non sembra riconoscerla. Maciste, preoccupato, viene a sapere (forse dai domestici) che Olivares «comanda da padrone» a palazzo, quindi decide di capirne di più sui suoi esperimenti. Il gigante si presta a un esperimento di «trasfusione di coscienza» su un soggetto di cera, un simulacro, creato dal medico. Nel contempo Athos scopre d'essere innamorato della contessa e fa di tutto per avvicinarla. A complicare le cose torna anche il cav. Cavicchioni, reduce dal «Congresso dei

¹²¹³ Visto di censura n. 13453 del 1 aprile 1918, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, A176/8.

Detectives privati», da lì in poi combina soltanto guai. Maciste finge d'essere sotto l'influenza dell'ipnosi e segue le indicazioni di Olivares. Emergono (forse da parte dei domestici) nuove descrizioni sul medico che ne definiscono il delirio di onnipotenza: dopo aver perduto l'amata è persuaso di poter dare la vita a un simulacro in cera che ne riprende le fattezze. La follia del medico è ora conclamata. Ma in seguito a un evento poco chiaro il medico si sente male. Maciste e compagni accorrono da Bianca, che ispirata dalle amorevoli parole di Athos riconosce la figlia ed emerge dal suo stato d'oblio. «E come nelle vecchie commedie, furono sposi felici». I quattro compagni di avventure Athos, Maciste, Ubaldi e Cavicchioni, risolto il dramma di Bianca e della figlia rapita, infine possono celebrare soddisfatti la loro impresa: «Non vi sembra che ricordiamo un po' i tre Moschettieri? ATHOS... PORTHOS?... ARAMIS... e d'Artagnan!...».

Attorno alla figura di Maciste inizia ad affollarsi una schiera di comprimari maschili, e sancita dal finale corale. Il *serial*, come già accennato, non esiste più, ma possiamo ritrovare da questa sinossi ricostruita alcune anticipazioni del ruolo di coprotagonista che Carlo Campogalliani si ritaglierà in *Trilogia di Maciste*. La presenza della macchietta Cavicchioni, interpretata da Capodaglio, a fianco di Maciste resterà nella memoria e la si ritroverà in alcune critiche successive. Questo 'Trittico' sarà parte integrante di un progetto alieno alla produzione ufficiale dell'Itala Film, il serial *The Liberator* (o *Maciste in the Liberator*, Itala Film Company of America 1918), un film di montaggio realizzato, si suppone sotto la direzione di Harry Raver¹²¹⁴ distributore americano delle produzioni Itala, interpolando il

¹²¹⁴ Cfr. DALL'ASTA 2000, p. 305, ora in DALL'ASTA 2009, p. 300.

Maciste del 1915 con il 'Trittico' del 1918. L'operazione di *patchwork* diviene un *serial* suddiviso in dodici, brevi (due bobine ciascuno), episodi è in gran parte avvolto nel mistero¹²¹⁵. Secondo la ricostruzione di Davide Turconi¹²¹⁶, l'unica pubblicata in Italia, basata su una rivista «The Moving Picture World» del 7 dicembre 1918 e del 18 gennaio 1919, è disponibile un elenco di sei titoli dei dodici episodi previsti, ossia:

IV *A Death's Door*, Turconi riproduce un'immagine (p. 28) nella quale *Maciste* è inghiottito da una botola, che in sé non aiuta a riconoscerne l'origine in altre pellicole precedenti. Una botola esiste in *Maciste*, ma la rappresentazione non corrisponde. L'immagine apre a quale legittimo dubbio che il *patchwork* di *The Liberator* non riguardi soltanto il film eponimo e il 'Trittico', oppure si riferisca a una sequenza di quest'ultimo non riportata nel visto di censura consultato. Il titolo è menzionato nella lista redatta da Turconi come nono episodio, l'immagine invece riporta il numero quattro.

VI *The Satanic Sculptress*, il riferimento è alla scultrice Flaviana (interpretata da Italia Almirante Manzini) di *Maciste atleta* (si veda ep. VIII), a ulteriore conferma dell'utilizzo di quest'ultimo, «The Moving Picture World» riporta un riferimento a «spaccati di vita in un circo italiano»¹²¹⁷.

VII *The Spectre of the Past*, un fotomontaggio (p. 29), tratto da *Maciste atleta*, mostra *Maciste* pensieroso (la posa rimanda a *Il pensatore* di Rodin) e alle sue spalle il volto spaurito di Flaviana, riferimento al rapimento della piccola Roberta Genzani del 'Trittico'.

¹²¹⁵ Il *serial* "americano" è citato in DE BERTI 2000, p. 11, ma senza riferimenti certi.

¹²¹⁶ TURCONI 1986b, pp. 26-29.

¹²¹⁷ TURCONI 1986b, p. 27.

VIII *Hercules and the Vampire*, riproduce la scena, già ricostruita di *Maciste atleta*, nella quale Maciste, di spalle, posa per Flaviana (p. 29).

X *The Hypnotic Eye*, il riferimento è al medico ipnotizzatore, José Olivares, di *Maciste medium*, sfruttatore della precaria situazione mentale di Bianca Genzani.

XI *Mystery of the Sanitarium*, rimanderebbe al *Maciste* del 1915, il *sanitarium* potrebbe essere la clinica o “casa di salute” del dott. Krauss dov'è rinchiusa la contessa madre della protagonista. Per quanto riguarda il ‘Trittico’, Bianca -la vittima di Olivares in *Maciste medium* è, infatti, prigioniera nel suo palazzo.

L'ipotesi basata sui titoli degli episodi di *The Liberator*, sulla visione di *Maciste* e sulla nostra ricostruzione del *serial* ‘Trittico’, suggerisce che *The Liberator* si strutturi in questo modo: l'apertura e chiusura sarebbero affidate al *Maciste* del 1915, come dimostrerebbe il penultimo episodio (XI) della serie; gli episodi centrali, invece, sarebbero ricavati dall'ulteriore frammentazione del ‘Trittico’. Secondo quanto abbiamo potuto dedurre dai titoli superstiti la struttura seguirebbe il seguente ordine: episodi VI-VIII *Maciste atleta*; episodio X *Maciste medium*; episodio XI *Maciste* (1915). Quest'ordine consentirebbe una cornice esterna, all'inizio e alla fine, data dalla vicenda narrata nel film eponimo, che garantirebbe in posizione centrale l'unità del *serial*.

Harry Raver, dopo il successo statunitense di *Cabiria* e del personaggio Maciste, in particolare, propone alla Itala un film sul gigante da girare nel suo paese, Turconi aggiunge «su soggetto di Agnes Fletcher Bain e regia di Pastrone»¹²¹⁸, riportando al centro

¹²¹⁸ TURCONI 1986b, pp. 27-28.

dell'attenzione il nome della Bain che per molti anni fu ritenuta dallo stesso Turconi la soggettista del film eponimo del 1915; da ulteriori ricerche la soggettista non risulta coinvolta in *Maciste*. Altresì è possibile, ma questa è solo un'ipotesi, che la Bain sia la soggettista designata per un progetto coevo, forse *Maciste Magnificent*¹²¹⁹, titolo riportato da «The Moving Picture World»¹²²⁰, ma che potrebbe riferirsi al film del 1915.

Bartolomeo Pagano andrà a girare un film negli Stati Uniti nove anni più tardi, *Maciste e il nipote d'America*, ma questo lo vedremo in seguito.

IV.3.5 Il Dopoguerra

La vertenza sull'infortunio di Bartolomeo Pagano. Pagano è vittima di un infortunio sul lavoro, mentre sta girando *Maciste innamorato*. Immobilizzato a un ginocchio, l'attore non può più lavorare e perde lo stipendio per tre mesi. Pagano apre una vertenza che coinvolge i vertici dell'Unione Cinematografica Italiana, che nel frattempo ha rilevato l'Itala Film, nella persona dell'avvocato Giuseppe Barattolo. Pagano vuole che gli sia versato lo stipendio che equivale al periodo dal 15 ottobre 1918 al 15 gennaio 1919. Ma l'elemento più interessante della vicenda è che Pagano sia menzionato nelle informative interne all'UCI spesso con il nome "Maciste". Come vedremo più avanti, questa che pare ormai la prassi, al pari di un nome d'arte acquisto dall'attore, a tutti i livelli, anche quelli ufficiali, qualche anno più tardi sarà al centro della disputa sul *marchio* legato al nome del personaggio, e quella sovrapposizione che in

¹²¹⁹ DALL'ASTA 2000, p. 307.

¹²²⁰ «The Moving Picture World», 28 agosto 1915.

quest'epoca pare acquisita anche dagli stessi dirigenti, sarà negata da un tribunale.

Maciste innamorato (di Romano Luigi Borgnetto, Itala Film 1919). Il magnate Thompson possiede uno stabilimento industriale che sorge nei pressi della sua villa. Nei giardini della stessa Maciste sta girando la scena di un film. Ada Thompson (Linda Moglia), figlia dell'industriale, viene avvertita da un messo dell'Itala che Maciste sta girando un film proprio nel suo giardino. Ada osserva le imprese dell'attore, che acciuffa un malintenzionato e salva una giovane donna. Le riprese per un attimo si fermano, poiché Maciste è colpito dall'avvenenza di Ada. Gli impiegati di fiducia di Thompson, Stringhini, Sbrendoli ed Ercole riferiscono la presenza di seri problemi tra gli operai della sua fabbrica: la turbina è guasta e il lavoro è fermo. Un messaggio anonimo rivela a Thompson che la turbina è stata sabotata. Ada e Maciste, che nel frattempo ha terminato le riprese, paiono interessarsi vicendevolmente, dunque Ada chiede al padre di invitarlo a colazione. L'invito è formalizzato. Ada finalmente si presenta, e la sua mano scompare in quella gigantesca dell'attore. Si scopre che Sbrendoli, Stringhini ed Ercole stanno organizzando un doppio gioco e fomentano uno sciopero in segreto accordo con la concorrenza. Il loro piano è quasi riuscito: gli operai escono dalla fabbrica e si assiepano fuori dai cancelli, in sciopero. Mentre un amico di Ada, geloso, le rinfaccia le troppe attenzioni riversate sull'«uomo fenomeno», gli operai si mettono in marcia e formano un corteo indirizzato verso la villa. Thompson viene avvertito delle agitazioni e affacciatosi alla finestra vede la folla urlante. Ada è preoccupata e cerca di proteggere il padre mentre inizia una sassaiola che manda in frantumi le finestre della villa. Maciste promette la sua protezione ai Thompson. I tre congiurati

tentano di entrare nella dimora, ma trovano sulla loro strada Maciste che li scaraventa dalle scale. Thompson affronta da solo gli operai, chiedendo loro di riprendere il lavoro, ma viene colpito da un sasso e la figlia corre in suo soccorso sfuggendo dal controllo di Maciste. Questi affronta gli operai inferociti e con un grosso palo li fa indietreggiare. Un gruppo di borghesi lo incita: «W Maciste!». Esaurita la sollevazione, Maciste si reca nello studio di Thompson, il quale incontra la rappresentanza delle maestranze e propone un accordo che pare accettato. A un Maciste perplesso, l'industriale risponde che la maggioranza dei lavoratori è buona, ma è sobillata da poche canaglie. Nel mentre Ada viene rapita. I tre congiurati attirano i sospetti di Maciste. Ada è ora prigioniera di un guercio che le fa profferte ambigue, ma è scoperto da sua moglie "Benzina". Sbrendoli, Stringhini ed Ercole, che godono ancora della fiducia di Thompson, vengono scoperti da Maciste mentre esultano. Allora il gigante cerca di aprire gli occhi al padre di Ada, che invece sospetta di un concorrente sleale, ma non può provare il complotto. Maciste si offre di liberare Ada e chiede al padre, che acconsente. Nel contempo Bethel, il concorrente di Thompson, ordina ai complottisti di mettere fuori combattimento Maciste. Una mano anonima ripone sul comodino del gigante un messaggio di sfida: un appuntamento all'Osteria del Gobbo Storto. Maciste si presenta alla bettola. Sbrendoli, Stringhini ed Ercole accompagnano lo sfidante, un gigante baffuto: Maciste, vedutolo, ride di gusto. I due sfidanti si presentano e passano alle vie di fatto, e l'avversario viene messo al tappeto da Maciste più volte. Tocca ora ai tre tirapiedi di Bethel: il gigante vuole far loro confessare il luogo della prigione di Ada. Una volta legati li fa salire nella sua automobile e questi portano Maciste da Ada, che sentiti i rumori urla aiuto. Maciste sfonda la porta, Ada si getta tra le

sue braccia in lacrime mettendo Maciste in vistoso imbarazzo; presa anche Benzina, Maciste sta per salire in automobile, quando il guercio di sorpresa lo tramortisce. Il vecchio libera i tre congiurati e assieme trasportano il gigante nel covo e lo immobilizzano. Più tardi i malfattori si siedono a tavola e si ubriacano. Ercole si stende a fianco di Maciste che gli piomba sopra di peso e lo obbliga a slegarlo. I ruoli s'invertono: ora i commensali hanno di nuovo paura. Ne nasce un parapiglia: Maciste ha ragione su tutti e li sistema in modo che non possano più nuocere, poi libera Ada, ma il guercio aziona una botola che fa cadere i due in una segreta. Maciste è svenuto e viene trasportato con un carretto in un bosco, dove viene legato, bendato e gettato in un pozzo. Ma fortuna vuole che rimanga appeso a una trave. Scioltosi le mani, riesce a issarsi, ma la bocca del pozzo è ancora irraggiungibile. Maciste non si perde d'animo e s'ingegna: legata la fune alla trave, la lancia ancorandola all'esterno; una volta arrampicatosi sulla corda riesce ad uscire. Qualche ora dopo torna alla villa di Thompson. I tre traditori si presentano dall'industriale, ma si trovano davanti Maciste. Questi, sotto la minaccia di nuove botte, li costringe a rivelare il luogo di reclusione di Ada. Tornati nella casa del guercio con al seguito Thompson, trovano un messaggio aiuto di Ada scritto su un muro. Da qui parte la rivincita di Maciste su Bethel e, secondo un piano concordato con Thompson, rilascia i tre loschi figli. Un nuovo appuntamento per liberare Ada è fissato all'osteria dello Stomaco di ferro. I tre tornano da Bethel e riferiscono l'accaduto. Il piano di Maciste consiste nel farsi catturare dagli uomini di Bethel, e così avviene. Il gigante viene imprigionato in una rete e caricato in un furgone, pedinato dall'auto di Thompson in incognito. Nella prigione Maciste ritrova Benzina e deduce che lì sia rinchiusa anche Ada. Questa volta Maciste viene incatenato alla vita e legato

alle caviglie, ma gli vengono lasciate libere le mani. Thompson si presenta da Bethel, secondo il piano di Maciste, e gli offre l'accordo che Bethel ha tentato di ottenere per mezzo degli scioperi, dei sabotaggi e del rapimento di Ada. Ma Thompson vuole che l'accordo abbia forma solenne e sia pubblico, perciò organizza un ricevimento la sera stessa. I sequestratori gozzovigliano di nuovo, mentre Maciste riesce a liberarsi. Bethel si reca nella casa dove Ada e Maciste sono ostaggio e dà ai suoi tirapiedi le direttive, ma spunta Maciste che li imprigiona liberando finalmente Ada. Al ricevimento tutti si chiedono che fine abbia fatto Bethel. Maciste si carica sulle spalle il sacco con i malviventi e lo scaraventa in mezzo agli invitati e spiega loro come siano andate le cose. Bethel è preso in consegna dalla polizia. Viene organizzata una ulteriore serata in onore di Maciste, che vestito in frac è sovrastato dai complimenti di tutti i presenti. Maciste, sfinito e contrariato dai troppi convenevoli, si ritira in una stanza e medita di parlare con Ada, ma tornato nel salone della festa la vede intrattenersi con un giovane. Maciste capisce che il cuore della donna è impegnato, e amareggiato si ritira nella sua stanza. Decide di andarsene: prepara i bagagli e parte, ripensando alla sagoma di Ada e del suo innamorato che si scambiano effusioni. Colto da sconforto distrugge una rosa essiccata che la donna gli ha regalato durante il loro primo incontro.

Bartolomeo Pagano è vittima di un curioso contrappasso. Fa sorridere che nell'anno in cui il suo alter ego mette in campo un'indomita difesa del "padrone", il dipendente dell'Itala apra una vertenza per un infortunio sul lavoro contro i vertici della Casa di produzione. A parte questa coincidenza, il film raccoglie e disinnescava le tensioni che scuotono il Paese durante gli anni di una contestazione aspra che passerà alla storia come "biennio rosso". Gli

operai, già intravisti in *I Topi Grigi* di Ghione l'anno prima, sono qui massa informe che si lascia sobillare, ignara di servire gli interessi laidi della concorrenza sleali. Se per una volta Maciste non s'immischia con l'aristocrazia, dal punto di vista sociale, il balzo è assai breve, fa conoscenza dell'alta borghesia industriale e calvinista, che gode i propri denari nel lusso e in dimore che certo non sfuggirebbero al confronto con quelle dello sterminato numero di nobili che affolla la cinematografia italiana dell'epoca. Ancora una volta c'è una Cabiria da salvare, ancora una volta Maciste ci rimette libertà e botte (date e ricevute), ma quale valore aggiunto inedito, gli viene tolta l'illusione di poter vedere ricambiato il proprio amore. Pare un bisogno che sobbolle tra i soggettisti presenti e futuri delle storie del gigante scapolo, forse spinti da una domanda impertinente: perché Maciste non ha una fidanzata? Ecco che in questo film si profila una risposta plausibile: perché non v'è alcuna donna all'altezza di un Maciste. Sarà la successiva Trilogia a smentire, almeno per l'ultimo episodio, questo meta pettegolezzo. In effetti Maciste soccombe molte volte in questa avventura, i colpi di scena si accavallano fino a divenire prevedibili e il film s'allunga a dismisura sino all'inevitabile lieto fine. Lieto fine fino a un certo punto. Sono poche le scene memorabili di un film inflazionato dalla ripetizione di rapimenti, tranne che per l'ultima nella quale un Maciste mai così serio e pensieroso frantuma in una mano la rosa che ricordava il primo incontro con la sua fiamma. L'occhio perso nel vuoto ha un suo effetto di inquietudine tanto da mostrare un'intensità interpretativa che coglieremo soltanto in alcune scene di *Il gigante delle Dolomiti*, a nostro parere la sua interpretazione migliore, dalle tinte fosche, di un Maciste roso da un sentimento oscuro, che nasce dalla sete di vendetta. Non c'è molto da dire in questa fase della

produzione, tranne che una certa stanchezza si sente, bisognerà aspettare il 1926 per rivedere un film scritto fin nei particolari e una regia meno ingessata e conformata agli standard descrittivi, interessata a cogliere le gesta del gigante, a valorizzarne supinamente l'aspetto attrazionale, circense. Maciste interprete di punta dell'Itala Film, può tornare al suo lavoro di attore, ma Pagano medita di accettare le profferte di un produttore tedesco. Prima però l'incontro, non felicissimo, con Carlo Campogalliani¹²²¹, regista longevo del nostro cinema e interprete di un *serial* recentemente restaurato.

IV.3.5.1 La *Trilogia di Maciste*

La trilogia di Maciste (di Carlo Campogalliani, Itala Film 1920), del secondo *serial* di Maciste, anche questo suddiviso in tre episodi (*Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste*, *Il testamento di Maciste*), è giunta sino a noi una versione mutilata che non ci permette dare un giudizio sereno sull'insieme. Rimane il dubbio che il senso di incompiutezza, dato da una trama in sé convenzionale e priva di vitalità, tranne che per il finale giocato sulla *suspance*, sia generato da una sovraesposizione di Campogalliani, nel ruolo di Tito «fratello di latte di Maciste», rispetto al protagonista titolare. Dunque pare come minimo curioso che il *serial* che in Gran Bretagna viene distribuito con il titolo clamoroso *Maciste Super Man* sia forse l'unico caso nel quale l'eroe non sia al pieno centro della scena. Il restauro delle pellicole, compiuto nel 2010, ha rimesso in ordine una copia francese che riuniva tutti gli episodi in un unico film, raggiungendo la durata di oltre due ore.

¹²²¹ Per uno sguardo generale sulla carriera di Carlo Campogalliani, rimando a MARTINELLI 1999a, pp. 211-215; CHITI 1997, pp. 50-51; POPPI 2002a, pp. 86-87.

Maciste contro la morte: alla corte di Livonia. La principessa Maria Laetitia (Letizia Quaranta) finiti gli studi presso il collegio chiede al padre, il re di Livonia, di poter vedere l'Italia. Il permesso le viene accordato e la principessa parte accompagnata dalla contessa Henriette Litsoky (Ria Bruna) e dal precettore professor Dupuis (P. Berton [Angelo Pietro Berton?]). Intanto Tito Fabrizi (Carlo Campogalliani), direttore del "Corriere italico", torna a casa dopo i festeggiamenti per il centenario della fondazione del suo giornale e vi trova Maciste, suo «fratello di latte». Il primo ministro di Livonia (Emilio Vardannes) ha in mente un piano sovversivo, che mette in atto grazie a un complice (Felice Minotti), al quale manda una lettera misteriosa. Maciste e Tito si apprestano ad andare a un «Veglionissimo». La principessa intanto è vittima del pedante precettore che le anticipa la visita al «Museo Egiziano». Al veglionissimo (che è una festa in maschera) Maciste mette in riga un arlecchino troppo audace con alcune signorine, ma le cose si complicano. Maciste decide di intervenire in difesa di due donne in maschera insidiate da alcuni uomini. Maciste e Tito non perdono tempo, le due donne intanto si rifugiano in un'automobile: sono la principessa e Henriette. Senza saperlo il gigante e Tito hanno sventato un tentativo di rapimento ai danni della principessa organizzato dal primo ministro. Maciste e l'amico l'indomani vanno a trovare le due ragazze nella villa e così nei giorni seguenti, formando le coppie Tito e Maria Laetitia, Maciste e Henriette. La principessa un giorno manda un messaggio a Tito nel quale disdice un appuntamento. In seguito Maria Laetitia viene rapita. Henriette corre dai due amici: la lettera è stata scritta dai rapitori per sorprendere la donna sola all'appuntamento. Per evitare uno scandalo Henriette chiede a Tito di non coinvolgere la polizia. Tito e Maciste partono in

automobile, ma hanno un incidente (la scena è lacunosa). Subito dopo subiscono un agguato da parte dei carcerieri della principessa (che è quasi contenta d'essersi immischiata in un'adrenalina esperienza). I due protagonisti fanno confessare con la forza un rapitore e arrivano alla casa dov'è rinchiusa la donna. Maciste si arrampica con uno scalone sino al tetto dell'abitazione. Nel frattempo la principessa è tradotta dal nascondiglio e caricata in una barca. Tito (le immagini sono incomplete) è stato legato su un piano mobile collegato a una sega azionata da un mulino ad acqua e rischia di finire maciullato. Maciste, accortosi del pericolo, si precipita spaccare le pale del mulino con una trave e così salva l'amico. Giunti in riva al mare trovano una barca e si lanciano all'inseguimento dei rapitori, che nel frattempo sparano loro contro. Maria Laetitia prende dalla tasca di un rapitore distratto il biglietto che indica un luogo di un appuntamento con i mandanti: la «torre dei corvi». Maciste e Tito, pescato il biglietto, raggiungono la torre e grazie a un espediente riescono a liberare la principessa. Maciste agevola la fuga di Tito con Maria Laetitia, ma viene tramortito dai rinforzi dei rapitori e gettato in mare dentro un sacco. Il gigante però guadagna la riva. Riesce a prendere un treno nel quale viaggiano altri rapitori e ne nasce una colluttazione; uno di questi fugge sopra i tetti dei vagoni mentre il treno è in movimento. Maciste sembra ferito da un colpo di rivoltella e cade a bordo dei binari. Una didascalia rassicura il pubblico sostenendo che Maciste non è morto e tornerà a combattere i furfanti.

Il viaggio di Maciste: Maria Laetitia è in salvo, mentre Maciste è ospitato dal capostazione. Tito riesce ad avere notizie di Maciste e va a trovarlo con la principessa e Henriette. Da Livonia arrivano notizie preoccupanti sulla salute del re, il ministro della guerra (Rossi

Pianelli), cugino del sovrano, si preoccupa di far richiamare la principessa in patria. Invia un telegramma «a Roma». Maciste riceve una lettera d'appuntamento con Henriette, il gigante si addobba per l'occasione, l'appuntamento è al molo (dalle immagini si riconosce Genova). Maciste si trova dinanzi anche la principessa e viene a sapere che le donne stanno lasciando l'Italia; Maria Laetitia gli affida un biglietto per Tito. Riconosciuto uno dei rapitori che si sta imbarcando, Maciste decide di intraprendere il viaggio per proteggere le donne, prima però affida un biglietto a un bambino da portare a Tito. Il piroscampo salpa alla volta di Livonia, Maciste si lascia acciuffare quale clandestino, ma per proseguire il viaggio è obbligato a fare il fuochista. Prende sotto la sua ala protettiva un bambino africano, ribattezzato per il colore della pelle Cioccolattino (*sic*, Pierre Lapetit). Tito, nel frattempo, è informato della partenza di Maciste e di Maria Laetitia. Nel piroscampo si organizza la festa del Ventaglio; il complice del primo ministro, nel contempo, armeggia con un trapano a mano sulla parete della sua cabina, contigua a quella della principessa. Maciste cala Cioccolattino con una corda lungo il fianco della nave a sbirciare tra gli oblò all'interno delle cabine, in cerca della principessa. Il bambino è scoperto dal complice e da quest'ultimo viene tirato a forza dentro la cabina. Le urla del bambino attirano ospiti ed equipaggio. Maciste accorre in sua difesa e accusa il losco figura d'essere un delinquente, ma con scarso successo, quindi fugge portando Cioccolattino in salvo. Il gigante è rincorso dai marinai per tutta la nave; assieme al bambino si nasconde in una scialuppa, poco prima lancia una grossa cassa in mare, facendo credere al complice d'essersi tuffato, e questi lo dà per spacciato. Il mattino seguente l'"Oceania" entra in porto. Maria Laetitia è accolta dal cugino Luitpoldo, Maciste e il suo piccolo amico attendono il

momento propizio per sbarcare e spedire un telegramma a Tito con l'invito di raggiungere Livonia. Nel frattempo il re muore. Maciste accoglie Tito al porto e assieme scoprono da un giornale che Maria Laetitia sarà presto incoronata regina di Livonia. Tito tenta di avvicinare Maria Laetitia col pretesto di un'intervista, il Primo ministro, istruito dal perfido complice, manda a chiamare il giornalista per dissuaderlo e lo consiglia d'andarsene. In quel mentre Tito scopre d'essere osservato dal complice nello studio dell'uomo politico. In seguito propone a Maciste il piano che prevede d'entrare in incognito nella reggia durante la notte, e così fanno. Bloccata la guardia, i due si arrampicano sulle alte mura perimetrali dirigendosi al palazzo. La guardia riesce lo stesso a dare l'allarme ai soldati. Tito, presa una lunga scala a pioli, s'introduce al piano nobile della reggia. Le guardie tentano di acciuffarlo, ma l'intervento di Maciste li blocca: sposta la scala con cinque militari aggrappati ad essa. Tito, nonostante gli sforzi, è comunque tratto in arresto dalle guardie del Primo ministro, il quale gli intima di lasciare il regno entro ventiquattr'ore. Maciste, intanto, getta scala e i cinque militari nelle acque di un laghetto e fa lo stesso con il resto dei rinforzi, riuscendo a fuggire. Una volta tornato da Cioccolattino, gli affida una missione segreta. Il primo ministro attua il suo piano, col pretesto dell'intrusione di Tito nella reggia e del pericolo per la sicurezza personale della principessa, la ricatta: o ella firma la sentenza di espulsione di Tito e Maciste o la sua reputazione rischia d'essere macchiata. Maria Laetitia a malincuore firma il foglio di via. I due italiani sono scortati sino al piroscampo e sorvegliati. Il primo ministro consiglia alla principessa di ritirarsi in un castello isolato. Da quel momento il politico ha le mani libere e i due eroi sono ridotti in stato d'arresto nella nave, impotenti. La situazione generale sembra

volgere al peggio e il piano del malvagio Primo ministro pare compiersi. Ma l'ultima didascalia avverte che Maciste non si perde d'animo e già medita la riscossa.

Il testamento di Maciste: Ciocolattino armato di pistole esce a sorpresa dalla valigia di Maciste e mette in scacco i militari che li sorvegliano. I due eroi, tolte le divise ai soldati, si travestono da guardie e accorrono dalla principessa. Il Primo ministro getta discredito sulla principessa, per presunti comportamenti amorali tenuti dalla donna in Italia. Maria Laetitia comprende d'essere, di fatto, prigioniera nel castello. Arrivati al maniero, Maciste e Tito si presentano alla principessa. Un telegramma avvisa il Primo ministro dell'accaduto. Maciste prepara una trappola al politico in arrivo al castello (la scena è ambientata nel Borgo medievale di Torino), cattura la vettura del ministro con una rete e la solleva di forza imprigionando i passeggeri in un gigantesco sacco. Maciste e Tito scortano la fuga della principessa che approfitta di una scala secondaria; senza destare sospetto, Tito e Maria Laetitia fuggono a cavallo. I soldati riescono a liberare la vettura del Primo ministro, il quale entra nel castello. Maciste per coprire la fuga della coppia ingaggia una furibonda lotta con alcuni militari. Il primo ministro dà l'allarme e parte la caccia a Maciste, che trova rifugio dentro al castello e come Sansone scrolla un pilastro portante. Qui la copia è lacunosa, ma si presume che il protagonista rimanga sepolto dal crollo. Maciste si risveglia all'interno di una prigione legato e incatenato. Nel frattempo alcuni soldati a cavallo sono alla ricerca dell'erede al trono. Il Primo ministro viene avvisato che Maciste ha ripreso conoscenza e quindi dà ordine di fucilarlo l'indomani mattina alle sei. Henriette, appresa la notizia, si dispera. Maciste si consola fumando la sua inseparabile pipa. Anche la principessa e Tito,

riparati in un convento, vengono raggiunti dalla notizia della condanna a morte del gigante e tentano il tutto per tutto per salvarlo. Maria Laetitia ha un piano, sale su un cavallo e si mette in viaggio in incognito, fino al palazzo del cugino Luitpoldo, che si mette al suo servizio, scrivendo una lettera di convocazione del Consiglio dei Ministri. Durante il Consiglio, Luitpoldo preme per la destituzione del Primo ministro, sostituendolo personalmente. Luitpoldo l'indomani accompagna Maria Laetitia al castello di Temper. All'alba Maciste viene slegato e gli viene comunicata la sua sorte, ma il gigante si mette a ridere. Tito sale sul campanile del convento poco lontano dal luogo dell'esecuzione e armato di binocolo scruta l'arrivo della principessa. Ma la sua automobile va in panne. Maciste viene accompagnato dinanzi al plotone. Tito riesce a vedere Maciste legato a un palo: il gigante è impassibile e attende il proprio destino. Il testamento di Maciste riguarda la sua pipa: «conservatela in mio ricordo». Tito ha un'idea: si cala lungo la parete del campanile e con i pieni tenta di spostare le lancette dell'orologio per fermare la campana. L'auto di Luitpoldo e Maria Laetitia si rimette in moto. I soldati vedono l'inganno di Tito e iniziano a sparargli contro; Tito precipita dal campanile, ma una fronda attutisce la caduta. I principi arrivano al castello. Uno squillo di tromba ferma il plotone, Maria Laetitia è arrivata in tempo. Alcuni uomini soccorrono Tito. Il Primo ministro e il complice tentano la fuga, ma Maciste li lega ad una trave e se la carica in spalla. La principessa rinuncia al trono in favore del cugino leale. Maciste, Henriette e Ciocolattino ritornano felici verso l'Italia.

Martinelli scrive che «Campogalliani [...] fregò astutamente [Pagano], riservandosi la funzione di *deus ex machina* alla fine di ogni episodio

del trittico»¹²²², a ragion veduta, almeno da ciò che ci mostra il restauro, non è proprio così, ma l'autore basava la sua disamina sulle critiche d'epoca, in molti casi fuorvianti. Dal restauro emerge che Maciste e Tito condividono gran parte della storia assieme, fianco a fianco: Tito essendo direttore di un giornale ha un ruolo intellettuale che a Maciste manca e non serve. Ma mentre Tito alla fine del *serial* esce malconcio, tanto da divenirne la figura patetica, Maciste può sorridere alla vita tornando in patria a capo di una famiglia *sui generis* e multietnica. Di sicuro la scena che ritrae Campogalliani penzoloni sul quadrante dell'orologio del campanile accentra su Tito le sorti della storia, anche se il contraltare è dato dall'auto in panne di Maria Laetitia. Si scopre, però, che gran parte del secondo episodio è dominata da Maciste, clandestino nel piroscampo che da solo sbaraglia questo e quello, adotta Cioccolattino e grazie a quest'ultimo s'inventa l'*escamotage* della valigia che rimette in gioco i protagonisti tra il secondo e il terzo episodio. Tito pare più che altro un intruso, mal intonato al film (così per Letizia Quaranta, che ci pare completamente fuori ruolo) non ha il fisico né la faccia giusta, non è atletico né spiritoso come Saetta e non è più di tanto complementare al gigante come lo sarà Gambino in *Maciste imperatore* (sorta di ricalco smaccato della trama di *Trilogia di Maciste*). Il vero contrasto virtuoso e complementare, semmai, è tra Maciste e Cioccolattino, che si rivela nonostante la tenera età, attore capace e in grado di convincere grazie a una recitazione istintiva, molto simile a quella di Pagano.

¹²²² MARTINELLI 1999a, p. 213.

IV.3.5.2 Il 'Dittico' e *Maciste in vacanza*

L'anno successivo *Maciste* è protagonista di un nuovo *serial* in due episodi. In seguito e per un maggiore sfruttamento, le parti divennero due film separati intitolati *Maciste salvato dalle acque* e *La rivincita di Maciste*. I film risultano a tutt'oggi perduti e scarse sono le notizie in merito.

Maciste salvato dalle acque e *La rivincita di Maciste* (di Romano Luigi Borgnetto, Itala Film 1921). «Mentre *Maciste* si reca in Sardegna sul piroscampo *Vittoria*, con tre compagni d'avventura, il prof. Hobster, la giovane Elisa [Guappana (Henriette Bonard)] e la sua governante Miss [Dorothy] Bulldog [(Erminia Zago)], improvvisamente la nave cola a picco. Riescono a salvarsi ed a raggiungere un'isola dove sono scampati al naufragio anche i quattro manigoldi che avevano fatto affondare la nave per impadronirsi dei gioielli di un viaggiatore. Con l'aiuto dei suoi amici e con la forza dei suoi pugni, il gigante rimette ogni cosa a posto»¹²²³. Una recensione entusiastica aggiunge che le repliche sono «numerosissime»¹²²⁴, per contro una missiva del regista, scritta da Nuoro durante la lavorazione del film al commendator Dall'Oppio, all'epoca direttore generale dell'Itala, definisce il *serial* «un maledetto polpettone»¹²²⁵.

Pagano torna nei panni del *Maciste* attore con *Maciste in vacanza* (di Romano Luigi Borgnetto, Itala Film 1921). Studi dell'Itala a Torino. *Maciste* sta girando una scena d'azione. A una sua collega attrice confida un segreto: «Ho preso moglie». La moglie di *Maciste* è un'automobile, la Diattolina. Orgoglioso della sua vettura la esibisce

¹²²³ MARTINELLI 1996a, p. 179.

¹²²⁴ Il cronista, «La rivista cinematografica», 10 aprile 1922, ora in MARTINELLI 1996a, p. 179.

¹²²⁵ Cit. in BERTETTO, RONDOLINO 1997, p. 25.

all'interno degli studi cinematografici; è una monoposto esclusivamente per lui. Maciste è felice e si appresta a organizzare un viaggio di nozze. Con la scusa d'essere stanco, chiede ferie alla Casa di produzione; libero da impegni di scena, sfreccia libero per le strade di campagna. L'attore viene continuamente riconosciuto da alcuni contadini, ognuno di essi perora la propria causa: chi il bue ribelle, chi la moglie indomabile. Il gigante non cede e prosegue la sua gita: a ogni incontro le richieste si fanno sempre più estreme («Ho una casa in campagna, vorrei portarla in città»), ma le sue risposte sono negative. Uomo dall'appetito atavico, Maciste non rinuncia a un enorme piatto di spaghetti, ma anche al ristorante attira l'attenzione dei clienti che si fanno avanti con le richieste più disparate; l'attore perde la pazienza, ma sa bene che deve affrontare gli effetti negativi della celebrità. Guadagnata una camera d'albergo, riesce a trovare silenzio e riposo, ma durante la notte la banda musicale lo sveglia, ovviamente per omaggiarlo. Maciste decide di cambiare strategia e luogo; guidando la Diattolina, si dirige verso un castello abbandonato, chiede informazioni a una contadina lungo la strada e pensa «questa forse non è mai stata al cinematografo», ma si sbaglia, viene riconosciuto anche da lei. Fatte un po' di provviste, Maciste si dirige al castello che, così, diviene il suo rifugio segreto, lontano dalla popolarità. L'accesso è talmente scosceso che Maciste porta a spalla l'automobile. Egli scopre che il castello è un covo di banditi. Nella scena successiva Maciste libera una ragazza americana, Edith Moak di Philadelphia (Henriette Bonard), sequestrata dai banditi che, nel frattempo, si sono dileguati. Edith e Maciste fanno conoscenza; la donna gli racconta i particolari del rapimento, un sequestro molto strano giacché ella conosce solo due uomini: il poeta Dasti e il conte Baiardi. Un colpo di rivoltella mette in

allarme Maciste, che si nasconde e aggredisce il “capo dei banditi”; Edith riconosce il conte Baiardi e capisce che il rapimento è organizzato dal medesimo, per far colpo su di lei. Maciste offre all’americana la Diattolina per tornare a casa, ma infine la donna non accetta per paura e a Maciste non resta altro che offrirle la sua amaca. Il conte nel frattempo è scomparso, forse fuggito. Le vacanze solitarie del gigante definitivamente sono messe a repentaglio. L’indomani Henriette comunica a Maciste una notizia sbalorditiva: ella asserisce che, in mancanza di testimoni, risulta compromessa per la morale americana avendo passato una notte da sola con un uomo, perciò Maciste deve sposarla. Edith presenta Maciste ai parenti, nel frattempo accorsi in suo aiuto, in qualità di fidanzato. Il poeta Dasti, anch’egli aggregato alla comitiva, lo guarda in cagnesco e lo sfida: «Se voi la sposate io mi suicido». Maciste è invitato al tè delle cinque nella villa di Edith in presenza della zia di lei. La ragazza vuole conoscere meglio il suo nuovo «fidanzato» e comincia a fargli domande pressanti. Nel contempo un uomo mascherato ripone all’interno della Diattolina uno strano messaggio firmato da Baiardi. È una richiesta d’aiuto: il conte si trova in fondo a un pozzo. Maciste non ci pensa due volte e corre a liberarlo, calandosi egli stesso nel cunicolo. Ecco che l’anonimo messaggero ritrae la corda dal pozzo e scappa con la Diattolina. Maciste e Baiardi sono soli nel fondo della cisterna. Quest’ultimo racconta come sono andate le cose dopo il loro incontro al castello la sera precedente: un uomo mascherato l’ha calato nel fondo del pozzo e poi ha scritto di suo pugno la richiesta d’aiuto. Il sospetto ricade sul poeta Dasti, ma poco dopo anche il poeta viene calato nella cisterna. Questi racconta il proprio rapimento da parte dell’uomo mascherato. Maciste carica sulle spalle i due uomini uno sopra l’altro. Così il conte e il poeta riescono a

risalire guadagnando la libertà, ma lasciano Maciste nel fondo del pozzo. Maciste dopo una notte riesce a trovare una nuova fune e finalmente fugge. L'uomo mascherato se ne accorge e tenta la fuga con la vettura di Maciste. Nel frattempo il gigante arriva alla villa di Edith e assiste al bacio che quest'ultima dà al poeta, e subisce le *avances* della matura zia, così il gigante dà a entrambe il ben servito. La Diattolina di Maciste ora è carica di uomini che il bandito mascherato ha assoldato per aggredire il protagonista; questi li affronta e sbaraglia tutti, mettendosi all'inseguimento della Diattolina che ferma con la forza delle braccia. Alla fine riesce ad acciuffare il bandito e scopre che si tratta di un quarto pretendente alla mano di Edith, che la segue per il suo viaggio intorno al mondo. Costui è un pluriomicida che ha ammazzato ogni pretendente di Edith: russo, giapponese, arabo... Nonostante ciò Maciste gli chiede aiuto: rapire per lui il poeta e poi il conte per dare loro una lezione, e infine punire Edith. A mezzanotte Maciste e il pretendente straniero si introducono nella villa, lasciando un messaggio per la zia invitandola al castello. Edith rimane sola nella villa. Il conte e il poeta s'incontrano sotto le finestre della donna per farle una serenata e ne nasce una zuffa. Visto Maciste, tentano di aggredire pure lui, con risultati fallimentari. Fernando Perez, questo il nome dello spasimante mascherato, si trova nella casa della donna in pigiama: Edith è ora incastrata e compromessa, secondo la «morale americana», e con tanto di testimoni si ritrova ufficialmente fidanzata suo malgrado. Maciste riparte per Torino e confida alla sua Diattolina che si riposerà lavorando.

Di questo film curioso e non privo di divertenti trovate colpisce soprattutto la regia creativa di un Borgnetto che si abbandona alle dissolvenze, all'uso smaccato dello sponsor Diatto, e gli effetti

speciali contenuti nel racconto in *flashback* di Fernando Perez. Ciò che emerge è un *nuovo* Maciste un po' *snob* stanco della sua popolarità che cerca riparo da essa e dalle pretese di un pubblico che non ne rispetta la *privacy*, diremmo oggi. Sembra di assistere alla divertita parodia del film eponimo: se sei anni prima Maciste si trova coinvolto, suo malgrado, nella richiesta di aiuto di un'ammiratrice, ora, per non sbagliare le rifiuta tutte, e addirittura spera di non essere riconosciuto. È sollevato d'incontrare una contadina che «forse non è mai stata al cinematografo» (anche se sarà presto smentito dai fatti). Qua e là emerge lo sberleffo alle convenzioni borghesi, uno sberleffo po' futurista che si compie nel suo viaggio di nozze surreale con un'automobile. Ciononostante il film cade presto negli ingranaggi soliti dell'avventura: la ripetitività delle situazioni, l'iterazione di trappole, controtrappole e della preda che si tramuta in cacciatore. Ma si rianima, qua e là, quando mette in piedi la parodia del (proprio) mito divistico, del rapimento della fanciulla, *cliché* più che mai macistiano, ma che qui è fasullo, pure quello! È abbozzata, ma interessante, anche la satira sulle «convenzioni morali» americane, vere o presunte, che giungono da oltreoceano con i primi grandi film popolari hollywoodiani e i primi grandi divi americani. Forse è tentata anche la storpiatura del *latin lover* che fa cadere ai suoi piedi tutte le donne, ma che con la tardona invaghita di Maciste diviene ben presto una *caduta* comica. Irriverente e strampalato *Maciste in vacanza* è in qualche misura fatalmente autoironico. Il Maciste in vacanza dal suo *cliché*, nonostante tutto, mostra l'esaurimento del genere e lo sfruttamento sfacciato di un personaggio che basta per giustificare una storia minimale, ma che perde smalto proprio nei particolari (ad esempio, tutti riconoscono il gigante tranne il poeta e il conte). Questo è

l'ultimo film che Pagano gira in Italia prima di una pausa in Germania, ma è l'ultimo suo titolo prodotto dal glorioso marchio *paterno* dell'Itala Film. Casa ormai nelle mani dell'UCI e destinata a finire nel gorgo della crisi d'idee prima ancora che economica che anche questa produzione, nonostante i suoi momenti di freschezza e bizzarria, mostra stancamente.

IV.3.6 Le produzioni tedesche

Nel 1920 *Cabiria* fa il proprio ingresso trionfale in Germania; il film sarebbe dovuto essere proiettato nell'autunno del 1914, ma lo scoppio della Grande Guerra ne impedisce la presentazione. Nonostante i sei anni di ritardo dal debutto, che equivalgono a un'era geologica in fatto di stili e gusti, il pubblico tedesco applaude il *kolossal* con grande «entusiasmo»¹²²⁶. Dunque, non è da considerare un'operazione priva di calcolo se, attorno alla metà del 1921¹²²⁷, il produttore berlinese Jacob Karol offre a Pagano di girare alcune avventure di Maciste in Germania, ma anzi è il tentativo di sfruttare un forte consenso di pubblico. Quello tedesco è un mercato in forte espansione, molto interessato al cinema e all'attorialità italiani, che vengono visti con grande curiosità dopo l'astinenza imposta dalla guerra. Maciste è tra i beniamini più celebri¹²²⁸. Nel capitolo precedente abbiamo visto che anche Ghione cede alle lusinghe dei produttori tedeschi, ma i problemi di varia natura complicano il soggiorno dell'attore. Così anche per Pagano l'avventura con la Karol Film di Berlino nasconde insidie legate alla lingua e al modo di lavorare (nonostante sia attorniato da

¹²²⁶ SPIESS 1992, p. 88.

¹²²⁷ Cfr. MARTINELLI 1992b, pp. 137-139. Il periodo è desunto dal carteggio tra la Karol Film e l'UCI riguardo la controversia sullo sfruttamento del "marchio" Maciste.

¹²²⁸ Cfr. MARTINELLI 1989, pp. 85-87.

maestranze italiane, il regista di fiducia Borgnetto e l'operatore Giovanni Vitrotti¹²²⁹), molto diverso dal clima degli Studi torinesi. A questi impedimenti si aggiungono numerosi problemi legali che sfociano in una serie di processi che si concludono con il ritorno in Italia dell'attore. Il problema posto dall'Unione Cinematografica Italiana è relativo allo sfruttamento del nome "Maciste" per produzioni estranee all'Itala Film, controllata dell'UCI. Un vasto carteggio, che abbiamo potuto consultare, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, testimonia i passaggi della causa. La corrispondenza testimonia il carteggio tra Giuseppe Barattolo, patrono dell'UCI, e il suo dirigente G.B. Dall'Oppio sull'uso di immagini di Maciste (9 dicembre 1919 e 30 marzo 1923), e tra Barattolo e il conte Cini di stanza a Berlino (dal 7 settembre 1921 al 1 gennaio 1922). Fitto è lo scambio tra società e avvocati tedeschi e italiani (dal 9 settembre 1921 al 10 febbraio 1922), tra i quali il noto avvocato esperto di questioni cinematografiche Francesco Soro, per il marchio "Maciste" (dal 5 giugno 1922 al 4 aprile 1924) e tra Barattolo e l'avvocato della Karol Film Ernst Frankenstein (13 settembre 1921, 16 aprile 1924). Nel mezzo è una prima sentenza (febbraio 1923) che vieta alla Karol Film di sfruttare il marchio "Maciste" e infine la sentenza del 20 luglio 1923 che costringe Pagano a tornare in Italia per evitare ritorsioni e una sconfitta pesante sul piano economico. Ad ogni modo, Pagano in Germania produce quattro film certi, due dei quali superstiti, e un quinto titolo,

¹²²⁹ Cfr. MARTINELLI 1986c, pp. 31.

*Maciste africano*¹²³⁰, assai controverso, ma che potrebbe essere alternativo a uno dei quattro che ora menzioneremo. Martinelli, tra i pochi storici che hanno seguito a fondo le imprese tedesche delle maestranze cinematografiche italiane, narra di un progetto intitolato *Die närrische Vette des Lord Maciste* (ossia “la cugina pazza del signor Maciste”), l’ultimo in ordine cronologico, che Pagano non realizza perché già rientrato in patria. Maciste viene sostituito da un attore-atleta italiano, Carlo Aldini, che in Italia ha al suo attivo alcuni film con lo pseudonimo Ajax, e il titolo viene commutato in *Die närrische Vette des Lord Aldini*¹²³¹.

Tornando ai “Maciste” di produzione tedesca, sono film che non ottengono grandi riconoscimenti dalla critica italiana. Secondo le recensioni disponibili, ben sapendo che sono dati suscettibili, i film escono nelle sale italiane tra il 1924 (*Maciste giustiziere* e *Maciste e la figlia del Re dell’argento*), il 1927 (*Maciste e il cofano cinese*) e il 1929 (*Maciste umanitario*). Nei primi due casi si sovrappongono alla produzione italiana coeva (*Maciste e il nipote d’America* e *Maciste imperatore*) mentre gli ultimi due titoli colmano la lacuna che, dopo l’*exploit* tetralogico del 1926, si viene a creare con la fine della saga di Maciste.

Man soll es nicht für möglich halten oder *Maciste und die Javanerin* (di Uwe Jens Krafft, Karol Film GmbH 1922), la cui traduzione letterale è “Non si deve pensare che sia possibile o Maciste e la

¹²³⁰ Vittorio Martinelli e Mario Quargnolo prima, e Giuseppe Valperga in seguito, scrivono che il titolo *Maciste africano* (al quale non corrisponde un omologo tedesco), film «prodotto in Germania, mai distribuito in Italia», nonostante ciò sarebbe stato «approvato in censura», cfr. MARTINELLI, QUARGNOLO 1981, p. 42 e VALPERGA 1985, p. 36. Né Martinelli né altri autori in pubblicazioni successive al 1985 dedicate a Pagano hanno mai confermato l’esistenza del titolo, nemmeno in qualità d’ipotesi.

¹²³¹ Il film è realizzato nel 1923 con la regia di Romano Luigi Borgnetto, per la Aldini-Film GmbH, il titolo italiano è *Mascalzone dilettante*, Cfr. MARTINELLI 1992b, p. 139; MARTINELLI 2001a, p. 128; CHITI 1997, p. 37.

giavanese”, circola in Italia col titolo *Maciste umanitario*¹²³². Un critico spietato sentenza: «le solite bravate da atleta che, se pure possono divertire i nostri bimbi [...], annoiano terribilmente tutti coloro che dal cinematografo desiderano qualcosa di più [...] che i soliti esercizi da circo equestre»¹²³³, pare essere la stroncatura più pesante di tutta la produzione macistiana. Di *Maciste und die Tochter des SilberKoenig* (di Romano Luigi Borgnetto, Karol Film GmbH 1922), conosciuto in Italia con la fedele traduzione *Maciste e la figlia del Re dell'argento* e con almeno altri due titoli (*Maciste e la figlia del re della Plata*; *Maciste e la regina dell'argento*), un anonimo critico ritiene che, nonostante la trama risulti brillante, è forte il rimpianto per il *Maciste* del 'Trittico' del 1918: «purtroppo [...] pur divertendo, il buon gigante [...] non ci ha strappato quelle grasse risate dei tempi di *Maciste e Cavicchioni*»¹²³⁴. Prima di occuparci di *Maciste und die chinesische Truhe*, unico film disponibile tra i superstiti, vediamo brevemente il quarto e ultimo film prodotto dalla Karol Film *Maciste und der Sträfling Nr. 51* (di Romano Luigi Borgnetto, Karol Film GmbH 1923). La traduzione letterale è *Maciste e il detenuto nr. 51*, ma il titolo che viene scelto per il mercato italiano è *Maciste giustiziere*. Il film (o parte di esso) risulta conservato presso la Cinémathèque Royale de Belgique a Bruxelles, ma non sono disponibili ulteriori informazioni in merito, tranne che per una anemica recensione, molto vaga, che ne loda la sobrietà e l'interpretazione di Pagano¹²³⁵.

¹²³² Del film è riprodotta una foto di scena in MARTINELLI 1978, p. 72.

¹²³³ An., *Maciste umanitario*, in «Kines», n. 27, 1929, ora in MARTINELLI 2001a, p. 121.

¹²³⁴ An., *Maciste e la figlia del Re dell'argento*, in «La Rivista Cinematografica», n. 20, 1924, ora in MARTINELLI 2001a, p. 121.

¹²³⁵ An., *Maciste giustiziere*, in «La Rivista Cinematografica», n. 1, 1924, ora in MARTINELLI 2001a, p. 121.

Invece, *Maciste und die chinesische Truhe* (di Carl Boese¹²³⁶, Karol Film GmbH 1923), il cui titolo italiano è *Maciste e il cofano cinese*, è pressoché completo. Il film è conservato presso la Cineteca Nazionale di Roma in una copia in nitrato (cinque rulli) e una *safety* stampata all'inizio degli anni Ottanta. La seguente sinossi mi è stata gentilmente favorita da Stella Dagna, che sta seguendo i restauri della serie "Maciste" per conto del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

RULLO 1: Maciste, scaricatore portuale, incontra al porto un misterioso cinese, poi viene aggredito e fa scempio dei suoi aggressori. Alla Taverna Rossa un cinese gli propone un affare ad alcuni malviventi: svaligiare villa Vacano trafugando un prezioso cofano cinese. Allo Sport Club hanno scommesso di trasformare uno scaricatore di porto in un uomo elegante. E' in questo modo che Maciste stringe amicizia con il giovane Vacano. Maciste avvisa Vacano della proposta fattagli dal cinese. L'amico racconta di aver ereditato il cofano da uno zio professore, morto misteriosamente in Cina dopo la scomparsa della sua unica figlia.

RULLO 2: Maciste, fingendosi d'accordo con i malviventi, li aiuta a rubare il cofano da casa Vacano e a portarlo nella soffitta della Taverna Rossa. I domestici, tornati da una gita, si disperano per la scomparsa del cofano. Nella bettola avviene un'incursione di polizia. Maciste rivela di aver portato il cofano agli agenti e chiede spiegazioni ai due cinesi sul suo contenuto.

RULLO 3: *Flash-back*. Il cinese racconta a Maciste che suo zio, il professor Sutor, studioso della geografia cinese, viveva con la figlia e

¹²³⁶ Di Carl Eduard Hermann Boese (Berlino, 1887-1958) si ricorda soprattutto la regia, assieme a Paul Wegener, del film *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) capolavoro dell'espressionismo cinematografico tedesco (cfr. KRACAUER 2007, p. 164), ma è titolare di una sterminata produzione cinematografica coprente un arco temporale dal 1917 al 1957.

l'assistente Hu Pong. Quest'ultimo è invaghito della figlia del professore e, approfittando di un'assenza del padre, le usa violenza e la spinge al suicidio; la ragazza si getta nel fiume dopo aver lasciato un biglietto: «padre mio, perdonami!». Il cadavere della ragazza viene recuperato, il padre è disperato, il cinese è roso dal rimorso. Dopo aver compreso il drammatico retroscena, Sutor uccide Hu Pong e lo chiude nel cofano. Subito dopo parte per la Cina: lo perseguitano incubi e visioni, impazzisce, viene curato da un mandarino della zona, ma alla fine muore. Il mandarino è il cinese misterioso, nonché il fratello di Hu Pong, che vuole recuperare il cadavere per dargli degna sepoltura. Per questo motivo voleva trafugare il cofano.

RULLO 4: Vacano legge sul giornale che la polizia ha trovato un cadavere nel cofano rubato. Pensa che Maciste sia tra i ladri arrestati, si reca alla questura e dichiara di aver autorizzato la sottrazione del cofano. Poi, vedendo che Maciste non è tra gli arrestati, ritratta, suscitando sospetti nella polizia. Il gigante intanto legge sul giornale che è prevista una ricompensa per chi restituirà il cofano rubato. I cinesi rifiutano di testimoniare perché è stato loro rubato il documento che attesta la verità della loro storia. La polizia cerca di scoprire chi ha messo l'inserzione sul giornale, risalendo allo Sport Club del quale il commissario fa arrestare tutti: «Il mio principio non è quello di riflettere molto ma di arrestare molti». Gli imputati sono tutti presenti al commissariato di polizia, tranne Maciste, su cui ora pesano i maggiori sospetti.

RULLO 5: Maciste, sotto lo pseudonimo di Mclste, pubblica un annuncio sul giornale in cui dichiara di voler comprare cento cofani preferibilmente orientali. Il bettoliere della Taverna Rossa è tentato di liberarsi dei cofani in soffitta, compreso il cofano incriminato. Viene

stilato un mandato di cattura per Maciste. Questi, vestito da vecchio, si reca nella bettola, poi viene scoperto e scoppia una rissa: picchia tutti, però arrivano rinforzi e alla fine viene immobilizzato e portato in soffitta. Nel contempo viene trafugato un cofano. Arriva la polizia. Maciste intanto si è liberato, fugge dalla soffitta togliendo un asse portante e facendo crollare parte dell'edificio: ma la demolizione rivela l'esistenza di un controsoffitto. Maciste esce dal tetto con una valigetta in mano. La polizia entra nella soffitta. I poliziotti salgono sul tetto, Maciste si fa arrestare. Maciste telefona alla ragazza di Vacano e le svela dov'è la valigetta con le prove che scaglionano il suo fidanzato. La valigetta, abbandonata vicino a un albero, viene recuperata. All'ufficio di polizia Maciste, Vacano, la ragazza che ha recuperato la valigia esaminano i documenti che però sono scritti in cinese. Chiamato un traduttore i fatti si chiariscono. Vacano può finalmente sposare la fidanzata.

Quest'avventura di Maciste potrebbe essere benissimo ascritta alla saga di Za la Mort. Sono molti i punti di contatto, altrettante sono le vere e proprie somiglianze: il doppio gioco che Maciste mette in atto per incastrare i malviventi e la caratterizzazione poliziesca rispetto ai due personaggi seriali italiani, ormai conclamata. Maciste e Za la Mort si servono, sia pure partendo da origini letterarie e cinematografiche diverse, di contatti coi bassifondi per risolvere un caso affiancando la polizia. Il rapporto con le forze dell'ordine è sempre ambiguo, la polizia a un certo punto della storia inizia a perseguire il protagonista: è l'espedito del cacciatore cacciato utile a creare un sospenso ansiogeno che soltanto nella conclusione sarà soluto. Finalmente la verità potrà trionfare appagando il giusto carico emotivo di attese da parte del pubblico.

Le somiglianze, invece, tra questo film e *Der Traum der Zalavie*, pellicola di produzione berlinese diretta e interpretata da Ghione, si spingono fino all'individuazione del *pericolo giallo*, psicosi occidentale originata dalla cosiddetta "Ribellione dei Boxer" (1899-1901), e interpretata da *The Insidious Dr Fu Manchu* e tutti i racconti della serie scritti da Sax Rohmer a partire dal 1913. È la rappresentazione di malviventi sinogiapponesi che s'infiltrano nel cuore della società occidentale in modo subdolo e settario, servendosi di una lingua indecifrabile e creando una dimensione parallela e quasi sempre oscura. Senza contare l'aspetto dell'esotico e del bizzarro che sfociano nel grottesco e nel macabro. In entrambi i film citati, da una parte Maciste, dall'altra Za la Mort, c'è un cofano che contiene resti umani: siamo al di là della coincidenza e varchiamo la soglia oltre la quale c'è il vasto panorama della stereotipia, del razzismo e della paura del diverso, tematiche molto attraenti, ancor presenti a un secolo di distanza.

Le produzioni si attengono ad alcuni *cliché* per entrambi i personaggi in trasferta berlinese, che peraltro avviene negli stessi anni; caratteristiche che mettono in luce un'inevitabile standardizzazione delle trame: l'eroe Maciste/Za è un personaggio ingegnoso dotato di fiuto per le indagini fuori dal comune, come fuori dal comune è la sua forza, sia per Za la Mort, adattata alle sembianze cagionevoli di Ghione, sia per il massiccio e più prevedibile Maciste. L'unica differenza, forse, vige nell'ambito squisitamente cinematografico, se *Der Traum der Zalavie* è un film molto curato sia dal punto fotografico, sia registico e la realizzazione finale lo rende il miglior prodotto della serie diretta e interpretata da Ghione (almeno tra le copie superstiti), così non è per il Maciste tedesco: secondo Vittorio

Martinelli¹²³⁷, *Maciste e il cofano cinese* si dimostra un prodotto di *routine*, e i film di produzione berlinese non hanno «il successo dei precedenti»¹²³⁸ prodotti dalla Itala.

Il film mostra un inedito Maciste legato alla biografia del suo interprete: il personaggio scaricatore di porto innesca un corto circuito nuovo rispetto al passato. È una sostanziale novità anche il suo stare nell'alta società e indossare il frac: l'avevamo già visto in *Maciste innamorato*, ma il suo imbarazzo era appositamente sottolineato. La variante identitaria "eretica" nonché imbastita di risvolti divistici del personaggio di finzione è presente, con alcune differenze, in un documento anonimo e privo di datazione conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema. Il progetto di rinnovamento della persona drammatica di Maciste è redatto nel Dopoguerra, come si evince dal testo; purtroppo non si può sapere se sia stato scritto prima o dopo il soggiorno di Pagano a Berlino. La differenza sarebbe assai sostanziale in entrambi i casi, poiché nel primo il film tedesco si approprierebbe di un'idea già confezionata a Torino, nel secondo la pellicola tedesca superstite potrebbe aver influenzato gli autori italiani di questo nuovo *identikit*. Comunque sia, la proposta non viene raccolta dai produttori, come dimostra il seguito della saga macistiana, e termina in un binario morto. Ci pare, comunque, appropriato citare alcuni brani del progetto di rinnovamento, se non altro per stabilire un confronto diretto con la trama di *Maciste e il cofano cinese*:

Dovendo eseguire una serie di soggetti con Maciste, sarebbe utile fissare a questo buon atleta una posizione sociale:

¹²³⁷ cfr. MARTINELLI 1983b, p. 11.

¹²³⁸ *Ibidem*.

Maciste è stato soldato e dopo la guerra, avrà [scelto la] professione di cultura fisica [...]. Maciste da buon Professore, forma pure dei professionisti giovani delle classi basse che desiderano diventare acrobati-*boxeurs*. Avremo così Maciste che potrà muoversi liberamente in due ambienti: nell'alta società perché i suoi allievi, grati del beneficio che ha loro arrecato, oltre a pagarlo profumatamente, lo accolgono con piacere nel loro circolo sociale sapendolo buono, onesto e quantunque rude un vero gentiluomo. Nelle basse sfere, di cui egli è l'idolo per la sua forza: dove egli è ammirato e temuto anche dai più tristi, i quali sanno che con Maciste non si scherza [...]. Maciste è elegante, forse leggermente troppo elegante: egli detesta il frak e non l'indossa che per forza maggiore¹²³⁹.

Per concludere, possiamo rilevare che il rapporto di Maciste con l'alta società deriva ed è già ben definito in *Cabiria*. Ovvio che le ambientazioni contemporanee, rispetto al film originario, acuiscono le differenze tra il popolano Maciste e i suoi eleganti amici o avversari, anche se l'eroismo e l'ostentato divismo (meta)cinematografico lo pongono oltre la subalternità e oltre il confronto di casta. La guerra alla parte marcia dell'aristocrazia, dell'alta borghesia corrotta e la contemporanea salvaguardia di quella sana e onesta, fanno dell'eroe popolare un difensore dello *status quo*, ma di questo parleremo nell'ultimo capitolo. Il riferimento all'idolo delle "basse sfere", pare essere calligrafato su *Za la Mort* e più in generale sulle figure

¹²³⁹ Il testo intitolato *Archivio* è riportato, senza segnatura o altri riferimenti archivistici, in BERTETTO, RONDOLINO 1997, pp. 22.

subliminali degli apache parigini, come abbiamo già ampiamente scritto in precedenza.

Molte sono le motivazioni, anche ambientali, per le quali Pagano lascia Berlino¹²⁴⁰. L'aspetto decisivo è legato alla controversia che lo coinvolge e che vede contrapposti UCI e Karol Film. Per favorire una soluzione morbida Pagano torna a Torino, dove, alla fine del 1923 è scritturato dalla Fert, Casa di produzione già di Enrico Fiori¹²⁴¹, ora nelle mani della SAICI (Società Anonima Immobiliare Cinematografica Italiana)¹²⁴² poi SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga)¹²⁴³. Nel frattempo, dopo la marcia su Roma (28 ottobre 1922), Benito Mussolini riceve da Vittorio Emanuele III l'incarico di formare il Governo e presiedere il Consiglio dei ministri: l'Italia si avvia a cambiare i suoi connotati politici, etici e, ben presto, estetici in un'accezione *massificata*.

IV.3.7 Il ritorno in Italia e le produzioni Fert-Pittaluga

Pagano è accolto da Stefano Pittaluga con gli onori che spettano a un divo del suo calibro o, se si vuole, a un figliol prodigo, nel bel mezzo del naufragio che sta inghiottendo la cinematografia nazionale. Il primo film che viene proposto all'attore è basato su un testo, *Il nipote d'America*¹²⁴⁴, di Giovacchino Forzano, celebre commediografo, librettista e futuro regista cinematografico, da

¹²⁴⁰ Maciste ritorna a Torino «nel gennaio 1923», cfr. MARTINELLI, QUARGNOLO 1981, p. 40.

¹²⁴¹ Cfr. FRIEDEMANN 2001, pp. 89-103; FRIEDEMANN 2008, pp. 9-27.

¹²⁴² SANGUINETI 1998c, p. 23.

¹²⁴³ Sulla vicenda umana e professionale di Stefano Pittaluga (1887-1931) rimando a SANGUINETI 1998a; BRUNETTA 2008, pp. 342-361; REDI 2009, pp. 86-124.

¹²⁴⁴ Questo titolo senza il riferimento al protagonista circola spesso in recensioni dell'epoca, ma non siamo riusciti a trovare conferma di un cambiamento in corsa, magari per attirare il pubblico grazie al nome di Maciste, giacché entrambe le versioni sono coeve.

qualche anno attivo come soggettista in seno all'UCI¹²⁴⁵. Il soggetto è affidato alla guida sicura di Eleuterio Rodolfi, attore (comico) e direttore di scena di lungo corso, qui al suo ultimo film da regista¹²⁴⁶. Il *plot* di *Maciste e il nipote d'America* (di Eleuterio Rodolfi, Fert Film-Pittaluga 1924) è totalmente diverso dalle precedenti avventure del gigante. Ci troviamo dinanzi a un doppio salto mortale nel quale Maciste interpreta Bartolomeo Pagano; purtroppo la pellicola risulta perduta e questo ci espone a dubbi difficilmente dirimibili. Riportiamo una sintesi della trama desunta dai bollettini della SASP:

Maciste, proprietario della Ditta Bartolomeo Pagano Import-Export, vorrebbe che sua figlia Liliana [Pauline Polaire] sposasse un suo nipote, Vittorio Pagano [Alberto Collo], che abita a New York. Ma Vittorio, che è già innamorato di Clara [Diomira Jacobini], non vuol saperne e [...] sposa [Clara] di nascosto. Maciste parte per l'America e sul transatlantico incontra, senza saperlo, proprio Clara, alla quale comincia a fare una corte sfrontata. La giovane moglie del nipote gli promette un bacio quando saranno arrivati a New York e così lo zio darà ai giovani sposi il bacio di benedizione. Nel frattempo, Liliana ha trovato nel

¹²⁴⁵ Cfr. POPPI 2002a, p. 182. Il primo soggetto cinematografico firmato da Forzano è *Per guadagnare cento milioni*, diretto da Mario Roncoroni nel 1922. Le sue prime regie sono del 1933, *Villafranca*, tratto dal dramma omonimo scritto da Forzano e Benito Mussolini e *Camicia nera*, connotate da una forte adesione al regime fascista e sottoposte all'«invenzione della tradizione», come sostiene Brunetta, nel cinema italiano degli anni Trenta, Cfr. BRUNETTA 2009, pp. 117-123.

¹²⁴⁶ Cfr. Per la carriera registica di Rodolfi cfr. CHITI 1997, pp. 244-247, POPESCHICH 1988, p. 111; per quella di comico cfr. BERNARDINI, MARTINELLI 1985a, pp. 124-126.

suo timido maestro di pianoforte l'uomo da sposare¹²⁴⁷.

Facciamo un passo indietro. Il primo novembre 1923 salpa da Genova il transatlantico "Caio Duilio" con a bordo «artisti di grande valore per l'esecuzione di un cinedramma intitolato *Nipote d'America*. I passeggeri assisteranno durante il viaggio all'esecuzione della film ed eventualmente potranno prendervi parte. Sar[à] a bordo Maciste [...]. Durante il viaggio di ritorno - partenza da New York 20 Novembre 1923 [la nave approderà a Napoli¹²⁴⁸] - verrà continuato e condotto a termine il lavoro della casa cinematografica genovese»¹²⁴⁹. In queste poche righe che il *Bollettino* della Pittaluga attribuisce al «Corriere d'America» di New York (16 ottobre 1923),

¹²⁴⁷ Il lancio del film è seguito da un'importante campagna pubblicitaria, iniziata nel novembre 1923 e conclusasi nel settembre 1925. Ove non specificato l'autore dei testi seguenti è anonimo: *Prossimo arrivo di Maciste a New York*, in «Films Pittaluga. Pubblicazione quindicinale», Società Anonima Stefano Pittaluga, a. I, n. 3, 1 novembre 1923, p. 10; *Gli artisti della Pittaluga-Fert in America*, in «Films Pittaluga. Pubblicazione quindicinale», Società Anonima Stefano Pittaluga, a. I, n. 5/6, 15 dicembre 1923, p. 2; *Notiziario e Bartolomeo Pagano*, in «Films Pittaluga. Pubblicazione quindicinale», Società Anonima Stefano Pittaluga, a. II, n. 7/8, 15 gennaio 1924, p. 14 e 26; *Il gigante dello schermo*, in «Films Pittaluga. Pubblicazione quindicinale», Società Anonima Stefano Pittaluga, a. II, n. 9/10, 15 febbraio 1924, p. 43; *Maciste e il nipote d'America e "Maciste et le neveu d'Amérique" et la presse des deux Mondes*, in «Films Pittaluga. Pubblicazione quindicinale», Società Anonima Stefano Pittaluga, a. II, n. 11, 1 marzo 1924, pp. 59-66 e 83; *Gulliver, Il nipote d'America*, in «La rivista cinematografica», a. V, n. 7, 10 aprile 1924, p. 22; *La presentazione al pubblico del primo lavoro della produzione Pittaluga-Fert e Maciste e le neveu d'Amérique*, in «Films Pittaluga. Pubblicazione mensile», Società Anonima Stefano Pittaluga, a. II, n. 13, 15 aprile 1924, pp. 138-139; *Maciste e il nipote d'America*, in «Al cinemà», a. III, n. 21, 25 maggio 1924, pp. 8-9; *Arro, Maciste e il nipote d'America*, in «La rivista cinematografica», a. V, n. 11/12, 10-25 giugno 1924, p. 53; Angelo Cipollini, *Da Pisa, Idem*, p. 79; *Maciste e il nipote d'America*, in *Bollettino di informazioni su Films Cinematografiche pronte per la Programmazione*, Soc. An. Stefano Pittaluga, n. 1, luglio 1924, p. 22; *Maciste e il nipote d'America*, in «Rassegna delle programmazioni», Società Anonima Stefano Pittaluga, n. 1, settembre 1925, p. 45; *Maciste e il nipote d'America*, in «Rassegna delle programmazioni», Società Anonima Stefano Pittaluga, n. 1, settembre 1925, p. 45.

¹²⁴⁸ *Gli artisti della Pittaluga-Fert in America*, cit.

¹²⁴⁹ *Prossimo arrivo di Maciste a New York*, cit.

possiamo chiarire almeno un aspetto di un film purtroppo perduto, il divismo di «Maciste» è ancora una volta traino per la Casa di produzione, un tempo la Itala oggi la *nuova* Fert. Infatti *Maciste e il nipote d'America* è il primo film della Fert sotto la gestione Pittaluga, perciò viene lanciato in grande per dare visibilità alla Casa rinnovata¹²⁵⁰. Ma si può intravedere più di un fulcro simbolico attorno al quale il film pare ruotare: il produttore Stefano Pittaluga è genovese come lo sono Pagano e la Casa di produzione (sempre secondo «Films Pittaluga. Pubblicazione quindicinale»)¹²⁵¹, il primo film del connubio professionale tra i due è in parte ambientato nel capoluogo ligure¹²⁵² e in parte sul “Caio Duilio”, costruito negli stabilimenti Ansaldo¹²⁵³ di Sestri Ponente ed entrato in servizio proprio nel 1923¹²⁵⁴. Se, infine, aggiungiamo il viaggio verso l'America di un genovese, il riferimento a Colombo è presto fatto. Come abbiamo anticipato, il film è girato parzialmente in esterni a New York, a testimoniare il grande sforzo produttivo della Fert-Pittaluga, poiché è «l'unico film [italiano] del decennio [...] girato negli Stati Uniti d'America»¹²⁵⁵. Nonostante la *grandeur*, e ben sapendo che le notizie giunte a noi siano, in effetti, ripetitive, propagandistiche e piuttosto stringate - non ci sembra che il *Maciste in crociera* affermi alcuna novità al di fuori d'una commediola

¹²⁵⁰ *La presentazione al pubblico del primo lavoro della produzione Pittaluga-Fert*, cit.

¹²⁵¹ *Gli artisti della Pittaluga-Fert in America*, cit.

¹²⁵² Una lamentela riguardo a scene girate a Torino e spacciate per Genova sono in *Gulliver, Il nipote d'America*, cit.

¹²⁵³ Scrive Sanguineti che i rapporti tra Pittaluga e le officine Ansaldo si intensificano nel Dopoguerra, infatti «nella riconversione postbellica [della Ansaldo] misero in produzione anche dei proiettori: la Pittaluga li utilizzerà sino al sonoro», SANGUINETI 1998c, p. 26.

¹²⁵⁴ Il piroscampo risulta varato assieme al gemello “Giulio Cesare” nel 1916, ma la guerra ne blocca il completamento definitivo fino al 1923.

¹²⁵⁵ MARTINELLI 1996c, p. 41.

brillante¹²⁵⁶, ricca di *gag* e gravitante attorno a una serie di equivoci e scambi d'identità. Semmai lo spettacolo trova linfa nel viaggio straordinario e, presumiamo, nell'esotismo degli esterni newyorchesi. Altro punto controverso è l'identità doppiamente centrifugata del protagonista: il pubblico si trova dinanzi alla persona celeberrima di Pagano associata all'identità *altra* di Maciste, ma, confermano i documenti, che *quel* corpo famoso interpreta *Bartolomeo Pagano*, in un doppio grado metalinguistico difficilmente gestibile. A chi giova questa ostica sovrapposizione tra identità, realtà e finzione? Inoltre, la visione casalinga e familiare riduce Maciste-Pagano, il già scapolo e misterioso Maciste, a piccolo borghese genovese in affari, padre conservatore geloso e adulto libidinoso a un tempo; ciò ci fa supporre che il soggetto di Forzano fosse stato pensato per un protagonista diverso da Pagano, e che quindi sia stato adattato per venire incontro a esigenze di produzione e al viaggio doppiamente promozionale per il piroscampo "Duilio" e la Pittaluga. Ma forse questo film è anche un primo tentativo di far uscire Pagano dall'identificazione col suo *alter ego*, pur mantenendo lo stereotipo del gigante bonario (non sarebbe stato possibile altrimenti), dando più importanza a un bisogno dell'attore, ma che forse non collima con la richiesta del pubblico, così come conferma la successiva produzione macistiana sino al 1926. E' noto il problema che negli stessi anni vessa Ghione, come abbiamo sottolineato. Ma chissà che un ritrovamento della pellicola non faccia chiarezza su uno dei film più bizzarri ed eretici dell'altrimenti lineare carriera sovrapposta di Pagano e Maciste.

¹²⁵⁶ Una sottolineatura in questo senso («Il motivo [del film] non è nuovo»), ancorché benevola nei confronti di Forzano, è contenuta nella recensione a firma di A. Cipollini in «La Rivista Cinematografica», 25 giugno 1924, ora in MARTINELLI 1996c, p. 41.

Con *Maciste imperatore* (di Guido Brignone, Fert Pittaluga 1924, t.a. *Maciste imperatore e Saetta il suo scudiero*), Pagano inizia il suo sodalizio con Brignone, regista dei film più importanti dell'ultimo Maciste targato Pittaluga¹²⁵⁷. In questa pellicola è affiancato dall'atleta Domenico Gambino, in arte Saetta¹²⁵⁸, altra stella sopravvissuta al disastro dell'UCI. Nel film *Maciste* è ritratto all'uscita degli stabilimenti cinematografici Fert, ossia dal lavoro; in questo modo viene riproposto il noto rimando al *cliché* del Maciste-attore del periodo Itala. L'eroe subito s'imbatte in un *monello* che è stato derubato da un poco di buono; Maciste regola il conto a modo suo malmenando il ladro e risarcendo la piccola vittima. Il bambino lo ringrazia e gli racconta la sua triste storia: la mamma è malata ed egli deve provvedere a entrambi. Dopo uno stacco radicale da quello che pare un preludio atto a ripresentare il vecchio Maciste d'un tempo al pubblico, vediamo Saetta, l'attore-acrobata, in attesa che il collega Maciste passi a prenderlo in automobile. Al suono del clacson, grazie a un balzo atletico Saetta si lancia dall'ultimo piano del palazzo e piomba sui sedili della *cabriolet* in corsa. Nel frattempo nella lontana Sirdagna, il reggente Santos (Pouget) vive nella sua corte sfarzosa mentre i sudditi sprofondano nella miseria e patiscono la fame. Il principe di Sirdagna Otis (Mayllard) è amico di Maciste e vive in incognito lontano dalla patria. Maciste con Saetta si reca a trovarlo nell'albergo in cui risiede assieme ai suoi due precettori. Cinzia (Elena Sangro), una *vedette* della pantomima, attira l'interesse del principe; nel camerino dell'attrice arriva un certo Osram (Oreste Grandi) che le chiede conto delle eventuali profferte amorose del principe; la donna risponde maliziosa che si sono

¹²⁵⁷ Cfr. REDD 2009, pp. 90-91.

¹²⁵⁸ Cfr. MARTINELLI 1983b, in particolare il paragrafo *Saetta*, pp. 24-27.

scambiati soltanto qualche sorriso. Invece Otis, che è già invaghito di Cinzia, aspetta il momento propizio, la notte, per uscire e andare a vedere a teatro un suo spettacolo. Una settimana dopo Otis si dichiara innamorato dell'artista, ma i precettori lo rimproverano; Otis allora fugge. I precettori, preoccupati, si affidano a Maciste e lo incontrano nei teatri di posa Fert (mentre Saetta gira una mirabolante scena acrobatica). A Maciste viene affidato l'incarico di ritrovare Otis «futuro re di Sirdagna». Maciste accetta non prima d'aver coinvolto Saetta. Intanto, in Sirdagna, il reggente apprende la notizia della sparizione dell'erede al trono. Nella scena successiva si comprende che il losco reggente Stanos è il regista della macchinazione che coinvolge Osram e Cinzia: l'ordine è di far sparire per sempre Otis. Ma Maciste e Saetta, da par loro, venderanno cara la pelle. Otis e Cinzia si trasferiscono in una località di riviera, vengono intercettati da un *detective* che riferisce a Maciste il nascondiglio. Maciste, Saetta e i due precettori piombano nel cuore della notte nella villa per liberare l'ignaro Otis. Il gigante sfonda con un ariete improvvisato il cancello. Otis viene malmenato da uno degli uomini di Osram e caricato in motoscafo. Maciste prontamente, preso il capo di una catena d'ormeggio (citazione della celebre scena di *Cabiria*) collegata all'imbarcazione, ne impedisce la partenza. Un successivo intervento di Saetta sventa il rapimento. Due servitori di colore dei delinquenti sono malmenati; mentre Otis, svenuto, è ricoverato nella villa. Cinzia viene cacciata da Maciste. Poco dopo Otis riprende conoscenza. Maciste, Saetta, Otis salpano alla volta di Sirdagna. Nel piroscampo ci sono alcune spie assoldate dalla congiura ordita dal reggente. Nella nave si scopre che la pergamena, unico documento che dichiara Otis pretendente al trono, è stata trafugata. Saetta propone uno scambio d'identità tra Otis e Maciste: il gigante da ora è

ufficialmente il principe erede al trono. Osram e Cinzia hanno già raggiunto Sirdagna: ma nella corte non sono tutti corrotti, c'è anche «il democratico Consigliere di Stato Maresciallo di Lothar» (Gero Zambuto) e sua figlia Ginevra (Lola Romanos). Si affaccia sulla scena il cadetto Paintheroxskoski (Augusto Bandini, che acconciato in uniforme bianca ricorda lo Stroheim di *Mariti ciechi*)¹²⁵⁹, invaghito di Ginevra. Tra il Maresciallo e il reggente Stanos non corre buon sangue, il primo ragguaglia e rimprovera il reggente per la situazione d'emergenza sociale di Sirdagna. Il Gran Consiglio è informato dal reggente del prossimo ritorno in patria di Otis, ma questi dovrà dimostrare la propria identità grazie alla pergamena: il complotto è giunto al suo culmine. Il regno accoglie in pompa magna l'erede al trono, ossia Maciste, sotto mentite spoglie. La corte è incantata dalla prestanta del principe, le donne mandano occhiate maliziose. Il cadetto si arrischia in qualche commento sgarbato e Maciste lo accompagna con modi da forzuto alla porta: con questo esempio pratico Maciste fa capire quali saranno le sue maniere in fatto di governo. Ma prima vuole conoscere il suo popolo che lo acclama, così viene accompagnato al balcone del palazzo. Il popolo è soddisfatto e lo paragona a un imperatore, data la mole, infine lo applaude e Maciste s'inchina sorridente: il Gran Consiglio è nelle sue mani. Quando arriva il momento nel quale l'erede deve provare la propria identità, Maciste scombina le carte e propone ai consiglieri d'essere prima apprezzato dai sudditi. Sceglie quale interlocutore il Maresciallo, disponendo fin da subito che al popolo sia concessa giustizia. Maciste si distingue per gesta di grande equità dispensando pane ai poveri, ma anche punizioni ai corrotti. I sudditi

¹²⁵⁹ *Blind Husband*, regia di Erich von Stroheim, USA 1919, noto in Italia oltre che con la fedele traduzione dell'originale anche con il titolo alternativo *La legge della montagna*.

plaudono e la sua popolarità cresce. Invece, i corrotti legati al reggente cominciano a preparare una trappola per Maciste. Si avvicina il giorno dell'incoronazione e nel popolo cresce la speranza di cambiamento. Un servo di Stanos dice di voler rivelare a Maciste dove sia nascosta la pergamena e gli dà un appuntamento, ma è un trabocchetto. Cinzia e Osrarn tornano in gioco: questi rivelano al reggente la vera identità del principe (nel frattempo il vero Otis s'invaghisce di Ginevra che lo corrisponde). La trappola per Maciste è pronta con il cambio della guardia nella notte. Il servo e Cinzia imprigionano Maciste nella stanza dell'appuntamento, altre guardie arrestano i precettori e Otis, tramortito, viene rinchiuso in un sacco, ma costoro non hanno fatto i conti con Saetta. Maciste intanto è alle prese con alcuni soldati, che nascosti dentro antiche armature lo attaccano, ma raccolto un pesante spadone il gigante li affronta. Saetta si precipita a recuperare il sacco con dentro Otis gettato in un canale e lo salva dall'annegamento. Maciste si batte fino allo stremo, ma viene ferito. Osrarn da una finestra tenta di uccidere Maciste con un colpo di rivoltella, ma l'intervento di Saetta è decisivo. Maciste entra nella sala del reggente, all'improvviso viene colpito alla nuca con un grosso candelabro dal servo e cade a terra. Mentre il Maresciallo si prende cura di Otis, ancora svenuto, Maciste è trasportato a spalle dal servo: per il gigante tutto sembra perduto. Il giorno seguente la corte si prepara per l'incoronazione. La cerimonia inizia: i nobili sono informati da un consigliere che il vero principe Otis è morto e che Maciste è un impostore. La volontà del defunto re, dunque, prevede che il titolo vada a Stanos. Mentre il reggente sta per essere incoronato giunge Maciste in persona e annuncia alla corte l'arrivo del vero principe Otis: Maciste spiega l'enigma e il

perché della messa in scena. Così Otis è incoronato re di Sirdagna e si presenta al popolo che lo acclama, a Stanos non resta che fuggire.

Maciste imperatore è caratterizzato da una trama ambigua, ispirata in parte a *Maciste innamorato* e molto simile a quella presente in *Trilogia*: in entrambi Maciste è il difensore dello *status quo*. In questo caso è la difesa della successione al trono del Regno di Sirdagna (rievocazione storpiata ma chiara dell'antico titolo reale sabauda) contro i complotti della nobiltà, che pare dialogare con la storia d'Italia coeva. Ovviamente non vi è nulla di esplicito, ma sotto questo punto di vista potrebbero essere accolte sia la lettura della minaccia fascista alla corona, sia intravedere in Maciste la figura del traghettatore-tutore della monarchia, ruolo che secondo le necessità e convenienze veste anche Mussolini. Il film esce nel 1924, anno cruciale per il primo consolidamento politico del nascente regime, perciò non pare strano se una vignetta satirica dedicata al film metta in relazione diretta proprio Maciste con Mussolini. Un gigantesco Maciste, vestito da imperatore, ascolta sorridente il «monito di Mussolini», quest'ultimo ritratto con un enorme manganello sotto il braccio e posto in piedi sopra un barile (sul quale campeggia la dicitura "Olio di ricino"), dal quale minaccia Maciste: «Tu vuoi diventare Imperatore? Bada bene... ce n'è anche per te...». La vignetta è pubblicata su una rivista Pittaluga¹²⁶⁰, la cui didascalia è bilingue italiana e francese, pensata dunque per un pubblico estero, che indica la celebrità del presidente del Consiglio e lo tramuta in *testimonial*, sbeffeggiandolo per mezzo di quegli attributi violenti assai noti, come il manganello e l'olio di ricino, e per la diversa statura dei due personaggi: nonostante sia salito sopra la botte,

¹²⁶⁰ La vignetta è riprodotta in un filmato di montaggio, parte crediti del DVD *Maciste* (Cfr. DAGNA, GIANETTO 2009).

Mussolini non riesce ancora a guardare negli occhi il suo interlocutore. Insomma, la vignetta è una presa in giro in piena regola e la minaccia non sortisce alcuna preoccupazione né in Maciste, né in Saetta che spunta alle spalle di quest'ultimo. Già pensare che Maciste sia un possibile antagonista di Mussolini è parte della caduta comica, ma implica che entrambi si misurano con gli avversari non disdegnando l'uso della forza; in altre parole una vignetta che avesse messo a confronto con Maciste Giolitti o Facta avrebbe generato ilarità a causa di contrasto netto, inverosimile, mentre nel confronto col futuro duce il senso pare assai diverso e articolato.

Abbiamo anticipato la somiglianza tra questa trama e quella di *Trilogia*: ossia una successione al trono minacciata da una congiura di palazzo, e Maciste che si prodiga per tutelare l'erede legittimo (nel *serial* era una principessa, qui un principe), ma l'importanza, a nostro avviso, di questo film è nel citazionismo sfacciato di modelli attoriali del cinema americano. In apertura al film una digressione totalmente slegata dalla trama successiva ci mostra in modo del tutto pretestuoso il sosia di Jackie Coogan, protagonista di *Il monello*¹²⁶¹, ma non è l'unica citazione; come già accennato, un'altra è il cadetto che si atteggia al militare interpretato da Erich von Stroheim di *Mariti ciechi*, in forma di macchietta, eppure il riferimento appare chiaro. Non sarà né il primo né l'ultimo caso, come vedremo. Gli ultimi film di Maciste ospitano veri e propri sosia, che si prodigano in *cameo* in bilico tra l'omaggio e il plagio dell'originale statunitense. Ma in definitiva non fanno male al distributore e concessionario per l'Italia di film stranieri, poiché spesso è lo stesso Pittaluga che pare creare

¹²⁶¹ *The Kid*, regia di Charles Chaplin, USA 1921.

un collegamento con gli eroi della cinematografia americana in comparizioni che il pubblico può divertirsi a riconoscere.

IV.3.7.1 Quattro film per il gran finale

Nel 1926 la Pittaluga mette in scena uno spettacolare canto del cigno per il *Maciste* di Pagano, interprete di ben quattro film, esistenti e restaurati, nei quali Maciste torna a essere personaggio di finzione e cambia di volta in volta tempi storici dell'ambientazione a seconda delle esigenze. Non è più rappresentato nel meta-ruolo di attore in forza alla Fert Pittaluga (talvolta soltanto S.A. Pittaluga), e v'è quindi l'eliminazione della dimensione metacinematografica, tanto cara alle produzioni Itala. Ma non mancano l'iterazione dei *cliché* collaudati: la tutela della donna indifesa, rapita e poi liberata o salvata da una minaccia di violenza, si riverbera in tutti e quattro i titoli. Tra questi, il primo film che risulta in lavorazione è *Maciste all'inferno*, messo in opera già dal 1924; ma in questo paragrafo seguiremo l'unico ordine cronologico certo, fornito dalla datazione espressa dai *nulla osta* del Regio Ministero degli Interni.

Maciste nella gabbia dei leoni (di Guido Brignone, S.A. Pittaluga 1926, sottotitolo: *Vita di Circo*). Karl Pommer (Vittorio Bianchi), impresario di un "gran circo" che porta il suo nome, riceve una lettera da Maciste: ritornerà a breve dalla spedizione in Africa nella quale ha catturato leoni per il circo. Giorgio (Alberto Collo), figlio dell'impresario, subisce il fascino della cavallerizza Sarah (Elena Sangro). Strasser (Franz Sala) e Sarah stanno tramando ai danni del giovane Giorgio Pommer, cercando di costituire una losca impresa. A Giorgio è affidata la guida temporanea del circo, Karl è malato di cuore e ha bisogno di riposo. Sarah coglie il momento propizio per portare a termine il doppio gioco. Sullivan (Umberto Guarracino) è un

forzuto che sostituisce Maciste; d'animo prepotente e violento, «si è imposto con la forza ai colleghi, creandosi un ambiente di odio e di avversione». In Africa Maciste fa incetta di leoni. Sarah tesse la tela nella quale far cadere l'ignaro Giorgio. Maciste inizia il lungo viaggio di ritorno quando incontra Seida (Mimy Dovia), una ragazza africana minacciata da quattro uomini che la stanno rapendo, e decide di intervenire traendola in salvo, mettendo in fuga i suoi rapitori e portandola con sé in Europa (dopo essersi fatto intenerire dalla ragazza). Giorgio è dominato da Sarah e ha lasciato la direzione del circo a Strasser, che spadroneggia senza pietà e licenzia il povero vecchio pagliaccio Juliette (Giuseppe Brignone) e i suoi quattro nipoti. Ma il ritorno di Maciste rimette in discussione la nuova realtà: presenta Seida a Giorgio che l'accoglie in qualità di sguattera. Sarah è preoccupata dal ritorno di Maciste. Juliette rivela a Maciste le decisioni di Strasser, ma Giorgio non pare capire la gravità della faccenda. Maciste allora decide di avvertire il vecchio Karl, il quale innanzitutto revoca il licenziamento di Juliette, con grande scorno di Strasser. Seida è al centro dell'attenzione di tutti gli artisti, soprattutto di Sullivan. Ma tutto sembra essere ricomposto col ritorno del gigante buono, almeno fino a quando Sullivan non tenta di usare violenza nei confronti di Seida. La piccola donna gli dà filo da torcere ma, quando tutto sembra perduto, arriva Maciste a difenderla affrontando Sullivan in uno scontro titanico dove quest'ultimo ha la peggio. Karl ritorna a tentare di rimettere ordine nel caos che pare imperversare nel circo. Seida viene promossa domatrice sotto la sapiente direzione di Maciste. Sarah tenta di ricattare Giorgio per riportarlo sotto la propria influenza, ma Maciste è al corrente e informa il padre. Seida fa progressi a vista d'occhio: ora è anche amazzone. Invaghita di Giorgio, è delusa dalla sua indifferenza. Alla presenza di Maciste,

Karl affronta il figlio informandolo di voler licenziare Sarah, ma vuole sapere quali siano i suoi sentimenti nei confronti della donna: la confessione di Giorgio causa a Karl un malore. La frattura tra padre e figlio pare insanabile e Giorgio sceglie di seguire Sarah. Il destino fa incontrare di nuovo Sullivan e Seida, ma questa volta in assenza di Maciste, partito per inseguire Giorgio. La ragazzina pare spacciata: Sullivan involontariamente le schiaccia un braccio contro un cassone, e si dà alla fuga. Maciste raggiunge Giorgio davanti alla porta della casa di Sarah e con maniere forti lo riporta al circo, ma l'incontro sortisce un nuovo litigio col padre. Seida convalescente avvicina Giorgio e tenta di parlargli, ma ottiene nuova indifferenza. Sullivan tenta di rientrare nel circo, ben sapendo d'esserne stato bandito per sempre, ma tenta un'ultima carta chiedendo scusa a Pommer, che non accetta. Nel frattempo i numeri circensi di Seida crescono in qualità, grazie all'affetto protettivo di Maciste. Karl informa Sarah che le concederà un'ultima esibizione, e poi sarà licenziata. La sera segna il debutto del numero di Seida e Maciste. Seida, durante l'ultima esibizione di Sarah, scopre il complotto tra quest'ultima e Strasser e lo riferisce a Giorgio. Ma Sullivan, nel frattempo, sta mettendo a punto la sua vendetta e di soppiatto entra nello zoo del circo e libera una leonessa non ancora domata; durante la fuga è arrestato dalla polizia. Giorgio, fuori di sé affronta Sarah. Durante lo spettacolo dei domatori, mentre la leonessa selvaggia entra nel teatro generando il panico, tocca a Maciste affrontare da par suo la fiera, e nel frattempo Giorgio e Strasser si battono a suon di pugni. Sarah è travolta dalla folla e per poco non finisce in pasto al felino, ma Maciste affronta a mani nude la belva, che infine viene catturata dai domatori. Giorgio, svenuto, è curato da Seida: finalmente padre e figlio si pacificano. Qualche tempo dopo troviamo

Giorgio e Seida, innamorati, lungo le rive di un lago, mentre da lontano Maciste e Karl osservano compiaciuti.

Il restauro del 2007 ha riportato all'antica qualità questa pellicola, tra le più dinamiche e interessanti non solo della saga di Maciste, ma di tutto il crepuscolo del muto italiano. Per molti aspetti il film è griffithiano e ciò emerge in alcuni temi cari al regista americano, a esempio, nell'incontro tra razze e culture diverse e nella presenza della vittima della violenza brutale: Seida sembra una Lilian Gish nera, fragile e forte come la protagonista di *Broken Blossoms*¹²⁶², mentre Sullivan ricorda il padre pugile, seviziatore della piccola donna indifesa. Per dirla con Luciani, che a proposito di *Giglio infranto* osserva che «in questo film sono poste a contrasto [...] due mentalità»¹²⁶³, anche il film di Brignone, pur con i difetti legati a una recitazione e una regia che predilige la descrizione visiva dell'azione sacrificando i tormenti interiori, sembra intonato a valori ecumenici. Se pensiamo a una sequenza particolare di *Maciste imperatore*, questi ultimi sono negati: il pestaggio dei due servitori neri da parte del gigante e di Saetta risulta perfino sospetto nella messa in scena cruda e insistita, quando invece in questo film circense si respira un'aria di apertura di mentalità, della quale parlava Luciani, influenzata al cinema americano. Non mancano i cameo di sosia di celebrità d'Oltreoceano: un imitatore di Larry Samon conosciuto in Italia con lo pseudonimo *Ridolini*, e gli immancabili cloni (in questo episodio sono almeno quattro) di Jackie Coogan, i cui film sono distribuiti in Italia da Pittaluga.

Maciste contro lo sceicco (di Mario Camerini, Fert Pittaluga 1926, sottotitolo: *Avventure orientali*), Castello dei Fusaro, 1860. Il conte

¹²⁶² *Broken Blossoms*, regia di David Wark Griffith, USA 1919.

¹²⁶³ LUCIANI 1928, p. 68.

Carlo Lanni (Franz Sala) è il tutore dell'ultima erede di casa Fusaro, Anna (Cecyl Tryan). Lanni e Marina (Rita D'Harcourt) ricevono una lettera, firmata dal capitano Ricon (Alexandre Bernard), che annuncia l'approdo del suo veliero, il "S. Michele", nei pressi del castello. Lanni e Marina stanno tramando alle spalle di Anna per appropriarsi dell'eredità. Componenti dell'equipaggio del vascello sono Lopez, il secondo di bordo, e Maciste, uomo di fiducia di Ricon. Anna, raggiunta la maggiore età, lascia il collegio di Napoli ed è pronta a tornare al castello. Frattanto il "San Michele" getta l'ancora in vista del maniero. Ricon e Maciste vengono ricevuti dal conte: c'è un patto per rapire Anna e farla rinchiudere nel *harem* di uno sceicco nel Sahara. Maciste è perplesso, perciò tenta di dissuadere il capitano dall'immischiarsi nella faccenda. In un secondo tempo attraversa loro la strada un gatto nero e il capitano, superstizioso, ne rimane impressionato. Al suo ritorno Anna è affidata a Marina, presentata quale dama di compagnia. L'indomani accetta una visita al veliero e ne rimane prigioniera. La nave salpa con l'ostaggio a bordo; Anna tenta di ribellarsi, invano. Lanni spedisce una lettera alla polizia nella quale denuncia il rapimento della nipote. Un marinaio, Pietro (Lido Manetti), chiede conto al capitano della sorte di Anna. Lanni e Marina, nel frattempo, si godono la nuova condizione economica. Anna fa conoscenza dell'equipaggio ed è attratta da Pietro. Maciste tenta di convincere il capitano a liberare Anna, ma egli si sente male: è la maledizione del gatto nero. Anna è oggetto dell'interesse di Lopez, il secondo di bordo, ma Pietro le fa scudo e Maciste gli dà man forte. Una volta sistemate le cose Pietro e Anna fanno conoscenza: Pietro in realtà è un conte, imbarcatosi a Marsiglia per salvarle la vita e, come testimonia una misteriosa lettera, la sua missione è consegnare la ragazza sana e salva a uno

sceicco, persona di fiducia. Anna legge la lettera e si consola, mentre Maciste poco lontano osserva compiaciuto e discreto i due giovani. Ricon è gravemente malato e Anna, nonostante tutto, si prende cura di lui; ma già l'equipaggio nomina Lopez nuovo comandante. La ciurma si gioca ai dadi la ragazza, in attesa della morte del capitano. Ricon, mosso dalla lettura del Vangelo da parte di Pietro, si pente di ciò che ha fatto e ordina a Maciste di proteggere Anna. Nel frattempo Lopez ha *vinto* la ragazza ai dadi (barando), e irrompe nella sua cabina. Ma l'intervento di Maciste e di Pietro scongiura ogni violenza. Su Maciste si avventa tutto l'equipaggio. Lopez, approfittando dell'assenza di Maciste impegnato a domare gli ammutinati, si avventa su Pietro: l'intervento finale di Maciste rimette in riga la ciurma. Ma Lopez non desiste: vuole scoprire perché Anna si trova nel veliero. E, approfittando dell'agonia di Ricon, trova il "contratto" stipulato da quest'ultimo con il conte Lanni. La nave approda sulle coste africane. Lopez prepara l'inganno: propone un patto a Maciste, in cambio del carico del vascello egli lascerà in pace Anna; il gigante accetta, anche se resta sospettoso. Maciste e Pietro cadono in un'imboscata; Lopez può consegnare Anna nelle mani dello sceicco, così come stabilito dal patto scellerato. Maciste riesce a liberarsi e a liberare Pietro: Ricon, nonostante l'estrema debolezza, riesce ad aprire la porta della prigione di Maciste. Anna è già scortata dagli uomini dello sceicco e in viaggio verso la dimora di quest'ultimo. Maciste e Pietro raggiungono a nuoto la costa, in acque infestate da squali. Rubati due cavalli, si mettono all'inseguimento tra le dune del deserto. Lopez consegna Anna allo sceicco Abd-el-Kar. Le maniere dello sceicco si dimostrano dure nei confronti della donna, e Anna entra a far parte del *harem*. Maciste e Pietro arrivano in vista dell'oasi e decidono di attendere l'indomani, e tesa un'imboscata a

Lopez, si fanno consegnare il “contratto”. Lo sceicco, nel frattempo, si trova solo con la ragazza e tenta un primo approccio, ma Anna si difende con tutte le forze. Maciste e Pietro, affrontate le guardie armate, entrano nella dimora dell’arabo. Raggiungono Anna, ma lo sceicco riesce a fuggire e ad adunare rinforzi. I tre fuggiaschi braccati trovano un nascondiglio e, travestiti da beduini, si infiltrano tra le guardie a cavallo. In vista di un accampamento di legionari, Maciste e i suoi compagni gettano gli abiti e si dirigono verso i soldati nel mezzo dello scontro a fuoco tra le due fazioni. Lo sceicco, tramortito da Maciste, è costretto a battere in ritirata soverchiato dalle forze legionarie. I tre finalmente raggiungono l’accampamento, dove vengono curati. Qualche tempo dopo, Lanni e Marina, al termine di uno sfarzoso ricevimento organizzato nel palazzo dei genitori di Anna, ricevono la visita di un funzionario di polizia, ma non solo, al suo seguito ci sono la stessa Anna, Maciste e Pietro. Il conte e Marina tentano una disperata quanto improbabile fuga, e in fine vengono arrestati con l’aiuto di Maciste. Pietro e Anna possono coronare il loro sogno d’amore.

In questa pellicola troviamo un Maciste proiettato nell’Ottocento alle prese di nuovo con il rapimento di una fanciulla. Il personaggio interpretato da Pagano ricorda quello di *Cabiria*, è un servo fedele del capitano di una piccola nave (un brigantino), anche se quest’ultimo, al contrario di Axilla, è corrotto, e soltanto a causa di un fatto imprevisto (il gatto nero) e una conseguente grave degenza, si ravvede e si riscatta quando ormai il peggio è accaduto. Toccherà a Maciste e a Pietro, altro epigono, ma positivo, di Axilla, tutelare la povera Anna-*Cabiria* caduta nelle mani di uno sceicco del deserto africano, poco lontano da quella che fu la Cartagine fatale e da ben altre traversate nel deserto. Altro *cliché*, ma che questa volta risale al

Maciste del 1915, è dato dall'eredità usurpata con un complotto di parenti snaturati. *Maciste*, infine, torna a essere tutore di innamorati sventurati e di fatto testimone di nozze altrui, epilogo di gran parte delle sue avventure. L'elemento citazionista esterofilo presente nel film è tratto da *Lo Sceicco* (*The Sheik*, di George Meldford, Usa 1921) con Rodolfo Valentino, in particolare nella scena del *harem* in cui la fanciulla è spaventata e insidiata dal suo schiavista. Nella versione di Camerini lo sceicco è reso totalmente negativo, dal profilo luciferino secondo lo stereotipo, e irredimibile, come abbiamo già affrontato nel secondo Capitolo parlando di un altro film ispirato all'opera di Meldford, *Il Corsaro* di Genina, interpretato da Amleto Novelli. *Maciste contro lo sceicco* è l'unico film della tetralogia del 1926 a essere diretto dal giovane regista Mario Camerini¹²⁶⁴. Il film è scritto e sceneggiato dallo stesso Camerini e girato in parte nei deserti libici nell'entroterra tripolitano¹²⁶⁵, ma nonostante l'entusiasmo di qualche critico e la divertita fantasia di un memore Mario Soldati¹²⁶⁶, come ricorda Germani, fu l'ultima esperienza del regista con Pittaluga. A mettere fine all'esperienza professionale tra regista e produttore pesarono pure le rimostranze di Pagano che non si fecero attendere, mettendo in continuo confronto Camerini con il preferito Brignone. Il rapporto con quest'ultimo si rinsalda, come vedremo, con *Il gigante delle Dolomiti*.

¹²⁶⁴ Riguardo alle note di regia e confronti con il successivo film africano di Mario Camerini *Kiff tebbi* (conosciuto anche con le varianti di *Kiff Tebby*, o nella traduzione italiana *Come vuoi...*, Italiana A.D.I.A. 1928), rimando a GRMEK GERMANI 1980, pp. 27-34; CHERCHI USAI 1989, pp. 93-102; MARTINELLI 1996c, pp. 213-215; CHITI 1997, pp. 49-50. Camerini nel medesimo anno dirige l'altra stella maschile della Pittaluga, Domenico Gambino, in *Saetta principe per un giorno*, cfr. MARTINELLI 1996c, pp. 65-66; GRMEK GERMANI 1980, p. 27.

¹²⁶⁵ Cfr. MARTINELLI 1996c, pp. 144-146; GRMEK GERMANI 1980, p. 31.

¹²⁶⁶ Cfr. il racconto di Mario Soldati *Le due città* (1964) nel quale, lo scrittore-regista ambienta un divertito ritratto di *Maciste* e della troupe alle prese con alcune beghe di produzione di *Maciste contro lo sceicco*, ora in GRMEK GERMANI 1980, pp. 28-29.

Storia ben più travagliata riguarda *Maciste all'inferno* (di Guido Brignone, Fert Pittaluga), la cui lavorazione inizia nel 1924. Il film è presentato una prima volta in censura nel 1925; bocciato, ottiene il visto solo nel marzo del 1926, con tagli al metraggio originario (dai 2502 iniziali si arriva ai 2475 metri), ma il film «era già stato visto da migliaia di spettatori [...] durante la Fiera di Milano del 1925» e nell'ambito della quale ricevette un premio¹²⁶⁷. Plutone (Umberto Guarracino), re dell'Inferno, manda sulla terra Barbariccia (Franz Sala), sotto le vesti del dottor Nox, per procurare anime e prendere Maciste, un quieto contadino che abita in un paese di campagna. Barbariccia, prese le sembianze umane, propone a Maciste di divenire suo alleato in cambio di ricchezza e lussuria, ma il forzuto lo caccia. Il diavolo, allora, sposta la propria attenzione su Graziella (Pauline Polaire), vicina di casa di Maciste, anima virtuosa quanto quella di quest'ultimo. Nel frattempo Plutone osserva le azioni del suo emissario da una sorta di *televisore*, chiamato "periscopio". Scatenata una tempesta, Barbariccia fa incontrare Graziella con un ricco signore, Giorgio, facendolo cadere da cavallo e affidandolo alle cure della donna. Di giorno in giorno i due si conoscono e s'innamorano, sotto l'occhio vigile, rispettivamente, del demone e di Maciste (che sospetta sul conto del nuovo arrivato). Dopo qualche tempo Giorgio, saputo che Graziella attende un figlio suo, l'abbandona. Passano i mesi e Graziella diviene madre. Un brutto giorno si presenta in casa sua Barbariccia che le annuncia che Giorgio è tra le braccia di un'altra donna consigliandole di lasciarsi andare alle gioie della vita, ma lei, forte delle sue convinzioni, lo

¹²⁶⁷ Ricorda Alfredo Panicucci che «*Maciste all'inferno*, premiato dal Ministero dell'Economia Nazionale con Trofeo in bronzo e oro alla Fiera Campionaria di Milano del 1925», PANICUCCI 1952, p. 34; Cfr. MARTINELLI 1996c, p. 144; Costa riporta quale data della Fiera il marzo 1926, cfr. COSTA 2002b, p. 127.

caccia. Maciste, informato da Graziella, convince Giorgio a tornare dalla giovane madre. Al ritorno dalla sua missione Maciste trova in un bosco il neonato che Barbariccia aveva rapito a Graziella e abbandonato. Maciste si scontra con Barbariccia, ma cade in una trappola e viene spedito all'Inferno. L'accoglienza non è delle migliori, ma Maciste da solo tiene a bada un esercito di diavoli. Sulla Terra, intanto, Graziella può riabbracciare suo figlio, che Maciste aveva affidato alle cure di alcune donne, e infine anche Giorgio, ravvedutosi. Nella reggia di Plutone, il gigante viene conteso dalla di lui moglie Proserpina (Elena Sangro) e dalla figlia del re Luciferina (Lucia Zanussi). Maciste è presto vittima di un incantesimo: dopo aver dato un bacio a Proserpina, viene tramutato in un demone. Barbariccia, già amante della regina, è geloso delle attenzioni di Proserpina per Maciste e organizza una rivolta contro Plutone. Maciste interviene in difesa del re umiliando Barbariccia e il suo esercito di rivoltosi. Il sovrano dell'Inferno, riconoscente, decide così di graziare Maciste, gli ridona le sue sembianze mortali e lo dichiara libero di tornare sulla Terra. Ma Proserpina, infatuata del gigante, si oppone, lo fa rapire e incatenare a una roccia: lo bacia di nuovo e Maciste torna a essere demone. Passano gli anni. Una notte di Natale sono le preghiere del figlioletto di Graziella e Giorgio, finalmente uniti, a liberare Maciste dai vincoli infernali. Il gigante, ritrovate le sembianze umane, può tornare a casa e riabbracciare i suoi amici «...e la fiaba è finita».

Maciste all'inferno desta molta curiosità nella critica dell'epoca, la quale individua nella «generosa esibizione delle proprie grazie, che con la scusa dell'inferno, vi fanno la bella Elena Sangro e molte altre

donzelle»¹²⁶⁸ il punto focale del lungo successo di pubblico del film. L'erotismo e la sensualità esibiti sono sottolineati anche nel celebre e citatissimo ricordo personale di Federico Fellini, colpito da «una donna dai seni accolti in una specie di spirale a serpente, con grandi occhi di nerofumo [...] che saettava, dardeggiava occhiate concupiscenti verso Maciste»¹²⁶⁹. Il ricordo del film fu così vivido nel regista, tanto da far rivivere il gigante nel personaggio del vetturino in *Amarcord*¹²⁷⁰ e in una sequenza di *La città delle donne*¹²⁷¹. Il film ebbe una nuova circuitazione nelle sale oltre il sonoro: nel 1940 venne post-sonorizzato e circolò ancora a lungo¹²⁷², come ricorda anche il figlio di Pagano, Oreste, in un'intervista del 1983¹²⁷³. La fiaba s'ispira all'Inferno dantesco giocando con l'immaginario popolare e coi personaggi più celebri, coadiuvata dagli effetti speciali, per molti versi notevoli, di Segundo de Chomón. Brignone ambienta le scene nel mondo dei vivi in un paesino del Nord Europa, con abitanti vestiti in costumi ottocenteschi (l'anno è il 1830, come riporta una recensione dell'epoca)¹²⁷⁴ che vivono in case di graticcio

¹²⁶⁸ Vico d'Incerti, *Maciste all'inferno*, in «Ferrania», n. 6, 1951, ora in MARTINELLI 1996c, cit.

¹²⁶⁹ Testimonianza raccolta in *Il Patalogo due* (Ubulibri, Milano 1980), ora in FARASSINO, SANGUINETI 1983, p. 182; BARBERA, BONI 2003, p. 5. Cfr. Federico Fellini, *La città delle donne. Con una nota di Liliana Betti e una lettura di Andrea Zanzotto*, Milano, Garzanti 1980, p. 102 e Id., *Block-notes di un regista*, Milano, Longanesi 1988, p. 56. Segnaliamo, infine, un'altra ricostruzione del medesimo evento in Dario Zanelli, *La storia del cinema secondo Fellini*, in *Nel mondo di Federico* (Rai-Eri, Roma 1987) ora in DAGNA, GIANETTO 2009, p. 43.

¹²⁷⁰ cfr. BARBERA, BONI 2003, cit. *Amarcord*, regia di Federico Fellini, 1973.

¹²⁷¹ Cfr. COSTA 2002b, pp. 128-130.

¹²⁷² MARTINELLI 1996c, cit.

¹²⁷³ Oreste Pagano ricorda che: «nel '41, mi trovavo a Bari [...] e davano *Maciste all'inferno*. Lo avevano doppiato, gli avevano [a Maciste] dato una voce di un moscardino. Sembrava la voce di una ragazza: un doppiaggio infame, ecco... Credo che sia ancora quello attuale, è una cosa... Lui [Bartolomeo Pagano] aveva una voce piuttosto baritonale, adatta alla sua corporatura», SALOTTI 1983, p. 181.

¹²⁷⁴ Anon., *Maciste all'inferno*, «La Rivista Cinematografica», a. VII, n. 9, 15 maggio 1926, ora in BARBERA, BONI 2003, p. 6.

dagli alti tetti a spiovente. L'ambientazione nel mondo dei vivi scivola lungo una collaudata dimensione melodrammatica e, infine, in un quadretto familiare natalizio, colmo di buoni sentimenti. Ambientazioni che contrastano con le diavolerie e fantasticherie infernali, «in cui più scatenato è il gioco delle citazioni dantesche strampalate e goliardiche»¹²⁷⁵. Siamo dinanzi a due film intersecati tra loro, il primo racconta un dramma familiare piuttosto convenzionale, nel solco della tradizione italiana, il secondo racconto, fantastico, che evoca i *divertissement* visionari mélièsiani, formalizzati, ispirati alle altrettanto visionarie illustrazioni di Gustave Doré, e i quadri straordinari di *Inferno* (Milano Films 1911)¹²⁷⁶, legittimando la lascivia dei costumi che per i tempi, come abbiamo notato, ha impressionato il pubblico e la critica (ed è la fuga nel fantastico che rende doma e, forse, rassegna una già rigida censura); come osserva Brunetta, «l'opera [...] costituisce una felice ibridazione tra filone popolare dei forzuti, commedia e spettacolo di varietà»¹²⁷⁷. Per quanto riguarda le caratteristiche peculiari del personaggio principale, Maciste è protagonista assoluto del film; non vi sono intermediari o alleati ad adombrarne il primato. Nell'*Inferno* in subbuglio egli arriva a ristabilire l'ordine in una sorta di contraddizione rispetto ai prodromi. Il Maciste diavolo difende un Plutone a rischio di detronizzazione, proprio lo stesso re, già traballante e tradito dalla moglie, che all'inizio della storia è il mandante di Nox-Barbariccia, ossia l'origine di tutte le disgrazie accadute al contadino Maciste e alla sua mite vicina di casa. Il film

¹²⁷⁵ COSTA 2002b, p. 133.

¹²⁷⁶ *Inferno*, di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e la collaborazione di Giuseppe de Liguoro, Milano Films 1911, cfr. BERNARDINI 1985c, pp. 91-111; GHERARDI, LASI 2007, pp. 313-330; BRUNETTA 2008, pp. 184-186.

¹²⁷⁷ BRUNETTA 2008, pp. 298-299.

spiegato così tende a perdere smalto, forse, profondato nel regno del *Male* supremo, Maciste si schiera col *male* minore? Ma se si pensa alla recente storia politica d'Italia, il film pare esorcizzarla al contrario: in Plutone può intravedersi lo spaurito Vittorio Emanuele III, nella ribellione dei frondisti demoniaci i rischi scaturiti dai tumulti del "biennio rosso", e chi si nasconde dietro Maciste, salvatore della monarchia, se non Mussolini? Fantasie che calzano fin troppo bene, forse. Eppure le vicende storiche e finzionali così sovrapposte fanno ritrovare la coerenza perduta, suggellata da una didascalia sibillina, riferita alla vittoria di Maciste su Barbariccia: «E come sempre le masse si schierano col più forte...». Sembra, col senno del poi, trovarvi confitto il seme di un consenso verso il fascismo nel periodo in cui sta radicando il suo potere nelle istituzioni del Regno d'Italia. In un mondo di diavoli dediti alla *magia* la maschia *forza* di Maciste riesce a ristabilire l'ordine: un messaggio a disposizione di quanti avessero bisogno di riceverlo e a quanti volessero accorgersene. L'allegoria, nonostante le similitudini politiche, è brillante e la caduta comica non tarda a strappare un sorriso, anche se intervallata dal penoso dramma familiare (l'abbandono della donna sola con il figlioletto e il rapimento del neonato). Brignone sembra scatenarsi nella sfacciata seconda cornice nell'esibizione muscolare e sessuale. Qui il film si accende in viraggi di colori caldi che il restauro ha restituito dando supporto emotivo all'atmosfera demoniaca, mentre colori più freddi riportano le sfumature del dramma e della ritrovata pace nel mondo dei vivi.

Ma è con il sorprendente *Il gigante delle Dolomiti* (di Guido Brignone, Società Anonima Pittaluga 1926) che Pagano saluta il pubblico, almeno nei panni di del personaggio che gli ha regalato fama mondiale. La guida alpina Maciste abita nei pressi del Passo delle

Tre Croci sulle Dolomiti. Vive assieme al nipotino Hans (Aldo Morus), figlio della «dolce sorella di Maciste, morta di dolore e di vergogna per l'abbandono dell'uomo che l'aveva ingannata e tradita». Acerrimo rivale di Maciste è Schultz (Oreste Grandi), anch'egli guida alpina. Ma questi è anche un contrabbandiere che un brutto giorno si allea con due avventurieri nascosti sotto gli pseudonimi di Giorgio Muller (Luigi Serventi), seduttore della sorella di Maciste e ignaro padre naturale di Hans, e Vanna Dardes (Elena Lunda). L'intento del trio criminale consiste nello sottrarre un rivoluzionario progetto aeronautico che l'ingegner Riccardo Ewert (Andrea Habay) sta mettendo a punto nella sua casa tra le montagne. Oltre a Vanna, un'altra donna è interessata all'ingegnere: la bella pittrice inglese Maud Faie (Dolly Grey), che trascorre le proprie vacanze nel «Hotel Tre Croci» ed è segretamente innamorata di lui. Maud, nel frattempo, si prende cura del piccolo Hans, aiutando nei lavori domestici l'amico Maciste, che tempo prima le aveva salvato la vita. Vanna, profusa nel tentativo di sedurre l'ingegnere, non sa che il poliziotto Fredy Humbert (Augusto Poggiolini) è sulle sue tracce. Grande è la sorpresa dell'ispettore quando si rende conto che la maliarda indagata per spionaggio altri non è che l'ex moglie che l'aveva tradito e abbandonato anni prima. Maud (già testimone oculare del tentativo di furto dei progetti di Ewert da parte di Vanna) riesce a far fronte alle insidie di Muller, invaghitosi di lei, che prova ad approfittarsene mentre è sola nel suo *chalet*. Ma l'arrivo di Maciste risolve per il meglio la pericolosa situazione: Muller è malmenato dal gigante, il quale, senza saperlo, si trova dinanzi a chi ha provocato la rovina della sorella. L'ingegnere, allertato dal suo vecchio amico ispettore, finge di cadere nella trappola di Vanna per renderne possibile l'arresto. Più tardi Maud conferma a Ewert i sospetti del poliziotto e i

programmi di fuga dei due criminali. Nel frattempo, in un'osteria Schultz si ubriaca e, sollecitato da un conoscente, provoca Maciste calpestando la mano di Hans. Il gigante, colmo di rabbia, lo prende a pugni e poi lo espone nel vuoto: Schultz, sotto minaccia di morte, confessa il nome del padre di suo nipote. Maciste può finalmente vendicare la sorella. La sera stessa si alza una bufera di neve mentre Maud si sta recando da Maciste per avvisarlo degli ultimi sviluppi, ma a pochi passi dalla casa del gigante la donna è attaccata da un branco di lupi famelici. Si salverà ancora grazie all'intervento di Maciste. Ewert va all'appuntamento con Vanna e le dice che il loro piano è stato scoperto dall'ex marito poliziotto e verrà sventato la sera stessa, ma per evitare lo scandalo all'amico, le consente la fuga. Muller, sorpreso a rubare dal poliziotto, dopo aver sparato a quest'ultimo riesce a scappare, poco prima che arrivino Maciste e Maud. Maciste, nonostante le condizioni atmosferiche proibitive, si mette all'inseguimento di Muller. Muller e Schultz, vedendosi perduti, si danno alla fuga per mezzo di una slitta trainata da cavalli verso il passo del Gigante. Maciste e Maud riescono a sorprenderli. Il gigante finalmente arriva alla resa dei conti con l'uomo che ha causato dolore e morte nella sua famiglia. Mentre Maciste è sul punto di uccidere Muller, l'intervento di Maud lo dissuade; così i due fuggitivi sono lasciati al loro destino e muoiono travolti da una valanga. Qualche tempo dopo, tornata la normalità, Maud finalmente corona il sogno d'amore con Ewert, mentre Maciste dà loro la sua scherzosa benedizione.

Guardando a quest'ultimo, moderno, film di montagna ciò che ci incuriosisce è l'approdo, ennesimo, alla famiglia di Maciste, come fosse un bisogno da parte del soggettista di turno di inserire nella realtà domestica un essere di celluloido, in sé bastante, eppure il

tentativo non è mai domo. Se di Maciste sono stati narrati i suoi amori corrisposti (*Trilogia*, escludendo la Diattolina di *Maciste in vacanza*), e non corrisposti (*Maciste innamorato*, *Maciste e il nipote d'America*), nel tempo gli sono stati attribuiti un "fratello di latte" (*Trilogia*), una figlia e un nipote (*Maciste e il nipote d'America*). Strade superflue che non hanno avuto un seguito coerente. Ma è, forse, in questo rapporto col nipotino Hans, orfano dal nome teutonico, che nulla ricorda dello zio (per evitare la chiave parodica del piccolo Maciste), che il protagonista è finalmente difensore di un familiare oltre che di disperati sconosciuti. Non è molto chiaro se l'origine del perfido Giorgio Muller sia austrotedesca come confermerebbe il cognome, che però è pseudonimo di un ignoto delinquente. Ciò che potrebbe confermare l'ipotesi sono i luoghi della rappresentazione. A neppure dieci anni dalla fine della guerra, è più che dichiarata la relazione tra il film, il cattivo tedesco e i luoghi delle riprese collimanti con quelli dell'ex fronte. Famiglia, patria, confini della stessa, tedesco infido e figlio abbandonato sono temi ancora sentiti; le Dolomiti evocano una storia recente di guerra e distruzione. Una riflessione che va oltre il possibile messaggio del film, dove l'amore tradito o l'amore puro, la vendetta (divina), la montagna paradisiaca, ma ostile con chi non la rispetta, donano a un film dalla trama convenzionale un respiro diverso, più vicino alle produzioni tedesche del "film di montagna". Non solo per ovvie contingenze ambientali, ma per un'esibizione di peculiarità mirata che può essere ricercata nella regia, dall'inquadratura panoramica, sino al particolare della moda alpina, alla recitazione meno ingessata degli attori, perciò già lontana dalle produzioni italiane coeve; al di là delle lacune attoriche di un Pagano che ripete Maciste, semmai colmate da una regia dinamica. *Il gigante* è un film d'azione, molto fisico, dove i corpi

sono sottoposti alle asperità del paesaggio. L'elemento atletico è affine alla fisicità espressa in *Maciste nella gabbia dei leoni*, ma *Il gigante* è meno legato all'andirivieni sentimentale dei comprimari, che in minima parte persiste. Uno dei nuclei principali è la sete di vendetta di Maciste, vicina ancora ai temi bellici, cercata e trovata. Che infine, grazie all'intervento della donna angelicata e nordica¹²⁷⁸ Maud, viene negata e rifiutata: sarà la natura, se non addirittura Dio, a punire i malvagi, lasciando le mani di Maciste pulite, candide di neve, responsabilizzato dalla cura del nipote, altrimenti solo al mondo. Il film non trae linfa soltanto dal paesaggio eterno ma dal suo discorrere di speranza (l'invenzione che cambia le sorti dell'aeronautica italiana e il ruolo rigenerante del nipote ideale futuro e simbolo di continuità di Maciste), proprio quando per il gigante di Pagano sta per spegnersi l'ultima luce di scena. Al di là di un confronto impossibile oltre che improbabile con *Maciste alpino*, se non per gli ambienti di scena, Pagano ritorna sui luoghi di uno dei suoi più importanti successi a dieci anni di distanza. Allora la patria e l'identità italiana erano davvero in guerra con il mondo tedesco, ma nel 1926 l'Italia è cambiata, esiste una dittatura che gestisce con orgoglio retorico l'*identità nazionale*. Maciste può terminare, ora come nel 1916, la sua avventura con un ampio sorriso, ma meno isterico e meno caricaturale dell'*alpino* in divisa, che si sbrodola il bavero di vino bevendo a canna dal fiasco. Neppure irride alla guerra guardando dritto l'obiettivo della macchina da presa. Bensì è un Maciste meno guascone, ancora rude, ma più vecchio, reso più saggio da questa nuova avventura, appesantito da qualche chilo di troppo e da un maglione a collo alto. Nell'ultima inquadratura è visto

¹²⁷⁸ Tanto da ricordare la regina delle produzioni montane Leni Riefenstahl, che proprio nel 1926 debutta come attrice in *Der Heilige Berg*, di Arnold Fank.

non più in primissimo piano tra i simboli e i relitti di un'aristocrazia risorgimentale e barbata, ma di scorcio, vicino alla finestra, all'interno di un caldo e accogliente *chalet* per vacanze borghese. Una scena che è l'antenata possibile delle infinite vacanze di Natale del cinema italiano.

IV.4 Dopo Maciste. Gli ultimi film e il ritiro dalle scene

Gli ultimi film interpretati da Pagano sono diretti da un regista veterano, tra i più importanti (e misconosciuti) protagonisti del nostro cinema: Baldassarre Negroni¹²⁷⁹. Nome legato prima alla Cines e Celio Film, della quale fu tra i fondatori, e tra i primi registi a vedere in Emilio Ghione il "tipo elegante" pre *Za la Mort*. Con Pagano, non più Maciste, Negroni gira *Il vetturale del Moncenisio*, *Gli ultimi Zar* e *Giuditta e Oloferne*. Eppure il gigante stenta a liberarsi del suo *alter ego*, che anzi, viene sfruttato per attirare il pubblico degli estimatori. Di seguito riportiamo le sinossi:

Il vetturale del Moncenisio (di Baldassarre Negroni, Pittaluga 1927). San Martino, 1796. Durante una bufera, il vetturale Gian Claudio Thibaut [Pagano] soccorre un uomo e lo ospita nella sua casa, situata sul versante francese del Moncenisio. Lo sconosciuto è in realtà il Colonnello Rouger [Celio Bucchi], incaricato di consegnare documenti di vitale importanza a Napoleone [Carlo Valenzi], che ha appena sconfitto gli austriaci a Montenotte, e chiede l'aiuto di Gian Claudio per valicare il Moncenisio; i due vengono però spiati dal Conte di Arezzo [Umbero Casilini], che ha

¹²⁷⁹ Cfr CHITI 1997, pp.196-198, POPPI 2002, p. 307 e il terzo capitolo della presente tesi.

invano tentato di convincere la moglie del vetturale, Genovieffa [Rina De Liguoro], ad abbandonare il marito per andare a vivere con il ricco e altolocato nonno, il Duca Loredano. Avendo delle mire sulla donna, il Conte denuncia agli austriaci Gian Claudio e Rouger, facendoli arrestare. Mentre Rouger viene fucilato, il vetturale riesce a salvarsi ma la notizia della sua morte arriva prima di lui e l'uomo assiste alla partenza della moglie, costretta a raggiungere il nonno per prendersi cura della figlia Giovanna [Mimì Dovia]. Parigi, 1813. Dopo aver fatto carriera nell'esercito napoleonico, Gian Claudio si è ritirato e lavora come fiaccheraio con il nome di Giovanni. Avendo salvato dall'annegamento una ragazza, la cura amorevolmente per poi scoprire che si tratta della figlia Giovanna, ormai cresciuta e fidanzata con il Capitano Enrico Rouger [Manlio Mannozi]. Il Conte di Arezzo, diventato il suo patrigno, ha cercato di ucciderla per impedire che le nozze tra i due giovani rivelino i debiti di gioco contratti dal nobile, pagati grazie alla dote della sua pupilla. Credendola morta, il Conte acconsente allo sposalizio ma, al ricomparire di Giovanna, tenta un'ultima azione malvagia; viene infine neutralizzato, dopo alterne vicende, grazie all'azione congiunta di Gian Claudio ed Enrico ed entrambi possono riabbracciare la donna che amano¹²⁸⁰.

¹²⁸⁰ Azzurra Camoglio, *Il vetturale del Moncenisio*, sinossi compilata per il sito www.cinemainpiemonte.it.

Gli ultimi Zar (di Baldassarre Negroni, Pittaluga 1928). Il governo di Alessandro III di Russia [Sandro Ruffini] comincia a vacillare. Lo Zar esita ogni volta che gli vengono sottoposte nuove liste di condanna. Sergio Pawlow [Amilcare Taglienti] incontra una colonna di deportati, si ribella, viene arrestato e aggregato alla carovana. Tra i condannati c'è Lobov [Pagano], un filosofo generoso e dal corpo gigantesco, che promette ai compagni una non lontana libertà. Una notte prepara la fuga, ma scoppia un terribile incendio da cui si salvano solo Lobov, Sergio, sua madre Caterina [Elena Lunda] e l'attendente. Tornati in patria, Sergio viene di nuovo arrestato e condannato a morte, sua madre si incontra con Alessandro III e riconosce nello Zar l'uomo di cui fu amante e dal quale ebbe Sergio: la grazia è concessa¹²⁸¹.

Giuditta e Oloferne (di Baldassarre Negroni, Pittaluga 1928). Il film è costruito su due storie parallele che si alternano con gli stessi attori protagonisti. La prima è ambientata nella biblica Betulia è assediata dagli Assiri, guidati da Oloferne [Pagano] che per piegare la resistenza di Efrem, difensore della città, legato alla bellissima Giuditta [Jia Ruskaja], non esita a tagliare l'acquedotto. Il barbaro Oloferne verrà fermato dall'eroica donna. Il secondo episodio racconta di un ingegnere [Pagano] che, per salvare da sicura morte l'intera popolazione di un paese di montagna, impedisce, con grande coraggio, i

¹²⁸¹ MARTINELLI 1996c, pp. 231-232.

loschi affari di alcuni speculatori guidati da una donna molto bella¹²⁸².

Pagano è l'ultimo forzuto di un cinema debole. I tre film menzionati sono a tutt'oggi invisibili. Forse meriterebbero un'analisi ben maggiore di quanto non si possa fare, vista l'indisponibilità anche dell'unico film superstite (o parte di esso) *Il vetturale del Moncenisio*¹²⁸³. Al di là del merito, la cosa che più interessa nell'insieme e che quest'ultima produzione non riesce nell'intento, forse sperato dallo stesso attore, di riuscire a emergere dalle sacche di un'identificazione totalizzante con Maciste. Ma un dubbio sorge se questi tre film sono confrontati con la vitale produzione del 1926. Infatti gli ultimi Maciste hanno riscosso un vistoso successo di pubblico e in generale di critica. L'ipotesi più verisimile rimane la decisione da parte dell'attore di affrancarsi dal suo *alter ego*, tentativo che lo vede affine a Ghione. Eppure il fallimento è dietro l'angolo. Infatti alcuni titoli di recensioni a *Il vetturale* paiono non curarsi della differenza tra attore e personaggio, ormai un tutt'uno indistricabile: «Una prova di coraggio di Maciste»¹²⁸⁴, parlando di un salvataggio di una comparsa da parte di Pagano, perpetuando il mito già glorificato dalle rappresentazioni metacinematografiche dell'Italia. Oppure «La Pittaluga ha avuto dunque la mano felice [...] per il nuovo film di Maciste»¹²⁸⁵, inoltre nelle presentazioni del film, tra i crediti il nome di Pagano è seguito da quello del suo *alter ego* tra

¹²⁸² MARTINELLI 1996c, p. 211.

¹²⁸³ Redi, seppure con riserva, scrive che una copia del film è conservata presso la Cineteca Italiana di Milano, cfr. REDI 1999, p. 232.

¹²⁸⁴ Anon., *Una prova di coraggio di Maciste*, «Al cinemà», a. VI, n. 22, 29 maggio 1927, p. 7.

¹²⁸⁵ Anon., *L'autore de Il Vetturale del Moncenisio*, «Al cinemà», a. VI, n. 25, 19 giugno 1927, p. 15.

parentesi¹²⁸⁶, viceversa¹²⁸⁷, o addirittura con il solo nome Maciste¹²⁸⁸, più raro il solo riferimento al nome di battesimo dell'attore¹²⁸⁹. Da un altro punto di vista, notiamo che la stella di Pagano-Maciste è sempre dietro alla protagonista femminile Rina De Liguoro, un ritorno all'arretramento del protagonista maschile dietro al nome della *vedette* e l'entrata di Pagano nell'ordine costituito della primazia femminile, al di fuori del suo regno assoluto. Negli stessi mesi esce in sala *Gli ultimi Zar* e il risultato non cambia: «Maciste alle prese con un orso bruno durante le riprese de *Gli ultimi Zar*» titola «Al cinemà» (a. VII, n. 24, 10 giugno 1928, p. 12), oppure «Maciste... in Russia» («Cine mondo», a. I, n. 5, 5 dicembre 1927, p. 34). Così tra il serio e il faceto il rimando diventa quasi un gioco di specchi obbligato; come se l'estensore dell'articolo (e dietro di lui lo spettatore) avvertisse che un'epoca, quella di Maciste ma non solo, finisce per sempre, e tentasse un estremo tentativo di recupero, quasi un esorcismo per strappare da quel corpo massiccio un'ultima volta il nome del gigante che fu. Del resto il film non incontra il gusto della critica. Nell'anno fatale 1929, Mario Serandrei in una recensione intelligente e lucida (che prende a pretesto il film per analizzare tutta un'era cinematografica al termine della sua lunga e, nonostante gli ultimi pallidi fuochi, gloriosa avventura), definisce *Gli ultimi Zar* «mediocre», la cui «interpretazione [è intonata] ad una

¹²⁸⁶ Anon., *Il vetturale del Moncenisio*, «Al cinemà», a. VI, n. 45, 6 novembre 1927, pp. 7-8; *Il vetturale del Moncenisio*, in «Cine gazzettino», a. II, supplemento n. 43, 27 ottobre 1927, pp. 1-3.

¹²⁸⁷ Mascamort, *Il vetturale del Moncenisio*, in «La rivista cinematografica», a. VIII, n. 21, 15 novembre 1927, pp. 9-10.

¹²⁸⁸ Anon., *Il vetturale del Moncenisio*, in «Cine gazzettino», a. II, n. 41, 8 ottobre 1927, pp. 1-2; n. 42, 15 ottobre 1927, p. 1; n. 43, 22 ottobre 1927, p. 1; Anon., *Il vetturale del Moncenisio. Superproduzione italiana*, in «L'eco del cinema», a. V, n. 48, novembre 1927, pp. [25-31].

¹²⁸⁹ M., *Salutiamo il film italiano. Il vetturale del Moncenisio*, in «Cinemalia», a. I, n. 1, 1 dicembre 1927, pp. 6-7.

piatta teatralità di pessima lega» e «senza infamia e senza lode è [...] la recitazione di Elena Lunda, di Bartolomeo Pagano e degli altri»¹²⁹⁰. Su *Giuditta e Oloferne*, l'ultimo film di Pagano, Redi scrive: «Se può avere qualche interesse riferire notizie su film che solo pochi hanno potuto vedere, è proprio di [*Giuditta e Oloferne*] che vale la pena di parlare. Siamo nel 1928 (e l'uscita è dell'agosto 1929, una data poco felice), quindi alla fine della produzione muta della SASP. Forse il produttore puntava sul nome di Bartolomeo Pagano»¹²⁹¹. Abbiamo riportato questo brano perché in poche righe l'autore descrive il passaggio epocale nel quale Pagano prende congedo dal cinema, in un momento decisivo per la storia del cinema, quello del passaggio tra il muto e il sonoro. Il film è giudicato un «modesto *Intolerance* italiano, posato sulle robuste spalle di un Maciste»¹²⁹², dato l'accostamento, in montaggio parallelo, tra la vicenda biblica titolare e un intrigo moderno, che abbiamo già riportato nella trama. Per tornare all'oggetto del nostro percorso cioè di «un certo Oloferne che, quando è in vena, confessa di chiamarsi Bartolomeo Pagano, più conosciuto con l'appellativo di Maciste», e che in questo mirabolante giro di parole si sperde. La centrifuga di identità già labili in un sogno cinematografico ormai svelato, sottolinea, non senza ironia, che il gioco complesso è inceppato, in modo definitivo.

¹²⁹⁰Mario Serandrei, *Gli ultimi Zar*, in «Cinematografo», a. III, n. 2, 20 gennaio 1929, p. 11, ora in GAIARDONI 1998, pp. 151-152.

¹²⁹¹REDI 1986b, p. 40.

¹²⁹²*Ibidem*.

IV.4.1 Commiato da Pagano

All'alba di un nuovo passaggio di emancipazione del cinematografo muto in cinema "parlante", come veniva accolto allora, si assiste al commiato di un corpo massiccio, seppure di celluloidi, arcinoto, anzi divistico, un corpo che si è frantumato in "appellativi" diversi, ma tutti con una loro storia, tra il *sogno americano* del camallo genovese che diviene divo, i diversi Maciste, i tentativi di rigenerazione, tutte storie più o meno reali, più o meno probabili, e che in questo lungo capitolo abbiamo tentato di ricomporre.

IV.5 Nuova luce sul gigante

IV.5.1 I restauri delle copie in pellicola superstiti

A partire, almeno, dal 1993 e per i decenni successivi, il Museo Nazionale del Cinema, la Cineteca di Bologna e la Cineteca Italiana, in collaborazione con istituzioni e cineteche di tutto il mondo, hanno avviato un importante lavoro di ricerca finalizzato al restauro dei film superstiti della serie Maciste, molti dei quali presentati durante la retrospettiva "Tutto Maciste, l'uomo forte"¹²⁹³, tenutasi a Bologna durante "Il Cinema Ritrovato" del 2009. Tra gli ultimi importanti eventi di recupero di film legati alla figura attorica di Pagano ricordiamo il doppio restauro del 2006 di *Cabiria*, nella versione muta e sonorizzata, sul quale rimandiamo alla bibliografia citata in nota¹²⁹⁴. Le copie superstiti della "Serie Maciste" vera e propria sono state ristampate in *safety*¹²⁹⁵, in varie fasi, a partire dai primi anni Ottanta,

¹²⁹³ Cfr. DAGNA, GIANETTO, MAROTTO, POZZI 2009, pp. 151-162.

¹²⁹⁴ Sul restauro di *Cabiria*, presentato al Teatro Regio di Torino nel 2006, rimandiamo all'ampia dissertazione sul restauro contenuta in ALOVISIO, BARBERA 2006, in part. ALOVISIO 2006 e DE OLIVEIRA 2006.

¹²⁹⁵ O supporto di sicurezza. D'ora in poi in tondo.

con una svolta segnata dal restauro, non solo conservativo, ma filologico e ricostruttivo di *Maciste all'inferno* realizzato nel 1993. Pare utile, dunque, dare conto sia della storia delle pellicole restaurate, ordinate alfabeticamente, della serie macistiana dall'immediato Dopoguerra a oggi, sia sullo stato dell'esistente.

Il gigante delle Dolomiti. Una copia negativa del film è forse parte dello «stock di pellicole della Società Anonima Pittaluga»¹²⁹⁶ in liquidazione, che viene acquisito tra il 1952 e il 1953 dalla Cineteca Italiana (Milano), dov'è a tutt'oggi conservata. Una ristampa positiva è di sicuro proiettata una prima volta negli stessi anni durante la XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1952), come dimostra il programma della *Rassegna retrospettiva del cinema italiano*¹²⁹⁷. La copia è integrata da didascalie ristampate e contrassegnate col marchio «Cineteca Italiana». Il 2010 è l'anno del restauro filologico, effettuato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (Bologna) con l'integrazione delle didascalie originali fornite dal Museo Nazionale del Cinema (Torino)¹²⁹⁸. L'edizione restaurata della copia è presentata durante il "Trento Film Festival" del 2010, anno in cui è stata prodotta e commercializzata un'edizione in DVD.

Maciste. Il restauro è avvenuto nel 2006¹²⁹⁹ a cura del Museo Nazionale del Cinema e Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata, partendo dall'unica copia sopravvissuta su supporto nitrato conservata presso il Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) e da

¹²⁹⁶ COMENCINI 1998, p. 53.

¹²⁹⁷ Cfr. AA.VV. 1952, p. 5; ROGNONI 1952a, pp. 91-94; GIACOBINI 1952, pp. 114-115.

¹²⁹⁸ Notizie desunte dai "Contenuti speciali" presenti nel DVD *Il gigante delle Dolomiti. Edizione Restaurata*, Fondazione Cineteca Italiana, 2010.

¹²⁹⁹ Notizie desunte dai "Credits" presenti nel DVD *Maciste. L'uomo forte. Il cinema ritrovato*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca di Bologna, 2009.

materiali in safety negativo e positivo conservati presso il Museo Nazionale del Cinema¹³⁰⁰. La ricostruzione del film e delle didascalie italiane è stata possibile grazie al visto di censura, ai quaderni di produzione, ai campionari colore e alle lastre fotografiche conservate presso il Museo torinese¹³⁰¹. L'edizione restaurata del film è presentata durante "Le Giornate del Cinema Muto" di Pordenone nel 2006¹³⁰² e "Il Cinema Ritrovato" a Bologna nel 2009; in seguito è stata prodotta e commercializzata una edizione in DVD.

Maciste all'inferno. Un primo restauro del film, promosso dal Proiecto Lumière, risale al 1993 a cura di Cineteca di Bologna e L'Immagine Ritrovata, a partire da copie tratte dallo stesso negativo¹³⁰³ e conservate presso il Danske Filmmuseum (Copenaghen) e Cinemateca Brasileira (San Paolo del Brasile); il film restaurato è stato presentato al "Cinema Ritrovato" (1994)¹³⁰⁴ e trasmesso dal canale televisivo Tele+1. Un secondo restauro avviene nel 1999 e integra le lacune della precedente versione servendosi di una copia safety, imbibita, con didascalie inglesi (per il mercato statunitense), sonorizzata e conservata presso la George Eastman House (Rochester), e una copia safety, in bianco e nero, sonorizzata e distribuita in Italia dalla Titanus nei primi anni Quaranta, in custodia presso la Cineteca Nazionale (Roma). Anche queste ultime copie sono tratte dal medesimo negativo¹³⁰⁵. Il secondo restauro è stato presentato nell'ambito del Convegno internazionale "A nuova luce.

¹³⁰⁰ 35mm, safety, negativo, b/n, 1394 m, lingua italiana, C9030; 35mm, safety, positivo, b/n, 1360 m, lingua italiana, C1373; 35mm, safety, positivo, col., 1394 m, lingua italiana, C9031; Campionari: fotogrammi imbibiti e virati applicati su 7 fogli di cartoncino, C9064. Fonte: CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 267.

¹³⁰¹ Cfr. CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, pp. 267-268.

¹³⁰² Cfr. LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2006, pp. 112-113.

¹³⁰³ Cfr. MANZOLI 1994b, pp. 155-157.

¹³⁰⁴ Cfr. IL CINEMA RITROVATO 1994, pp. 49-50.

¹³⁰⁵ Cfr. FARINELLI, MAZZANTI 1999, pp. 293-295.

Cinema muto italiano” (Bologna 1999)¹³⁰⁶. Nel giugno 2009 si ha un ulteriore aggiornamento dei restauri precedenti: «sono state reintegrate le didascalie originali che descrivono gli Inferi con terzine d’ispirazione dantesca»¹³⁰⁷, a partire dai documenti di produzione conservati presso il Museo di Torino, ed è presentato durante “Il Cinema Ritrovato” 2009.

Maciste alpino. Il restauro è stato realizzato nel 2000 dal Museo Nazionale del Cinema in collaborazione con il comune di Valtournenche (Aosta) e con la Fondazione Cineteca Italiana, a partire da una copia positiva nitrato conservata dal Museo di Torino¹³⁰⁸. L’intervento è stato effettuato presso il laboratorio Blue Film (Milano)¹³⁰⁹.

Maciste contro lo sceicco. Restaurato a partire da una copia safety 35mm bianco e nero, stampata negli anni Sessanta dal Narodni Filmovy Ustav (Praga) da un nitrato con didascalie ceche, da una copia positiva 35mm nitrato bianco e nero, proveniente dal Fondo Fantoni, sonorizzata nei primi anni Quaranta per una ridistribuzione italiana del film e, infine, da un frammento 16mm proveniente dalla collezione Moscati. Il restauro del 2009 ha ricostruito le didascalie

¹³⁰⁶ Cfr. CANOSA 1999a, pp. 281-301.

¹³⁰⁷ Cfr. DAGNA, GIANETTO, MAROTTO, POZZI 2009, p. 162.

¹³⁰⁸ Presso il Museo Nazionale del Cinema sono conservate le seguenti copie di *Maciste alpino*: 35mm, nitrato, negativo, b/n, 740 m, lingua italiana, C152; 35mm, nitrato, positivo, col., 1890 m, lingua inglese, C151; 35mm, nitrato, positivo, col., 30 m, C9032; 35mm, safety, negativo, b/n, 1913 m, lingua italiana, C7508; 35mm, safety, negativo, b/n, 1894 m, lingua italiana, C261; *Maciste as “Alpino” Soldier*, 35mm, safety, negativo, b/n, 1894 m, lingua inglese, C578; 35mm, safety, positivo, col., 1913 m, lingua italiana, C7507; *Maciste as “Alpino” soldier*, 35mm, safety, positivo, b/n, 1894 m, lingua inglese, C576; 35mm, safety, positivo, b/n, 1894 m, lingua inglese, C579; 16mm, positivo, b/n, 760 m, lingua italiana, C529; Prova di stampa, 35mm, safety, positivo, b/n, 150 m, lingua italiana, C260; Prova di stampa, 35mm, safety, positivo, b/n, 60 m, lingua inglese, C577; Prova di stampa, 16mm, positivo, b/n, 20 m, lingua italiana, C530; Campionari: fotogrammi imbibiti e virati applicati su 8 fogli di cartoncino, C9066. Fonte: CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007, p. 268.

¹³⁰⁹ Cfr. DAGNA, GIANETTO, MAROTTO, POZZI 2009, p. 155.

italiane a partire dalla lista delle stesse conservata presso il Museo Nazionale del Cinema. Altre integrazioni sono state fatte a partire da un 16mm proveniente dalla Cineteca Bruno Boschetto¹³¹⁰. Il restauro è presentato durante “Il Cinema Ritrovato” 2009.

Maciste e il cofano cinese (Maciste und die chinesische Truhe). Nel 1981¹³¹¹ una copia nitrato, conservata presso la Cineteca Nazionale, è riversata in supporto di salvataggio a cura della medesima istituzione. Nitrato e safety risultano essere a tutt’oggi conservati.

Maciste imperatore. Il restauro curato da Museo del Cinema e Cineteca di Bologna è stato realizzato da L’Immagine Ritrovata a partire da un’unica copia nitrato con didascalie olandesi, le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base dei documenti originali di lavorazione. Il restauro è stato presentato presso “Il Cinema Ritrovato” nel 2007¹³¹².

Maciste in vacanza. Il restauro, curato da Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Cineteca Nazionale, è realizzato nel 2008 presso L’Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato imbibita con didascalie italiane conservata a Roma, da un positivo sonorizzato senza didascalie conservato alla Fimoteca Española e da una copia positiva safety derivata dal controtipo di Madrid e conservata a Torino. Il reintegro delle didascalie mancanti, l’individuazione delle lacune e la ricostruzione della colorazione sono stati possibili grazie alla documentazione di produzione conservata dal Museo di Torino¹³¹³. Il restauro è presentato durante “Le Giornate del Cinema Muto” 2008¹³¹⁴ e “Il Cinema Ritrovato” 2009.

¹³¹⁰ Cfr. DAGNA, GIANETTO, MAROTTO, POZZI 2009, p. 160.

¹³¹¹ La data è desunta dalla testimonianza più antica, cfr. MARTINELLI, QUARGNOLO, p. 40.

¹³¹² Cfr. IL CINEMA RITROVATO 2007, p. 26.

¹³¹³ Cfr. DAGNA, GIANETTO, MAROTTO, POZZI 2009, p. 158.

¹³¹⁴ LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2008, p. 30.

Maciste innamorato. Restaurato nel 2006 a partire da una copia nitrato con didascalie inglesi colorata con imbibizioni e viraggi, conservata dal BFI National Archive e da un negativo nitrato stampato da una copia lavoro d'epoca destinata al mercato francese, conservato presso la Cinémathèque Française. La ricostruzione delle didascalie italiane è avvenuta sulla base dei documenti d'epoca conservati presso il Museo Nazionale del Cinema¹³¹⁵. L'edizione restaurata del film è presentata durante "Le Giornate del Cinema Muto" 2006 e "Il Cinema Ritrovato" 2009¹³¹⁶.

Maciste nella gabbia dei leoni. Copia restaurata nel 2008 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a cura del Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca di Bologna, a partire da due copie nitrato positive, imbibite e con didascalie portoghesi, ritrovate presso la Fundação Cinemateca Brasileira e ora conservate a Bologna. La ricostruzione del film e delle didascalie è stato possibile grazie al soggetto e agli elementi delle didascalie conservati presso il Museo Nazionale del Cinema¹³¹⁷. Il restauro è presentato durante "Il Cinema Ritrovato" 2009.

Trilogia di Maciste. Il restauro, a cura del Museo Nazionale del Cinema e della Cineteca di Bologna, è realizzato tra il 2009 e 2010 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. La copia d'origine consiste in un positivo nitrato imbibito con didascalie francesi conservato presso gli Archives Françaises du Film (Centre National de la Cinématographie) a Bois d'Arcy. La copia è un rimaneggiamento preparato per il mercato francese in cui i tre episodi vengono accorpati in un unico lungometraggio di più di due

¹³¹⁵ *Ivi*, p. 156.

¹³¹⁶ Cfr. LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2006, pp. 113-114; IL CINEMA RITROVATO 2009, p. 156.

¹³¹⁷ *Ivi*, p. 159.

ore. Le didascalie italiane sono state dedotte dalla lista didascalie conservata presso il Museo Nazionale del Cinema e ricostruite. Il restauro del primo episodio è presentato durante “Il Cinema Ritrovato” 2009, ma la *Trilogia* completa è mostrata nella medesima manifestazione l’anno seguente¹³¹⁸.

Il vetturale del Moncenisio. Secondo quanto scritto da Riccardo Redi il film (o parte di esso) è conservato presso la Cineteca Italiana¹³¹⁹.

Sul sito *web* ufficiale del Museo Nazionale del Cinema di Torino, nella sezione “Speciale Maciste”, sono resi disponibili importanti materiali fotografici d’archivio, riguardanti documenti extrafilmici e riproduzioni fotografiche della serie¹³²⁰. Inoltre sono disponibili sequenze tratte dai film restaurati. Da questo progetto generale è stato edito in supporto DVD *Maciste* (Itala Film 1915; prodotto nel 2009 dal Museo torinese e dalla Cineteca di Bologna). Da ultimo, nell’aprile 2010 la Cineteca Italiana di Milano ha pubblicato in supporto DVD *Il gigante delle Dolomiti* edizione restaurata con accompagnamento musicale scritto per l’occasione.

¹³¹⁸ Stella Dagna, Claudia Gianetto, *La Trilogia di Maciste*, in IL CINEMA RITROVATO 2010, pp. 18-19.

¹³¹⁹ REDI 1999, p. 232.

¹³²⁰ Il materiale presente nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema di Torino si può consultare liberamente *on-line*. La sezione dedicata a Maciste (“Speciale Maciste”: <http://www.museocinema.it/collezioni/maciste/main.html>.) è suddivisa in quattro parti e raccoglie documenti inerenti alla serie cinematografica interpretata da Pagano: manifesti; brochures e fogli pubblicitari; sequenze e, infine, una galleria fotografica generale. La pubblicazione *on-line* permette di osservare riproduzioni a colori di ottima qualità, favorendo la possibilità di ingrandire particolari e testi rendendoli leggibili.

IV.6 Sviluppi per una ricerca monografica

Grazie al lavoro di recupero svolto da istituzioni e alla disponibilità di molte pellicole restaurate e riversate in supporto dvd risulta assai agevole la consultazione di materiali di primo livello e originali, solo qualche anno fa indisponibili. Il nostro lavoro di ricerca ha portato alla consultazione dei fondi Itala e Pittaluga conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Fondo e carte sparse che abbiamo fotografato foglio per foglio digitalizzando di fatto l'intera collezione riguardante Bartolomeo Pagano:

Segnatura: UCI0245

Corrispondenza relativa alla cosiddetta causa "Maciste" in seguito al tentativo della Karol Film di Berlino di utilizzare il nome Maciste e al diritto sostenuto da Bartolomeo Pagano di servirsi liberamente del proprio pseudonimo; diritto contestato dall'Itala Film che sostiene di essere l'esclusiva proprietaria del nome "Maciste" e che non si tratta di uno pseudonimo, ma di un vero marchio di fabbrica regolarmente depositato.

Corrispondenza tra Giuseppe Barattolo e il conte Cini a Berlino, 7 settembre 1921 - 1 gennaio 1922.

Corrispondenza tra Giuseppe Barattolo e l'avvocato Ernst Frankenstein di Berlino, 13 settembre 1921 - 16 aprile 1924. Una prima sentenza del febbraio 1923 vieta alla Karol Film di servirsi del nome Maciste per la produzione di film.

Corrispondenza tra Giuseppe Barattolo, G.B. Dall'Oppio e l'Ufficio contenzioso dell'Uci, anche sull'uso di immagini di Maciste, 9 dicembre 1919 - 30 marzo 1923.

Corrispondenza con società e avvocati tedeschi, 9 settembre 1921 - 10 febbraio 1922.

Bozze di contratti con Bartolomeo Pagano e corrispondenza relativa, 11-16 luglio 1921.

Segnatura: UCI0246

Corrispondenza tra l'Ufficio Contenzioso e gli avvocati (Soro, Porrone, Frankenstein) in merito alla causa per il marchio "Maciste", copie di atti giudiziari tra cui la sentenza del 20 luglio 1923 nella causa Itala Film contro Pagano, 5 giugno 1922 - 4 aprile 1924.

A questa ricerca si affianca il lavoro eseguito negli ultimi anni relativo allo spoglio del Fondo Eugenio Ferdinando Palmieri, conservato da un discendente e che abbiamo contribuito a censire, riordinare e digitalizzare in due anni di organizzazione. Le ricerche condotte presso il Fondo Itala e Pittaluga sono state principalmente rivolte ad un processo di descrizione ed ordinamento di in ordine cronologico, non sempre rispettato nei fondi per esigenze d'archivio, o per insiemi legati a questioni di merito alla corrispondenza e di altri documenti. Con questo capitolo dedicato a Maciste abbiamo inteso impostare una struttura che ci permetta di elaborare un studio monografico dedicato alle sue attività cinematografiche: cosa che ci ripromettiamo di fare nel prossimo futuro, per affiancare un ulteriore tassello da affiancare al primo studio pubblicato dal sottoscritto su Emilio Ghione e per formare un primo nucleo di una ricerca più ampia sul divismo e l'attorialità maschile nel cinema muto italiano, ancora tutta da scrivere.

Capitolo V

CONCLUSIONI

Peculiarità e caratteristiche distintive del divismo maschile

V.1 Fasi del divismo maschile

I film a serie e i serial strutturati secondo coerenza narrativa, sono all'origine della fortuna dell'attore che interpreta un dato personaggio protagonista. Quel che consideriamo divismo maschile cinematografico "maturo" fonda il successo e la longevità sulla serie, sulla saga, sui serial ossia sul principio della sequela, più o meno inestricabile (ricordiamo che i film più controversi della serie Maciste sono ancora perduti, per quanto riguarda Za la Mort è la percentuale bassissima di film della serie disponibili) e sull'alter ego, questa è una prima differenza luminosa tra il divismo maschile e quello femminile. Facendo un passo indietro alle due rispettive trilogie cinematografiche iniziali di Ermete Novelli e Ermete Zacconi c'è una sorta di serialità implicita data dall'indagine di uno stesso *ruolo*: il padre nobile. La ricorrenza rende un legame tra interprete e parte, dando una consecuzione coerente alle produzioni. In questo senso costoro, che abbiamo definito protodivi provenienti dal teatro, sono altresì padri sia del divismo femminile, nel quale il ruolo (più che il personaggio, circonfuso nell'identità eterea, mitica dell'attrice) è reiterato; sia del divismo maschile maturo, dove, invece, l'attore la cui identità è subalterna (fino a scomparire) a un personaggio interpretato, dall'identità chiara alla quale appartiene il nome riconoscibile. Ma il protodivismo, ancorché maschile, deriva dalle arti dello spettacolo, le arti sceniche, ovviamente dal teatro drammatico,

dal melodramma pucciniano, dalla danza e dalla pantomima. Da essi traggono linfa vitale le dive divenendo, nella metamorfosi successiva, fenomeno cinematografico, superando schematismi precedenti di sorta. Mentre nel mezzo troviamo una celebrità diversa, non meno importante, ma subordinata, derivata dal ruolo subalterno di *spalla* della diva, in particolare Mario Bonnard e Amleto Novelli raggiungono il successo personale anche grazie alle interpretazioni a fianco di Lyda Borelli, ma pur essendo diventati dei *nomi* appuntati nel firmamento delle celebrità, non spodestano le dive, né ne intaccano il ruolo preminente. Amleto Novelli è parte della larga schiera di attori celebri, ma difficilmente definibili divi almeno in questa fase di subalternità, Bonnard nell'immediato Dopoguerra dirada le celebri interpretazioni del *tipo elegante* per dedicarsi alla regia in modo progressivo. Novelli assume via via il ruolo di *beniamino* del pubblico, una fase intermedia, non priva di forza e picchi di popolarità, ma dovrà aspettare il ritiro delle dive dalle scene (che avviene tra il 1918 e il 1922) per prendere un posto di primo piano nel quale si scorgono tratti divistici, affine al ruolo dei protodivi, in produzioni melodrammatiche, mai comparabili ai precedenti in fatto di successo e diffusione planetaria. Il divismo maturo di Ghione e Pagano è, invece, basato sulla saga cinematografica che trae origine dal *feuilleton*, del quale ricalca i meccanismi. Uno su tutti il *cliffhanger*¹³²¹ e la conseguente fidelizzazione del pubblico, altro elemento centrale per la nascita dello sviluppo di un *divismo* che definiamo *seriale*¹³²².

¹³²¹ L'espressione inglese *cliffhanger* indica chi "rimane appeso a una roccia", una situazione che rappresenta uno stereotipo narrativo della *suspance*. Il *cliffhanger* è un espediente usato in dal romanzo d'appendice in cui la narrazione si conclude con una interruzione brusca in corrispondenza di un colpo di scena o di un altro momento culminante caratterizzato da una forte *suspance*. Un *cliffhanger* conclude un episodio, con il chiaro intento di indurre nel lettore, poi nello spettatore, una forte curiosità rispetto gli sviluppi successivi.

¹³²² D'ora in poi utilizzeremo l'espressione *divismo seriale* per indicare il divismo maschile legato ai film a serie e a un alter ego.

Non stiamo certo parlando di forme di celebrità scaturite dal nulla, bensì di una costruzione formatasi in una progressione costante del personaggio e delle sue avventure, in rapporto con il pubblico e della nascita di epigoni che da esso originano. Lo *Za la Mort* del 1915 si nutre di elementi diversi dall'ultimo episodio della saga, così per *Maciste*, che salta da un estremo all'altro, alla ricerca di un rinnovamento che non sarà mai preso in considerazione dal pubblico e dalla produzione, anzi, ma invocato dalla critica sempre più insofferente a causa dell'iterazione di soggetti e stereotipi. Ciò è dimostrato dalla fase terminale della carriera dei due attori, quando si porrà in essere un cambiamento, un'uscita radicale dal personaggio, ma questa rivoluzione avviene fuori tempo massimo e per motivi anche molto lontani da questo la loro esperienza cinematografica s'interrompe bruscamente nella seconda metà del decennio. Riprendendo in esame ciò che è stato scritto nei precedenti capitoli tentiamo una sintesi degli argomenti trattati:

V.1.1 Origini del divismo cinematografico

Al *protodivismo cinematografico*¹³²³ appartiene una serialità implicita contenuta nel ruolo del *padre nobile* (anche la Duse è madre nobile in *Cenere*), legato all'età biologica degli interpreti. Ermete Novelli ed Ermete Zacconi in quegli anni godono di larga celebrità: l'epiteto di *mattatore*, in quanto tale, è già un riconoscimento divistico, definisce un grande protagonista di una stagione teatrale irripetibile. Il pubblico risponde alla forza attrattiva dell'interprete, il cui ruolo è la summa di una storia professionale sedimentata, frutto di decenni di lavoro teatrale e coronata dal successo. Tutto ciò si trasfonde in un successo di pubblico mai esperito prima dall'industria

¹³²³ Cfr. § I.

cinematografica (*Padre*). Le differenze tra le carriere cinematografiche di Novelli e Zacconi s'incontrano nella forma più che nella sostanza. Il primo lavora in un momento storico in cui il cinema deve ancora arrivare alla sua prima grande grande conquista, il lungometraggio, cui seguono la rivoluzione narrativa e la nascita dei primi autori. La scelta della FAI è quella del teatro filmato, mettendo in scena il compendio delle sue interpretazioni più celebri, in una politica del *testimonial* che la Casa, emanazione della francese Pathè, persegue per far conoscere la propria produzione ambiziosa. Zacconi interpreta film a soggetto originale che ripropongono il medesimo tema, ma accanto all'interpretazione dell'attore si affianca una presenza cinematografica quella di Pastrone e dell'Itala ben più definita sicura delle proprie potenzialità e caratterizzata da trucchi che valorizzano l'interpretazione del protagonista, aumentando l'impatto emotivo sul pubblico. Il lungometraggio offre una visione meno sintetica della storia e pur mantenendo al centro della scena il protagonista lo rende meno solo di quanto non fosse Novelli in film di soli due anni prima. Per quanto riguarda gli stereotipi, incontriamo una reiterazione del cavallo di battaglia, nel ruolo patetico, lacrimoso, melodrammatico che si definisce nella scena madre: la morte in scena. Elemento che lega questa esperienza, che rimane comunque legata in modo forte al teatro, all'acuto emotivo del *diva-film*, la morte, lo svenimento, la gestualità resa plateale, dei melodrammi più tardi, ma che manca nei film seriali dove l'uomo forte può temporaneamente soccombere, ma mai morire. Già nel 1910, in una lunga stroncatura a *La morte civile*, Emmeci prefigura il passaggio di consegne dei vecchi attori di teatro a una nascente schiera di beniamini (cinematografici) del pubblico e che quest'ultimo presto «formerà attorno a loro una aureola di

piccola celebrità»¹³²⁴, sbagliando soltanto sulle dimensioni del fenomeno. Nel 1915 Ermete Novelli interpreta un film ispirato alla sua biografia (*Il più grande amore*), perseguendo una narrazione metacinematografica che muove i suoi passi con Maciste nel film eponimo coevo. Dell'interpretazione di Zacconi si osservano già «i contrari e diversi moti dello spirito»¹³²⁵, altro cardine del divismo femminile. Altre critiche si concentrano sul deserto interpretativo attorno alla prova del grande attore o della grande attrice e che ritroveremo anche nella serie di *Za la Mort*, schiacciando sotto il peso dell'assolo finanche il film stesso. Nel 1916, dalle pagine di «Apollon», Antonio Rosso è tra i primi ad analizzare in modo negativo il divismo (in particolare quello di Zacconi in *L'emigrante*)¹³²⁶; l'accusa al divo visto come male mortale della nostra cinematografia, diverrà luogo comune nella critica a partire dal Dopoguerra. Alla fine degli anni Venti sarà proprio un ex divo, Ghione, ad avvalorare a livello internazionale questa sentenza senz'appello¹³²⁷. Nonostante la presenza di nuovi idoli e di un cinema rinnovatosi sulle loro orme, i due attori continuano a lavorare perpetuando, nel caso di Novelli, i suoi cavalli di battaglia in soggetti originali (ironia della sorte, l'ultimo film s'intitola *La morte che assolve* nel 1918 girato l'anno che precede la sua scomparsa); invertendo le parti rispetto agli esordi dell'illustre collega, Zacconi sospende nello stesso anno la sua carriera nel cinema (la riprende nel 1934) interpretando Osvaldo nella riduzione cinematografica di *Gli spettri* di Ibsen.

¹³²⁴ Cfr. Emmeci, § I.4.

¹³²⁵ Cfr. Zoboli, ora in BERNARDINI, MARTINELLI 1994b, p. 233.

¹³²⁶ Cfr. AR [Antonio Rosso], ora in MARTINELLI 1992c, pp. 160-162.

¹³²⁷ Cfr. *La parabole du cinéma italien*, GHIONE 1930b, p. 45.

V.1.2 L'affermazione del *tipo elegante* nella produzione mélo

Sotto l'ala delle grandi dive nasce il suo corrispettivo maschile, ma in tono minore. Il ruolo differisce dalla comparsa perché funzionale all'esibizione della diva, in termini generali il partner è la vittima del fascino mortale o mortifero della protagonista. La spalla, soprattutto nella fasi di affermazione del cinema delle dive è di importanza essenziale, ma non può andare oltre il suo ruolo designato di testimone del dramma o di presenza scenica all'altezza della figura centrale. Da queste premesse nasce il *tipo elegante*, sovente attore dai tratti somatici marcati e virili. L'uomo rappresentato in questi film è affascinante, non è un "bello" stereotipato o efebico, dal quale deve emergere una personalità complessa (senza esagerare) più che apparire quale gradevole suppellettile (quello si addice a un *amoroso* come Alberto Collo, occhi chiari e viso affilato, fin troppo effeminato). Il ruolo dell'elegante è però confinato a partecipare a un gioco, nella sua divisa d'ordinanza, il frac e il cilindro, e testimone condotto tra salotti sontuosi dell'aristocrazia o tra paesaggi pittoreschi e gotici dalla donna fatale. E' il personaggio sul quale il pubblico maschile può proiettarsi, riconoscersi. Talvolta l'occhio della macchina da presa corrisponde al suo sguardo, è il punto di vista che coglie il cuore che freme ai moti dell'anima, ai singulti, alla disperazione della donna, vittima e carnefice che sia. Tra i primi a incarnare e dare un volto ideale al ruolo è Mario Bonnard. Già in *Satana* l'eleganza dell'attore colta nel frac dell'episodio moderno del film anticipa quel che sarà il suo immediato futuro d'attore. Il tipo aristocratico non è il semplice amoroso senza spina dorsale dei ruoli del passato, è e sarà un modello di eleganza dotato di un minimo di carisma adatto a subire senza troppi contraccolpi la luce emanata dalla diva. Il Bonnard di *Ma l'amor mio non muore!* incarna la fase propedeutica

per la definizione del ruolo sulla quale altri costruiranno e definiranno i limiti della parte. La recitazione controllata è funzionale alla progressiva passionalità della sua controparte muliebre. Ma ben presto Bonnard rimane vittima del suo stesso successo, è lui il paradigma dell'attore «senza orrore di se stesso» preso di mira da Petrolini, anticipando quel che sarà il destino di Ghione e Pagano, ne uscirà appena possibile per continuare la sua carriera dietro la macchina da presa. Anche Amleto Novelli che proviene dal cinema storico-monumentale, prima di approdare al cinema delle dive (arrivando a sostituire Bonnard in qualche misura), veste tuniche e armature, interpretando ruoli di primo piano, dando inizio a una delle più vaste filmografie del muto italiano. Il suo approdo nel melodramma borghese giunge al suo massimo con *Malombra* affiancando Lyda Borelli, in un'interpretazione che, complice, la conservazione della copia, ci offre un'interpretazione che infastidisce l'assolo della Borelli, Tito Alacci scrive: «per la parte di Silla sarebbe stato opportuno un attore meno conosciuto di Novelli»¹³²⁸ in verità l'autore se la prende anche con la celebrità schiacciante della diva, ma quel che interessa è che parte della critica dell'epoca ritenga che alcuni film, specie se tratti da autori e opere conosciuti, non vengano asfissati da protagonismi e creazioni troppo ridondanti, autoreferenziali. Si assiste al crepuscolo del fenomeno. A Novelli non resta che cambiare direzione: il tipo elegante non è asservito alla causa può aspirare a cambiare il ruolo che gli spetta per contratto. Dopo la fine della guerra può dedicarsi a incarnare il ruolo drammatico maschile, far dimenticare il modello di Bonnard troppo rinchiuso in una cristallizzazione e rigore recitativi ormai sorpassati

¹³²⁸ Tito Alacci [Alacevich], *Malombra*, in «Film», Napoli, 20 2 1917, ora in PANTIERI 1993, p. 148.

dai tempi. In questo particolare passaggio Novelli più di altri sembra offrire una risposta se non convincente almeno rinnovamento. In quanto attore senza ambizioni autorali e registiche, Novelli affina le sue doti d'interprete, e questo gli vale il riconoscimento del pubblico (e dei produttori) con risultati sorprendenti per il numero di film interpretati in pochissimi anni trentuno dal 1919 al 1924, anno della morte, tra questi ben nove circoleranno nelle sale postumi. Sono gli anni della diaspora, molti colleghi di Novelli stanno lasciando il Paese per lavorare in Germania, questo in parte può spiegare l'attività. Prendendo in considerazione *Il padrone delle ferriere* (1919), *Zingari* (1920), *Dante nella vita e nei tempi suoi* (1922), *Il corsaro* e *La piccola parrocchia* (entrambi del 1923)¹³²⁹ emerge soprattutto la sua versatilità, sia nel dramma borghese di ambientazione contemporanea, sia in quello in costume o storico. E il suo tentativo di confrontarsi con il cinema europeo e internazionale per incontrare il favore del pubblico. Quando la luce di Novelli viene a mancare, il vuoto lasciato nel cinema di allora sarà mitigato dal rientro in Patria di Pagano e di Ghione, ma la questione produttiva nazionale si risolverà in un paio d'anni col ritiro delle scene di quelli che furono i grandi protagonisti dell'era d'oro della nostra cinematografia muta.

V.1.3 *Alias/Alter ego*

Grazie ai personaggi cinematografici Za la Mort e Maciste il divismo

¹³²⁹ Cfr. Appendici: Filmografia generale.

maschile assume connotati diversi da quelli sin qui affrontati. Raggiungendo la sua fase *matura* il fenomeno si pone oltre la finzione. Ma proseguiamo con ordine. L'*alter ego*¹³³⁰ cinematografico è illuminato da luce prepotente che ridimensiona, falsa o nega del tutto la reale identità dell'interprete soffocandola, talvolta, nello stereotipo al quale la riconduce. Si può notare altrimenti una vaga dimensione gnostica nella quale la celebrità dell'attore risiede nella fisionomia, poiché vincola in un'unità indissolubile un corpo a un personaggio di finzione con il quale condivide uno pseudonimo e, in effigie, la vita oltre il cinematografo. Per quanto riguarda il muto italiano la fusione tra personaggio e attore ha celato la reale identità dell'interprete per favorire la fittizia dell'*alter ego* cinematografico. Problematiche di questa natura emergono soprattutto nella produzione cinematografica seriale. Nella stampa di settore l'attore è spesso identificato con il nome del personaggio, senza alcun dovere di rettifica o ulteriore chiarificazione da parte del redattore, ciò pare essere uno strumento necessario alla comunicazione con il lettore/spettatore, nella fattispecie Ghione è Za la Mort, Pagano è Maciste, André Deed è (soprattutto) Cretinetti e così per tutta la schiera di pseudonimi di comici e forzuti che si sostituiscono nei due decenni precedenti il passaggio al sonoro. Ma è il cinematografo stesso a indicare la via della confusione tra personaggio e interprete; nelle rappresentazioni metacinematografiche della serie Maciste, a partire dal film eponimo del 1915, il personaggio è rappresentato tale anche nella vita reale. Il nome Bartolomeo Pagano non viene contemplato; Maciste, osservato in versione *backstage*, è un attore che si aggira nel luogo di lavoro, i teatri di posa dell'Italia o, più tardi Fert, pronto per dar vita a una nuova avventura. Per Emilio Ghione il rapporto

¹³³⁰ In tondo nel testo rimanente.

con il suo alter ego Za la Mort, è assai conflittuale. Dopo anni di produzioni romane, il serial *Dollari & fracks* segna il ritorno di Ghione a Torino e il passaggio del personaggio sotto gli scudi dell'Itala. Nel serial egli si presenta come "l'attore Ghione" che si appresta al suo lavoro di regista e interprete, dato che segna una continuità produttiva della casa torinese se messo in relazione con il precedente di *Maciste*. In seguito, ma senza soluzione di continuità, Ghione viene chiamato dai suoi interlocutori Za la Mort, creando il già noto cortocircuito. Come Ghione stesso lamenta nella sua autobiografia, questo è forse un caso di ribellione al vincolo, per far emergere le proprie generalità dall'identificazione patologica con il personaggio. Pagano, da parte almeno fino alla metà del decennio successivo, non mostra necessità di affrancarsi da *Maciste*. L'ex portuale non ha ambizioni autorali, perciò incarna il personaggio con successo fino al 1926. Addirittura nella sua breve esperienza cinematografica tedesca emigra in qualità di *Maciste*. Non avrebbe avuto senso rinunciarvi poiché nel collasso del sistema cinematografico italiano il forzuto più celebre rappresenta ancora un baluardo inespugnabile e Pittaluga, l'ultimo produttore, ne caldeggia una nuova serie liberandolo dall'artificio metacinematografico precedente. Quella maschile è un'esperienza divistica e attorale diversa dal metodo che appartiene alla diva degli anni Dieci o al suo universo rarefatto. Il mito individuale della donna fatale rimane integro anche nel ruolo e nel personaggio che si appresta a interpretare: ella entra nella parte, ma tende a mantenere la propria aura. La differenza segna un limite decisivo con gli esempi maschili fin qui citati. In *Histoire d'un Pierrot* (1914, Baldassarre Negroni, Celio)¹³³¹ la macchina da presa mostra Francesca Bertini mentre

¹³³¹ Cfr. ANONIMO 1914b.

indossa i panni di Pierrot, rivelando la finzione in una sorta di preliminare cognitivo, un'*ouverture* che forza il patto di credulità che il cinema instaura con il proprio pubblico, tra l'altro mostrando un disinvolto, quanto innocente, cambio d'identità sessuale. Uno scarto evolutivo è presente in *Mariute* (1918, Eduardo Bencivenga, Caesar Film), film nel quale è ricostruita una giornata della capricciosa diva Bertini, qui nella parte di se stessa. Un gioco autoironico che svela, infine, la sua grandezza d'attrice in un metafilm di propaganda bellica, ma che veicola, a un tempo, la propaganda divistica. Si può ascrivere a questo tentativo di sospensione identitaria anche l'apparizione di Lyda Borelli in *La leggenda di Santa Barbara*, episodio di *L'altro esercito (La Mobilitazione industriale italiana)*, coproduzione Cines/Ministero per le Armi e le Munizioni del 1918. Nell'apoteosi di Borelli, qui al termine volontario della sua carriera, la diva è immortalata tra santità (sinonimo per diva) ed esempio fulgido nel medesimo contesto di propaganda bellica, coevo a *Mariute*. Tornando al nostro principale percorso, proponiamo di rilevare gli aspetti generali di questa mimetizzazione/metamorfosi tutta maschile, approfondendo alcuni casi esemplari. Celebri declinazioni di questo connubio sono i già citati Cretinetti/Deed, Za la Mort/Ghione e Maciste/Pagano: nessun altro attore, nell'epoca muta, ha interpretato all'infuori di Deed e Pagano i personaggi citati. La maggioranza dei comici e forzuti hanno nel "nome d'arte" una prima arma, un'immediata sintesi comunicativa e sono evocativi di un indirizzo tipico: Cretinetti, Robinet (Marcel Fabre), Polidor/Tontolini (Ferdinand Guillaume), Kri Kri (Raymond Frau), Fringuelli (Ernesto Vaser), Cocciutelli (E. Monthus). I forzuti e gli atleti, discendenti diretti del semidio Eracle, del biblico Sansone o del letterario Ursus, danno vita oltre al citato Ursus (Bruto Castellani), a Maciste, Sansone/

Sansonina (Luciano Albertini), Atlas (Mario Guaita-Ausonia), Saetta (Domenico Gambino), Ajax (Carlo Aldini), Galaor (Alfredo Boccolini). Tra i numerosi epigoni disseminati nel nostro cinema, nel crepuscolo del muto, alcuni tentano la via della regia, altri si limitano a prestare ancora i propri muscoli o la propria caratura comica a soggetti cinematografici sempre più triti e inconsistenti. Sono satelliti, più o meno luminosi, che contribuiscono a perpetuare ruoli dominati dall'attorialità maschile, divenendo *davvero* ciò che incarnano, in un imperituro scambio metacinematografico che spinge gli ammiratori a scrivere "all'Egregio Sig. Maciste" o¹³³² "all'Illustre Za la Mort"¹³³³, piuttosto che all'attore in prima persona, alimentando l'illusione (che nasconde una speranza) che gli eroi vivano una vita reale. Non è una semplice rivelazione di un trucco, è la sua estensione. Un ulteriore travestimento iperrealista che obbliga il pubblico a uno sforzo ipnotico. Lo sguardo dello spettatore è guidato di là dello schermo, senza indiscrezioni di sorta, senza rappresentazioni diverse da quelle che già conosce, il rischio di straniamento è così scongiurato, Maciste, pur ritratto nella sua quotidianità, non può, non deve, essere diverso da sé. Verrebbe da dire che *Fedora*¹³³⁴ di Wilder, argomenta e rinnova ciò che qui è enunciato. Maciste ritratto mentre si aggira negli studi Itala è il medesimo Maciste che vedremo negli altri episodi della serie. Non è solo *backstage* (che negli *extra* delle edizioni DVD è sovente è un ulteriore sviluppo del genere, più fasullo di ogni rappresentazione cinematografica e metacinematografica) bensì è simulazione e dissimulazione che

¹³³² Cfr. Lettera che la protagonista femminile scrive al gigante in *Maciste* (1915).

¹³³³ Lettera manoscritta con timbro del 20 febbraio 1920, conservata presso il Fondo Archivistico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Itala-Film A77/2, cfr. § III.

¹³³⁴ *Fedora*, Billy Wilder, Usa 1978.

generano convincimento, una bugia nella bugia, ma è anche la propaganda di una Casa di produzione, la Itala, che, autocitandosi, utilizza la doppia cornice narrativa per molti suoi prodotti cinematografici. Nel soggetto di *Dollari & fracks* si scrive che «Emilio Ghione e Kally Sambucini, sotto i loro pseudonimi di Za la Mort e Za la Vie sono scritturati all'Itala Film di Torino per una serie di films cinematografiche, quando, fra tanto benessere di lavoro e d'amore l'appello disperato d'un morente strappa i nostri due eroi dalla loro febbrile attività. L'eredità lasciata da questo morente costringe Za la Mort a mettersi in guerra contro il potente Club dei Cappucci Bianchi, e [...] seguendo l'impulso generoso dell'unica sua legge, il cuore, Za la Mort, con la sua fedele compagna Za la Vie, lascia il suo lavoro [...] ed a bordo del [piroscafo] Rotterdam parte per New York, covo di criminali»¹³³⁵. Un aspetto che causa cascami drammatici nella vita reale dell'attore che, nell'ambito della produzione fallimentare degli anni Venti, gli impedisce di affrancarsi da ruolo e personaggio. Ghione «aveva avvertito chiaramente che era necessario cambiare registro. Invece i produttori avevano insistito, inchiodandolo, sono parole sue, a Za la Mort come un Cristo alla Croce»¹³³⁶, la testimonianza di Gian Gaspare Napolitano si connota degli aspetti oscuri tipici del divismo maschile, condivisi da tutti i protagonisti incapaci di proporsi in una veste diversa da quella che ne ha decretato successo e fama. Sarà così non soltanto nel cinema italiano, con attori legati a un ruolo forte e a un successo di pubblico altrettanto chiaro, pensiamo a Buster Keaton dopo l'avvento del sonoro e Anthony Perkins/Norman Bates, per evocare due esempi celeberrimi o paradigmatici, tra molti, ma soprattutto pensiamo a

¹³³⁵Il testo, già riprodotto integralmente nel § III, è archiviato con la dicitura «Soggetti n° 723, 724, 725, 726», cfr. Fondo Itala Film, cit.

¹³³⁶ NAPOLITANO 1937, pp. 23-26.

Norma Desmond, la sintesi di ogni divismo e del conseguente oblio. Oltre la realtà, oltre la finzione.

V.2 D'Annunzio, la Grande Guerra e la fine del *demi monde*

Facciamo un passo indietro. Tentiamo ora di ricostruire l'*humus* culturale nel quale nasce il tipo elegante, il protagonista del mélo degli anni Dieci. Innanzitutto il dannunzianesimo e Gabriele D'Annunzio, il vate d'Italia, primo divo. La vita inimitabile precorre tempi e concetti tramutandosi senza troppi sforzi in soggetto cinematografico, la creazione di super uomini letterari offre prototipi e ispirazione, il suo passaggio tra salotti aristocratici e trincee rappresenta il punto di contatto, fortissimo, tra il suo mito costruito con abilità esemplare e il cinematografo. Perciò il dannunzianesimo diviene *il* modello per la creazione del *tipo alla* Bonnard, di Amleto Novelli *partner* delle dive, di Febo Mari che debutta al cinema proprio in *L'innocente* (1912, di Eduardo Bencivenga, Ambrosio) e fa del suo legame con Eleonora Duse un ulteriore punto di contatto con il vate e del Ghione *aristocratico* delle produzioni Celio. Molta produzione cinematografica coeva ha attinto non solamente alle opere di D'Annunzio, ma soprattutto all'alone dannunziano, a ciò che D'Annunzio evoca nell'immaginario del pubblico. Il vate attraverso la vasta opera e la propaganda autoreferenziale ha popolato, suo malgrado, il cinema di epigoni di ogni genere e livello: dallo sceneggiatore¹³³⁷ all'attore. Il *tipo elegante*, tra il 1912 e il 1915 e di nuovo dal 1917¹³³⁸, è o vorrebbe essere la sua espressione

¹³³⁷ Gariazzo non manca di sottolineare in un modo in sé polemico il peso delle tematiche dannunziane penetrate nei soggetti cinematografici (nel capitolo intitolato "L'alba dell'arte sulla scena cinematografica", segnalando nella categoria "Crimini d'amore" «gli amori incestuosi tra fratello e sorella, cari alla fantasia drammatica di Gabriele D'Annunzio e di qualche imitatore volgare», GARIAZZO 1919, p. 175.

¹³³⁸ Cfr MARTINELLI 1991a.

cinematografica¹³³⁹; così tra i tanti *dandy* del cinema di allora: il *frac*¹³⁴⁰, il poeta, il seduttore, la vittima della donna fatale hanno nella loro genesi almeno un elemento dannunziano, se non tutti. Nel periodo bellico, ancor più l'immagine dannunziana si sovrappone dall'eroe di guerra al reduce, al caduto¹³⁴¹. Registi-attori come Emilio Ghione e Febo Mari aspirano al suo modello in maniera evidente, sfruttandone popolarità e tematiche. Quando le sirene della guerra accrescono la voglia, forse il bisogno, di pellicole nazionaliste, sono prodotti film in cui l'eroismo e l'irredentismo rappresentano l'ossatura della produzione. *Oberdan* e *Ciceruacchio* di Emilio Ghione ne danno prova fin dai titoli, in *Maciste alpino* il gigante lascia il set dell'Italia per seguire al fronte il regio esercito indossando la penna nera. Nel contempo il *demi monde* offre un altro teatro d'ambientazione di grande successo all'origine del *diva-film*, proveniente dalla letteratura francese dell'Ottocento, titoli come *Il ventre di Parigi*, *I misteri di Parigi*, *Papà Goriot* offrono lo sfondo per storie nere, molto in voga dopo il 1910. Il cinema francese ben presto ambienta film nella parte oscura della *ville lumière*, creando un voluto ossimoro. Anche il cinema italiano cede al fascino di ambientazioni torve, colme di assassini e di teppisti, di apaches metropolitani. Tra i primi soggettisti italiani che citano direttamente il *demi monde*

¹³³⁹ Cfr. COSTA 1991.

¹³⁴⁰ Definizione gergale frequente per uomo elegante, al quale si contrapponeva il femminile *decolleté*, cfr. GHIONE 1928a.

¹³⁴¹ Cfr. Il dannunziano *Il paradiso nell'ombra delle spade*, regia di Luca Comerio, Monopolio Internazionale 1921. Scrive Faccioli: «Film come [*Il paradiso nell'ombra delle spade*] mettono a nudo dall'alba del Ventennio alla metà degli anni Trenta, tensioni ideologiche di eccezionale significato, specchio di una persistente dialettica modernità/antimodernità e d'inquietudine diffusa, nel corpo di un processo condiviso di costruzione del mito, monumentalizzazione precoce del passato prossimo e strumentale celebrazione del caduto. I film ricordati, attraverso le sintesi storiche e iconiche praticate e gli stereotipi simbolici e narrativi, hanno come obiettivo comune quello di funzionare quali dispositivi organici d'illustrazione delle linee di continuità tra lo spirito del conflitto e la rivoluzione fascista, esito logico e inevitabile della "vittoria mutilata"», FACCIOLI 2008a, p. 946.

troviamo un giovane Augusto Genina, non ancora regista. Scrive *L'anima del demi monde*, Baldassarre Negrone ne gira una pellicola con protagonisti Francesca Bertini ed Emilio Ghione. Il film è conosciuto anche con il titolo *Nini Verbena*, all'origine dell'avventura divistica di Ghione che, per la prima volta, ha la possibilità di vestire i panni dell'apache, fiero teppista che in seguito si trasforma in Za la Mort. Ghione recitava al cinema il ruolo dell'apache per l'ultima volta in un film di Amleto Palermi, *La via del peccato*, nel 1925 e, secondo le cronache, in teatro, con una compagnia di ex attori del muto, nel 1928, un anno prima della morte. Per quanto trita e ritrita la vita del delinquente, della malavita urbana, con i suoi codici morali ribaltati, le divise fanno da cornice a scene truci, assassini di donne bellissime, furti milionari all'aristocratico, ma via via è l'aristocratico a divenire nonostante le apparenze il delinquente e l'apache, un po' Lupin, un po' Robin Hood, l'eroe giusto, cadendo in pericolose ambiguità che la censura sanziona pesantemente. Il fatto curioso è che nei primi anni tra produttori e registi gli esponenti dell'aristocrazia si sprecano, forse c'è una relazione, un esorcismo.

V.3 Gli stereotipi nell'interpretazione drammatica maschile

Le peculiarità del divismo maschile derivano in parte dalle esperienze cinematografiche di attori teatrali di grande spessore, ma le affinità maggiori tra questi sono individuabili nel cinema delle dive. Il divo è l'alter ego, l'oltre lo schermo è rappresentato dall'esistenza oltre il film del personaggio, in questa differenza sorge un processo d'identificazione molto forte sancito dall'utilizzo del metacinema. Eppure v'è una folta schiera di attori oltre a quelli citati nei capitoli precedenti, tra gli altri: Mario Bernardi, Riccardo Bertacchini, Oreste Bilancia, Romano Calì, Carlo Campogalliani, Alberto Capozzi, Tullio

Carminati, Luigi Cigoli, Alberto Collo, Camillo De Riso, Giovanni Grasso, Carlo Gualandi, Andrea [André] Habay, Dillo Lombardi, Lido Manetti, Duilio Marazzi, Alberto Nepoti, Alberto Pasquali, Livio Pavanelli, Ettore Petrolini, Lamberto Picasso, Ugo Piperno, Augusto Poggioli, Gustavo Salvini, Gustavo Serena, Luigi Serventi, Ruggero Ruggeri Achille Vitti.

V.3.1 Evoluzione del *tipo* nel *diva-film*

In molti *diva-film* spicca il ruolo maschile dell'amante-vittima, sia che l'uomo subisca la perdita dell'amata che lo preferisce a un altro (*La donna nuda*, Lyda Borelli¹³⁴² con Lamberto Picasso; *Per amore di Jenny*, Pina Menichelli¹³⁴³ con A. Novelli), sia che ne sia vittima egli stesso. I mélo delle dive sono drammi familiari, classisti, tragedie nate in seno a un casato nobile che permette ai protagonisti di sfoggiare abiti di alta sartoria immersi nel lusso, o della caduta sociale e morale. Il fulcro del dramma è di volta in volta generato da un equivoco (*Fior di male* LB con Augusto Poggioli; *Idolo infranto*, FB con A. Collo; *Assunta Spina*, FB con Gustavo Serena), da un'identità celata (*Ma l'amor mio non muore!* LB con Bonnard; *Il dramma di una notte*, LB con Livio Pavanelli), dalla malattia mortale (*La falena*, LB con Andrea Habay) o incontri fortuiti che divengono fatali (*La memoria dell'altro* LB con Bonnard, *La marcia nuziale* LB con A. Novelli, *Sangue bleu*, FB con A. Habay, *Il fuoco* PM con Febo Mari), l'incontro della protagonista col soprannaturale (*Malombra* LB con A. Novelli) o con il Male (*Rapsodia satanica*, LB con Habay; *Carnevalesca*, LB con L. Pavanelli). Spesso è la morte a mettere l'ultima parola, in qualche caso il suicidio della protagonista (*La*

¹³⁴² D'ora in poi LB.

¹³⁴³ D'ora in poi PM.

falena, La marcia nuziale, Il dramma di una notte, Sangue bleu) più rara la morte dell'uomo (*La memoria dell'altro, Rapsodia e Carnevalesca*) o la rovina (*Fior di male, Per amore di Jenny*), la follia (*Il fuoco*). Nei racconti che provengono dalla letteratura e dal melodramma non manca la distinzione sociale data dagli ambienti e dall'abito che definisce il dorato mondo dell'aristocrazia, popolato di anime candide e donne fatali, dame irredimibili e uomini perdutamente innamorati. È un cinema dalla vocazione manichea, dove il bene non sempre trionfa, dove il morboso si alterna all'esposizione di simboli di ricchezza, il torbido alla fede, il celestiale al diabolico, la figura maschile esce ridimensionata rispetto ai soggetti storici precedenti, ma anche alle piccole produzioni mélo che dei primi anni del secolo tranne che nei casi citati in precedenza, il ruolo di testimone, vittima è motivato dal potere totalizzante della figura dominante. Un *excursus* che potrebbe definire, attraverso una filmografia ragionata, il rapporto tra il cinema italiano di quell'epoca e la letteratura simbolista. Film come *Il fauno* (Mari, 1915), *Il fuoco* (Pastrone, 1915), *Una partita a scacchi* (Maggi, 1912), e le due versioni del 1915 di *La signora dalle camelie* (regia di Negroni, con Hesperia e Collo, e di Serena con Bertini e il regista stesso).

V.3.2 Il Dopoguerra

Dopo la crisi del sistema divistico femminile, gli attori cominciano a presentarsi in ruoli di primo piano, e divenire il nome di richiamo, presentato come la stella principale del film. È la necessità di rilanciare una cinematografia in affanno a segnare il cambiamento;

per colmare il ritiro dalle scene delle grandi protagoniste si tenta la rilocalizzazione e il bilanciamento dei ruoli e utilizzando i nomi Novelli, Bonnard, Capozzi, tra gli altri, reinvestendo su nuove figure femminili come Rina De Liguoro che sarà una delle protagoniste degli anni Venti. C'è da ricordare che nel 1918 Ermete Novelli si ritira dalle produzioni cinematografiche e muore nel gennaio successivo. Nello stesso anno, anche il poco più giovane Zacconi, forse ascoltando le stroncature della critica ai suoi ultimi film (qualcuno parla di *Gli spettri* come di un'occasione persa e di «mediocrissimo film»)¹³⁴⁴, decide di tornare a dedicarsi al teatro. Termina così, insieme con il contemporaneo ritiro della Borelli, l'*invasione* del campo cinematografico di protagonisti del teatro, che via via negli anni si sono distanziati dalle strade di sperimentazione ed evoluzione linguistica del cinema, ma soprattutto di emancipazione attorica, risultando sempre più alieni e fuori luogo. Non è più il tempo del *teatro filmato* definizione sempre più negativa e con il sapore di un limite ormai insuperabile e riscontrabile nella sentenza di Antonio Rosso di due anni precedente: «l'attore di teatro non può divenire attore cinematografico»¹³⁴⁵.

V.3.3 Valentino, Fairbanks & Co.

La nuova minaccia da arginare è data dal grande successo del successo del nuovo *tipo maschile* hollywoodiano espresso dai film di Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Lon Chaney, tra gli altri, oltre ai grandi comici Chaplin e Keaton, che arriva come un ciclone

¹³⁴⁴ Bertoldo, *Gli spettri*, «La vita cinematografica, 7 gennaio 1919, ora in MARTINELLI 1991c, p. 227.

¹³⁴⁵ Rosso, *L'emigrante*, «Apollon», Roma, aprile 1916, ora in MARTINELLI 1992c, p. 160.

nell'immediato Dopoguerra. Agli attori hollywoodiani viene riconosciuto lo statuto di *divo* dalla critica italiana, ormai specializzata e stanca dell'argomento per quanto riguarda il cinema italiano. Nell'impari guerra persa ancor prima di imbracciare le armi, l'appena sorta Unione Cinematografica Italiana tende a veicolare un cambio di rotta che fa emergere un interessante, anche se minoritario tentativo, mai troppo preso sul serio dalla storiografia, che avrà, almeno fino al 1924 un'improvvisa impennata nelle produzioni nazionali attorno a protagonisti maschili. Sopra tutti spicca Amleto Novelli, che pare dover sostenere insieme con pochi altri nomi di spicco le sorti della nostra cinematografia. Anche Emilio Ghione guarda (è costretto a guardare) ai nuovi modelli divistici di Valentino e Fairbanks. Nel 1920 l'UCI tenta di dare una risposta adeguata con una produzione massiva di film per andare incontro ai gusti del pubblico, senza troppa convinzione. Il cinema italiano ricalca soggetti del passato, tornano i mélo facili, *remakes* (nel 1922 Bertini addirittura rifà *La donna nuda*, successo della Borelli del 1914), Bonnard che tenta sempre più di lasciare le scene per dedicarsi a regia e produzione si rivolge alla commedia sofisticata e al teatro brillante francese, capisce che il tipo alla Bonnard non è solo superato, ma è ridicolo, e nel 1921 tenta la strada autoironica (affidando la parodia del *diva-film* *L'amor mio non muore* a Wladimiro Apolloni) per sfruttare meccanismi arrugginiti del quale è stato in gran parte fautore. Negli anni Venti a Novelli, Capozzi e Ghione (esclusi di film di *Za la Mort*) viene esplicitamente affidato un ruolo extracinematografico, ma non meno importante della recitazione. Si parla quindi di un film *di* Novelli, ma senza le sovrastrutture divistiche e la confusione tra personaggio e attore. Ruoli che ora risultano separati, come in parte dimostrano le tante testimonianze di fiducia dell'epoca che sfidano i

critici esterofili. Il tentativo di affidare all'attore, alla sua celebrità, le sorti di un film è una probabile concausa del collasso economico di là da venire, mantiene la peculiarità del fu divismo femminile. Ma le differenze sono vistose e si riduce in modo sensibile la geografia della distribuzione. Il sistema cinematografico italiano ora approda nel più moderno concetto di celebrità, che richiama un pubblico attratto dal proprio *beniamino*, garanzia presunta o reale del prodotto. Questo vale per Bonnard che, ricoprendo solo il ruolo di inscenatore, trasferisce la sua fama pregressa dietro la macchina da presa dando un primo riscontro di notorietà nominale al lavoro celato dell'autore, di quel che diverrà il regista, surclassato dalla forza degli interpreti. Si sta stabilendo un confine altrettanto nuovo tra lo spettatore e gli elementi di finzione, nonché il distacco necessario perché vi sia tralasciata la prestazione, la *bravura* dell'attore e riconosciuta al di là del personaggio (o non solo), per ritrovarla in ogni nuova pellicola in cui vi appaia. Ma il gioco ben presto mostra la corda, sia a causa dei continui parallelismi intestini alla produzione italiana, sia per gli sfacciati rimandi a quella estera, nonostante le produzioni si affannino (biennio 1920-21) ad aumentare la proposta, con titoli che si accodano a filoni già collaudati, e che oscillano di nuovo dal film in costume, al dramma borghese, all'eterno mélo italiano. All'estero emerge l'imbarazzo rispetto alla nostra recitazione stereotipata e fossilizzata in codici interpretativi passati (Louis Delluc)¹³⁴⁶, senza considerare che il problema è da condividere coi soggetti e le ambientazioni proposte fino a raggiungere l'abisso dei centonovantaquattro titoli di film muti presentati in censura tra il 1924

¹³⁴⁶ «Il movimento dell'attore aveva da essere ridotto, limitato, frenato, per dare spazio ad un'impassibilità capace di rendere la sua presenza omologa al mondo rivelato dalla macchina da presa – questa la richiesta avanzata da Delluc e diffusa nel contesto francese», PITASSIO 2002, p. 19.

e il 1931 dei quali un terzo è rappresentato da sceneggiate napoletane¹³⁴⁷. Eppure una piccola risposta di rinnovamento è in atto, alcuni film, almeno a livello nazionale guadagnano ancora successo di pubblico i film interpretati da Pagano, o quelli diretti da Mario Almirante entrambi prodotti da Pittaluga. Sul fronte dell'interpretazione maschile il successo degli anni Venti forse più duraturo è rappresentato dal serial *Il ponte dei Sospiri* (1921) con il forzuto Luciano Albertini nel ruolo di protagonista. Fino al 1930 il titolo figura ininterrottamente nei "tamburini" dei quotidiani, dopo tale data ne venne allestita una versione postsonorizzata.

V.3.3.1 *Il ponte dei Sospiri*

Il serial diretto da Domenico Gaido nel 1921¹³⁴⁸ racchiude tradizione e innovazione e accosta alla Venezia rinascimentale linguaggio e generi cinematografici più affini a soggetti ambientati nella contemporaneità. Un nutrito gruppo di personaggi storici (Pietro Bembo, Pietro Aretino, Giovanni dalle Bande Nere, la cortigiana Imperia) fa da corollario alla famiglia dogale Candiano di cui è parte il protagonista, Rolando, interpretato da Luciano Albertini; i comprimari (i banditi Sandrigo e Scalabrino, il primo cattivo l'altro redento, come i due ladroni del Calvario) risultano decisivi allo svolgimento della trama dal prologo all'epilogo. La *star* maschile del film è il forzuto

¹³⁴⁷ Cfr. MARTINELLI 1978, p. 4; il dato è desunto dal numero di titoli riportati in MARTINELLI 1996c.

¹³⁴⁸ *Il Ponte dei Sospiri*, regia di Domenico Gaido, soggetto e sceneggiatura di Giovanni Bertini dal romanzo *Le pont des soupirs* di Michel Zévaco. Produzione Pasquali-Film, Torino, distribuzione UCI, prima visione romana 13 ottobre 1921. Suddiviso in quattro episodi più un prologo e un epilogo: *La bocca del leone*; *La potenza del male*; *Il Dio della vendetta*; *Il trionfo d'amore*. Il restauro del serial, curato dalla Cineteca Nazionale e dalla Cineteca Italiana, è proiettato alle Giornate del Cinema Muto a Sacile (PN) nel 2004. Il film avrà un seguito nel serial *La congiura di San Marco* (Pasquali-Film, Torino 1924, in quattro episodi) ancora con la regia di Gaido, ma con Amleto Novelli nel ruolo di Rolando Candiano.

Albertini, che nel prologo al primo episodio (*La bocca del leone*) compare come uno spettro sul sagrato di San Giorgio Maggiore; alle sue spalle, non a caso, si notano i simboli del potere veneziano: il bacino di San Marco, Palazzo Ducale, il campanile e le cupole della Basilica marciana. Rolando, prossimo alle nozze con Leonora Dandolo, è il figlio del doge in carica, ma, assieme a quest'ultimo, cade vittima di un violento colpo di Stato che porta sul trono l'ambizioso Foscari, già Grande Inquisitore della Repubblica. La seconda serie (*La potenza del male*) si apre con gli intrighi che si succedono a un ritmo sorprendente. È un film dinamico, in cui le prestazioni acrobatiche del protagonista e la sofisticata trama, con continui cambi di *location*, confinano la storia d'amore a sottofondo, nonostante rimanga pur sempre importante motore della vicenda. Molti sono gli ingredienti legati al cinema nero d'Oltralpe, e il mascheramento (già elemento iconologico veneziano) appartiene alla cifra dei superdelinquenti (Fantômas, ad esempio) o al nobile che si fa bandito per raddrizzare i torti. Le atmosfere nere, gotiche, si prestano ai numerosi capovolgimenti della vicenda dura, a tratti atroce, di Candiano. Questi, prima del *happy end*, dovrà passare attraverso umiliazioni e vere e proprie tragedie (il padre, destituito dalla carica dogale e accecato, novello Edipo, brancola, vestito di stracci, tra villaggi della terraferma, vittima delle angherie dei bambini e della propria follia; la dogaressa muore in seguito a una aggressione, la fidanzata Leonora è obbligata a sposare un personaggio oscuro, Altieri (che alla fine si dimostrerà essere a capo di un contro complotto ai danni del nuovo doge *golpista*). È un film premonitore e, a suo modo, politico: riflette i disagi e la confusione che il Paese sta attraversando nell'immediato Dopoguerra. Continuo è il riferimento al Piave, fiume quanto mai sacro alla Patria, che è la

sede dei banditi ribelli, alleati di Candiano. La debolezza e la corruzione della politica e delle istituzioni veneziane, che ora sono in mano a congiurati senza scrupoli, conducono al populismo e all'uomo forte, necessario, secondo il soggetto del film, a salvaguardare la nazione, e visto senz'altro come un elemento positivo di per sé. Nel finale corale il giovane Candiano è acclamato dal popolo, il protagonista riscatta così la propria vita e la Serenissima, sedendo sul trono che fu del padre (nel frattempo rinsavito), mentre i sobillatori vengono tutti puniti con la morte (l'unico nemico a salvarsi è il doge usurpatore che finisce vittima della follia e si autoincorona re d'Italia). Non mancano i luoghi topici del mito di Venezia: lo stesso ponte dei Sospiri (qui restituito alla accezione storica dei sospiri dei condannati, non tanto degli amanti), i Piombi, le calli, i canali, le insegne del potere veneziano, rimangono sullo sfondo e quasi contrastano con la dinamicità della recitazione. La complicata struttura del potere esecutivo e giudiziario sono resi vividi e risultano decisivi per capire i nodi preminenti della trama. Gaido si addentra nella storia di Venezia, la scardina e la piega per creare situazioni pirotecniche (la fuga dal ponte dei Sospiri, le lotte nelle imbarcazioni, il tunnel scavato tra le mura dei Piombi e la doppia identità di Rolando) e, molto importante, cura egli stesso costumi e scenografie che risultano ricercati e molto ricchi¹³⁴⁹. L'immagine dell'eroe di Albertini non è astratta, ma è piegata alle necessità della verisimiglianza: vilipeso dai sei anni di carcerazione (come il conte di Montecristo), si sporca le mani, le mena, ma è anche astuto, non si lascia guidare da una mente sottile, ma è stratega e uomo d'azione ad un tempo: in questo il personaggio è moderno e poco incline a necessità divistiche e di capricciosa tutela dell'immagine dell'attore.

¹³⁴⁹ Gaido è pittore.

Una didascalia è a nostro avviso sintesi del carattere del personaggio che, rivolgendosi all'Aretino pronosticando una felice conclusione della vicenda, esclama: «Poeta, perché la tua visione si avveri io darò tutta la mia forza!». Importante è l'uso del macchiettismo e stereotipi forti: di Pietro Aretino, visto come vizioso gaudente e doppiogiochista, è svelato un inaspettato lato comico, l'anziano e losco Bembo, simile a Jago, è addirittura invaghito dell'adolescente Bianca, figlia di Imperia, e l'inedito Giovanni de' Medici che, forzando oltremodo la Storia, non cade a causa dei falconetti, bensì per mano di Rolando. Espedienti che alleggeriscono la tensione delle vicende, a tratti molto violente ed esplicite, strappando un sorriso al pubblico spaesato da continui colpi di scena. Caratteristica, questa, che ritroviamo in molte saghe statunitensi e che persiste a tutt'oggi. Straordinario è il successo di pubblico per l'epoca. In tempi di crisi del cinema nazionale, il film continua a circolare ben oltre le colonne d'Ercole del sonoro, dimostrando ad un tempo la modernità di un *cappa e spada* che raccoglie elementi di storia veneziana e li confonde al film di spionaggio, che rappresenta l'oscurità e la violenza esplicita (la maschera – altra maschera - puntuta che acceca il vecchio doge), e il sesso con Imperia, la cortigiana, che pare una rinnovata versione della Sofonisba di *Cabiria*, con una carica erotica ancora più palese¹³⁵⁰.

¹³⁵⁰Proprio le scene dello spettacolo allegorico di Imperia, che interpreta la nascita di Venere, sembrano rimanere sospese nella memoria cinefila, e paiono riverberare nella riemersione dalle acque del simulacro di Venezia/Venùsia nel *Casanova* di Fellini; la didascalia che recita: «Sorgi o Venere dalla conchiglia» del film di Gaido sembra riecheggiare negli alti versi ispirati da Fellini ad Andrea Zanzotto: «móstrite sora, vien su, vien su, | tiremo tuti insieme, ti e nu | aàh Venessia aàh Venissa aàh Venùsia», ma sia Imperia, sia la «femmina misteriosa» (così Fellini definisce il simulacro del *Casanova*) s'inabissano, infine, nelle acque scure. Cfr. *lettera (luglio 1976)* di Fellini a Zanzotto, ora in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 466.

V.4 La diaspora

A guerra terminata, l'ormai ex Impero tedesco ed ex nemico del Regno d'Italia pare essere la terra promessa cui le maestranze italiane disoccupate in patria si riversano¹³⁵¹. Tra questi molti otterranno una seconda opportunità di emersione, altri raggiungeranno il successo. Caso a parte è rappresentato dall'esperienza tedesca di Bartolomeo Pagano, l'unico tra gli attori del periodo a ricevere a Torino un contratto da un produttore berlinese, Jacob Karol, nel 1921. Questi gli propone di girare a Berlino la serie di *Maciste*, conosciuto in Germania sulla scorta del successo postbellico di *Cabiria*, l'avventura durerà qualche mese e non è fortunata, dopo quattro titoli e la causa intentata dall'UCI divenuta proprietaria del "marchio" *Maciste*, Pagano torna in Italia, dove lo aspetta ancora una carriera da protagonista nelle produzioni Fert-Pittaluga. Nel 1921 comincia anche la carriera estera di Luciano Albertini (1882-1945). Il forzuto-atletico, conosciuto in Italia con lo pseudonimo Sansonia (reduce dal successo personale del coevo *Il ponte dei Sospiri*). In Germania l'attore ottiene un largo consenso, motivo per il quale riceve un ingaggio a Hollywood dove è protagonista del serial *The Iron Man* (regia di Jay Marchant, Usa 1924), ma la produzione raccoglie scarsi consensi. Nello stesso anno è di nuovo attivo a Berlino. Albertini gira in Germania diciannove film in dieci anni. Tornerà in Italia per questioni di salute mentale dopo la sua ultima apparizione come comparsa in un film del 1932 (*Es geht um alles*, regia di Max Nosseck). Tra le attrici e gli attori italiani emigrati in Germania avranno una carriera più longeva e fortunata i

¹³⁵¹ Cfr. MARTINELLI 1978 e *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, MARTINELLI 1992c, p. 157.

secondi. Acrobati, forzuti ed eleganti sono i caratteri che il pubblico tedesco pare apprezzare la fisionomia mediterranea e l'alone di esotismo che ne deriva. Lungo tutto il decennio Berlino attira a sé i nomi notevoli della nostra cinematografia che giungono dall'Italia per girarvi anche un solo film tra questi, Serventi, Campogalliani, Carminati. Alberto Capozzi, altro importante protagonista, soprattutto negli anni Dieci, è protagonista di *Eine Versunkene Welt. Die Tragödie eines verschollenen Fürstensonnes* diretto da Alexander Korda nel 1922 (circolato in Italia con il titolo *S.A. Il principe rosso*). Tra i *gastarbeiter*, così definiti da Martinelli, troviamo anche Emilio Ghione: a Berlino la cinematografia è in una fase di forte sviluppo tecnologico, teorico e stilistico che, dall'immediato Dopoguerra, genera i capolavori dell'espressionismo. In questo quadro, Ghione gira un solo film, *Zalamort. Der Traum der Zalavie (L'incubo di Za la Vie, 1923)*¹³⁵², tra i sopravvissuti è il più complesso e tecnicamente avanzato del regista, e ciò può far dubitare che la direzione sia soltanto opera sua, tre erano i titoli previsti dal contratto, ma l'aggravarsi della sua situazione clinica lo spingono al ritorno in patria. Nel 1926 Bonnard emigra in Germania dopo aver partecipato al film-commiato *La via del peccato*, nel quale ripropone il suo cavallo di battaglia. Le ultime sue interpretazioni giunte in terra tedesca secondo il censimento dei titoli stranieri risalgono alla produzione Ambrosio del 1913 (*La figlia di Zazà, Mater dolorosa, La dama d'onore*), cioè prima del suo passaggio al fianco della Borelli alla "Gloria" di Torino. Bonnard varca il confine in qualità di direttore di scena, non certo per i suoi successi attoriali o per la creazione del

¹³⁵² Tradotto in Italia con almeno due titoli correnti: *Il sogno di Za la Vie* è menzionato da Kally Sambucini nell'intervista a Francesco Cangini (*Za la Vie parla di Za la Mort*, CANGINI 1958, p. 51), *L'incubo di Za la Vie* è l'altro titolo usato di frequente.

tipo. A Berlino lavora come regista a tempo pieno a partire dalla prima collaborazione al fianco di Guido Schamberg, *Die Flucht in den Zirkus*, in Italia intitolato *Russia*. Vi rimane sino al 1931, girando in tutto undici titoli tra film muti e sonori. L'avvento del sonoro metterà in difficoltà gli interpreti italiani per questioni linguistiche, i registi rimasti a Berlino dopo la fine del muto ritornano in Italia sia perché si sono create nuove opportunità di lavoro in patria, sia per le ripercussioni culturali, razziali ed estetiche del movimento nazista di Adolf Hitler che prende il potere nel 1933.

V.5 Il crepuscolo, 1924-1929

Nel 1924 muore Amleto Novelli lasciando un senso di costernazione e di perdita nel pubblico, ma la produzione di quegli anni perde uno forse l'ultimo grande interprete che potesse trainare gli spettatori italiani, così come testimonia Genina. La produzione è al minimo ed è in atto lo smantellamento delle antiche manifatture coinvolte nel fallimento dell'UCI, cui si somma lo scarso interesse da parte del regime mussoliniano che, anzi, dal 1926 si volge soltanto alla neo costituita Unione Cinematografica Educativa, ossia l'Istituto LUCE¹³⁵³. In questo paesaggio desolato alcuni attori in prepensionamento forzato come Ghione e Bonnard vengono scritturati in massa in una delle prime produzioni *all-stars* di Amleto Palmeri che vorrebbero attirare l'attenzione della stampa e soprattutto del pubblico, il primo film è *La via del peccato* (1925), che vede Ghione (l'apache), Bonnard (l'avventuriero galante), Serena (il marito), Serventi (il nipote) al fianco di Ruggero Ruggeri (il protagonista) e Soava Gallone, Diomira Jacobini, Rina De

¹³⁵³ Cfr. BRUNETTA 2008, pp. 308-311.

Liguoro¹³⁵⁴, i risultati sono scarsi, il film invece attira la severità della censura che lo mutila delle scene di nudo e ritenute raccapriccianti. Ma Palermi non si arrende e se nel film precedente mescola il genere mélo al film nero-avventuroso, condendolo di grand guignol e sesso. Nel secondo grande progetto Palermi guarda al film storico-monumentale riproponendo *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926). Nasce il film che più di ogni altro ha rappresentato, forse a torto, i più grandi mali del crepuscolo del muto italiano. Il progetto è iniziato da Palermi nel 1924, dieci anni dopo *Cabiria*. Si tratta di un grandioso *remake* del soggetto che più di ogni altro ha percorso le varie fasi del muto italiano. Si rivelerà un fallimento sin dalla produzione, il regista dovrà correre ai ripari e chiedere a Carmine Gallone di provvedere alle riprese in sua assenza e a finanziatori austriaci i soldi necessari per terminarle; questi pretendono la sostituzione di Lido Manetti e Diomira Jacobini con attori ungheresi e il tedesco Bernard Goetzke. L'unico dato apprezzato dalla critica d'epoca è la straordinaria interpretazione di Emilio Ghione. Per uno scherzo della sorte è forse anche a causa di ciò che scrive quest'ultimo in *La parabole du cinéma italien* che il film per molti anni è stato visto come il paradigma negativo assoluto del nostro cinema muto. Nel 1926 il baluardo è Maciste che con i suoi quattro sorprendenti avventurosi film, che giocano sulla ricostruzione storica, sulle acrobazie circensi, sul fantastico e sul cinema di montagna, mostrando il gigante fuori dai cliché metacinetografici, ma è la fine anche per questo mito del cinema, un gran finale che chiude un'epoca, nonostante Pagano interpreti tra il 1927-28 altri film e riviva in lui ancora Maciste, in ogni inquadratura. I tempi sono maturi per il cambiamento, l'ultimo film di Pagano *Giuditta e Olfarne* esce nell'agosto del 1929, periodo estivo

¹³⁵⁴ cfr. III.3.1.1.

sfavorevole al lancio di qualsiasi film, ma già il 24 ottobre dello stesso anno il pubblico romano assiste alla prima proiezione di *Sole!* di Alessandro Blasetti in un anno che chiude per sempre un'epoca per aprirsi alla sua rinascita.

V.6 Prospettive per una ricerca futura

Il nostro percorso ha messo in risalto alcuni protagonisti del cinema muto italiano, le loro filmografie sono state analizzate in stretta relazione con la storia produttiva dal 1910 all'avvento del sonoro. Si è tentato di dare una possibile chiave di lettura dell'immagine maschile nel cinema, confrontando origini e percorso evolutivo delle tipologie di partenza sino alla formazione di vere stereotipie. Grazie ai recenti restauri messi a disposizione di chi scrive dalle maggiori istituzioni italiane e internazionali, questa ricerca si può aprire a uno sviluppo ulteriore per approdare all'*altra* presenza divistica coeva, quella di Benito Mussolini, che sorge nel momento di crisi massima del nostro sistema di generi e canoni cinematografici. Un gioco di specchi rimanda a iterati confronti evidenti o subliminali, che confluiscono a definire l'immagine mediatica di Mussolini nel corso della sua vicenda pubblica e politica. La recente disponibilità di materiale documentario prodotto dal LUCE, che dal muto arriva agli ultimi anni della seconda guerra mondiale, offre numerosi spunti di riflessione. In queste pellicole non sono testimoniati soltanto due decenni di regime dittatoriale, bensì v'è la narrazione dettagliata della costruzione del *personaggio* Mussolini e del gesto mussoliniano. Nel gesto si intravedono alcuni stereotipi ereditati dal cinematografo adattati a vere e proprie *esibizioni*, a loro volta nuovamente stereotipi. Così nasce e si consolida l'immagine istrionica del "duce del fascismo" cui corrisponde la divisa (sorta di

travestimento o per estensione cinematografica un costume), che enfatizza in una sorta di iconologia liturgica la solennità del testo didascalico o, nel sonoro, dell'atto oratorio. La gestualità di Mussolini nei documentari di propaganda riverbera i modelli popolari e populistici (*Za la Mort e Maciste su tutti*) che hanno contribuito ad arricchire l'immaginario collettivo dell'Italia del primo Novecento. La novità sta nella fusione di un repertorio noto in un unico interprete, sintesi di anni di storia culturale collettiva che ha avuto nel cinematografo il suo punto di incontro massimo. Ben prima che il cinema diventi "l'arma più forte", parola d'ordine sulla quale è fondata Cinecittà (1937), Mussolini capisce che la propaganda filmata può sovrapporsi alle tematiche populiste di forza e giustizia espresse nei film dei forzuti di celluloidi, per uscire infine dal metalinguaggio e valorizzare il proprio divismo. Nel 1926 con la creazione del LUCE il neonato regime pone le basi per un rinnovamento del *medium* da affiancare a innocui film esteri di divi e beniamini del pubblico. Ma prima è necessario che il circuito di corruzione in seno alla cinematografia italiana vada esaurendosi. Il problema sarà risolto dalla improvvisa morte di Stefano Pittaluga (1931), che rimette in discussione il sistema distributivo e ciò che rimane di quello produttivo, e dall'incendio degli stabilimenti Cines-Pittaluga (1935). Il passaggio successivo riguarda la costruzione dell'immagine cinematografica del duce, fondata sulla retorica del mito, che infine si tramuta in corpo divistico di celluloidi, superando le somiglianze con Maciste e con lo sguardo di *Za la Mort*. Un primo tratto di ridefinizione estetica avviene di pari passo con la promulgazione di leggi liberticide e le varie fasi che portano al compimento della dittatura fascista. Nel fatale 1925 Mussolini assume la carica di "Duce", titolo nel quale fonde quello costituzionale di presidente del Consiglio dei ministri.

Egli, ascendendo all'epiteto in uso nell'antica Roma, indica il modello che il fascismo adotta (grazie all'intuizione di Margherita Sarfatti): il condottiero, ossia il duce, se vincente, poteva venire acclamato dal proprio esercito e aspirare alla carica di imperatore. Non a caso, nell'educazione culturale delle masse analfabete dei primi anni del Novecento, troviamo un posto preminente riservato al cinema storico: la romanità è tra le epoche più rappresentate, basti menzionare *Quo Vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei* (e successivi remake) e infine il successo planetario di *Cabiria*. Ossia, dopo l'affermazione del *medium* nella società novecentesca, nessuno può più prescindervi: né il consenso politico, né l'edificazione del mito per quell'uomo di potere che per primo ha compreso la forza persuasiva e utilizzato a proprio vantaggio le potenzialità propagandistiche insite nel cinema. Se possiamo ritenere ancora valida la sintesi di Pietro Bianchi «vate sta a diva come D'Annunzio sta a Lyda Borelli»¹³⁵⁵, allora duce sta a divo come Mussolini sta al significato storico della parola divo, ossia l'attributo *divino* previsto dal culto imperiale antico. Al posto della parata sotto l'Arco di Trionfo, la sua apoteosi può riverberare, ubiqua, in ogni schermo di ogni sala cinematografica della penisola. Lo spettatore italiano riconosce in quella figura sovradimensionata la sintesi di codici, modelli, eroi e divi e di tutto quanto ha appreso in vent'anni di spettacolo cinematografico. E dopo essersi per tante volte identificato nell'oscuro Za la Mort, nel gigantesco Maciste, nel fascinoso Amleto o nell'elegante Bonnard, può infine riconoscersi nel divo che nel contempo è divenuto il regista della sua nazione.

¹³⁵⁵ BIANCHI 1969, p. 4.

Appendici

Filmografia

I dati riportati sono tratti dai repertori filmografici di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli: Aldo Bernardini, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, Anica, Roma 1991; Aldo Bernardini, Vittorio

Martinelli, *Il cinema muto italiano 1905-1931*, Bianco e Nero, 21 voll. Roma 1991-1996. Le integrazioni ai dati filmografici tratti dai volumi appena citati sono basate sulla consultazione di documenti d'archivio o di testimoni a stampa d'epoca: visti di censura del Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, soggetti originali, *brochure*, flani, articoli pubblicitari a uso degli esercenti redatti dalle Case di produzione conservati in archivi, biblioteche, cineteche. Le date dei film prodotti nel periodo precedente al giugno 1913, che segna l'entrata in vigore della censura cinematografica, sono desunte da quella che qui indichiamo come 'disponibilità della copia', ovvero dalla prima notizia d'epoca che dà conto dell'esistenza del film. I film prodotti in seguito riportano anche la data del visto di censura e la data della prima visione romana. L'asterisco contrassegna un'ipotesi di attribuzione. I titoli seguono un ordine cronologico e, ove si presenta una coincidenza, alfabetico.

La sezione è suddivisa in due insiemi:

1. I film dei protagonisti
2. Film citati

Elenco delle abbreviazioni:

c.pr: casa di produzione
ddc: data della disponibilità della copia
naz: nazione di origine
ppp: prima proiezione pubblica
v.c.: visto di censura
pvr: prima visione romana

1. I film dei protagonisti

- a. Mario Bonnard
- b. Emilio Ghione
- c. Amleto Novelli
- d. Ermete Novelli
- e. Bartolomeo Pagano
- f. Ermete Zacconi

a. Mario Bonnard. Filmografia muta completa

1911

Dalla morte alla vita

naz.: I - *m.* 596 - *c. pr.:* Latium Film, Roma.

In Gran Bretagna: *From Death to Life* (22.01.11) - In Spagna: *Luchas trágicas* (12.11 - 596 m)

1912

Satana ovvero Il dramma dell'umanità

naz.: I - *regia:* Luigi Maggi, Arturo Ambrosio - *v.c. n.* 134 *del* 01.12.13 - *m.* 1960 (due parti) - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

Film diviso in due parti:

I. Il gran ribelle

Atto I - Satana contro il Creatore

Atto II - Satana contro il Salvatore

II. Il distruttore

Atto I - Il Demone verde ossia Satana nel Medioevo

Atto II - Il Demone rosso ossia Satana nella vita moderna

In Francia: *Satan contre le créateur et le diable vert* (24.01.13 - 821 m) - In Gran Bretagna: *Satan* (25.01.13) - In Svezia: *Satan, den store rebellen* (02.10.16 - 1441 m) - In Ungheria: *A sátán* (01.13 - 7 bobine) - In Usa: *Satan (Drama of Humanity (The))* (26.01.13).

Parsifal

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 9544 *del* 22.06.15 - *m.* 1064 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Parsifal* (11.12 - 1117 m) - In Francia: *Le saint Graal* (29.11.12 - 1064 m) - In Olanda: *Parzival* - In Spagna: *Parsifal* (01.14 - 1200 m) - In Usa: *Parsifal* (21.12.12 - 3 reels)

Infamia araba

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *m.* 309 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Arabische Infamie* (09.12 - 323 m) - In Francia: *Infamie arabe* (04.10.12 - 309 m) - In Olanda: *Door arabieren ontvoerd* - In Usa: *Arabian Infamy* (25.09.12)

Nelly, la domatrice

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 9787 *del* 22.06.15 - *m.* 622 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Nelly, die Tierbändigerin* (08.12 - 632 m) - In Francia: *Nelly, la dompteuse* (20.09.12 - 682/745 m) - In Olanda: *Nelly de*

leeuwentemster - In Usa: *Love Amongst the Lions* (01.03.13 - 2 reels)

La corda dell'arco

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 4987 *del* 26.10.14 - *m.* 322 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Die Sehne des Bogens* (08.12 - 338 m) - In Francia: *La corde de l'arc* (16.08.12 - 322 m) - In Usa: *The Bowstring* (02.10.12)

La nave dei leoni

naz.: I - *regia:* Luigi Maggi - *v.c. n.* 9788 *del* 22.06.15 - *m.* 436 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Das Schiff mit den Löwen* (08.12 - 459 m) - In Danimarca: *Skibet med løverne* - In Francia: *Le navire aux lions* (06.09.12 - 437/540 m) - In Gran Bretagna: *The Ship and the Lions* (07.12) - In Olanda: *Het leeuwenschip* - In Spagna: *La nave de los leones* (03.08.12 - 450 m) - In Usa: *The Ship with the Lions* (06.11.12 - 1500 feet)

Viaggio di nozze

naz.: I - *regia:* Alberto Degli Abbatì - *v.c. n.* 7522 *del* 26.02.15 - *m.* 366 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Hochzeitreise* (06.12 - 366 m) - In Francia: *Voyage de noces* (07.06.12 - 361 m) - In Gran Bretagna: *A Honeymoon Journey* (27.06.12 - 1208 feet)

Santarellina

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 5481 *del* 26.11.14 - *m.* 811 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Austria: *Mamsell Nitouche* (04.12) - In Francia: *Mam'zelle Nitouche* (19.04.12 - 885 m) - In Gran Bretagna: *Ma'mselle Nitouche* (28.04.12 - 2910 feet) - In Spagna: *Santarellina* (08.13) - In Svezia: *Lilla helgonet* (15.04.12 - 859 m) - In Usa: *Mam'selle Nitouche* (06.12 - 3000 feet)

I delitti della legge

naz.: I - *regia:* Ubaldo Maria Del Colle - *v.c. n.* 5288 *del* 17.11.14 - *m.* 875 - *c. pr.:* Pasquali e C., Torino.

In Gran Bretagna: *Through Trulations to Happiness* (30.06.12 - 2670 feet) - In Spagna: *Los crimines de la ley* (11.03.12 - 875 m) - In Usa: *Crime of Law* (06.13 - 3 reels)

La rosa rossa

naz.: I - *regia:* Luigi Maggi - *v.c. n.* 5532 *del* 26.11.14 - *m.* 900 - *c. pr.:* Pasquali e C., Torino.

In Francia: *La rose rouge* (01.12) - In Spagna: *La rosa roja* (02.12 - 800 m) - In Usa: *The Red Rose of the Apache* (07.12 - 2800 feet)

1913

Gli artigli di Griffard

naz.: I - *regia:* Vitale De Stefano - *v.c. n.* 1362 *del* 01.12.13 - *m.* 643 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Francia: *Les serres de Griffard* (24.10.13 - 643 m) - In Spagna: *Las presas de Griffard* - In Usa: *Griffard's Claw* (22.11.13)

La figlia di Zazà

naz.: I - *regia:* Luigi Maggi - *v.c. n.* 25 *del* 01.12.13 - *m.* 706 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Francia: *La fille de Zaza* (13.06.13 - 588 m) - In Germania: *Die Tochter von Zaza* (13.06.13 - 706 m) - In Gran Bretagna: *Zaza's Daughter* (28.07.13 - 1873 feet)

L'uomo giallo (Ambiente giapponese)

naz.: I - *regia:* Giovanni Vitrotti, Luigi Maggi - *v.c. n.* 7349 *del* 24.02.14 - *m.* 710 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Francia: *L'homme jaune* (30.05.13 - 716 m) - In Gran Bretagna: *The Yellow Man* (30.06.13 - 2250 feet) - In Usa: *The Yellow Man* (24.05.13 - 2 reels)

La dama d'onore

naz.: I - *m.* 800 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Francia: *La dame d'honneur* (09.05.13 - 556 m) - In Germania: *Die Ehren Dame* - In Usa: *A Maid of Honour* (17.05.13)

Agenzia Griffard

naz.: I - *regia:* Vitale De Stefano - *v.c. n.* 609 *del* 01.12.13 - *m.* 686 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Danimarca: *Griffard* - In Francia: *L'agence Griffart* (02.05.13 - 768 m) - In Gran Bretagna: *The Eagle's Claw* (16.06.13 - 2615 feet) - In Usa: *In the Claws of the Vulture* (05,13 - 3 reels)

Il ragno

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *m.* 456 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Francia: *L'araignée* (11.04.13 - 515 m) - In Gran Bretagna: *The Spider* - In Usa: *The Spider* (03.05.13)

Mater dolorosa

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 4963 *del* 26.10.14 - *m.* 734 - *c. pr.:* Società Anonima Ambrosio, Torino.

In Francia: *Mater dolorosa* (14.03.13 - 799 m) - In Germania: *Mater Dolorosa*

Anima perversa

naz.: I - *regia:* Alberto Degli Abbati - *v.c. n.* 1222 *del* 01.12.13 - *m.* 1120/1500 (3 parti) - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

Florette e Patapon

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 991 *del* 01.12.13 - *m.* 2600 (6 parti) - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

Il treno degli spettri

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 592 *del* 01.12.13 - *m.* 2600 - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

Ma l'amor mio non muore!

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 1462 *del* 01.12.13 - *m.* 2600 - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

La memoria dell'altro

naz.: I - *regia:* Alberto Degli Abbati - *v.c. n.* 2084 *del* 24.12.13 - *m.* 1650/2000 (6 parti) - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

Nerone e Agrippina

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 2820 *del* 18.3.14 - *m.* 2000 (dieci parti) - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

Film diviso in dieci parti:

- I) Agrippina assicura l'impero a Nerone – La morte di Claudio
- II) Nerone e Atte la favorita – Ottavia e Britannico
- III) Nerone nella seconda metà dell'impero – Al teatro di Nerone
- IV) Dall'amore all'odio – La morte di Britannico
- V) Nerone medita il matricidio – Le feste nautiche di Anzio

- VI) Agrippina incontra il ferro omicida – L'incendio di Roma
 VII) La grande promessa di Cristo – Le orgie [sic] neroniane
 VIII) Paolo di Tarso nelle catacombe – L'arresto dei cristiani
 IX) Nel Circolo – Pollice verso! I cristiani alle fiere – Le torcie [sic] umane
 X) Seneca congiura contro Nerone – Redde rationem – La morte di Nerone

1914

Altri tempi [1915]

naz.: I - *regia:* Giuseppe Pinto - *v.c. n.* 5287 *del* 17.11.14 - *m.* 968 - *c.*
pr.: Film Artistica "Gloria", Torino.

Circe moderna

naz.: I - *regia:* Alberto Degli Abbati - *v.c. n.* 4599 *del* 5.10.14 - *m.*
 1400 - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

Colei che tutto soffre

naz.: I - *regia:* Amleto Palermi - *v.c. n.* 4679 *del* 15.10.14 - *m.* 1400 -
c. pr.: Film Artistica "Gloria", Torino.

Fiori d'amore... fiori di morte

naz.: I - *regia:* Giuseppe De Liguoro - *v.c. n.* 2963 *del* 4.4.14 - *m.* 631
 - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

La corsa all'amore

naz.: I - *regia:* Telemaco Ruggeri - *v.c. n.* 5535 *del* 26.11.14 - *m.* 500
 - *c. pr.:* Film Artistica "Gloria", Torino.

L'orrendo blasone

naz.: I - *regia:* Amleto Palermi - *v.c. n.* 4513 *del* 22.9.14 - *m.* 1400 - *c.*
pr.: Film Artistica "Gloria", Torino.

1915

L'amor tuo mi redime [1916]

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 10687 *del* 13.11.15 - *m.* 1366 -
ppp: 30.03.16 - *c. pr.:* Caserini Film, Torino - *c. pr. ass.:* Film
 Manipulation Agency, Torino.

In Spagna: *Amor que redime* (Madrid, 22.2.1916)

La pantomima della morte

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 10499 *del* 21.10.15 - *m.* 1525 -
ppp: 26.12.15 - *c. pr.:* Caserini Film, Torino.

In Olanda: *De pantomime des doods* - In Spagna: *La pantomima de la muerte* (Madrid, 24.01.16)

Il tenente Berth

naz.: I - *regia:* Pier Angelo Mazzolotti - *v.c. n.* 10340 *del* 08.09.15 - *c.*
pr.: Bonnard Films, Torino.

Serpe contro serpe

naz.: I - *regia:* Pier Angelo Mazzolotti - *v.c. n.* 9958 *del* 22.06.15 - *c.*
pr.: Bonnard Films, Torino.

La morsa della morte

naz.: I - *regia:* Pier Angelo Mazzolotti - *v.c. n.* 6191 *del* 11.01.15 - *m.*
1500 - *ppp:* 18.01.15 - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino.

La bara di vetro

naz.: I - *regia:* Pier Angelo Mazzolotti - *v.c. n.* 8491 *del* 17.04.15 - *m.*
1378 - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino.

Titanic

naz.: I - *regia:* Pier Angelo Mazzolotti - *v.c. n.* 8464 *del* 17.04.15 - *c.*
pr.: Bonnard Films, Torino

Il bacio della sirena

naz.: I - *regia:* Guido Di Nardo - *v.c. n.* 7062 *del* 19.2.15 - *m.* non
reperita (2 atti) - *pvr:* 22.09.15 - *c. pr.:* Gloria, Torino.
In Spagna: *Amor que redime* (Madrid, 22.2.1916)

1916

Catena

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 11972 *del* 07.09.16 - *m.* 1177 -
c. pr.: Megale Film. S.r.

Ferréol

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 12072 *del* 07.10.16 - *m.*
1553 - *c. pr.:* Caesar Film.
In Portogallo: *Ferreol* (Lisboa, 26.02.18) - In Svezia: *Ferreol* .
(02.09.18 - 1583 m)

Don Giovanni

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 11645 *del* 02.09.16 - *m.*
1463 - *c. pr.:* Caesar Film.
In Portogallo: *D. Juan* (Lisboa, 28.02.18) - In Svezia: *En modern Don*
Juan (11.12.16 - 992 m)

Il ridicolo

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 11990 *del* 12.09.16 - *m.* 1296 - *c. pr.:* Caesar Film.

Passano gli Unni...

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 11013 *del* 13.01.16 - *m.* 1418 - *ppp:* 09.03.16 - *c. pr.:* Caserini Film, Torino/Film Manipulation Agency, Torino.

In Spagna: *Amor enemigo*

1917

L'altro io

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 13162 *del* 01.11.17 - *m.* 1477 - *c. pr.:* Electa Film, Torino.

Treno di lusso

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 12977 *del* 01.09.17 - *m.* 1655 - *c. pr.:* General-Megale Film, Roma.

In Portogallo: *Carmina ou o Sud-Express* (Lisboa, 18.10.18) - In Spagna: *El tren de Lujó* (Madrid, 11.09.19)

La figlia di Jorio

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 12308 *del* 17.01.17 - *m.* 1203 - *c. pr.:* Caesar Film.

1918

Passa la ruina

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 13837 *del* 01.09.18 - *m.* 1590 - *c. pr.:* Electa Film, Torino.

Il rifugio dell'alba

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 13523 *del* 01.05.18 - *m.* 1494 - *c. pr.:* Electa Film, Torino.

Pupille nell'ombra

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 13246 *del* 01.01.18 - *m.* 1539 - *c. pr.:* Electa Film, Torino.

1919

Mentre il pubblico ride

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 14636 *del* 01.11.19 - *m.* 1134 - *c. pr.:* Celio Film.

In Gran Bretagna: *While the World Laughs* (07.20 - 5 reels)

La stretta

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 14184 *del* 01.05.19 - *m.* 1452 -
c. pr.: Cines (1906).
In Gran Bretagna: *The Grip* (04.21 - 5 reels)

1920

Le Rouge et le Noir

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 15117 *del* 01.06.20 - *m.* 2345 -
c. pr.: Celio Film. a/r
In Gran Bretagna: *Rouge et Noir* (11.20 - 6 reels)

Il milione

naz.: I - *regia:* Wladimiro Apolloni - *v.c. n.* 15013 *del* 01.04.20 - *m.*
1651 - *c. pr.:* Celio Film. Solo adattamento.

Papà Lebonnard

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 14937 *del* 01.03.20 - *m.* 1705 -
c. pr.: Celio Film. S.r.
In Gran Bretagna: *Dear Old Dad* (07.20 - 5 reels)

Per un figlio

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 14752 *del* 01.01.20 - *m.* 1316 -
c. pr.: Celio Film. S.r.

L'istitutrice di sei bambine

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 14936 *del* 01.03.20 - *m.* 1343 -
c. pr.: Celio Film. S.r.

Il fauno di marmo

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 14982 *del* 01.03.20 - *m.* 1785 -
c. pr.: Celio Film. S.r.

I tre esperimenti di Eliana

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 15454 *del* 01.10.20 - *m.* 1352 -
c. pr.: Celio Film. S.r.

1921

L'amico

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 16391 *del* 01.09.21 - *m.* 1456 -
c. pr.: Bonnard Films, Torino. a/r

L'amor mio non muore

naz.: I - *regia:* Wladimiro Apolloni - *v.c. n.* 16210 *del* 01.07.21 - *m.* 1069 - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino. Solo produttore, remake.

La morte piange, ride e poi... s'annoia

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 15954 *del* 01.04.21 - *m.* 2130 - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino. a/r

1922

I promessi sposi

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino. S.r.

Serial in due episodi:

I promessi sposi - primo episodio - *v.c. ep.:* 17553 *del* 30.11.22 - *m.* 1640

I promessi sposi - secondo episodio - *v.c. ep.:* 17554 *del* 30.11.22 - *m.* 2176.

1923

Il trittico di Bonnard

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *c. pr.:* Ape Film, Roma

Serial in tre episodi:

A morte - *v.c. ep.:* 19072 *del* 31.12.23 - *m.* 753 - a/r; **Signor ladro** - *v.c. ep.:* 19073 *del* 31.12.23 - *m.* 434 - a/r; **Non è vero!** - *v.c. ep.:* 19074 *del* 31.12.23 - *m.* 496 - s.r.

1925

Teodoro e socio

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 22060 *del* 30.09.25 - *m.* 2076 - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino. a/r

In Portogallo: *Teodora & Ca.* (Lisboa, 18.11.26).

Il tacchino

naz.: I - *regia:* Mario Bonnard - *v.c. n.* 20287 *del* 31.01.25 - *m.* 2103 - *c. pr.:* Bonnard Films, Torino. a/r

In Portogallo: *O pato* (Lisboa, 14.01.27).

La via del peccato

naz.: I - *regia:* Amleto Palermi - *v.c. n.* 20324 *del* 31.01.25 - *m.* 2662 - *c. pr.:* A.P. Film. s/a

1926

Die Flucht in den Zirkus

t.i. *Russia*

naz.: D - *regia:* Guido Schamberg, Mario Bonnard - *v.c. del* 17.5.26 - *m.* ignoto - *c. pr.:* Greenbaum-Film GmbH, Berlino.

1927**Die Sünderin**t.i. *La monaca silenziosa*naz.: D - regia: Mario Bonnard - v.c. n. O.00633 (v.m.) del 15.7.27 - m. 2378 (sette atti) - c. pr.: Deutsche PDC Filmfabrikations GmbH, Berlino¹³⁵⁶.**Der goldene Abgrund. Schiffbrüchige des Lebens / Rapa-Nui**t.i. *Atlantis*

naz.: D/F - regia: Mario Bonnard - v.c. del 20.9.27 - m. ignoto - c. pr.: Greenbaum-Film GmbH, Berlino; Cinéromans, Parigi.

1928**Der Kampf ums Matterhorn**t.i. *La grande conquista*

naz.: D - regia: Mario Bonnard, Nunzio Malasomma - v.c. del 20.10.28 - m. ignoto - c. pr.: Hom-Film GmbH, Berlino.

Das letzte Soupert.i. *Fante di cuori*

naz.: D - regia: Mario Bonnard - v.c. del 8.10.28 - m. ignoto - c. pr.: Jakob Karol-Film GmbH, Berlino; Nero-Film AG, Berlino.

1929**Anschluß um Mitternacht**t.i. *La tragedia dell'Opera*

naz.: D - regia: Mario Bonnard - v.c. del 5.4.29 - m. ignoto - c. pr.: Maxim-Film Ges. Ebner & Co, Berlino.

b. Emilio Ghione. Filmografia completa**1909****Film ignoto.** Produzione: Aquila-Films. Interpreti: Luigi Larizzati, Emilio Ghione (cavaliere medievale). Potrebbe trattarsi di *I cavalieri della morte*. ddc: 1910. Film girato nell'estate 1909.

¹³⁵⁶ In V. Martinelli, *I Gastarbeiter fra le due guerre*, cit., p. 31, l'anno di produzione è il 1928, il v.c. da noi consultato lo retrodata.

Film ignoto. Produzione: Itala-Film. Interpreti: Emilio Ghione, Maria Bay.

Forse girato nel 1909.

1910

Isabella d'Aragona

naz.: I - *regia:* Romano Luigi Borghetto - *m.* 323 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Danimarca: *Dronning Isabella af Aragonien* (09.05.10) - In Francia: *Isabelle d'Aragon* (04.10 - 523 m) - In Germania: *Isabella von Aragonien* (1911) - In Gran Bretagna: *Isabella of Aragon* (04.10 - 1095 feet) - In Usa: *Isabelle of Arragon* (23.04.10 - 1045 feet)

Servo e tutore

naz.: I - *m.* 300 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Francia: *Domestique et tuteur* (03.10 - 290 m) - In Gran Bretagna: *Servant and Guardian* (04.10 - 990 feet) - In Usa: *The Servant and the Tutor* (02.04.10 - 900/950 feet)

Film ignoto. Produzione: Pasquali & C. Interpreti: Emilio Ghione (capo masnada).

Periodo: agosto 1910.

Fonte: Memorie e Confessioni.

Il cinque marzo

naz.: I - *m.* 323 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Francia: *Cinq Mars* (13.09.10 - 316 m) - In Gran Bretagna: *Cinq Mars* (09.10 - 1060 feet)

Il falconiere

naz.: I - *regia:* Oreste Mentasti - *m.* 246 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Francia: *Le fauconnier* (27.09.10 - 246/310 m) - In Gran Bretagna: *The Falconer* (02.10.10 - 825 feet) - In Usa: *The Falconer* (17.09.10 - 818 feet)

Ginevra di Scozia

naz.: I - *m.* 246 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Austria: *Genovefa von Schotiland* - In Finlandia: *Skotlannin prinsessa Genoveva* - In Francia: *Geneviève d'Ecosse* (18.10.10 - 128 m) - In Gran Bretagna: *Genevieve of Scotland* (23.10.10 - 830 feet)

Il fallo della nonna

naz.: I - *m.* 287 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Francia: *La faute de la grand'mère* (11.10 - 287 m) - In Germania: *Gesühnt* (06.01.11 - 277 m) - In Gran Bretagna: *The Fault of the Grandmother* (20.11.10 - 965 feet) - In Usa: *The Fault of the Grandmother* (03.11.10 - 915 feet)

Sacrificata!

naz.: I - *regia:* Oreste Mentasti - *m.* 262 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Austria: *Geopfert!* (16.12.10 - 262 m) - In Francia: *Sacrifiée* (16.12.10 - 262 m) - In Gran Bretagna: *Sacrificed* (18.12.10 - 885 feet) - In Usa: *Sacrificed* (24.11.10 - 875 feet)

Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti

naz.: I - *regia:* André Deed - *m.* 252 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Austria: *Wie es kam, dass Müllers Genäschigkeit sein Weihnachtsfest verderb* (16.12.10) - In Francia: *Comment la gourmandise gâta le Noël de Gribouille* (23.12.10 - 252 m) - In Gran Bretagna: *How Greediness Spoilt Foolshead's Christmas* (25.12.10 - 695 feet) - In Usa: *Greediness Spoiled Foolshead's Christmas* (24.12.10 - 975 feet).

Titolo alternativo: *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti.*

1911**Triste fascino**

naz.: I - *regia:* Oreste Mentasti - *m.* 238 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Austria: *Traurige Bezauberung* (03.11 - 230 m.) - In Gran Bretagna: *A Sad Fascination* (12.02.11 - 795 feet) - In Ungheria: *Legyözhetetlen varázs* (03.11 - 230 m.) - In Usa: *A Sad Fascination* (19.01.11)

Ritratto vendicatore

naz.: I - *m.* 306 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Gran Bretagna: *The Revenging Picture* (19.02.11 - 1025 feet) - In Usa: *The Revenging Picture* (26.01.11)

La caduta di Troia

naz.: I - *regia:* Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 7892 del 05.03.15 - *m.* 600 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Finlandia: *Trojan kukistus* - In Francia: *La chute de Troie* (07.04.11 - 605 m) - In Germania: *Trojas Fall* (08.04.11 - 605 m) - In Gran Bretagna: *The Fall of Troy* (08.04.11 - 2030 feet) - In Olanda: *De val van Troje* - In Spagna: *La caída de Troya* (04.04.11) - In Ungheria: *A*

trójai háboru (05.11 - 620 m) - In Usa: *Fall of Troy* (15.04.11 - 2050 feet)

La Gerusalemme liberata

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *m.* 1000 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La jèrusalem délivrée* (05.11 - 1100 m) - In Germania: *Das Befreite Jerusalem* (10.06.11 - 1100 m) - In Gran Bretagna: *The Crusaders* (05.11 - 4000 feet) - In Olanda: *De verlossing van Jeruzalem* (29.07.11) - In Spagna: *Jerusalem libertada* (04.11 - 1085 m) - In Ungheria: *A keresztes háboru* (06.11 - 1100 m) - In Usa: *The Crusaders* (07.11)

Nobiltà di sangue, nobiltà di cuore

naz.: I - *m.* 203 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Germania: *Adel der Geburt und Adel des Herzens* (1911 - 203 m) - In Gran Bretagna: *Nobility of Blood and Nobility of Heart* (02.04.11 - 685 f) - In Usa: *Blood Nobility and Heart Nobility* (09.03.11)

Regina per quindici giorni

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 4407 *del* 16.09.14 - *m.* 272 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Königin für zwei Wochen* (1911 - 280 m) - In Gran Bretagna: *Lady Jane Grey* (20.05.11 - 892 feet) - In Olanda: *Koningin voor 2 weken* - In Spagna: *Reyna por quince días (Lady Jane Grey)* (23.05.11 - 278 m)

Il piccolo cavallerizzo

naz.: I - *m.* 220 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Gran Bretagna: *The Little Rider* (04.06.11 - 740 feet) - In Usa: *The Little Rider* (25.05.11)

Giuseppe ebreo.

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni*. *m.* 327 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Joseph in Aegypten* (12.11 - 327 m) - In Finlandia: *Josef Egyptissä* - In Francia: *Joseph et ses frères* (11.11 - 332 m) - In Germania: *Joseph in Ägypten* (18.11.11 - 327 m) - In Gran Bretagna: *Joseph and His Brethren* (02.12.11 - 1072 feet) - In Spagna: *José Hebreo* (20.11.11 - 340 m) - In Usa: *Joseph in Egypt* (27.01.12 - 1080 feet)

Il poverello di Assisi

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 5257 *del* 17.11.14 - *m.* 443 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Franz von Assisi* (23.12.11 - 443 m) - In Gran Bretagna: *St. Francis* (23.12.11 - 1453 feet) - In Spagna: *El pobrecillo de Asís* (11.12.11)

Alì Babà

naz.: I - v.c. n. 4201 del 07.09.14 - m. 358 - c. pr.: Cines (1906).

In Austria: *Ali Baba* (01.12 - 353 m) - In Francia: *Ali-Baba* (12.11 - 358 m) - In Germania: *Ali Baba* (30.12.11 - 353 m) - In Spagna: *Alí Babá* (23.12.11 - 370 m) - In Usa: *The Treasure Cave* (23.04.12)

Il talismano

naz.: I - m. 623 - c. pr.: Cines (1906).

In Austria: *Der Talisman* (01.12 - 623 m) - In Francia: *Le talisman* (01.12 - 628 m) - In Gran Bretagna: *The Talisman* (06.01.12 - 2.043 feet) - In Spagna: *El talismán* (27.12.11 - 650 m) - In Usa: *Richard, the Lion-Hearted* (31.08.12 - 1070 feet)

Titolo alternativo: *Riccardo Cuor di Leone*.

1912

Nell'assenza dei padroni

naz.: I - regia: Enrique Santos* - v.c. n. 4326 del 13.09.14 - m. 144 - c. pr.: Cines (1906).

In Francia: *Monsieur et Madame sont absents* (140 m) - In Germania: *In Abwesenheit der Herrschaft* (13.01.12 - 144 m) - In Gran Bretagna: *While the Masters Are Dancing* (17.01.12 - 472 feet) - In Olanda: *Dieven op heterdaad betrapt* - In Spagna: *En la ausencia de los dueños* (06.01.12 - 154 m)

Amore e ipnotismo

naz.: I - regia: Enrico Guazzoni* - v.c. n. 9501 del 22.06.15 - m. 303 - c. pr.: Cines (1906).

In Austria: *Liebe und Hypnotismus* (02.12 - 308 m) - In Gran Bretagna: *Love and Hypnotism* (02.03.12 - 933 feet) - In Spagna: *Amor é hipnotismo* (19.02.12 - 315 m) - In Usa: *Love and Hypnotism* (06.04.12 - 1000 feet)

Madame Roland

- *naz.:* I - regia: Enrico Guazzoni* - v.c. n. 4487 del 22.09.14 - m. 325 - c. pr.: Cines (1906).

In Austria: *Madame Roland* (03.12 - 329 m) - In Francia: *Madame Roland* (02.12 - 325 m) - In Germania: *Madame Roland* (1912) - In Gran Bretagna: *Madame Roland* (09.03.12 - 1023 feet) - In Spagna:

Madame Roland (26.02.12 - 345 m) - In Usa: *Madame Roland* (13.04.12)

Giuseppina Beauharnais

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni* - *m.* 385 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Josefine Beauharnais* (03.12) - In Gran Bretagna: *Josephine* (23.03.12 - 1263 feet) - In Spagna: *Josefina Beurnais* (11.03.12 - 395 m) - In Usa: *Josephine* (11.05.12)

Il trabocchetto punitore

- *naz.:* I - *regia:* Baldassarre Negroni*, Giulio Antamoro*. - *v.c. n.* 4460 *del* 18.09.14 - *m.* 263 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le guet-apens* (05.12 - 233 m) - In Gran Bretagna: *Fatal Trap Door* (25.05.12 - 865 feet) - In Olanda: *Nb. Gevaarlijke vulluiken*
Titolo alternativo: *Il trabocchetto*.

Amore tragico

- *naz.:* I - *regia:* Enrico Guazzoni* -- *v.c. n.* 5209 *del* 16.11.14 - *m.* 326 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Tragische Liebe* (03.12 - 330 m) - In Francia: *Le morphinomane* (22.03.12 - 326 m) - In Gran Bretagna: *Tragic Love* (14.05.12 - 1059 feet) - In Spagna: *Amor trágico* (18.03.12 - 345 m)

Preso in trappola

- *naz.:* I - *regia:* Enrique Santos* - *v.c. n.* 5248 *del* 17.11.14 - *m.* 247 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *In den Korb gefallen* (04.12 - 247 m) - In Francia: *Pris au piège* (19.04.12 - 691 m) - In Gran Bretagna: *Caught in a Snare* (17.04.12 - 810 feet) - In Spagna: *Cogido en la trampa* (27.03.12 - 260 m) - In Usa: *The Lottery of Love* (28.05.12)

Il falso segretario

naz.: I - *regia:* Enrique Santos* *m.* 589 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le faux secrétaire* (26.04.12 - 589 m) - In Gran Bretagna: *Sham Secretary* (11.05.12 - 1932 feet).

Lagrima e sorrisi

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 4268 *del* 13.09.14 - *m.* 630 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *Larmes et sourires* (01.13 - 642 m) - In Spagna: *Lagrimas y sonrisas* (12.12 - 660 m)

Panne d'auto

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 4400 *del* 16.09.14 - *m.* 320 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *Panne d'auto* (10.01.13) - In Olanda: *Autopech* - In Spagna: *Panne de automovil* (12.12 - 335 m)

Tragico amore

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 4240 *del* 09.09.14 - *m.* 290 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *Flirt tragique* (10.01.13) - In Gran Bretagna: *Tragic Flirtation* (11.12.12 - 968 feet) - In Spagna: *Flirt tragico* (12.12 - 305 m)

L'avvoltoio

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *m.* 1066 - *c. pr.:* Celio Film.

In Spagna: *El buitre* (01.13)

1913**La bufera**

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *m.* 910 - *c. pr.:* Celio Film.

In Spagna: *La tempestad* (04.13 - 910 m)

L'albero che parla

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni* - *v.c. n.* 4195 *del* 07.09.14 - *m.* 294 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *L'arbre parlant* (17.01.13 - 294 m) - In Gran Bretagna: *A Tree as a Peacemaker* (01.02.13 - 964 feet) - In Spagna: *El arbol que habla* (01.13 - 300 m) - In Usa: *His Grandchild* (12.03.13)

Ninì Verbena

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 9688 *del* 22.06.15 - *m.* 860 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *Bibi sans pattes* (31.01.13 - 860 m) - In Spagna: *Alma mundana* (01.13 - 875 m) - In Usa: *The Bondage of Evil* (30.06.14 - 2 parti)

Titoli alternativi: *In faccia al destino*, *L'anima del demi-monde*.

Per il blasone

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 4408 *del* 16.09.14 - *m.* 615 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Pour un blason* (02.13 - 606 m) - In Spagna: *Por el blasón* (02.13 - 635 m)

Titolo alternativo: *Per il casato*.

La madre

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 4497 *del* 22.09.14 - *m.* 689 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La mère* (14.03.13 - 685 m) - In Spagna: *La madre* (03.13 - 690 m)

Peccato e penitenza

naz.: I - *v.c. n.* 4245 *del* 09.09.14 - *m.* 300 - *c. pr.:* Celio Film.

In Spagna: *Pecado y penitencia* (03.13 - 300 m)

La cricca dorata

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *m.* 720 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *L'union des trois* (09.05.13 - 720 m) - In Gran Bretagna: *The Price of Silence* - In Spagna: *Pareja dorada* (04.13 - 750 m) - In Usa: *The Price of Silence* (31.03.14 - 2 parti)

La terra promessa

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 76 *del* 01.12.13 - *m.* 939 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *La terre promise* (06.06.13 - 939 m) - In Germania: *Das Gelobte Land* - In Gran Bretagna: *The Land of Promises* (09.06.13 - 3100 feet) - In Olanda: *Het land van belofte* - In Spagna: *La tierra prometida* - In Usa: *The Land of Promise* (05.14 - 3 reels)

L'ultimo atout

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 78 *del* 01.12.13 - *m.* 718 - *c. pr.:* Celio Film.

In Spagna: *El ultimo recurso* (06.13 - 725 m)

Titolo alternativo: *L'ultima carta*.

L'arma dei vigliacchi

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 249 *del* 01.12.13 - *m.* 678 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *L'arme des lâches* (04.07.13 - 678 m) - In Gran Bretagna: *Cowardly Weapons* (11.08.13 - 1867 feet)

Titolo alternativo: *La maestrina*.

Il siero del dottor Kean

naz.: I - *v.c. n.* 767 *del* 01.12.13 - *m.* 736 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le sérum du Docteur Kéan* (08.13 - 742 m)

Il Circolo nero

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione.- *v.c. n.* 938 *del* 01.12.13 - *m.* 750 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *Le cercle noir* (26.09.13 - 977 m) - In Gran Bretagna: *The Black Circle* (02.10.13 - 3150 feet) - In Olanda: *De zwarte kring* - In Usa: *The Black Circle* (05.14 - 3 reels)

Titolo alternativo: *Il cerchio nero*.

Tramonto

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni- *v.c. n.* 1204 *del* 01.12.13 - *m.* 1116 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *Coucher de soleil* (07.11.13 - 1120 m)

Idolo infranto

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 1009 *del* 01.12.13 - *m.* 760 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *L'idole brisée* (10.10.13 - 772 m) - In Usa: *The Artist's Model* (17.02.14 - 2 parti)

La suocera

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni*.- *v.c. n.* 1534 *del* 01.12.13 - *m.* 350 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La belle-mère* (12.12.13 - 267 m) - In Spagna: *La suegra*

L'amazzone mascherata

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 2591 *del* 21.02.14 - *m.* 1606 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *L'amazzone masquée* (31.07.14) - In Olanda: *De geheimzinnige amazone* - In Spagna: *La amazona disfrazada* (06.05.14)

La donna altrui

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni* - *v.c. n.* 2076 *del* 24.12.13 - *m.* 850 - *c. pr.:* Celio Film.

In Francia: *L'inévitable* (20.02.14 - 629 m.) - In Spagna: *La mujer ajena* (26.03.14 - 892 m) - In Usa: *The Forbidden Trail* (11.08.14)

1914

Histoire d'un Pierrot

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni [Emilio Ghione e Francesca Bertini] - *v.c. n.* 2546 *del* 14.02.14 - *m.* 1200 - *ppp:* 11.02.14 - *c. pr.:* Italica Ars - *c. pr. ass.:* Celio Film.

In Francia: *L'histoire d'un Pierrot* - In Portogallo: *O Pierrot* (Lisboa, 20.02.23) - In Spagna: *Historia de un Pierrot* (Madrid, 11.04.15) - In Usa: *Pierrot the Prodigal* (08.06.14)

Don Pietro Caruso

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *m.* 1200 - *c. pr.:* Caesar Film

La mia vita per la tua!

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 5638 *del* 08.12.14 - *c. pr.:* Monopol Film.

In Olanda: *Mijn leven voor het jouwe* - In Spagna: *Mi vida por la tuya*

Nelly la gigolette

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 5922 *del* 19.12.14 - *m.* 1459 - *c. pr.:* Caesar Film.

In Olanda: *Nelly, de danseres van de zwarte taverne* - In Svezia: *Dansösen från nattcabareten* (01.11.15 - 1410 m)

Titolo alternativo: *La danzatrice della Taverna Nera.*

1915

Per la sua pace

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 6497 *del* 23.01.15 - *m.* 800 - *c. pr.:* Caesar Film

L'ultimo dovere

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 6496 *del* 23.01.15 - *m.* 700 - *c. pr.:* Caesar Film

Gespay, fantino e gentiluomo

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 8369 *del* 09.04.15 - *c. pr.:* Caesar Film

Tresa

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 8401 *del* 17.04.15 - *c. pr.:* Tiber-Film

Memorie sacre

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 8503 *del* 17.04.15 - *m.* 1000 - *c. pr.:* Caesar Film.

In Svezia: *Heliga minnen - Den rätte konstnären* (27.03.16 - 1010 m)

Za la Mort

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 8555 *del* 21.04.15 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Francia: *Za la Mort*

Triste impegno

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 9397 *del* 14.06.15 - *m.* 1172 - *c. pr.:* Caesar Film.

In Svezia: *Livet som insats* (1916 - 1107 m)

Ciceruacchio

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 9476 *del* 22.06.15 - *m.* 2400 - *c. pr.:* Tiber-Film

Oberdan

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 9899 *del* 22.06.15 - *m.* 1600 - *c. pr.:* Tiber-Film.

Titoli alternativi: *Guglielmo Oberdan*, *Il martire di Trieste*, *Grido di Patria*, *Il martire della forza imperiale*.

Spine e lacrime

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 10341 *del* 08.09.15 - *c. pr.:* Tiber-Film

La banda delle cifre

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 10504 *del* 21.10.15 - *m.* 1750 - *c. pr.:* Tiber-Film

Sposa nella morte!

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 10671 *del* 13.11.15 - *m.* 1537 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *A cruz do matrimónio* (Lisboa, 07.01.18)

Il naufragatore

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 10713 *del* 27.11.15 - *m.* 1000 - *c. pr.:* Tiber-Film

Titolo alternativo: *La vendetta del pirata*.

1916**La morsa**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 11062 *del* 30.01.16 - *m.* 1628 - *c. pr.:* Tiber-Film

L'imboscata

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 11273 *del* 06.03.16 - *m.* 1540 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *A emboscada* (Lisboa, 21.01.18)

Anime buie

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 11450 *del* 03.05.16 - *m.* 1455 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *Alma escrava* (Lisboa, 03.03.18) - In Spagna: *Tripticos de dos almas*

La grande vergogna

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 11604 *del* 02.06.16 - *m.* 1550 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *A grande vergonha* (Lisboa, 02.02.18)

L'enfant del l'amour

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12022 *del* 21.09.16 - *m.* 1550 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *O filho do amor* (Lisboa, 15.09.23)

Il potere sovrano

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negrone, Percy Nash - *v.c. n.* 12033 *del* 17.10.16 - *m.* 2257 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *O poder soberano* (Lisboa, 10.01.18) - In Svezia: *Världslig makt* (08.09.19 - 1794 m)

Titolo alternativo: *Temporal Power*.

Tormento gentile

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12149 *del* 26.10.16 - *m.* 1380 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *Doce tormento* (Lisboa, 28.01.18)

La rosa di Granata

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12225 *del* 27.11.16 - *m.* 1835 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *Rosa de Granada* (Lisboa, 07.01.18) - In Svezia: *Rosen från Granada* (21.10.18 - 1371 m)

1917**Un dramma ignorato**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12322 *del* 17.01.17 - *m.* 1748 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *Um drama ignorado* (Lisboa, 03.10.18)

Il numero 121

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12356 *del* 17.01.17 - *m.* 1200 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *O número 121* (Lisboa, 29.07.18)

L'ultima impresa

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12355 *del* 17.01.17 - *m.* 1300 - *c. pr.:* Tiber-Film

Lagrime

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12546 *del* 24.03.17 - *m.* 681 - *c. pr.:* Caesar Film

La Santa

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 12778 *del* 06.06.17 - *m.* 1403 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *A Santa* (Lisboa, 05.09.18)

Il Triangolo Giallo

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *c. pr.:* Tiber-Film.

Serial diviso in quattro episodi: *I Cavalieri del Triangolo* (pvr: 27 dicembre 1917), *Acqua che parla* (pvr: 7 gennaio 1918, *El Círco Barzum* nella versione spagnola), *Il mattone insanguinato* (pvr: 14 gennaio 1918, *El hallazgo misterioso*), *La rivincita di Za* (pvr: 20 gennaio 1918).

In Portogallo: *O Triângulo Amarelo* (Lisboa, 16.09.18).

1918**I Topi Grigi**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *c. pr.:* Tiber-Film.

Serial diviso in otto episodi: *La busta nera*; *La tortura*; *Il covo*; *La rete di corda*; *La corsa al milione*; *Aristocrazia canaglia*; *6000 volts*; *A mezza Quaresima*.

Nel gorgo

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 13460 *del* 01.04.18 - *m.* 1750 - *c. pr.:* Tiber-Film.

In Portogallo: *No turbilhão* (Lisbona, 22.10.19)

1919**Sua Eccellenza la Morte**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 14179 *del* 01.05.19 - *m.* 1465 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Portogallo: *Sua ex.a a Morte* (Lisboa, 04.04.21)

Titolo alternativo: *S.E. la morte.*

Dollari e fracks

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Portogallo: *Casacas e dólares* (Lisboa, 17.09.20).

Episodi: **X di un delitto (La)** - *v.c. ep.:* 14325 *del* 01.07.19 - *m.* 1458

- **Mano inguantata (La)** - *v.c. ep.:* 14326 *del* 01.07.19 - *m.* 1237 -

Quaranta pugnali - *v.c. ep.:* 14327 *del* 01.07.19 - *m.* 1150 - **Sedia**

elettrica - *v.c. ep.:* 14328 *del* 01.07.19 - *m.* 1130

Serial diviso in quattro episodi: *La X di un delitto; La mano guantata; Quaranta pugnali; La sedia elettrica.*

1920**Il castello di bronzo**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *c. pr.:* Lombardo Film, Napoli.

In Germania: *Das Schloss aus Bronze.*

Episodi: **Tredici di notte** - *v.c. ep.:* 14816 *del* 01.02.20 - *m.* 1179 - **Za**

le Frak - *v.c. ep.:* 14817 *del* 01.02.20 - *m.* 1378

Serial diviso in due episodi: *Tredici di notte, vc:* 14816 *del* 1° febbraio 1920; *Za le frac, vc:* 14817 *del* 1° febbraio 1920.

1921**Senza pietà**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 16223 *del* 19.07.21 - *m.* 1386 -

c. pr.: Tiber-Film

I quattro tramonti

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 16380 *del* 01.09.21 - *m.* 1398 -

c. pr.: Ghione Film, Torino

1922

Quale dei due? *naz.:* I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 16668 *del* 31.01.22 - *m.* 1806 - *c. pr.:* Fert Film, Roma/Torino.

Titolo alternativo: *Za la Mort contro Za la Mort.*

L'ultima livrea

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 16758 *del* 28.02.22 - *m.* 1687 -

c. pr.: Ghione Film, Torino - *c. pr. ass.:* Pasquali e C., Torino

Titolo di lavorazione: *L'uomo della tempesta.*

La maga e il grifo

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 16802 *del* 28.02.22 - *m.* 1692 -
c. pr.: Ghione Film, Torino

Il quadrante d'oro

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 17379 *del* 30.09.22 - *m.* 1879 -
c. pr.: Fert Film, Roma/Torino

1923**Un frak e un apache**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 17797 *del* 31.01.23 - *m.* 1853 -
c. pr.: De Giglio Film, Torino

Le due catene

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 18325 *del* 30.06.23 - *m.* 1473 -
c. pr.: Alba Film, Torino

1924**Ultimissime della notte**

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 19300 *del* 31.03.24 - *m.* 1389 -
c. pr.: Alba Film, Torino.
Titolo alternativo: *Riabilitazione nella tomba.*

Zalamort. Der Traum der Zalavie

naz.: Germania - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 20011 *del* 22 04 1924
- *c. pr.* Produzione: F.A.J.- National, Berlin.
Titolo italiano: *L'incubo di Za la Vie.* La versione originaria prevedeva
un serial diviso in due episodi: *Zalamort 1. Teil; Zalamort 2. Teil.*

1925**La via del peccato**

naz.: I - *regia:* Amleto Palermi - *v.c. n.* 20324 *del* 31.01.25 - *m.* 2662 -
c. pr.: A.P. Film

La cavalcata ardente

naz.: I - *regia:* Carmine Gallone - *v.c. n.* 20556 *del* 28.02.25 - *m.*
3506 - *c. pr.:* S.A.I.C., Napoli - *c. pr. ass.:* Westi Film

La casa errante

naz.: I - *regia:* Emilio Ghione - *v.c. n.* 22007 *del* 30.09.25 - *m.* 1476 -
c. pr.: Caesar Film

1926

Gli ultimi giorni di Pompei

naz.: I - regia: Amleto Palermi, Carmine Gallone - v.c. n. 22422 del 31.01.26 - m. 3683 - c. pr.: S.A. Grandi Film, Torino.

In Portogallo: *Os últimos dias de Pompeia* (Lisboa, 05.12.27)

Senza padre

naz.: I - regia: Emilio Ghione - v.c. n. 22998 del 30.09.26 - m. 1446 - c. pr.: Ghione Film, Torino

**c. Amleto Novelli. Filmografia completa
1909****La morte di Socrate**

naz.: I - v.c. n. 4165 del 07.09.14 - m. 148 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: luglio 1909.

In Francia: *La mort de Socrate* (07.09 - 152 m) - In Germania: *Der Tod des Sokrates* (07.09 - 148 m)

La nuova mamma

naz.: I - regia: Enrico Guazzoni - m. 275 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 17.9.1909

In Francia: *La nouvelle maman* (09.09 - 295 m) - In Germania: *Das Neue Mütterchen* (02.10.09 - 295 m) - In Gran Bretagna: *The New Little Mother* (10.09)

L'ultimo degli Stuardi

naz.: I - regia: Mario Caserini - m. 275 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 20.9.1909.

In Francia: *Le dernier des Stuart* (09.09 - 274 m) - In Germania: *Die Letzten Stuarts* (02.10.09 - 275 m) - In Gran Bretagna: *Last of the Stuarts* (10.09)

Bianca Cappello

naz.: I - regia: Mario Caserini - m. 360 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 25.10.1909

La campana

naz.: I - m. 232 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 2.11.1909

In Francia: *La cloche* (11.09 - 232 m) - In Germania: *Die Glocke* (20.11.09 - 232 m) - In Gran Bretagna: *The Bell* (11.09 - 761 feet)

Dramma medioevale

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 134 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: dicembre 1909

In Austria: *Drama aus dem Mittelalter* (11.08 - 146 m)

1910**Anna di Masovia**

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 236 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 3.1.1910

In Francia: *Anne de Masovie* (01.10 - 236 m) - In Germania: *Anna von Massovia* (1910 - 236 m) - In Gran Bretagna: *Duchess of Masovia* (01.01.10 - 774 feet)

Eloquenza di un fiore

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 180 - c. pr.: Cines (1906). 7.2.1910

In Francia: *Eloquence d'une fleur* (02.10 - 174 m) - In Germania: *Redekunst einer Blume*- In Gran Bretagna: *The Eloquence of a Flower* (05.02.10 - 573 feet) - In Olanda: *De invloed van een bloem*

Monna Vanda dei Soldanieri

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - v.c. n. 4151 del 07.09.14 - m. 299 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 25.2.1910

In Austria: *Vanda von Soldanieri oder Welfen und Ghibellinen* (03.10) - In Francia: *Monna Vanda di Soldanieri* (02.10 - 299 m) - In Gran Bretagna: *Vanda Soldanieri* (19.02.10 - 938 feet)

Il Cid

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - v.c. n. 9975 del 22.06.15 - m. 289 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 7.03.1910.

In Gran Bretagna: *The Triumphant Hero* (05.03.10)

La congiura di Piacenza

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 295 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 18.3.1910.

In Francia: *Le complot de Piacenza* (03.10 - 295 m) - In Germania: *Die Verschwörung von Piacenza* - In Gran Bretagna: *The Piacenza Plot* (16.03.10 - 967 feet)

Il disertore

naz.: I - *regia*: Vittorio Rossi Pianelli - m. 287 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 1.4.1910.

In Austria: *Der Deserteur* (04.10 - 287 m) - In Francia: *Le déserteur* (04.04.10 - 287 m) - In Gran Bretagna: *The Deserter* (04.10 - 941 feet) - In Usa: *The Deserter* (23.03.12)

Ladro di pane

naz.: I - m. 174 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 7.4.1910.

In Francia: *Voleur de pain* (02.04.10 - 174 m) - In Gran Bretagna: *Stealing Bread* (04.10 - 570 feet)

Cola di Rienzi

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - v.c. n. 4196 del 07.09.14 - m. 310 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 22.04.1910

In Francia: *Cola di Rienze* (18.04.10 - 310 m) - In Germania: *Cola di Rienzi* (1910 - 310 m) - In Gran Bretagna: *Rienzi* (04.10 - 1016 feet) - In Spagna: *Rienzi*

Il sogno di Colombina

naz.: I - m. 233 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 22.04.1910

In Francia: *Le rêve de Colombine (Scène sous le règne de Louis XV)* (18.04.10 - 233 m) - In Gran Bretagna: *Columbina's Dream* (04.10 - 765 feet)

La battaglia di Legnano

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - v.c. n. 9976 del 22.06.15 - m. 304 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 13.5.1910.

In Austria: *Die Schlacht von Legnano* (05.10 - 290 m) - In Francia: *Bataille de Legnano* (05.10 - 304 m) - In Germania: *Die Schlacht von Legnano* - In Gran Bretagna: *Barbarossa* (07.05.10 - 997 feet) - In Urss: *Fridrih Barbarossa* - In Usa: *The Battle of Legnano* (15.06.10 - 985 feet)

L'amorino

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - v.c. n. 5204 del 16.11.14 - m. 229 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: giugno 1910.

In Francia: *Le petit amour* (20.06.10 - 229 m) - In Gran Bretagna: *Sly Little Cupid* (22.06.10 - 751 feet)

La bella lattaia

naz.: I - m. 151 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 17.6.1910.

In Francia: *La jolie laitière* (13.06.10 - 151 m) - In Gran Bretagna: *The Pretty Dairymaid* (15.06.10 - 495 feet) - In Usa: *The Pretty Dairy Maid* (28.10.10 - 480 feet)

Giovanni dalle Bande Nere

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 353 - c. pr.: Cines (1906).
22.7.1910.

Beatrice di Tenda

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 371 - c. pr.: Cines (1906). Ddc:
ottobre 1910.

Catilina

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 272 - c. pr.: Cines (1906). Ddc:
28.10.1910.

Doge e dogaresa

naz.: I - m. 230 - c. pr.: Cines (1906). Ddc: 21.11.1910.
In Francia: *Doge et dogaresse* (25.11.10 - 230 m) - In Gran
Bretagna: *Doge and Dogeress* (23.11.10 - 754 feet) - In Spagna:
Marcelo Duque de Venecia (20.11.10 - 234 m)

Amore e libertà

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - m. 291 - c. pr.: Cines (1906). Ddc:
5.12.1910.
In Finlandia: *Kärlek och frihet* - In Francia: *Amour et liberté* (03.12.10
- 291 m) - In Gran Bretagna: *For Love and Country* (03.12.10 - 954
feet) - In Spagna: *Amor y libertad* (09.12.10 - 294 m)

Orazi e Curiazi

naz.: I - v.c. n. 4185 del 07.09.14 - m. 234 - c. pr.: Cines (1906). Ddc:
9.12.1910.
In Finlandia: *Horatier och Kuriatier* - In Francia: *Horaces et Curiaces*
(03.12.10 - 195 m) - In Gran Bretagna: *Three Champions of Old
Rome* (07.12.10 - 767 feet) - In Spagna: *Horacios y Curiacios*
(06.12.10 - 237 m)

Lucrezia Borgia

naz.: I - *regia*: Mario Caserini - v.c. n. 4182 del 07.09.14 - m. 346 - c.
pr.: Cines (1906). Ddc: 16.12.1910.

1911

Agrippina

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 4282 *del* 13.09.14 - *m.* 379 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Agrippine* (13.01.11) - In Germania: *Agrippina* (11.02.11 - 399 m) - In Gran Bretagna: *Agrippina* (07.01.11 - 1242 feet) - In Olanda: *Keizerin Agrippina* - In Spagna: *Agripina* - In Ungheria: *Nero anyja*

L'anello della Regina Elisabetta

naz.: I - *v.c. n.* 5202 *del* 16.11.14 - *m.* 307 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Der Ring der Königin* (10.11 - 307 m) - In Francia: *La bague de la reine Elisabeth* (10.11 - 308 m) - In Gran Bretagna: *Queen Elizabeth's Ring* (10.11 - 1006 feet) - In Spagna: *El anillo de la reina Elisabet* (09.10.11 - 320 m) - In Usa: *Queen Elizabeth's Ring* (20.04.12)

Angelo tutelare

naz.: I - *m.* 239 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *His Guardian Angel* (05.04.11 - 783 feet) - In Spagna: *Angel tutelar* (05.04.11 - 242 m)

Antigone

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 4472 *del* 18.09.14 - *m.* 340 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Antigone* - In Germania: *Antigone* (15.04.11 - 340 m) - In Gran Bretagna: *Antigone* (01.04.11 - 1115 feet) - In Spagna: *Antígona* (03.04.11 - 345 m) - In Ungheria: *Antigone* (05.11 - 420 m)

Attilio Regolo

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 6236 *del* 11.01.15 - *m.* 239 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Attilio Regolo* (04.02.11 - 249 m) - In Gran Bretagna: *True Till Death* (21.02.11 - 783 feet) - In Spagna: *Romanos y cartagineses* - In Usa: *True Till Death* (08.13 - 2 reels)

Bruto

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *m.* 362 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Brutus* - In Francia: *Brutus* (28.10.11 - 362 m) - In Germania: *Brutus* (18.11.11) - In Gran Bretagna: *Brutus* (11.11 - 1187 feet) - In Spagna: *Bruto* (06.11.11 - 375 m) - In Usa: *Brutus* (20.01.12)

Dramma alla frontiera

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *m.* 102 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *A Frontier Drama* (18.03.11 - 629 feet) - In Spagna: *Un drama en la frontera* (24.03.11 - 195 m)

Il duca d'Atene

naz.: I - *m.* 206 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Ateenan herttua* - In Germania: *Der Herzog von Athen* - In Gran Bretagna: *The Duke of Athens* (25.02.11 - 675 feet) - In Spagna: *El duque de Atenas* (27.02.11 - 210 m) - In Ungheria: *Athén hercege* (285 m)

Fatima

naz.: I - *m.* 277 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Fatima* - In Gran Bretagna: *Fatima* (18.01.11 - 907 feet) - In Usa: *Fatima* (21.05.12)

Francine

naz.: I - *regia:* Oreste Gherardini - *m.* 257 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Franzi* - In Gran Bretagna: *Francine* (10.05.11 - 842 feet) - In Spagna: *Francine* (09.05.11 - 260 m) - In Ungheria: *A modell* (285 m)

La Gerusalemme Liberata

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *m.* 1000 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La jèrusalem délivrée* (05.11 - 1100 m) - In Germania: *Das Befreite Jerusalem* (10.06.11 - 1100 m) - In Gran Bretagna: *The Crusaders* (05.11 - 4000 feet) - In Olanda: *De verlossing van Jeruzalem* (29.07.11) - In Spagna: *Jerusalem libertada* (04.11 - 1085 m) - In Ungheria: *A keresztes háboru* (06.11 - 1100 m) - In Usa: *The Crusaders* (07.11)

Goffredo Mameli

naz.: I - *v.c. n.* 8876 del 07.05.15 - *m.* 266 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Goffredo Mamelli* (10.11 - 255 m) - In Francia: *Goffredo Mameli* (09.11 - 270 m) - In Germania: *Gottfried Mameli* - In Gran Bretagna: *Goffredo Mameli* (23.09.11 - 872 feet) - In Spagna: *Gofredo Mameli* (18.09.11 - 280 m)

Guido Cavalcanti

naz.: I - *v.c. n.* 6305 del 23.01.15 - *m.* 249 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Guido Cavalcanti* - In Gran Bretagna: *Guido Cavalcanti* (06.05.11 - 816 feet) - In Spagna: *Guido Cavalcanti* (08.05.11 - 252 m)

I Maccabei

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 5291 *del* 13.09.14 - *m.* 325 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Makkabealaiset* - In Francia: *Les macchabées* (04.11 - 325 m) - In Germania: *Die Maccabäer* (29.04.11) - In Gran Bretagna: *Judas Maccabaeus* (15.04.11) - In Spagna: *Los macabeos* (18.04.11) - In Usa: *Judas Maccabaeus* (05.11)

I Masnadieri

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *m.* 345 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Die Räuber* (01.04.11 - 390 m) - In Gran Bretagna: *The Robbers* (18.03.11 - 1131 feet) - In Spagna: *Los bandidos* (21.03.11 - 350 m) - In Ungheria: *Haramiak* (07.11 - 420 m)

Il Moro dell'Apuxarra [Il Tuxani]

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *m.* 302 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Der Maure von Alpuxarra* (08.11 - 302 m) - In Germania: *Der Maure von Alpuxarra* - In Gran Bretagna: *Moorish Bride* (12.08.11 - 990 feet) - In Spagna: *El moro de Alpujarra ó el Tuxani* (07.08.11 - 315 m) - In Usa: *The Moorish Bride* (09.03.12)

Napoleone a Sant'Elena

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *v.c. n.* 6210 *del* 11.01.15 - *m.* 262 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Napoleon St. Helenalla* - In Francia: *Napoléon à Sainte-Hélène* (01.11) - In Germania: *Napoleon auf Sankt Helena* (11.02.11) - In Gran Bretagna: *Napoleon* (28.01.11 - 858 feet) - In Spagna: *Napoléon en Santa Elena* (30.01.11 - 265 m) - In Usa: *Napoleon at St. Helena* (12.11)

Romola

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *m.* 255 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Romola* (11.02.11) - In Gran Bretagna: *Romola* (01.02.11 - 803 feet) - In Spagna: *Romola* (01.01.11 - 248 m)

San Sebastiano

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 4307 *del* 13.09.14 - *m.* 340 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Pyhä Sebastian* - In Gran Bretagna: *St. Sebastian* (08.04.11 - 1115 feet) - In Spagna: *El tribuno Sebastián* (10.04.11 - 345 m)

Santa Cecilia (La martire cristiana)

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 4177 *del* 07.09.14 - *m.* 377 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Germania: *Cäcilia* (04.03.11 - 377 m) - In Gran Bretagna: *St. Cecilia* (02.11) - In Olanda: *De heilige Cecilia* - In Spagna: *Santa Cecilia* (20.02.11 - 380 m)

Il talismano

naz.: I - *m.* 623 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Der Talisman* (01.12 - 623 m) - In Francia: *Le talisman* (01.12 - 628 m) - In Gran Bretagna: *The Talisman* (06.01.12 - 2.043 feet) - In Spagna: *El talismán* (27.12.11 - 650 m) - In Usa: *Richard, the Lion-Hearted* (31.08.12 - 1070 feet)

Virginia

naz.: I - *v.c. n.* 4486 *del* 18.09.14 - *m.* 247 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Finlandia: *Virginia* - In Gran Bretagna: *Virginia* (04.03.11 - 810 feet) - In Spagna: *Virginia* (08.03.11 - 250 m)

1912

Lo chauffeur

naz.: I - *m.* 250 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Der Chauffeur* (01.12 - 258 m) - In Gran Bretagna: *The Chauffeur* (03.02.12 - 829 feet) - In Spagna: *El chauffeur* (27.01.12 - 265 m) - In Usa: *The Chauffeur* (05.03.12)

Due astuzie in contrasto

naz.: I - *v.c. n.* 4319 *del* 13.09.14 - *m.* 837 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *A malin, malin et demi* (08.11.12 - 837 m) - In Gran Bretagna: *Plot and Counter Plot* (23.11.12 - 2827 feet) - In Spagna: *Dos astucias en contraste* (11.12 - 865 m) - In Usa: *Plot and Counterplot* (25.01.13)

Un duello sotto Richelieu

naz.: I - *m.* 192 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Liebe unter Richelieu* (07.12 - 200 m) - In Spagna: *Un amor bajo Richelieu* (07.12 - 210 m) - In Usa: *Trapping the Conspirators* (14.12.12 - 1010 feet)

Due vite per un cuore

naz.: I - *m.* 981 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Deux vies pour un coeur* (11.12 - 891 m) - In Gran Bretagna: *A Sister's Ordeal* (30.11.12 - 2990 feet) - In Spagna: *Dos vidas por un corazón* (11.12 - 1010 m)

Fior d'amore e fior di morte

naz.: I - *v.c. n.* 4222 del 09.09.14 - *m.* 678 - *c. pr.:* Cines (1906).
 In Francia: *Fleur d'amour et fleur de mort* (11.12) - In Gran Bretagna: *Flower of Love and Flower of Death* (28.12.12 - 2221 feet) - In Spagna: *Flor de amor y flor de muerte* (12.12 - 700 m) - In Usa: *The Flower of Destiny* (07.10.13)

In pasto ai leoni

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 4280 del 13.09.14 - *m.* 588 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *En patare aux lions* (04.10.12 - 588 m) - In Gran Bretagna: *The Lion Tamer's Revenge* (19.10.12 - 607 feet) - In Spagna: *Devorado por los leones* (10.12 - 605 m) - In Usa: *The Lion Tamer's Revenge* (21.10.12 - 2 reels)

Malavita

naz.: I - *v.c. n.* 4225 del 09.09.14 - *m.* 283 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Spagna: *Mala vida* (20.05.12 - 245 m)

Nella

naz.: I - *m.* 287 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Nella* (09.08.12 - 287 m) - In Gran Bretagna: *Nellie, the Spy's Sister* (24.08.12 - 941 feet)

Nella terra che divampa

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 4246 del 23.11.14 - *m.* 632 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le pays qui fermente* (29.11.12 - 553 m) - In Gran Bretagna: *Patriotism* (07.12.12 - 1921 feet) - In Spagna: *En la tierra que reacciona* (11.12 - 650 m)

Pro Patria Mori

naz.: I - *v.c. n.* 4183 del 29.05.15 - *m.* 737 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *L'honneur au temps de l'Empire* (01.11.12 - 757 m) - In Germania: *Das Leben für das Vaterland* - In Gran Bretagna: *Death or Glory - A Story of Napoleon* (16.11.12 - 2417 feet) - In Portogallo: *Os que morrem pela pátria* (Lisboa, 25.02.18) - In Spagna: *Pro patria mori* (10.12) - In Usa: *At Napoleon's Command* (02.12.12 - 2 reels)

Il ricatto

naz.: I - *v.c. n.* 8057 del 23.03.15 - *m.* 601 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *Blackmail* (04.05.12 - 2266 feet) - In Spagna: *Rescate* (22.04.12 - 725 m) - In Usa: *Blackmail* (09.12 - 2300 feet)

Il ricordo di un amore

naz.: I - *m.* 493 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *En souvenir de leurs amours* (26.07.12 - 443/493 m) - In Gran Bretagna: *The Coiners* (10.08.12 - 1617 feet) - In Spagna: *Recuerdo de un amor* (08.12) - In Usa: *Trailing the Counterfeiters* (12.10.12)

La rosa di Tebe

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 7151 *del* 22.02.15 - *m.* 574 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La rose de Thèbes* (31.05.12 - 574/620) - In Gran Bretagna: *The Rose of Thebes* (07.12) - In Spagna: *Rosa de Tebas* (03.06.12 - 600 m) - In Usa: *Ramses, King of Egypt* (12.08.12 - 2000 feet)

Sotto Robespierre

naz.: I - *m.* 317 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Unter Robespierre* (08.12 - 317 m) - In Francia: *Au temps de Robespierre* (19.07.12 - 317 m) - In Gran Bretagna: *In Robespierre's Time* (03.08.12 - 1040 feet) - In Spagna: *Bajo Robespierre* (07.12 - 330 m) - In Usa: *Betrayed for Love* (21.09.12)

Lo spione

naz.: I - *regia:* Mario Caserini - *m.* 739 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *L'espion* (06.12 - 739 m) - In Gran Bretagna: *The Daughter of the Spy* (20.07.12 - 2424 feet) - In Spagna: *El espía* (08.07.12 - 750 m) - In Usa: *The Daughter of the Spy* (09.12)

Il trabocchetto punitore

naz.: I - *v.c. n.* 4460 *del* 18.09.14 - *m.* 263 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le guet-apens* (05.12 - 233 m) - In Gran Bretagna: *Fatal Trap Door* (25.05.12 - 865 feet) - In Olanda: *Nb. Gevaarlijke valluiken*

Tradimento

naz.: I - *m.* 619 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Verrat* (07.12 - 619 m) - In Francia: *Trahison* (28.06.12 - 619 m) - In Usa: *Treason* (1912 - 1860 feet)

Le ultime ore di Murat

naz.: I - *m.* 134 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Austria: *Die Letzten Stunden Joachim Murats* (07.12 - 169 m) - In Francia: *Dernières heures de Murat* (12.07.12 - 169 m) - In Gran Bretagna: *Last Hours of Murat* (27.07.12 - 555 feet) - In Spagna: *Últimas horas de Joaquín Murat* (07.12 - 175 m) - In Usa: *How a Brave Man Died* (01.10.12 - 540 feet)

1913

La barca nuziale

naz.: I - *v.c. n.* 1307 del 01.12.13 - *m.* 706 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La barque nuptiale* (31.10.13 - 544 m) - In Gran Bretagna: *The Wedding Barque* (01.12.13 - 1800 feet) - In Usa: *The Heart of a Gipsy* (13.01.14 - 2 parti)

La donna è come l'ombra

naz.: I - *regia:* Giulio Antamoro - *v.c. n.* 130 del 01.12.13 - *m.* 804 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La femme est une ombre* (06.06.13 - 791 m) - In Gran Bretagna: *Woman Is Like a Shadow* (26.06.13 - 2627 feet) - In Usa: *When a Woman Wills* (30.12.13 - 2 parti)

I due macchinisti

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *m.* 715 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Les deux mécaniciens* (11.04.13 - 715 m) - In Gran Bretagna: *Two Engine Drivers* (19.04.13 - 2192 feet) - In Spagna: *Los dos maquinistas* (04.13 - 730 m) - In Usa: *The Rival Engineers* (16.06.13)

Fra uomini e belve

(**Avventure in India**) - *naz.:* I - *regia:* Gant (Giulio Antamoro) - *v.c. n.* 1751 del 01.12.13 - *m.* 1800 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Entre hommes et fauves* - In Spagna: *Entre hombres y fieras* (Madrid, 14.01.14) - In Svezia: *Mellan människa och vilddjur* (21.02.14 - 1537 m) - In Usa: *Between Savage and Tiger* (02.14 - 6 reels)

Il gomitolo nero

naz.: I - *v.c. n.* 79 del 01.12.13 - *m.* 750 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La pelote noire* (23.05.13 - 842 m) - In Germania: *Der Schwarze Knäul* - In Gran Bretagna: *The Black Thread* (05.06.13 - 2600 feet) - In Usa: *The Black Thread* (05.14 - 3 reels)

La lega dei diamanti

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 786 *del* 01.12.13 - *m.* 1056 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Voleurs de diamants* (08.13 - 1055 m) - In Gran Bretagna: *The Diamond League* (22.09.13 - 3470 feet) - In Usa: *An African Diamond Conspiracy* (05.14 - 4 reels)

Marcantonio e Cleopatra

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 1123 *del* 01.12.13 - *m.* 2000 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Marc-Antoine et Cléopâtre* (11.13 - 6 parti, 70 quadri) - In Germania: *Die Herrin des Nils (Cleopatra)*- In Gran Bretagna: *Antony and Cleopatra* (26.09.13) - In Portogallo: *Cléopatra* (16.05.15 - 3500 m) - In Portogallo: *Marco António e Cleópatra* (Lisboa, 25.08.25) - In Svezia: *Cleopatra* (26.12.13 - 2022 m) - In Usa: *Antony and Cleopatra* (12.13 - 8 reels)

Pregiudizio crudele

naz.: I - *v.c. n.* 1699 *del* 01.12.13 - *m.* 1020 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Préjudice cruel* (26.12.13 - 1021 m) - In Gran Bretagna: *His Solemn Oath* (01.14 - 2491 feet) - In Spagna: *Prejuicio cruel*

Quo vadis?

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 6990 *del* 10.02.15 - *m.* 2250 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Quo vadis?* (09.05.13) - In Gran Bretagna: *Quo Vadis?* (04.13) - In Olanda: *Quo vadis?* (Rotterdam, 14.05.13) - In Spagna: *Quo vadis?* (Madrid, 18.05.13) - In Svezia: *Quo vadis?* (05.04.13 - 2176 m) - In Ungheria: *Quo vadis?* (03.13) - In Usa: *Quo Vadis?* (21.04.13)

Rosso vincente

naz.: I - *m.* 324 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *Red Wins* (26.04.13 - 1071 feet) - In Spagna: *Rojo, vencedor* - In Usa: *Red Wins* (20.05.13)

La rupe del Malconsiglio

naz.: I - *v.c. n.* 4502 *del* 22.09.14 - *m.* 767 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La roche de Malconseil* (07.02.13 - 763 m.) - In Gran Bretagna: *Blow for Blow* (12.03.13 - 2400 feet) - In Olanda: *De wraak van de veehoeder* - In Spagna: *La peña del Mal consejo* (02.13 - 790 m)

Il salto del lupo

naz.: I - *v.c. n.* 4343 del 16.09.14 - *m.* 922 - *c. pr.:* Cines (1906).
 In Francia: *Le saut du loup* (17.01.13 - 922 m) - In Gran Bretagna: *Life for a Life* (15.02.13 - 2253 feet) - In Spagna: *El salto del lobo* (01.13 - 950 m) - In Usa: *A Fugitive at Bay* (16.04.13 - 1800 feet)

La sirena folle

naz.: I - *v.c. n.* 1810 del 13.12.13 - *m.* 683 - *c. pr.:* Cines (1906).
 In Francia: *La sirène folle* (09.01.14 - 683 m)

Sulla via dell'oro

naz.: I - *v.c. n.* 311 del 01.12.13 - *m.* 582 - *c. pr.:* Cines (1906).
 In Francia: *Pour de l'or* (07.13 - 570/579 m) - In Germania: *Peter* - In Gran Bretagna: *Prospecting for Gold* (04.08.13 - 1933 feet) - In Olanda: *De goudzoekers* - In Usa: *The Human Bridge* (26.08.13)

1914

Cajus Julius Caesar

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 5366 del 18.11.14 - *m.* 2234 - *c. pr.:* Cines (1906).
 In Olanda: *Julius Caesar* - In Portogallo: *Júlio César* (Lisboa, 31.07.25) - In Spagna: *Cayo Julio César* - In Svezia: *Julius Caesar* (21.02.16 - 1492 m) - In Usa: *Julius Caesar* (11.14)

Gli scarabei d'oro (tre episodi) - *naz.:* I - *regia:* Enrique Santos - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Les scarabées noirs* (1105 m) - In Usa: *The Golden Beetle* (08.14 - 4 parti).

Episodi: **Scarabei d'oro (Gli) (primo episodio)** - In Francia: *Les scarabées noirs* (15.05.14 - 1105 m) - In Gran Bretagna: *The Golden Beetle* - In Spagna: *Los escarabajos de oro* (03.14 - 1180 m) - *v.c. ep.:* 2580 del 18.02.14 - *m.* 1105 - *regia:* Enrique Santos - **Dagli Scarabei d'oro ai Cobras (secondo episodio)** - In Gran Bretagna: *The Fakir's Ring* (11.01.15 - 2700 feet) - *v.c. ep.:* 5148 del 05.11.14 - *m.* 750 - *regia:* Enrique Santos - **Segreto dei Cobras (II) (terzo episodio)** - In Gran Bretagna: *Sign of the Cobra* (25.01.15 - 2150 feet) - *v.c. ep.:* 5197 del 16.11.14 - *m.* 650 - *regia:* Enrique Santos

Il dovere

naz.: I - *v.c. n.* 4943 del 22.10.14 - *m.* 180 - *c. pr.:* Cines (1906).
 In Gran Bretagna: *Duty or Death* (03.12.14 - 590 feet)

Il falso cupone

naz.: I - *m.* 650 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le faux billet* (13.03.14 - 603 m) - In Gran Bretagna: *The Altered Note*- In Spagna: *El falso cupón* (03.14 - 862 m)

L'Italia s'è desta (I Fratelli Bandiera)

naz.: I - *v.c. n.* 4444 *del* 18.09.14 - *m.* 1100 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Mathilde d'Aspravalli*

La moglie ingenua

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 5093 *del* 05.11.14 - *m.* 300 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *Romance and Reality* (04.15)

Per l'onore

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 5497 *del* 26.11.14 - *m.* 600 - *c. pr.:* Cines (1906)

Scuola d'eroi

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 2572 *del* 18.02.14 - *m.* 2230 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *How Heroes are Made* (11.14) - In Portogallo: *Escola de heróis* (Lisboa, 13.02.18) - In Spagna: *Escuela de héroes* (Madrid, 09.05.14) - In Usa: *For Napoleon and France* (03.14 - 6 parti)

Il segreto del pazzo

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 3705 *del* 24.06.14 - *m.* 810 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *Le secret du fou* (31.07.14 - 713 m) - In Gran Bretagna: *The Madman's Secret* (23.11.14 - 2750 feet) - In Spagna: *El secreto del loco* (07.14 - 810 m)

Turbine d'odio

naz.: I - *regia:* Carmine Gallone - *v.c. n.* 3866 *del* 11.07.14 - *m.* 850 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *A Brother's Hate* (08.14 - 455 feet)

1915

Attenti alle spie!

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 10321 *del* 30.08.15 - *m.* 950 - *c. pr.:* Cines (1906)

La mano inguantata

naz.: I - *regia:* Enrique Santos - *v.c. n.* 6254 *del* 11.01.15 - *m.* 785 - *c. pr.:* Cines (1906)

La marcia nuziale

naz.: I - *regia:* Carmine Gallone - *v.c. n.* 10740 *del* 27.11.15 - *m.* 1550 - *ppp:* 26.11.15 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Francia: *La marche nuptiale* - In Germania: *Die Hochzeits Marsch* - In Messico: *La marcha nupcial* (1915) - In Olanda: *De bruiloftsmarsch van Mendelssohn* - In Portogallo: *Marcia nupcial* (Lisboa, 19.12.22) - In Spagna: *La marcha nupcial* (Madrid, 14.02.16)

L'ombra

naz.: I - *v.c. n.* 6876 *del* 04.02.15 - *m.* 920 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Svezia: *Skuggan* (07.08.15 - 841 m)

Padre

naz.: I - *v.c. n.* 6411 *del* 16.01.15 - *m.* 440 - *c. pr.:* Cines (1906)

Papà

naz.: I - *regia:* Nino Oxilia - *v.c. n.* 8523 *del* 21.04.15 - *m.* 594 - *c. pr.:* Cines (1906)

Per amore di Jenny

naz.: I - *v.c. n.* 6188 *del* 11.01.15 - *m.* 380 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *Jenny* (06.05.15 - 820 feet) - In Olanda: *Het was maar een droom*

Trincea che redime

naz.: I - *v.c. n.* 10489 *del* 21.10.15 - *c. pr.:* Cines (1906)

1916

Amica

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 11553 *del* 17.05.16 - *m.* 1212 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Portogallo: *A amiga* (Lisboa, 26.02.18) - In Spagna: *Amica* (Madrid, 06.12.17)

Avatar

naz.: I - *regia:* Carmine Gallone - *v.c. n.* 11263 *del* 06.03.16 - *m.* 1324 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Gran Bretagna: *The Magician*

Christus

naz.: I - *regia:* Giulio Antamoro - *v.c. n.* 11427 *del* 13.04.16 - *m.* 2279 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Portogallo: *Christus* (Lisboa, 23.03.18) - In Spagna: *Christus* (Madrid, 08.04.16) - In Svezia: *Kristus* (21.12.17 - 2319 m)

Madame Tallien

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 12193 *del* 08.11.16 - *m.* 1855 - *c. pr.:* Palatino Film.

In Gran Bretagna: *Madame Guillotine* (03.11.24 - 6 reels) - In Portogallo: *Madame Tallien* (Lisboa, 20.11.23) - In Spagna: *Madame Tallien y Robespierre* (Madrid, 20.04.17) - In Svezia: *Madame Tallien* (08.10.17 - 1938 m)

La maschera dell'amore

naz.: I - *regia:* Ivo Illuminati - *v.c. n.* 11272 *del* 06.03.16 - *m.* 1430 - *c. pr.:* Celio Film.

In Portogallo: *Máscara de amor* (Lisboa, 07.10.18)

1917

Ivan, il terribile

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 12643 *del* 01.08.17 - *m.* 1504 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Portogallo: *Ivan, o Terrível* (Lisboa, 22.06.20) - In Spagna: *Ivan el Terrible* (Madrid, 27.12.19) - In Svezia: *Ivan den förskräcklige* (11.11.16 - 1480 m)

La chiamavano Cosetta...

- *naz.:* I - *regia:* Eugenio Perego - *v.c. n.* 12725 *del* 01.06.17 - *m.* 1711 - *c. pr.:* Film d'Arte Italiana.

In Portogallo: *Moderna Galatea* (Lisboa, 25.01.18)

Malombra

naz.: I - *regia:* Carmine Gallone - *v.c. n.* 12374 *del* 17.01.17 - *m.* 1705 - *c. pr.:* Cines (1906).

In Portogallo: *O castelo da má sombra* (Lisboa, 14.12.23) - In Spagna: *Malombra* (07.09.17)

1918

Fabiola

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 13247 *del* 01.01.18 - *m.* 2258 - *c. pr.:* Palatino Film.

In Brasile: *Fabiola ou a igreja das catacumbas* - In Portogallo: *Fabiola* (Lisboa, 11.01.20) - In Svezia: *Fabiola* (01.12.19 - 2099 m)

La Gerusalemme Liberata

naz.: I - *regia:* Enrico Guazzoni - *v.c. n.* 13454 *del* 01.04.18 - *m.* 1908 - *c. pr.:* Guazzoni Film.

In Brasile: *Jerusalem libertada* - In Portogallo: *Jerusalém libertada* (Lisboa, 18.11.19) - In Spagna: *Jerusalén libertada* (Madrid, 08.04.19) - In Svezia: *Korsfararna* (15.09.19 - 1930 m)

Trittico italico [Trittico italiano]

naz.: I - *c. pr.:* Ministero della Marina - *c. pr. ass.:* Cines (1906).

Episodi: **Insulto (L') (primo episodio)** - *m.* 500 - **Supremo grido! (secondo episodio)** - *v.c. ep.:* 13860 *del* 01.12.18 - *m.* 550 - **Combattimento aereo (terzo episodio)** - *v.c. ep.:* 13861 *del* 01.12.18 - *m.* 509 - **Re a Trieste (II) (quarto episodio)** - *v.c. ep.:* 13884 *del* 01.12.18 - *m.* 321

1919

La colpa vendica la colpa

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 14592 *del* 01.09.19 - *m.* 1204 - *c. pr.:* Caesar Film

Il cuore di Roma

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 14594 *del* 01.09.19 - *m.* 1456 - *c. pr.:* Caesar Film.

In Gran Bretagna: *The Heart of Rome* (03.20 - 5 reels)

Fantasia bianca

naz.: I - *regia:* M.A.S.P. (Alfredo Masi), M.A.S.P. (Severo Pozzati) - *v.c. n.* 14558 *del* 01.09.19 - *m.* 1273 - *c. pr.:* Masi, A.

La figlia unica

naz.: I - *regia:* Camillo De Riso - *v.c. n.* 13930 *del* 01.01.19 - *m.* 1711 - *c. pr.:* Caesar Film.

In Gran Bretagna: *Only Her Husband* (01.20 - 5 reels)

La morte civile

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 14571 *del* 01.09.19 - *m.* 1225 - *c. pr.:* Caesar Film.

In Spagna: *La muerte civil* (Madrid, 29.04.20)

L'onore della famiglia

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 14593 *del* 01.09.19 - *m.* 1054 - *c. pr.:* Caesar Film

Il padrone delle ferriere

naz.: I - *regia:* Eugenio Perego, Giovanni Pastrone - *v.c. n.* 14016 *del* 01.03.19 - *m.* 1670 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.
In Spagna: *Felipe Derblay* (Madrid, 26.06.20)

La piovra

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 14108 *del* 01.05.19 - *m.* 1687 - *c. pr.:* Caesar Film - *c. pr. ass.:* Bertini Film.
In Portogallo: *Perdão sublime* (Lisboa, 31.03.21)

Rose di sangue

naz.: I - *v.c. n.* 14424 *del* 01.07.19 - *m.* 1312 - *c. pr.:* Apollo Film

Spiritismo

naz.: I - *regia:* Camillo De Riso - *v.c. n.* 14106 *del* 01.02.19 - *m.* 1848 - *c. pr.:* Caesar Film - *c. pr. ass.:* Bertini Film.
In Gran Bretagna: *His Friend's Wife* (01.20 - 5 reels)

1920

La casa di vetro

naz.: I - *regia:* Gennaro Righelli - *v.c. n.* 15666 *del* 01.12.20 - *m.* 1969 - *c. pr.:* Fert Film, Roma/Torino.
In Portogallo: *A casa de cristal* (Lisboa, 05.03.23) - In Spagna: *La casa de cristal* (Madrid, 20.12.20)

Il cuore sotto il maglio

naz.: I - *regia:* Camillo De Riso - *v.c. n.* 14744 *del* 01.01.20 - *m.* 1590 - *c. pr.:* Caesar Film

Fino alla tenebra

naz.: I - *regia:* Eduardo Bencivenga - *v.c. n.* 15270 *del* 01.08.20 - *m.* 1095 - *c. pr.:* Caesar Film

Il mulino

naz.: I - *regia:* Camillo De Riso - *v.c. n.* 14775 *del* 01.02.20 - *m.* 1420 - *c. pr.:* Caesar Film

L'ombra

naz.: I - *regia:* Roberto Roberti - *v.c. n.* 15254 *del* 01.07.20 - *m.* 1872 - *c. pr.:* Caesar Film - *c. pr. ass.:* Bertini Film

Zingari

naz.: I - *regia:* Mario Almirante - *v.c. n.* 15604 *del* 01.03.20 - *m.* 1674 - *c. pr.:* Fert Film, Roma/Torino

1921

Amore rosso

naz.: I - *regia:* Gennaro Righelli - *v.c. n.* 16162 *del* 01.06.21 - *m.* 1889
- *c. pr.:* Fert Film, Roma/Torino.

In Portogallo: *Amor de toureiro* (Lisboa, 24.11.22) - In Spagna: *Amor rojo* (Madrid, 09.07.23)

Fantasia

naz.: I - *regia:* Bianca Virginia Camagni, Tito A. Spagnol - *v.c. n.* 16509 *del* 01.10.21 - *m.* 1486 - *c. pr.:* Camagni Film

La preda

naz.: I - *regia:* Guglielmo Zorzi - *v.c. n.* 16202 *del* 01.07.21 - *m.* 1641
- *c. pr.:* Fert Film, Roma/Torino.

In Francia: *Folie d'amour*

I tre amanti

naz.: I - *regia:* Guglielmo Zorzi - *v.c. n.* 15902 *del* 01.03.21 - *m.* 1695
- *c. pr.:* Fert Film, Roma/Torino.

In Gran Bretagna: *A Siren's Love* (04.22 - 5 reels) - In Portogallo: *Os três amores* (Lisboa, 10.01.23)

Il voto

naz.: I - *regia:* Eugenio Fontana - *v.c. n.* 15920 *del* 01.04.21 - *m.* 1455 - *c. pr.:* Aprutium Film, Chieti

1922**Dante nella vita e nei tempi suoi**

naz.: I - *regia:* Domenico Gaido - *v.c. n.* 16874 *del* 31.03.22 - *m.* 3645
- *c. pr.:* V.I.S., Firenze

La fornace

naz.: I - *regia:* Eugenio Perego - *v.c. n.* 17377 *del* 30.09.22 - *m.* 1560
- *c. pr.:* Vay Film, Milano

1923**A colpi d'ascia**

naz.: I - *v.c. n.* 18852 *del* 31.10.23 - *m.* 1117 - *c. pr.:* Chantecler

Il corsaro

naz.: I - *regia:* Augusto Genina - *v.c. n.* 18757 *del* 31.10.23 - *m.* 1940
- *c. pr.:* Artisti Italiani Associati.

In Portogallo: *O corsário* (Lisboa, 04.12.25)

Il fornaretto di Venezia

naz.: I - *regia:* Mario Almirante - *v.c. n.* 17887 *del* 28.02.23 - *m.* 1875
- *c. pr.:* Alba Film, Torino.
In Brasile: *O padeirinho de Veneza*

I Foscari

naz.: I - *regia:* Mario Almirante - *v.c. n.* 17951 *del* 31.03.23 - *m.* 2010
- *c. pr.:* Alba Film, Torino

La piccola parrocchia

naz.: I - *regia:* Mario Almirante - *v.c. n.* 17822 *del* 28.02.23 - *m.* 2176
- *c. pr.:* Alba Film, Torino

1924

La casa dei pulcini

naz.: I - *regia:* Mario Camerini - *v.c. n.* 19832 *del* 31.08.24 - *m.* 1680 -
c. pr.: Fert-Pittaluga, Torino

La congiura di San Marco

naz.: I - *regia:* Domenico Gaido - *c. pr.:* Pasquali e C., Torino.
Episodi: **Il ruggito del leone** - *v.c. ep.:* 20085 *del* 30.11.24 - *m.* 2053
- **Venezia rossa** - *v.c. ep.:* 20086 *del* 30.11.24 - *m.* 2080 - **Tra le
spire dei serpenti** - *v.c. ep.:* 20087 *del* 30.11.24 - *m.* 1984 - **Il
trionfo di Venezia** - *v.c. ep.:* 20088 *del* 30.11.24 - *m.* 1386

1925

Marco Visconti

naz.: I - *regia:* Aldo De Benedetti - *v.c. n.* 20406 *del* 28.02.25 - *m.*
2524 - *c. pr.:* V.I.S., Firenze

d. Ermete Novelli. Filmografia completa**1899****Commendator Ermete Novelli – Impressioni dalla critica**

t.a. *Commendator Ermete Novelli – Impressioni sulla critica; Impressioni di Ermete Novelli.*

naz.: I - regia: Leopoldo Fregoli - m. 17 (copia attuale) - c. pr.: Fregoligraph.

Novelli in famiglia

naz.: I - regia: Leopoldo Fregoli - m. 16 (copia attuale) - c. pr.: Fregoligraph.

1910**La morte civile**

naz.: I - regia: Gerolamo Lo Savio - m. 250 - ppp: 18.11.10 - c. pr.: Film d'Arte Italiana - c. pr. ass.: S.A.P.F., Paris.

Re Lear

naz.: I - regia: Gerolamo Lo Savio - m. 325 – *disponibilità copia:* dicembre 1910 - c. pr.: Film d'Arte Italiana.

Il mercante di Venezia

naz.: I - m. 270 - *disponibilità copia:* 12.12.1910 - c. pr.: Film d'Arte Italiana.

1912**La fine di Luigi XI (anno 1483)**

naz.: I - m. 225 - c. pr.: Milanese Film, Milano - c. pr. ass.: Film d'Arte Italiana.

1913**Michele Perrin**

naz.: I - regia: Eleuterio Rodolfi - v.c. n. 2060 del 22.12.13 - m. 1187 - c. pr.: Società Anonima Ambrosio, Torino.

1914**La gerla di papà Martin**

naz.: I - regia: Eleuterio Rodolfi - v.c. n. 5595 del 30.11.14 - m. 823 - c. pr.: Società Anonima Ambrosio, Torino.

1915**Fiorenza mia!**

naz.: I - *regia:* Yambo (Enrico Novelli) - *v.c. n.* 6253 *del* 11.01.15 - *c.*
pr.: Novelli Film/Maskera-Film

Per la Patria!

naz.: I - *regia:* Ugo Falena - *v.c. n.* 10284 *del* 19.08.15 - *m.* 585 - *c.*
pr.: Film d'Arte Italiana.

Il più grande amore

naz.: I - *regia:* Yambo (Enrico Novelli) - *v.c. n.* 8933 *del* 01.06.15 - *m.*
805 - *c. pr.:* Giano Films, Genova/Torino¹³⁵⁷.

1917**Automartirio**

naz.: I - *regia:* Ivo Illuminati - *v.c. n.* 12956 *del* 01.09.17 - *m.* 1583 - *c.*
pr.: Raggio Film, Milano.

1918**La morte che assolve**

naz.: I - *regia:* Alberto Carlo Lolli - *v.c. n.* 13813 *del* 01.09.18 - *m.*
1300 - *c. pr.:* Raggio Film, Milano.

S.d. (Anni Quaranta)**Costume d'Europa**

naz.: I - *d.* 37' - *c. pr.:* Istituto Nazionale Luce.

Il documentario di montaggio mostra alcune immagini "dal vero" (2' ca.) girate all'inizio del Novecento, che ritraggono l'attore nel camerino e sulla scena di un teatro. Le suddette sono di provenienza ignota. Sequenze: Ermete Novelli, in un camerino, si sbottona il colletto della camicia e passa il sostieni colletto ad un aiutante. L'uomo gli porge una parrucca. Novelli, seduto davanti allo specchio, pettina i capelli posticci e scambia frasi con l'aiutante. L'attore calza la parrucca | Novelli interpreta il "Re Lear".

¹³⁵⁷ Non c'è traccia di questo film in NOVELLI 1982.

e. Bartolomeo Pagano. Filmografia completa

1914

Cabiria. Visione storica del III secolo a.Ch.

naz.: I - *regia:* Fosco, Piero Fosco (Giovanni Pastrone) - *v.c. n.* 3035 del 11.04.14 - *m.* 4000 - *ppp:* 18.04.14 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Francia: *Cabiria* (25.11.15) - In Olanda: *Cabiria* - In Spagna: *Cabiria* (11.14) - In Svezia: *Cabiria I: Cabirias ring* (22.11.15 - 1436 m) - In Svezia: *Cabiria II: Kartagos fall* (29.11.15 - 1577 m) - In Usa: *Cabiria* (08.14 - 12 parti)

1915

Maciste

naz.: I - *regia:* Vincenzo C. Dénizot, Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 9875 del 22.06.15 - *m.* 2010 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

1916

Maciste alpino

naz.: I - *regia:* Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 12240 del 27.11.16 - *m.* 2084 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Francia: *Maciste alpin* - In Olanda: *Maciste als Alpenjager* - In Portogallo: *Maciste soldado alpino* (Lisboa, 06.05.18) - In Spagna: *Maciste alpino contra los autriacos*- In Svezia: *Macistes i kronans kläder* (09.02.20 - 1637 m)

Cretinetti e gli stivali del brasiliano

naz.: I - *regia:* André Deed - *v.c. n.* 12294 del 14.12.16 - *m.* 1120 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Olanda: *Gribouille en de laarzen van de Braziliaan* - In Spagna: *Toribio y las botas del brasileño*

1918

'Trittico di Maciste'

Maciste poliziotto *naz.:* I - *regia:* Roberto Roberti - *v.c. n.* 13369 del 01.03.18 - *m.* 2520 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Svezia: *Macistes som detektiv I* (25.05.20 - 2256 m)

Maciste atleta *naz.:* I - *regia:* Vincenzo C. Dénizot - *v.c. n.* 13419 del 01.03.18 - *m.* 2135 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Portogallo: *As últimas aventuras de Maciste* (Lisboa, 23.06.19) - In Svezia: *Macistes som detektiv II: På ormjakt i Sydafrika* (31.05.20 - 1941 m)

Maciste medium *naz.:* I - *regia:* Vincenzo C. Dénizot - *v.c. n.* 13453 del 01.04.18 - *m.* 1455 - *c. pr.:* Itala Film, Torino

The Liberator

naz.: I/USA - *regia:* Roberto Roberti, Vincenzo C. Dénizot, Romano Luigi Borgnetto - *c. pr.:* Itala Film Company of America

1919**Maciste innamorato**

naz.: I - *regia:* Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 14105 *del* 01.02.19 - *m.* 2004 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Portogallo: *Maciste apaixonado* (Lisboa, 10.12.20) - In Svezia: *Macistes senaste kärlek* (08.09.19 - 1442 m)

1920**La trilogia di Maciste**

naz.: I - *regia:* Carlo Campogalliani - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Gran Bretagna: *Maciste Super Man*.

Episodi:

Maciste contro la morte - In Gran Bretagna: *Maciste Super Man. 1. Facing Death* (09.20 - 5 reels) - *v.c. ep.:* 15144 *del* 01.05.20 - *m.* 1549

Il viaggio di Maciste - In Gran Bretagna: *Maciste Super Man. 2. A Perilous Voyage* (09.20 - 5 reels) - *v.c. ep.:* 15145 *del* 01.05.20 - *m.* 1798

Il testamento di Maciste - In Gran Bretagna: *Maciste Super Man. 3. The Fatal Hour* (09.20 - 5 reels) - *v.c. ep.:* 15146 *del* 01.05.20 - *m.* 1724

1921**Maciste salvato dalle acque**

naz.: I - *regia:* Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 15898 *del* 01.03.21 - *m.* 1689 - *c. pr.:* Itala Film, Torino

La rivincita di Maciste

naz.: I - *regia:* Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 15907 *del* 01.03.21 - *m.* 1370 - *c. pr.:* Itala Film, Torino

Maciste in vacanza

naz.: I - *regia:* Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 16028 *del* 01.05.21 - *m.* 1907 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

In Spagna: *Vacaciones de Maciste*

1922**Man soll es nicht für möglich halten oder Maciste und die Javanerin**

t.l. Non si deve pensare che sia possibile o Maciste e il javanese

t.i. *Maciste umanitario*

Naz.: D – regia: Uwe Jens Krafft –

Maciste und die Tochter des SilberKoenig

tt.aa. *Maciste e la figlia del re della Plata*

Maciste e la regina dell'argento

Maciste e la figlia del Re dell'argento

Naz.: D – regia: Romano Luigi Borgnetto -

1923

Maciste und die chinesische Truhe

t.i. *Maciste e il cofano cinese*

Naz.: D – regia: Carl Boese –

Maciste und der Sträfling Nr. 51

t.l. *Maciste e il detenuto nr. 51*

t.i. *Maciste giustiziere*

Naz.: D – regia: Romano Luigi Borgnetto

1924

Maciste e il nipote d'America

naz.: I - regia: Eleuterio Rodolfi - v.c. n. 19303 del 28.02.24 - m. 1940

- c. pr.: Fert Film, Roma/Torino

Maciste imperatore

naz.: I - regia: Guido Brignone - v.c. n. 20004 del 31.10.24 - m. 2134

- c. pr.: Fert Film, Roma/Torino.

In Portogallo: *Maciste imperador* (Lisboa, 10.03.26) - In Svezia:

Macistes som kejsare (02.02.25 - 2255 m)

1926

Maciste nella gabbia dei leoni

naz.: I - regia: Guido Brignone - v.c. n. 22390 del 31.01.26 - m. 2393

- c. pr.: S.A. Pittaluga, Torino.

In Brasile: *Maciste na jaula dos leoes* - In Germania: *Die Grosse*

Zirkuskatastrophe - In Portogallo: *Maciste na jaula dos leões*

(Lisboa, 25.04.27)

Maciste contro lo sceicco

naz.: I - regia: Mario Camerini - v.c. n. 22468 del 28.02.26 - m. 2256 -

c. pr.: Fert Film, Roma/Torino.

Maciste all'inferno

naz.: I - *regia:* Guido Brignone - *v.c. n.* 20529 *del* 31.03.26 - *m.* 2475
- *c. pr.:* Fert-Pittaluga, Torino.

In Brasile: *Maciste no inferno* - In Svezia: *Den ondes besegrare*
(Stockholm, 25.01.26 - 2244 m)

Il gigante delle Dolomiti

t.a. Maciste la guida alpina [?]

naz.: I - *regia:* Guido Brignone - *v.c. n.* 23102 *del* 30.11.26 - *m.* 2352
- *c. pr.:* S.A. Pittaluga, Torino

1927**Il vetturale del Moncenisio**

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 23762 *del* 01.10.27 - *m.*
2499 - *c. pr.:* S.A. Pittaluga, Torino

1928**Gli ultimi Zar**

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 24343 *del* 31.07.28 - *m.*
2554 - *c. pr.:* S.A. Pittaluga, Torino

Giuditta e Oloferne

naz.: I - *regia:* Baldassarre Negroni - *v.c. n.* 24605 *del* 31.12.28 - *m.*
2773 - *c. pr.:* S.A. Pittaluga, Torino.

In Francia: *Bataille de géants* (1930)

f. Ermete Zacconi. Filmografia muta completa**1912****Padre**

naz.: I - *regia:* Gino Zaccaria, Dante Testa – *supervisione e collaborazione di:* Giovanni Pastrone, Segundo de Chomón - *v.c. n.* 4732 *del* 16.10.14 - *m.* 1034 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

1913**Lo scomparso**

naz.: I - *regia:* Dante Testa – *collaborazione:* Segundo de Chomón - *v.c. n.* 4606 *del* 05.10.14 - *m.* 912 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

1915**L'emigrante**

naz.: I - *regia:* Febo Mari - *v.c. n.* 10276 *del* 19.08.15 - *m.* 1200 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

1918**La forza della coscienza**

naz.: I - *regia:* Romano Luigi Borgnetto - *v.c. n.* 13323 *del* 01.02.18 - *m.* 1596 - *c. pr.:* Itala Film, Torino.

Gli spettri

naz.: I - *regia:* A. G. Caldiera - *v.c. n.* 12914 *del* 01.01.18 - *m.* 1461 - *c. pr.:* Milano Films, Milano.

2. Film citati

In questa sezione sono elencati in ordine cronologico e alfabetico i titoli citati nel testo, nei film di produzione accanto al nome del regista è riportata la casa di produzione.

1905

Le miroir del Venise. Une mésaventure de Shylock, Georges Méliès, Francia.

1907

La civilisation à travers les âges, Georges Méliès, Francia.

1908

The Merchant of Venice, J. Stuart Blackton, USA.

1909

La caccia al leopardo, Roberto Omegna, Società Anonima Ambrosio.

Otello, Gerolamo Lo Savio, Film d'Arte Italiana.

1910

Il ritorno dell'emigrato, *Anonimo*, Cines.

1912

Cirenaica, Luca Comerio, Comerio L..

La course aux millions, Louis Feuillade, Francia.

Il pellegrino, Mario Caserini, Società Anonima Ambrosio.

1913

La circolazione del sangue, Gianni Palazzolo, Itala Film.

Fantômas, Louis Feuillade, *serie di 5 film*, Francia (1913-1914).

Saturnino Faradola, Marcel Fabre, *serial in 4 episodi*, S.A. Ambrosio.

Der Student von Prag (Lo studente di Praga), Stellan Rye, Germania.

Zuma, Baldassarre Negroni, Cines.

1914

The Perils of Pauline, Louis Gasnier, Donald Mac Kenzie, USA.

1915

Assunta Spina, Gustavo Serena, Francesca Bertini, Caesar Film.

The Birth of a Nation (*Nascita di una Nazione*), David W. Griffith, USA.

Fior di male, Carmine Gallone, Cines.

Il fuoco, Piero Fosco [Giovanni Pastrone, Febo Mari], Itala Film.

Les Vampires, Louis Feuillade, *serial in 10 episodi*, Francia (1915-1916).

1916

Cenere, Febo Mari, Eleonora Duse, Società Anonima Ambrosio.

Civilisation, Thomas Harper Ince, USA.

La falena, Carmine Gallone, Cines.

Intolerance, David Wark Griffith, USA.

1917

Judex, Louis Feuillade, *serial in 12 episodi*, Francia.

1918

Woman, Maurice Tourneur, USA.

1919

A Rogue's Romance (*Il ladro di perle*), James Young, USA.

Broken Blossoms (*Giglio infranto*), David W. Griffith, USA.

Israel, André Antoine, Tiber Film.

Out of Luck, Elmer Clifton, USA.

1920

Blade af Satand Bog (*Pagine dal libro di Satana*), Carl Theodor Dreyer, Danimarca (1919-1920).

Der Golem, wie er in die Welt kam, Carl Boese, Paul Wegener, Germania.

L'illustre attrice Cicala Formica, di Lucio D'Ambra, D'Ambra Film.

Das kabinett des Doktor Caligari (*Il gabinetto del dottor Caligari*), Robert Wiene, Germania.

The mark of Zorro (*Il segno di Zorro*), Fred Niblo, USA.

1921

Il corsaro nero, Vitale De Stefano, De Rosa Film.

Il figlio del corsaro rosso, Vitale De Stefano, *serial in 2 epp.*, De Rosa Film.

The Four Horsemen of the Apocalypse (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*), Rex Ingram, USA.

The Kid (*Il monello*), Charles Chaplin, USA.

Il ponte dei Sospiri, Domenico Gaido, *serial in 4 epp.* Pasquali e C.

The Sheik (*Lo sceicco*), George Meldford, USA.

1922**Blood and Sand** (*Sangue e arena*), Frank Niblo, USA.**1923****Savitri** (tt.aa. *Savitri e Satyvan; Savitri Satyvan*), Giorgio Mannini, Cines.**1926****The Black Pirate** (*Il pirata nero*), Albert Parker, USA.**The Son of the Sheik** (*Il figlio dello sceicco*), George Fitzmaurice, USA.**1927****Metropolis**, Fritz Lang, Germania.**Sunrise: A Song of Two Human** (*Aurora*), Friedrich W. Murnau, USA.**1928****La bella corsara**, Wladimiro De Liguoro, I.C.S.A.,**Kiff Tebby** (tt.aa. *Kif Tebbi; Come vuoi*), Mario Camerini, A.D.I.A. (Attori e Direttori Italiani Associati).**Siliva Zulu**, Attilio Gatti, Explorator Film**1929****Il figlio del corsaro**, Umberto Paradisi, Roberto Malinverni, Adunata Cinematografica Nazionale.**Der Ruf des Nordens** (*Legione bianca*), Nunzio Malasomma, Mario Bonnard, Germania**1930****Die heiligen drei Brunnen**, Mario Bonnard, Germania.**Der Sohn der weißen Berge/Les chevaliers de la montagne** (*I cavalieri della montagna*) Mario Bonnard, Germania/Francia.**1931****Fra Diavolo**, Mario Bonnard, Germania/Francia.**M** (*M, il mostro di Düsseldorf*), Fritz Lang, Germania.**1932****Cinque a zero**, Mario Bonnard, G.A.I./Cesar Film.**Pas de femmes**, Mario Bonnard, Francia.**Tre uomini in frack/Trois hommes en habit**, Mario Bonnard, Caesar Film/Prima Films, Parigi.

1934

Il cardinale Lambertini, Parsifal Bassi, Elios Film.

La marcia nuziale/La marche nuptiale, Mario Bonnard, Manderfilm, Roma/Paris-Rome Films, Parigi.

Il trattato scomparso/La masque qui tombe, Mario Bonnard, Cines-Pittaluga.

1935

Milizia territoriale, Mario Bonnard, G.A.I./Cesar Film.

1936

L'albero di Adamo, Mario Bonnard, Manenti Film, Roma.

Cuor di vagabondo, Jean Epstein, Forzano Film/Renaissance Production, Parigi.

Il grande appello, Mario Camerini, Artisti Associati.

Trenta secondi d'amore (t.a. *30 secondi d'amore*), Mario Bonnard, Amato Film, Roma.

1937

Il feroce Saladino, Mario Bonnard, Consorzio I.C.A.R./Industrie Cinematografiche Artistiche Romane/Produzione Capitani Film, Roma.

Il conte di Bréchard, Mario Bonnard, E.I.A./Amato Film, Roma.

Les perles de la couronne, Sacha Guitry, Francia.

Pioggia d'estate, Michele Badiék [Mario Monicelli], Produzione Zacconi.

1938

Jeanne Doré, Mario Bonnard, Scalera Film, Roma

1939

Frenesia, Mario Bonnard, E.I.A./Amato Film, Roma.

Io, suo padre, Mario Bonnard, Scalera Film, Roma.

Papà per una notte, Mario Bonnard, Scalera Film, Roma.

Processo e morte di Socrate, Corrado D'Errico, Scalera Film, Roma.

1940

La fanciulla di Portici, Mario Bonnard, Artisti Associati, Roma.

La gerla di papà Martin, Mario Bonnard, Compagnia Internazionale Cinematografica Lux, Torino.

Il ponte dei sospiri, Mario Bonnard, Scalera Film, Roma.

L'uomo del romanzo, Mario Bonnard, Compagnia Generale Produzioni Cinematografiche Sovrania Film/Consorzio I.C.A.R.-Industrie Cinematografiche Artistiche Romane.

1941

Don Buonaparte, Flavio Calzavara, Pisorno Cinematografica/Viralba Film, Roma/Milano.

Marco Visconti, Mario Bonnard, Consorzio Italiano Filmi, Roma.

L'orizzonte dipinto, Guido Salvini, Grandi Spettacoli D'Arte.

Il re si diverte, Mario Bonnard, Scalera Film, Roma.

1942

Avanti c'è posto..., Mario Bonnard, Cines.

Il mercante di schiave, Duilio Coletti, Colosseum Film, Roma.

Romanzo di un giovane povero, Guido Brignone, S.A.F.A.-Società Anonima Films Attualità.

Rossini, Mario Bonnard, Nettunia Film/Lux Film.

1943

Campo de' Fiori, Mario Bonnard, Cines.

Che distinta famiglia!, Mario Bonnard, Cines-Venezia/Acoustic Film.

Le comte de Monte Cristo, 1ère époque: Edmond Dantès, Robert Vernay, Francia.

Piazza San Sepolcro, Giovacchino Forzano, Consorzio Produttori Tirrenia.

1944-45

Il ratto delle Sabine, Mario Bonnard, S.A. Produzione Capitani Film.

1946

Addio, mia bella Napoli!, Mario Bonnard, Ideal Film.

Fantômas, Jean Sacha, Francia.

1947

Fumeria d'oppio, Raffaello Matarazzo, Labor Film/Metropa Film.

1949

La città dolente, Mario Bonnard, Istria Film/Scalera Film.

1950

Margherita da Cortona, Mario Bonnard, Scalera Film/Secolo Film.

Sunset boulevard (Viale del tramonto), Billy Wilder, USA.

Il voto, Mario Bonnard, Ara Film.

1951

Stasera sciopero, Mario Bonnard, Produzione Films C.M.
L'ultima sentenza, Mario Bonnard, Pro Film-Produzione Films Cinematografici.

1952

I figli non si vendono, Mario Bonnard, Compagnia Italiana Schermi Associati.
Tormento del passato, Mario Bonnard, E.D.I.C. Film (Edizione Distribuzione Italiana Cinematografica).

1953

Frine, cortigiana d'Oriente, Mario Bonnard, Produzione Alberto Manca.

1954

Tradita (La notte delle nozze), Mario Bonnard, Flora Film.

1955

La ladra, Mario Bonnard, Rivo Film, Roma/C.F.P.C., Parigi.
La donna più bella del mondo (Lina Cavalieri), Robert Z. Leonard, G.E.S.I. Cinematografica (Gestione Studios Internazionali), Roma/S.E.D.I.F., Parigi.

1956

Mi permette, babbo!, Mario Bonnard, Fortunia Films.

1958

Afrodite, dea dell'amore, Mario Bonnard, Schermi Produzione.

1959

Gli ultimi giorni di Pompei, Mario Bonnard, Cineproduzioni Associate/Procusa Films, Madrid/Transocean-Film, Monaco di Baviera.

1960

Gastone, Mario Bonnard, Variety Film/Maxima Film-Compagnia Cinematografica/S.P.E.S.-Sviluppo Pellicola e Stampa - Esercizio.
Letto a tre piazze, Steno, Cineriz.

1961

I masnadieri, Mario Bonnard, Leda Film/Galatea, Milano.

1963

Il Gattopardo, Luchino Visconti, S.G.C., Parigi/S.N. Pathé Cinéma, Parigi.

1971

Clockworks Orange (*Arancia meccanica*), Stanley Kubrick, USA.

1982

L'Ultima Diva, Gianfranco Mingozzi, Antea Coop/Rai Radiotelevisione italiana.

1992

Reservoir Dogs (*Le iene*), Quentin Tarantino, USA.

1999

Diva dolorosa, Frank Roumer, Paesi Bassi.

Bibliografia

Avvertenza: l'esponente tra parentesi quadre si riferisce alla cronologia d'edizione.

Legenda:

AA.VV. = Autori Vari

d.i. = datazione ignota

e.i. = editore ignoto

AA.VV. 1916a = Ministero dell'Interno del Regno d'Italia, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Divisione IV-Sezione II, *Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate fino al 31 dicembre 1915*, Roma, Tipografia del Bollettino delle Ricerche

AA.VV. 1916b = Ministero dell'Interno del Regno d'Italia. Direzione generale della Pubblica Sicurezza. Divisione IV-Sezione II, *Appendice all'Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno fino al 31 dicembre 1915. Pellicole approvate sotto condizione*, Roma, Tipografia del Bollettino delle Ricerche

AA.VV. 1918a = *Annuario Generale della cinematografia. Guida completa del commercio e dell'industria cinematografica italiana ed estera*, Roma, Cooperativa Tipografica L. Luzzatti

AA.VV. 1918b = Istituto Nazionale di Pubblicità e Informazioni, *Azienda Cinematografica Nazionale. Educazione del popolo, incremento del lavoro nazionale, difesa della italianità all'estero*, Roma, Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni

AA.VV. 1935, *Almanacco cinematografico 1935*, Roma, e.i.

AA.VV. 1952 = *Rassegna retrospettiva del cinema italiano. Organizzata dalle Cineteca Italiana -Milano, Cineteca Nazionale - Roma; per la XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Biennale di Venezia, 1952. Estratto dal n. 7-8 di "Bianco e Nero" Roma, 1952*, Roma, Società Poligrafica Commerciale

AA.VV. 1956 = *Cines 1906-1956. Mezzo secolo di cinema italiano*, Roma, Servizio stampa della Cines

AA.VV. 1958 = *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere

AA.VV. 1960 = *Enciclopedia dello Spettacolo*, Firenze, Roma, Sansoni, Le Maschere

AA.VV. 1959 = *Filmlexicon degli Autori e delle Opere*, Lettera G, Volume II, Roma, Edizioni di Bianco e Nero

AA.VV. 1961 = *Filmlexicon degli Autori e delle Opere*, Lettere M-N, Volume IV, Roma, Edizioni di Bianco e Nero

AA.VV. 1964 = *Filmlexicon degli Autori e delle Opere*, Lettera S, Volume VI, Roma, Edizioni di Bianco e Nero

AA.VV. 1985a, *Le Dive. Francesca Bertini, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Ingrid Bergman, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Sophia Loren, Brigitte Bardot*, Roma, Bari, Laterza

AA.VV. 1985b = *Maciste. Omaggio a Bartolomeo Pagano. 41° Festival internazionale di cinema sportivo. Catalogo*, Torino, Ciclostile

AA.VV. 1989 = *Gabriele D'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Genova, Costa & Nolan

AA.VV. 1995 = *Catalogo Bolaffi del Manifesto italiano. Dizionario degli illustratori*, Torino, Bolaffi Editore

AA.VV. 1999a = *Dizionario biografico degli italiani*, Volume LIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

AA.VV. 1999b = *Un secolo di cinema italiano*, Torino, Milano, Museo Nazionale del Cinema, Il Castoro

AA.VV. 2001 = *Torino città del cinema*, Torino, Milano, Museo Nazionale del Cinema, Il Castoro

AA.VV. 2002 = *Un secolo di manifesti*, Milano, Alberto Maioli Editore

AA.VV. 2003 = *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana

ABEL 1993 = RICHARD A., *Il marchio Eclair da Nick Carter a Zigomar*, GRIFFITHIANA – n. 47, Gemona del Friuli (Udine), Edizioni La Cineteca del Friuli

A.BI. 1924 = *Due tramonti. Commemorando Amleto Novelli*, in LA RIVISTA CINEMATOGRAFICA - nn. 9-10

ABRUN 1927 = *Aneddoto su Emilio Ghione*, CINEMATOGRAFO - n. 10

ABRUZZESE 1983 = ALBERTO A., *Gli uomini forti e le maestre Pedani*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

AIMERI, TOMASI 2001 = LUCA A., DARIO T., *Internet per il cinema – Tecniche, generi, cinematografie, autori*, Torino, Utet

ALACCI 1919 = TITO A. [ALACEVICH], *Le nostre attrici cinematografiche. Studiate sullo schermo*, Firenze, Bemporad & F.°

ALBANO 2004 = LUCILLA A., *Il secolo della regia*, Venezia, Marsilio

ALICATA 1941 = MARIO A., *Cinema, realtà e tradizione narrativa*, in CINEMA - n. 127

ALOVISIO 1998 = SILVIO A., *L'Italia Film nei primi anni Dieci: ipotesi per un'analisi stilistica*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

ALOVISIO 2001a = SILVIO A., *Bibliografia essenziale* in AA.VV. 2001

ALOVISIO 2001b = SILVIO A., *'Povere bimbe!' di Giovanni Pastrone. Ipotesi su un film perduto*, in LA VALLE DELL'EDEN - n. 6

ALOVISIO 2003 = SILVIO A., *Ghione Emilio* in AA.VV. 2003

ALOVISIO 2005a = SILVIO A., *Prove di kolossal: l'invenzione dello spazio in La caduta di Troia*, in CINEGRAFIE - n. 18,

ALOVISIO 2005b = SILVIO A., *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Editrice il Castoro – Museo Nazionale del Cinema

ALOVISIO 2006 = SILVIO A., *Il film che visse due volte. Cabiria tra antichi segreti e nuove ricerche*, in ALOVISIO, BARBERA 2006

ALOVISIO 2007a = SILVIO A., *Il cinema muto torinese: un bilancio provvisorio tra mito e storiografia*, in CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007

ALOVISIO 2007b = SILVIO A. (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

ALOVISIO 2008 = SILVIO A., *Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie, in 1895*. REVUE DE L'AFRHC – n. 56

ALOVISIO, BARBERA 2006 = SILVIO A., ALBERTO B. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro

ALOVISIO, CARLUCCIO 2009 = SILVIO A., GIULIA C. (a cura di), *Intorno a Rodolfo Valentino. Materiali italiani 1923-1933*, Torino, Kaplan

ALOVISIO, GIANETTO 2003 = SILVIO A., CLAUDIA G., *Filmografia* [della serie "Maciste", muta e sonora], in BARBERA, BONI 2003

ANONIMO d.i. = *L'ultima Diva*, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

ANONIMO 1912 = *Panne d'auto*, *Le Courier Cinématographique*, n. 52, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

ANONIMO 1914a, *Ghione Emilio*, in LA VITA CINEMATOGRAFICA - n. 8, 28

ANONIMO 1914b = *Histoire d'un Pierrot*, Roma, Italica Ars, G. Pacca & C.

ANONIMO 1915 = *Ciceruacchio*, Roma, Tiber-Film

ANONIMO 1919 = *Quel faceto Emilio Ghione...!*, in CONTROPELO - n. 40

ANONIMO 1923 = *Zà la Mort. Emilio Ghione*, in AL CINEMÀ - n. 32

ANONIMO 1924 = *Un'intervista con Maciste*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

ANONIMO 1925 = *Ricordando Amleto Novelli*, in AL CINEMÀ - n. 16

ANONIMO 1927a = *Emilio Ghione*, in CINEMATOGRAFO - n. 15

ANONIMO 1927b = *Emilio Ghione all'Apollo*, in CINE-GAZZETTINO - n. 7

ANONIMO 1927c = N. d. R., *Emilio Ghione gravemente ammalato*, in IL TORCHIO - n. 37

ANONIMO 1928 = *Memorie e confessioni di Emilio Ghione* [Articolo di presentazione], in CINEMALIA - nn. 4-5

ANONIMO 1930 = *Emilio Ghione*, in COMŒDIA - 15 dicembre 1929-15 gennaio 1930

ANONIMO 1936 = *Piccola enciclopedia del cinema: Ghione Emilio*, in CINEMA ILLUSTRAZIONE - n. 21

ANONIMO 1937 = *Omaggio a Cretinetti*, in PROSPETTIVE: CINEMA - n. 2

ANONIMO 2001a = *Emilio Ghione*, in AA.VV. 2001

ANONIMO 2001b = *I Topi Grigi*, in AA.VV. 2001

ANTONGINI 1938 = TOM A., *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori

ARDOLINO 1995a= GIUSEPPE A., *Innamorarsi di cinema. Gli addetti ai lavori*, Viterbo, Stampa Alternativa

ARDOLINO 1995b= GIUSEPPE A., *L'occhio di vetro. Pagine di non addetti ai lavori*, Viterbo, Stampa Alternativa

ARDOLINO 1995c = GIUSEPPE A., *Sei personaggi in cerca di un film. Il cinema di Luigi Pirandello*, Viterbo, Stampa Alternativa

ARDOLINO 1995d = GIUSEPPE A., *Un po' di futuro. Manifesti e prime riflessioni*, Viterbo, Stampa Alternativa

ARDOLINO 2004 = GIUSEPPE A., *Innamorati di cinema. Pionieri, artisti, testimoni agli albori*, Roma, Stampa Alternativa

ARTIOLI 2001 = UMBERTO A., *Pirandello allegorico*, Bari, Laterza

ATTOLINI 1998 = VITO A., *Storia del cinema letterario in cento film*, Genova, Le Mani

AZZURRI 1926 = PAOLO A., *Come si possa diventare artisti cinematografici* ^[3], Firenze, Scuola Cinematografica «Azzurri»

BACCHELLI 1958 = RICCARDO B., *Commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita*, in BIANCO E NERO - n. 12

BAFFICO 1930 = MARIO B., *Dei e semidei del '900*, Milano, Forlini

BALDI 1996a = ALFREDO B., *Ghione, Emilio*, in DI GIAMMATTEO 1996

BALDI 1996b = ALFREDO B., *Novelli, Amleto*, in DI GIAMMATTEO 1996

BALDINI 1933 = ANTONIO B., *...Ma l'amor mio non muore!...*, in BRUNETTA 1994.

BALDIZZONE 1988 = JOSÉ B., *La destinée critique de Louis Feuillade*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

BARBARO 1937 = UMBERTO B., *L'Histoire d'un Pierrot*, in BIANCO E NERO – n. 1

BARBARO 1931 = UMBERTO B., *Letteratura cinematografica*, in BRUNETTA 1976

BARBARO 1934 = UMBERTO B., *Problemi del cinematografo. Dedicato agli uomini politici e agli industriali*, BRUNETTA 1976

BARBARO 1936 = UMBERTO B., *Piccola storia del film documentario in Italia*, in BRUNETTA 1976

BARBARO 1943 = UMBERTO B., *Neo-realismo*, in BRUNETTA 1976

BARBARO 1950a = UMBERTO B., *L'attore creatore*, in BARBARO, CHIARINI 1950

BARBARO 1950b = UMBERTO B., *Servitù e grandezza del cinema*, in BRUNETTA 1976

BARBARO 1976 = UMBERTO B., *Neorealismo e realismo*, in BRUNETTA 1976

BARBARO, CHIARINI 1950 = UMBERTO B., LUIGI C., *L'arte dell'attore*, Roma, Bianco e Nero Editore

BARBERA, BONI 2003 = ALBERTO B., STEFANO B. (a cura di), *Maciste all'inferno*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

BASANO, CHIAPELLO 2006 = ROBERTA B., GIANNA C., *Immagini del silenzio. L'avventurosa storia del cinema muto torinese*, Torino, Museo Nazionale del Cinema

BASSO 2003 = PIER LUIGI B., *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni*, Rimini, Guaraldi

BASTIDE 1988 = BERNARD B., *Louis Feuillade aficionado a los toros*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

BAVIN 1939 = *Fortuna e miseria di "Za la Mort". Cinema italiano di ieri*, in CINEMA ILLUSTRAZIONE – n. 6

BELLATO 2011 = ANNA B., *W Garibaldi, W il duce liberatore. Sulla lingua delle didascalie ne «La cavalcata ardente» di Carmine Gallone*. In corso di pubblicazione (IMMAGINE - 2011)

BERNARDINI 1980 = ALDO B., *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896/1904*, Volume I, Roma, Bari, Laterza

BERNARDINI 1981 = ALDO B., *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905/1909*, Volume II, Roma, Bari, Laterza

BERNARDINI 1982 = ALDO B., *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910/1914*, Volume III, Roma, Bari, Laterza

BERNARDINI 1985a = ALDO B., *Francesca Bertini*, in AA.VV. 1985a

BERNARDINI 1985b = ALDO B., *I comici del cinema muto italiano*, in GRIFFITHIANA - nn. 24-25

BERNARDINI 1985c = ALDO B., *L'Inferno della Milano-Films*, in BIANCO E NERO - n. 2

BERNARDINI 1986a = ALDO B., *L'avventura italiana del Cinématographe*, in REDI 1986

BERNARDINI 1986b = ALDO B., *Le cinéma muet italien, étapes et tendances*, in BERNARDINI, GILI 1986

BERNARDINI 1986c = ALDO B., *“La Prise de Rome”, prototype du cinéma italien*, in BERNARDINI, GILI 1986

BERNARDINI 1991a = ALDO B. (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, Volume I, Roma, Anica

BERNARDINI 1991b = ALDO B., *Le cinéma comme mémoire, la mémoire du cinéma*, in HORS CADRE, n. 9, Paris, PUV Saint-Denis

BERNARDINI 1996a = ALDO B., *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1905-1909*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI 1996b = ALDO B., *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1910*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI 1996c = ALDO B., *Teatro e teatranti alle origini del cinema italiano*, ARIEL - nn. 2-3

BERNARDINI 1998 = ALDO B., *Le società di produzione torinesi: temi di una ricerca*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

BERNARDINI 1999a = ALDO B., *L'epopea del cinema ambulante*, in BRUNETTA 1999a

BERNARDINI 1999b = ALDO B., *Aquila Films: profilo di una casa “editrice”*, in BIANCO E NERO – n. 2

BERNARDINI 1999c = ALDO B., *Film Artistica “Gloria”: storia di una casa di produzione*, in BIANCO E NERO – n. 6

BERNARDINI 2002 = ALDO B., *Cinema muto italiano. I film “dal vero” 1895-1914*, Gemona del Friuli (Udine), La Cineteca del Friuli

BERNARDINI 2005, = ALDO B., *Enrico Guazzoni, regista pittore*, in BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005

BERNARDINI, BRUNETTA 2002 = ALDO B., GIAN PIERO B., *Dal teatro al cinema. Dal cinema al video*, estratto da: ODEO OLIMPICO XXIV 1999-2002, Vicenza, Accademia Olimpica

BERNARDINI, GILI 1986 = ALDO B., JEAN A. G., *Le cinéma italien de La Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*, Paris, Centre Georges Pompidou

BERNARDINI, MARTINELLI 1985a = ALDO B., VITTORIO M., *I comici del cinema muto italiano*, in GRIFFITHIANA - nn. 24-25

BERNARDINI, MARTINELLI 1985b = ALDO B., VITTORIO M., *Francesca Bertini 1892-1985*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Cineteca Nazionale

BERNARDINI, MARTINELLI 1985c = ALDO B., VITTORIO M., *Roberto Roberti. Direttore artistico*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto

BERNARDINI, MARTINELLI 1987 = ALDO B., VITTORIO M., *Leda Gys, attrice*, Milano, Coliseum

BERNARDINI, MARTINELLI 1994a = ALDO B., VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913, prima parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI, MARTINELLI 1994b = ALDO B., VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913, seconda parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI, MARTINELLI 1995a = ALDO B., VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911, prima parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI, MARTINELLI 1995b = ALDO B., VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1912, prima parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia.

BERNARDINI, MARTINELLI 1995c = ALDO B., VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1912, seconda parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI, MARTINELLI 1996 = ALDO B., VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1911, seconda parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

BERNARDINI, MARTINELLI 2004a = ALDO B., VITTORIO M., *Storia della Titanus: il muto*, in BERNARDINI, MARTINELLI 2004 b

BERNARDINI, MARTINELLI 2004b = ALDO B., VITTORIO M., *Titanus un secolo di cinema e di televisione. Il cinema*, Volume I, Roma, Titanus

BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005 = ALDO B., VITTORIO M., MATILDE T., *Enrico Guazzoni regista pittore*, Cosenza, La Mongolfiera

BERTELLINI DUBBING 2002 = GIORGIO B. D., *L'Arte Muta. Re-viewing fascism. Italian cinema, 1922-1943*, in GAROFALO, REICH 2002

BERTETTO 1995 = PAOLO B. (a cura di), *Schermi di carta. La collezione di manifesti del museo nazionale del cinema di Torino. Il muto italiano 1905-1927*, Torino, Fratelli Pozzo

BERTETTO 1998 = PAOLO B., *Il materiale di tournage di Cabiria e la messa in scena di Pastrone: ovvero come Piero Fosco vilgilò l'esecuzione*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

BERTETTO, RONDOLINO 1997 = PAOLO B., GIANNI R. (a cura di), *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto. L'Itala Film*, Volume I, Torino, Museo Nazionale del Cinema

BERTETTO, RONDOLINO 1998 = PAOLO B., GIANNI R. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Milano-Torino, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema

BERTETTO, RONDOLINO, GIANETTO 1997 = PAOLO B., GIANNI R., CLAUDIA G. (a cura di), *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto. La Ambrosio Film*, Volume II, Torino, Museo Nazionale del Cinema

BERTINI 1916 = FRANCESCA B., *Dell'interpretazione. L'arte e gli attori nel cinematografo. Parla Francesca Bertini*, in L'ARTE MUTA – n. 1

BERTINI 1918 = FRANCESCA B., *Sensazioni e ricordi*, in IN PENOMBRA – n. 1

BERTINI 1938 = FRANCESCA B., *Arte e vita di Francesca Bertini*, in FILM – nn. 28-44

BERTINI 1969 = FRANCESCA B., *Il resto non conta*, Pisa, Giardini

BERTOZZI 2000 = MARCO B., *Icaro, il paesaggio e l'occhio del cinematografo*, in QUARESIMA 2000

BERTOZZI 1998 = MARCO B., *Cinegrafie di una capitale. L'Italia fra l'Urbs e la metropoli*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

BERTOZZI 1999 = MARCO B., *La città europea nel primo cinema*, in BRUNETTA 1999a

BERUTTI, BIANCHI 1961 = FRANCO B., PIETRO B., *Storia del Cinema*, Milano, Garzanti

BIANCHI 1969 = PIETRO B., *La Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, UTET

BIANCHI 1986 = PIETRO B., *Giolitti, Pirandello et les divas*, in BERNARDINI, GILI 1986

BIGGI, PUPPA 2009 = MARIA IDA B., PAOLO P., *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni

BLOM 1992 = IVO B., *La lunga vicenda del cinema italiano in Olanda*, in MARTINELLI 1992a

BLOM 1998a = IVO B., *Un'occhiata da più vicino. Riconsiderare il cinema italiano delle origini*, in FOTOGENIA - nn. 4-5

BLOM 1998b = IVO B., *Un tesoro nascosto. I film Ambrosio nella collezione Desmet*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

BOISYVON, GHIONE, PISANI 1930 = [ANDRÉ] B., EMILIO G., FERRI P., *L'Art Cinématographique*, Volume VII, Paris, Libraire Félix Alcan

BONO 1995 = FRANCESCO B. (a cura di), *Cinema italiano in Europa 2 (1907-1929)*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema

BOSCHI 1996 = ALBERTO B., «*The actor who won't stay dead*». *Passione, morte, e altra vita di Valentino in quindici voci*, in CRISTALLI 1996b

BOSCHI 1999 = ALBERTO B., *Il passaggio dal muto al sonoro in Europa*, in BRUNETTA 1999a

BOSWORTH 2005 = RICHARD J.B. B., *Mussolini. Un dittatore italiano*, Milano, Mondadori

BOSWORTH 2009 = RICHARD J.B. B., *L'Italia di Mussolini. 1915-1945*, Milano, Mondadori

BOTTOMORE 1988 = STEPHEN B., *Feuillade et les pays anglo-saxons*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

BOUSQUET 1993 = HENRI B., *Le Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Volume 1907, 1908, 1909, Édition Henri Bousquet, Bassac, Charente

BOUSQUET 1994 = HENRI B., *Le Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Volume 1910, 1911, Édition Henri Bousquet, Bassac, Charente

BOUSQUET 1995 = HENRI B., *Le Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Volume 1912, 1913, 1914, Édition Henri Bousquet, Bassac, Charente

BOUSQUET 1996 = HENRI B., *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Volume 1896 à 1906, Édition Henri Bousquet, Bassac, Charente

BRACCO 1928 = ROBERTO B., *Un trittico. Emanuel, Novelli e Garavaglia. Nel 2 Novembre 1928*, in COMŒDIA 1928

BRAGAGLIA 1926 = ANTON GIULIO B., *La maschera mobile*, Foligno, Franco Compitelli Editore

BRAGAGLIA 1929 = ANTON GIULIO B., *Il film sonoro. Nuovi orizzonti della cinematografia*, Milano, Edizioni "Corbaccio"

BRAGAGLIA 1930 = ANTON GIULIO B., *Evoluzione del mimo*, Milano, Casa Editrice Ceschina

BRAGAGLIA 1945 = ANTON GIULIO B., *Il romanzo di Za-la-Mort*, in STAR. SETTIMANALE DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI – n. 10

BRAGAGLIA 1945 = ANTON GIULIO B., *Stefano Pittaluga*, in CINEMA - n. 102

BRAGAGLIA 1993 = LEONARDO B., *Ruggeri "pigmaliione" di Lyda Borelli*, in PANTIERI 1993

BROWN 1996 = GEOFF B., *Una nuova stella nel cielo*, in CRISTALLI 1996b

BROWNLOW 2002 = KEVIN B., *Come Gance ha realizzato Napoléon*, Milano, Il Castoro

BRUNETTA 1969 = GIAN PIERO B., *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo (1930-1943)*, Padova, Liviana editrice

BRUNETTA 1972 = GIAN PIERO B., *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Pátron

BRUNETTA 1975 = GIAN PIERO B., *Cinema italiano fra le due guerre*, Milano, Mursia

BRUNETTA 1976 = GIAN PIERO B. (a cura di), *Umberto Barbaro: Neorealismo e Realismo*, Volume II, Roma, Editori Riuniti

BRUNETTA 1979a = GIAN PIERO B., *Emilio Ghione*, in PAULON 1979

BRUNETTA 1979b = GIAN PIERO B., *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti

BRUNETTA 1985a = GIAN PIERO B., *Il clown cinematografico tra salotto liberty e frontiera del West*, in GRIFFITHIANA - nn. 24-25

BRUNETTA 1985b = GIAN PIERO B., *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e al creazione del passato*, Rovereto, Bruno Zaffoni

BRUNETTA 1986 = GIAN PIERO B., *L'évocation du passé. Les années d'or du film historique*, in BERNARDINI, GILI 1986

BRUNETTA 1988 = GIAN PIERO B., *Strangers in the dark, les "Vampires" et le jeu des masques*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE n. 49

BRUNETTA 1991 = GIAN PIERO B., *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano. Film passati a mano, fotogramma per fotogramma*, in RENZI 1991a

BRUNETTA 1993a = GIAN PIERO B., *La guerra vicina*, in RENZI 1993

BRUNETTA 1993 = GIAN PIERO B., *Storia del cinema italiano 1 – Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti

BRUNETTA 1994 = GIAN PIERO B., *Spari nel buio – la letteratura contro il cinema italiano: settant'anni di stroncature memorabili*, Venezia, Marsilio

BRUNETTA 1995a = GIAN PIERO B., *Madre Paura*, in BRUNETTA, TORTOLINA 1995

BRUNETTA 1995b = GIAN PIERO B., *I Topi Grigi*, in BRUNETTA, TORTOLINA 1995

BRUNETTA 1995c = GIAN PIERO B., *S'aggira ancora Za-la-Mort. Emilio Ghione: "I topi grigi"*, in CINEGRAFIE - n. 8

BRUNETTA 1997a = GIAN PIERO B., *Buio in sala – Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio

BRUNETTA 1997b = GIAN PIERO B., *Il viaggio dell'icononauta – dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio

BRUNETTA 1998a = GIAN PIERO B., *Cantami o Diva...*, in FOTOGENIA - n. 4-5

BRUNETTA 1998b = GIAN PIERO B., *Gli ambulanti tesini, le stampe dei Remondini e la coltivazione dell'immaginario europeo*, in *Le Venezie e l'Europa* (a cura di Giuseppe Barbieri), Cittadella (Padova), Byblos s.r.l.

BRUNETTA 1999a = GIAN PIERO B. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Volume I, Torino, Einaudi

BRUNETTA 1999b = GIAN PIERO B. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Volume II, Tomo I, Torino, Einaudi

BRUNETTA 1999c = GIAN PIERO B., *Cinema e prima guerra mondiale*, in BRUNETTA 1999a

BRUNETTA 1999d = GIAN PIERO B., *Divismo, misticismo e spettacolo della politica*, in BRUNETTA 1999a

BRUNETTA 1999e = GIAN PIERO B., *L'identità del cinema italiano*, in WEST 1999

BRUNETTA 1999f = GIAN PIERO B., *Identità e radici culturali*, in BRUNETTA 1999a

BRUNETTA 1999g = GIAN PIERO B., *Identità, miti e modelli temporali*, in *Storia del cinema mondiale*, in BRUNETTA 1999b

BRUNETTA 1999h = GIAN PIERO B., *L'onda lunga di Pirandello sul cinema italiano*, in WEST 1999

BRUNETTA 2000a = GIAN PIERO B., *Cent'anni di cinema italiano*, Volume I, Bari, Roma, Laterza

BRUNETTA 2000b = GIAN PIERO B. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Volume II, Tomo II, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2000c = GIAN PIERO B. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Volume III, Tomo I, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2000d = GIAN PIERO B. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Volume III, Tomo II, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2000e = GIAN PIERO B., *Ut pictura ita cinema*, in QUARESIMA 2000

BRUNETTA 2001a = GIAN PIERO B., *Avventure nei mari del cinema*, Roma, Bulzoni

BRUNETTA 2001b = GIAN PIERO B. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Volume V, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2003 = GIAN PIERO B., *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2004 = GIAN PIERO B., *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori

BRUNETTA 2005a = GIAN PIERO B. (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale, A-F*, Volume I, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2005b = GIAN PIERO B. (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale, G-O*, Volume II, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2006 = GIAN PIERO B. (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale, P-Z*, Volume III, Torino, Einaudi

BRUNETTA 2008 = GIAN PIERO B., *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole". 1905-1929*, Roma-Bari, Laterza

BRUNETTA 2009 = GIAN PIERO B., *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione". 1929-1945*, Roma-Bari, Laterza

BRUNETTA, BERNARDINI 2002 = GIAN PIERO B., ALDO B., *Dal teatro al cinema. Dal cinema al video*, in ODEO OLIMPICO - XXIV

BRUNETTA, FACCIOLI 2010 = GIAN PIERO B., ALESSANDRO F., *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venezia, Marsilio

BRUNETTA, GILI 1990 = GIAN PIERO B., JEAN A. G., *L'ora d'Africa del cinema italiano 1911-1989*, Mori, Trento, La Grafica

BRUNETTA, TORTOLINA 1995 = GIAN PIERO B., PIERO T. (a cura di), *Mystfest XVI. Festival internazionale del Giallo e del Mistero cinema televisione letteratura movies books and tv. Catalogo generale*, Cattolica, Edizioni Centro Culturale Polivalente

CABRERA 2003 = JULIO C., *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Milano, Bruno Mondadori

CADÉ 1988 = MICHEL C., *Le grand observateur*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

CALDIRON 1980 = ORIO C., *La paura del buio*, Roma, Bulzoni Editore

CALDIRON d.i. = ORIO C. (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di "Cinema" 1936-1943*, Venezia, Marsilio

CALENDOLI 1952 = GIOVANNI C., *L'amabile teschio di Za-la-mort e il Film a dispense*, in FILMCRITICA - n. 18

CALENDOLI 1957 = GIOVANNI C. (a cura di), *Cinema e Teatro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo

CALENDOLI 1967 = GIOVANNI C., *Materiali per una storia del cinema italiano*, Parma, Maccari

CALVINO 1949 = VITTORIO C., *Guida al cinema*, Milano, Gruppo editoriale «Academia»

CAMERINI 1982 = CLAUDIO C., *Tre film francescani*, in IMMAGINE - n. 2

CAMERINI 1983 = CLAUDIO C., *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, in BIANCO E NERO – n. 1

CAMERINI 1984 = CLAUDIO C., *Histoire d'un Pierrot*, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

CAMERINI 1986a = CLAUDIO C., *E l'attore diventò un divo*, in BIANCO E NERO – n. 2

CAMERINI 1986b = CLAUDIO C., *Les formes italiennes du "divisme": les années du muet*, in BERNARDINI, GILI 1986

CAMPAGNARI 1984 = RAFFAELLO C., *Come si legge un film*, Verona, Casa Editrice Mazziana

CAMPANELLI 1999 = CLAUDIA C., *Ghione, Emilio*, in AA.VV. 1999a

CAMPARI 1999 = ROBERTO C., *I miti del cinema americano*, in BRUNETTA 1999b

CAMPASSI 1979 = OSVALDO C., *Giovanni Pastrone*, Asti, Il Platano

CAMPREUX 2000 = JACQUES C., *Le rivelazioni meravigliose di Feuillade*, in LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2000

CANEPPELE 2000 = PAOLO C., *Cinema, arte ed erotismo nella Vienna d'inizio secolo*, in Quaresima 2000

CANGINI 1958 = FRANCESCO C., *Za la Vie parla di Za la Mort*, in CANDIDO – n. 46

CANNISTRARO 1975 = PHILIP V. C., *La fabbrica del consenso : fascismo e mass media*, Roma, Bari, Laterza

CANOSA 1991 = MICHELE C., *Il crepuscolo dei divi (muti e italiani)*, in CINEGRAFIE - n. 4

CANOSA 1998a = MICHELE C., *Batman: la linea gotica*, in CANOSA, FORNAROLI 1998

CANOSA 1998b = MICHELE C., *La congiura degli innocenti: Il quadro di Osvaldo Mars*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

CANOSA 1998c = MICHELE C., *Muto di luce: cinema italiano 1905-1926*, in FOTOGENIA - nn. 4-5

CANOSA 1999a = MICHELE C. (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I. Atti del Convegno internazionale*, Bologna, CLUEB Cooperativa Libreria Universitaria Editrice

CANOSA 2006 = MICHELE C. (a cura di), *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Bologna, Recco (Genova), Cineteca di Bologna, Le Mani

CANOSA 2007 = MICHELE C., *La celluloido e il bronzo. Un monumento a Dante: l'«Inferno» della Milano Films*, in CINEGRAFIE - n. 20

CANOSA, FORNAROLI 1998 = MICHELE C., ENRICO F. (a cura di), *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto Editore

CANOVA 2002 = GIANNI C. (a cura di), *Cinema, le garzantine*, Milano, Garzanti

CAPRA 2004 = PIERLUIGI C., *Il cinema delle star in cartolina. Dal cinema muto agli anni sessanta*, Torino, Graphot Editrice

CARABBA 1974 = CLAUDIO C., *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi

CARASSITI 2001 = ALESSANDRA C., *Il Teatro Jovinelli tra passato e futuro – Storia di uno dei più importanti teatri popolari di Roma attraverso i suoi protagonisti*, Roma, Evolutionbook

CARDILLO 1987a = MASSIMO C., *Ti ricordi Za-la-Mort?*, in CARDILLO 1987b

CARDILLO 1987b = MASSIMO C., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo

CARLINI 1995 = FABIO C., *Alfred Hitchcock*, Milano, L'Unità-II Castoro

CARLUCCIO 1998 = GIULIA C., *La parola del critico, ovvero: forme e problemi del discorso critico nei "Giorni di Cabiria". Esempi da "La vita cinematografica" di Torino*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

CARLUCCIO 2006 = GIULIA C., *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino, Kaplan

CASSETTI, MOSCONI 2006 = FRANCESCO C., ELENA M. (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci

CASTELLO 1957 = GIULIO CESARE C., *Il Divismo. Mitologia del cinema*, Torino, Edizioni Radio Italiana

CASTELLO 1959 = GIULIO CESARE C., *Dal teatro del grande attore alla TV. (Linee di una storia sulla recitazione cinematografica in Italia)*, in BIANCO E NERO - n. 7

CATTINI 1995 = ALBERTO C., *Luis Buñuel*, Milano, L'Unità-Il Castoro

CAVALIERI 1936 = LINA C., *Le mie verità*, Roma, Soc. Anonima Poligrafica Italiana

CAVAZZA, BONIFACINO 2007 = ALESSANDRO C., MAURO B. (a cura di), *Filmografia* [di Raffaello Matarazzo], in CINEGRAFIE - n. 20

CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 1997 = CARLA C., DONATA P. (a cura di), *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, Lindau

CERESA, PESENTI CAMPAGNONI 2007 = CARLA C., DONATA P. (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Milano, Museo Nazionale del Cinema, Il Castoro

CERQUIGLINI 1927 = OTTORINO C., *La bellezza maschile. Da Antinoo a Rodolfo Valentino*, in LA DOMENICA DEL CORRIERE - n. 35

CHAMPREUX 1988 = JACQUES C., *Parallèle*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

CHERCHI USAI 1985 = PAOLO C., *André Deed più del solito*, in GRIFFITHIANA - nn. 24-25

CHERCHI USAI 1985a = PAOLO C., *Giovanni Pastrone*, Milano, Il Castoro, La nuova Italia

CHERCHI USAI 1985b = PAOLO C., *L'Italia Films di fronte alla censura*, in IMMAGINE - n. 9

CHERCHI USAI 1986 = PAOLO C. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Torino, UTET

CHERCHI USAI 1988a = PAOLO C., *Les derniers jours de la cinématographie italienne (1920-1929)*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

CHERCHI USAI 1988b = PAOLO C., *Les vies parallèles de "Fantomas"*, LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

CHERCHI USAI 1989 = PAOLO C., *Mario Camerini in Africa: "Maciste contro lo sceicco" (1927) e "Kiff Tebbi" (1928)*, in CINEGRAFIE - n. 2

CHERCHI USAI 1991 = PAOLO C., *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino, UTET

CHERCHI USAI 1998 = PAOLO C., *Maciste all'Hell's Kitchen: il cinema muto torinese negli Stati Uniti*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

CHERCHI USAI, JACOB 1986 = PAOLO C., LIVIO J., *Les modèles narratifs dans les films comiques de Polidor et Cretinetti*, in BERNARDINI, GILI 1986

CHESSA 2010 = PASQUALE C., *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Milano, Mondadori

CHIARA 1978 = PIERO C., *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori

CHITI 1961 = ROBERTO C., *Novelli, Amleto*, in AA.VV. 1961

CHITI 1964 = ROBERTO C., *Sambucini, Kally (Calliope S.)*, in AA.VV. 1964

CHITI 1985 = ROBERTO C., *Bartolomeo Pagano, un uomo chiamato Maciste*, in AA.VV. 1985b

CHITI 1988 = ROBERTO C., *Schede delle Case di produzione italiane*, in CHITI, PANTIERI, POPESCHICH 1988

CHITI 1991a = ROBERTO C., *Lyda Borelli e la sua filmografia*, in PANTIERI 1991a

CHITI 1991b = ROBERTO C., *Pina Menichelli e la sua filmografia*, in PANTIERI 1991a

CHITI 1991c = ROBERTO C., *Romolo Bacchini e la sua filmografia*, in PANTIERI 1991a

CHITI 1991d = ROBERTO C., *Renato Brugnoli e la sua filmografia*, in PANTIERI 1991a

CHITI 1991e = ROBERTO C., *Renato Visca e la sua filmografia*, in PANTIERI 1991a

CHITI 1991f = ROBERTO C., *Giuseppe Caracciolo e la sua filmografia*, in PANTIERI 1991a

CHITI 1997 = ROBERTO C., *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, M.I.C.S.

CHITI, LANCIA 2005 = ROBERTO C., ENRICO L., *Dizionario del cinema italiano. I film. Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*, Volume I, Roma, Gremese

CHITI, PANTIERI, POPESCHICH 1988 = ROBERTO C., JOSÉ [GIUSEPPE] P., PAOLO P. (a cura di), *Almanacco del cinema muto italiano*, Forlì, Centro Studi Cinetelevisivi

CHITI, QUARGNOLO 1951 = ROBERTO C., MARIO Q., *Retrospective: L'epoca d'oro del "serial"*, in CINEMA – n. 60

CHITI, QUARGNOLO 1954 = ROBERTO C., MARIO Q., *Breve storia del "serial"*, in BIANCO E NERO - n. 7

CLEMENTI 2007 = *I misteri dell'Aquila film*, Torino, Neos Edizioni

COLLO 1938a = ALBERTO C., *Vita patetica di Alberto Collo. Il primo "bello" dello schermo italiano*, FILM – n. 23

COLLO 1938b = ALBERTO C., *Vita patetica di Alberto Collo. Il primo "bello" dello schermo italiano*, FILM – n. 24

COLLO 1938c = ALBERTO C., *Vita patetica di Alberto Collo. Il primo "bello" dello schermo italiano*, FILM – n. 25

COLLO 1938d = ALBERTO C., *Vita patetica di Alberto Collo. Il primo "bello" dello schermo italiano*, FILM – n. 26

COMENCINI 1998 = GIANNI C., *Storia inedita di un salvataggio*, in SANGUINETI 1998a

COSTA 1983 = ANTONIO C., *L'italianità esiste! lo l'ho vista*, in CINEMA & CINEMA – nn. 35-36

COSTA 1991 = ANTONIO C., *Cinema e letteratura nel muto italiano. Dante, D'Annunzio, Pirandello*, in RENZI 1991a

COSTA 1993 = ANTONIO C., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet

COSTA 1997 = ANTONIO C., *Autobiografia come ritratto d'artista*, in FRANCESCHETTI, QUARESIMA 1997

COSTA 1998 = ANTONIO C., *Il mondo rigirato: Saturnino versus Phileas Fogg*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

COSTA 1999a = ANTONIO C., *Cinema e avanguardie storiche*, in BRUNETTA 1999a

COSTA 1999b = ANTONIO C., *Da Caligari a Mussolini: il viaggio di Maciste all'Inferno*, in CANOSA 1999a

COSTA 1999c = ANTONIO C., *I padri fondatori: Lumière e Méliès*, in BRUNETTA 1999a

COSTA 2002a = ANTONIO C., *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi

COSTA 2002b = ANTONIO C., *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni

COSTANTINI 1982 = COSTANZO C., *La diva imperiale*, Milano, Bompiani

CREMONINI 1995a = GIORGIO C., *Buster Keaton*, Milano, Il Castoro

CREMONINI 1995b = GIORGIO C., *Charlie Chaplin*, Milano, L'Unità-Il Castoro

CRISTALLI 1996a = PAOLA C., *Le maschere del desiderio. Tutti i film di una vita breve*, IN CRISTALLI 1996b

CRISTALLI 1996b = PAOLA C. (a cura di), *Valentino. Lo schermo della passione*, Ancona, Transeuropa

DAGNA 2009 = STELLA D., *La luce che scolpisce. Il cinema muto a Belluno*, in FACCIOLI 2009.

DAGNA, GIANETTO 2009 = STELLA D., CLAUDIA G., *Maciste. L'uomo forte*, Torino-Bologna, Museo Nazionale del Cinema-Cineteca di Bologna

DAGNA, GIANETTO, MAROTTO, POZZI 2009 = STELLA D., CLAUDIA G., ALESSANDRO M., DAVIDE P., *Tutto Maciste, uomo forte. All Maciste, Strong Man*, in IL CINEMA RITROVATO 2009

DAGRADA, GAUDREAU, GUNNING 1998 = ELENA D., ANDRÉ G., TOM G. (a cura di), *Lo spazio mobile del montaggio e del carrello in Cabiria*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

DAGRADA, MOSCONI, PAOLI 2007 = ELENA D., ELENA M., SILVIA P. (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Il Castoro

DAIX 1930 = DIDIER D., *Le Cinéma italien par Emilio Ghione. Avant-Propos*, in BOISYVON, GHIONE, PISANI 1930

DAIX 1979 = DIDIER D., *Il cinema italiano di Emilio Ghione*, in PAULON 1979

DALL'ASTA 1989 = MONICA D., *Il forzuto futurista*, in CINEGRAFIE - n. 1

DALL'ASTA 1992 = MONICA D., *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Crisnée, Éditions Yellow Now Banlieues

DALL'ASTA 1995 = MONICA D., *La Vamp e l'Apache. Percorsi iconografici nel cinema nero degli anni Dieci*, in CINEGRAFIE - n. 8

DALL'ASTA 1996 = MONICA D., *Le forme dell'eccesso: il cinéroman francese fra sensazionalismo e nostalgia*, CINEGRAFIE - n. 9

DALL'ASTA 1998a = MONICA D., *Donne avventurose del cinema torinese*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

DALL'ASTA 1998b = MONICA D., *Quale dei due? Za-la-Mort e il film ad episodi italiano*, in FOTOGENIA – nn. 4-5

DALL'ASTA 1999 = MONICA D., *La diffusione dei film a episodi in Europa*, in BRUNETTA 1999a

DALL'ASTA 2000 = MONICA D., *Italian serial films and 'internationale popular culture'*, in FILM HISTORY - n. 3

DALL'ASTA 2004 = MONICA D. (a cura di), *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, Pozzuolo del Friuli, Udine, Il principe costante Edizioni

DALL'ASTA 2005 = MONICA D., *Ghione, Emilio*, in BRUNETTA 2005b

DALL'ASTA 2009 = MONICA D., *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Recco (Genova), Le Mani

DALLE VACCHE 2000 = ANGELA D., *The Diva-Image in 1911: Visual Form, Cultural Specificity, Perceptual Model*, in QUARESIMA 2000

DALLE VACCHE 2008 = ANGELA D., *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press

D'AMBRA 1989 = LUCIO, *Gli anni della feluca*, Roma, Lucarini

D'ANELLI 2003 = ARIS D. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Contributo astigiano al cinema muto italiano*, Asti, Provincia di Asti

DE BERTI 2000, RAFFAELE D., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesi*, Milano, Vita e Pensiero

DE FELICE 2004 = RENZO D., *Intervista sul fascismo*, Bari, Roma, Laterza

DE FORNARI 1995 = ORESTE D., *Walt Disney*, Milano, L'Unità-Il Castoro

DE GUBERNATIS, MATINI 1906 = ANGELO D., UGO M., *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Torino, Le Monnier

DE KUIPER 1999 = ERIC D., *Alla ricerca delle tracce dell'Art nouveau e del Simbolismo nel cinema dei primi decenni*, in BRUNETTA 1999a

DE LA BRETÈQUE 1988a = FRANÇOIS D., *Hommage à Louis Feuillade*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

DE LA BRETÈQUE 1988b = FRANÇOIS D., *L'inspiration méridionale dans l'oeuvre de Feuillade*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

DE LA BRETÈQUE 1988c = FRANÇOIS D., *L'Orient de Louis Feuillade*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

DE LA BRETÈQUE 1999a = FRANÇOIS D., *Le piccole patrie del cinema europeo*, in BRUNETTA 1999a

DE LA BRETÈQUE 1999b = FRANÇOIS D., *Sopravvivenza delle tradizioni narrative e culturali medievali nelle cinematografie europee*, in BRUNETTA 1999a

DELEUZE 2002 = GILLES D., *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri

DELEUZE 2004 = GILLES D., *L'immagine-tempo, Cinema 2*, Milano, Ubulibri

DELLA CASA, VENTAVOLI 2000a = STEFANO D., LORENZO V. (a cura di), *Officina torinese. Una passeggiata in cento anni di cinema*, Torino, Lindau

DELLA CASA, VENTAVOLI 2000b = STEFANO D., LORENZO V., *I Topi Grigi*, in DELLA CASA, VENTAVOLI 2000a

DE OLIVEIRA 2006 = JOÃO S. D., *Cabiria, una nuova sfida per il restauro*, in ALOVISIO, BARBERA 2006.

DE NICOLA 2006 = LORENZO D., *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, in ALOVISIO, BARBERA 2006

DE PUTTI 1927 = NADA D., *Aneddoto su Emilio Ghione*, in CINEMATOGRAFO - n. 5

DE SANTI 1999 = PIER MARCO D., *...e l'Italia sogna. Archiettura e design nel cinema déco del fascismo*, in BRUNETTA 1999a

DI GIAMMATTEO 1995 = FERNALDO D., *Dizionario del cinema. Cento grandi registi*, Roma, Newton Compton

DI GIAMMATTEO 1996 = FERNALDO D., *Nuovo dizionario universale del cinema*, Roma, Editori Riuniti

DI GIAMMATTEO 2002 = FERNALDO D., *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio

DINI 2004 = CARLO D., *Il capitano Carlo Bassi, gentiluomo dell'Ambrosio Film*, Torino, Edizioni Angolo Manzoni

D'ORSI 1998 = ANGELO D., *Cultura e gruppi intellettuali nella Torino tra fine secolo e grande guerra*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

DUCKETT 2000 = VICTORIA D., *Discovering Delaroche: Sarah Bernhardt, Queen Elizabeth and the Film d'Art*, in QUARESIMA 2000

EISENSCHITZ 2007 = BERNARD E., *1964. Una conversazione con Raffaello Matarazzo*, in CINEGRAFIE - n. 20

ELSAESSER 1999 = THOMAS P. E., *Heavy Traffic. La Mitteleuropa va in America*, in BRUNETTA 1999a

ERDELJANOVIC 2005 = ALEKSANDAR SASA E., *Svetozar Botic e i suoi film*, Jugoslovenska Kinoteka

F.A. 1930 = *Si è spento "Za la mort"*, in CINE SORRISO ILLUSTRATO - n. 4

FABI 1998 = LUCIO F., *La prima guerra mondiale. 1915-1918*, Roma, Editori Riuniti

FABRI 1997 = IRA F. (a cura di), *Le fabbriche della fantasticheria*, Venaria, Torino, Testo & Immagine

FAETI 1991 = ANTONIO F., *Lord Percy sposa Nelly la domestica. Tra le ombre dominanti di Francesco Mastriani, Carolina Invernizio e Matilde Serao*, in RENZI 1991a

FACCIOLI 2006 = ALESSANDRO F., *Pastrone, Camasio, D'Annunzio e Cabiria: trent'anni dopo*, in ALOVISIO, BARBERA 2006.

FACCIOLI 2008a = ALESSANDRO F., *La guerra al cinema*, in ISNENGI, CESCHIN 2008

FACCIOLI 2008b = ALESSANDRO F. (a cura di), *Luci sulla città. Vicenza e il cinema*, Venezia, Marsilio

FACCIOLI 2008c = ALESSANDRO F., *Rulli di guerra nel cinema muto*, in ISNENGGHI, CESCHIN 2008

FACCIOLI 2009 = ALESSANDRO F. (a cura di), *Luci sulla città. Belluno e il cinema*, Venezia, Marsilio

FALENA 1929 = UGO F., *Ermite Novelli (nel primo decennale della morte)*, in COMŒDIA - 1929

FARASSINO 1983 = ALBERTO F., *Anatomia del cinema muscolare*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

FARASSINO 1998 = ALBERTO F., *Maciste e il paradigma divistico*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

FARASSINO 1999 = ALBERTO F., *Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre*, in BRUNETTA 1999a

FARASSINO 2003 = ALBERTO F., *Lo schiavo e l'atleta*, in BARBERA, BONI 2003

FARASSINO, SANGUINETI 1983 = ALBERTO F., TATTI S. (a cura di), *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta

FARINELLI 1996 = GIAN LUCA F., *Ad onta di tutto, sopra ogni cosa, Za la Vie per Za la Mort*, in CINETECA - n. 2

FARINELLI, MAZZANTI 1999 = GIAN LUCA F., NICOLA M., *Maciste torna all'Inferno*, in CANOSA 1999a

FERRARI 2001 = ANDREA F. (a cura di), *Il Cinema fantastico*, Milano, Ciak

FERRINI 1995 = FRANCO F., *John Ford*, Milano, L'Unità, Il Castoro

FERRERO 1973 = ERNESTO F. (a cura di), *La mala Italia*, Milano, Rizzoli 1973

FISCHER 1920 = CARLO F., *La contessa Sara*, in LA CINE-FONO, Napoli, n. 420, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

FORD 1954 = CHARLES F., *Vita movimentata dei "serials": 1°. Donne eroine*, in CINEMA - n. 127

FRANCESCHETTI 2002 = GIAN CARLO F. (a cura di), *Quaderni Fert di Ricerca storica. I nomi sullo schermo. Il personale artistico e tecnico della Fert*, Volume V, Torino, Fert

FRANCESCHETTI, QUARESIMA 1997 = ANJA F., LEONARDO Q. (a cura di), *Prima dell'autore*, Udine, Edizioni Forum

FRIEDEMANN 1999a = ALBERTO F., *Appunti per la storia dell'industria cinematografica a Torino. Stabilimenti e teatri di posa*, Volume I, Torino, Fert

FRIEDEMANN 1999b = ALBERTO F., *Quaderni Fert di Ricerca storica. Il periodo del Muto*, Volume I, Torino, Fert

FRIEDEMANN 1999c = ALBERTO F., *Stabilimenti e teatri di posa. Appunti per la storia dell'industria cinematografica a Torino*, Torino, Fert

FRIEDEMANN 2001 = ALBERTO F., *Quaderni Fert di Ricerca storica. Verso il viale del tramonto*, Volume IV, Torino, Fert

FRIEDEMANN 2002 = ALBERTO F., *Le Case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, Fert

FRIEDEMANN 2008 = ALBERTO F., *Fert. Storia di un nome, di due società e di tre stabilimenti*, Torino, Fert

FRUSTA 1949 = ARRIGO F., *Tempi beati. Storie allegre crudeli e così così*, Torino, Edizioni Palatine

FRUSTA 1952 = ARRIGO F., *Ricordi di uno della pellicola*, in BIANCO E NERO - nn. 7-8

FRUSTA 1953 = ARRIGO F., *Ricordi di uno della pellicola II. Primi documentari di alta montagna*, in BIANCO E NERO - n.2

FRUSTA 1954 = ARRIGO F., *Variazione e commenti. Ricordi di uno della pellicola III*, in BIANCO E NERO - n. 5

FRUSTA 1954 = ARRIGO F., *Ricordi di uno della pellicola IV. Prime liti e sequestri*, in BIANCO E NERO - n 11-12

FRUSTA 1956 = ARRIGO F., *Ricordi di uno della pellicola V. Parentesi nell'orto delle inesattezze*, in BIANCO E NERO - n. 1

FRUSTA 1956 = ARRIGO F., *Ricordi di uno della pellicola VI. La bega della Bella Mamma e la leggenda di Guido Gozzano cineasta*, in BIANCO E NERO - n. 10

FRUSTA 1960 = ARRIGO F., *Il cinema si faceva così*, in BIANCO E NERO - nn. 5-6

FRUSTA 1960 = ARRIGO F., *Una Manifattura Cinematografica di cinquant'anni fa*, in BIANCO E NERO - nn 10-11

FULLERTON 2000 = JOHN F., *Notes on the Cultural Context of Reception*, in QUARESIMA 2000

GAIARDONI 1998 = LAURA G. (a cura di), *Mario Serandrei. Gli scritti. Un film. "Giorni di gloria"*, Roma, Milano, Bianco & Nero, Scuola Nazionale di Cinema, Il Castoro

GANDINI 1996 = LEONARDO G., *Tra i deserti e l'arena. L'esotismo nei film di Valentino*, in CRISTALLI 1996b

GANDINI 1998a = LEONARDO G., *Camicie rosse, camicie nere. «La cavalcata ardente» di Carmine Gallone*, in FOTOGENIA - nn. 4-5

GANDINI 1998b = LEONARDO G., *La regia cinematografica. Storia e profili critici*, Roma, Carocci

GANDINI 2000 = LEONARDO G., *Leaving Home, Leaving Theatre*, in QUARESIMA 2000

GARDIES 1988 = RENÉ G., *"Belphegor" et "Cornélius", deux moments du feuilleton télévisé*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

GARIAZZO 1919 = PIERO ANTONIO G., *Il teatro muto*, Torino, Firenze, Lattes, R. Bemporad & Figlio

GAROFALO, REICH 2002 = PIERO G., JACQUELINE R. (edited by), *Re-viewing fascism. Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington & Indianapolis (USA), Indiana University Press

GAUDREAU 2004 = ANDRÉ G., *Cinema delle origini o della "cinematografia attrazione"*, Milano, Il Castoro

GAUDREAU, ODIN 2000 = ANDRÉ G., ROGER O., *Le Cinématographe, un "Enfant prodige", ou L'enfance de l'art cinématographique*, in QUARESIMA 2000

GAUDU 2000 = GEORGES G., *L'invention répétée d'une scène imaginée dans le cadre-temps de la scopie cinématographique*, in QUARESIMA 2000

GENINA 1924 = AUGUSTO G., *Un grande attore di un'arte nuova*, in AL CINEMÀ – n. 8

GENOVESE 1998 = NINO G., *Febo Mari*, Palermo, Edizioni Papageno

GENTILI 1938 = UMBERTO G., *Ghione e il suo 103° film*, in FILM - 21 maggio 1938

GHERARDI, LASI 2007 = DAVIDE G., GIOVANNI L., *L'“Inferno”*: *Grandioso Film d'Arte della Milano Films*, in CINEGRAFIE - n. 20

GHEZZI 1996 = ENRICO G., *Cose (mai) dette. Fuori orario di fuori orario*, Milano, Bompiani

GHEZZI 2003 = ENRICO G., *Paura e desiderio. Cose (mai) viste 1974-2001*, Milano, Bompiani

GHIONE 1922a = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[1], in AL CINEMÀ – n. 3

GHIONE 1922b = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[1], in AL CINEMÀ – n. 5

GHIONE 1922c = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[1], in AL CINEMÀ – n. 6

GHIONE 1923a = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 41

GHIONE 1923b = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 42

GHIONE 1923c = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 43

GHIONE 1923d = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 44

GHIONE 1923e = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 45

GHIONE 1923f = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 46

GHIONE 1923g = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 48

GHIONE 1923h = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 51

GHIONE 1923i = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 52

GHIONE 1924a = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], AL CINEMÀ - n. 6

GHIONE 1924b = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 7

GHIONE 1924c = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], AL CINEMÀ - n. 9

GHIONE 1924d = EMILIO G., *Le maschere bianche*^[2], in AL CINEMÀ - n. 11

GHIONE 1925 = EMILIO G., *Za la Mort*^[1], in APPENDICE DEL MONDO - maggio-settembre 1925 (85 episodi).

GHIONE 1928a = EMILIO G., (*Za la Mort*). *Memorie e Confessioni (15 anni di Arte Muta)*, Milano, Edizioni Cinemalia

GHIONE 1928b = EMILIO G., *Za la Mort*^[2], Firenze, Casa editrice Nerbini

GHIONE 1929 = EMILIO G., *L'ombra di Za la Mort*^[1], Milano, Casa Editrice Bietti

GHIONE 1930a = EMILIO G., *L'ombra di Za la Mort*^[2], Milano, Casa Editrice Bietti

GHIONE 1930b = EMILIO G., *La parabole du cinéma italien*, in BOISYVON, GHIONE, PISANI 1930

GHIONE 1933 = EMILIO G., *Za la Mort*^{f31}, Firenze, Casa editrice Nerbini

GHIONE 1952 = PIERO [PIERFRANCESCO] G., *L'altro volto di Za-la-Mort*, in SETTIMO GIORNO - n. 33 (197)

GHIONE 1973 = EMILIO G., *L'ombra di Za la Mort*^{f31}, Milano, Casa Editrice Bietti

GHIONE 1979 = EMILIO G., *La parabola del cinema italiano*, in PAULON 1979

GIACOBINI 1952 = EUGENIO G. [E.G.], *Il gigante delle Dolomiti*, in BIANCO E NERO 1952 - nn. 7-8

GIACOMETTI 1863 = PAOLO G., *Teatro scelto*, Volume IV, Milano, Libreria Sanvito

GIANETTO 1998 = CLAUDIA G., *Censimento del sopravvissuto: film e non film della Casa Ambrosio*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

GIANETTO 2002 = CLAUDIA G., *Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca. Percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Roma, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema

GILI 1978 = JEAN A. J., *Le film policier italien*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATHEQUE n. 25

GILI 2005 = JEAN A. G., *André Deed. Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman...*, Bologna, Recco (Genova), Cineteca di Bologna, Le Mani

GILI d.i. = JEAN A. G., *Le cinéma italien. Classiques, chef-d'oeuvre et découvertes*, Éditions de la Martinière

GIORDANO 1998 = MICHELE G., *Giganti buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*, Gremese Editore

GIOVANNETTI 1929 = ADRIANO G., *Figure mute*, Torino, Quartara

GIUSTI 1983 = MARCO G., *Uomini forti contro il cartone*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

GIUSTI 1995 = MARCO G., *Laurel & Hardy*, Milano, L'Unità, Il Castoro

GOZZANO 1995 = GUIDO G., *Poesie e Prose*, Milano, Feltrinelli

GRAMSCI 1916 = ANTONIO G., *Armando Falconi*, in JANDELLI 2002

GRAMSCI 1917 = ANTONIO G., *In principio era il sesso*, in BRUNETTA 1994

GRASSO 1995 = ALDO A., *Sergej M. Ejzenstejn*, Milano, L'Unità, Il Castoro

GRIEVESON 1999 = LEE G., *Nascita del divismo*, in BRUNETTA 1999b

GRIFO 2005 = MARCO G. (a cura di), *Il Maggese cinematografico*, Torino, Fert Rights

GRIFO 2006 = MARCO G., *Alla ricerca del cast perduto: la troupe di Cabiria*, in ALOVISIO, BARBERA 2006

GRIGNAFFINI 1989 = GIOVANNA G., *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb

GRIGNAFFINI 1995 = GIOVANNA G., *René Clair*, Milano, L'Unità, Il Castoro

GRILLI 1993a = MARIALUISA G., *La Diva e il produttore*, in PANTIERI 1993

GRILLI 1993b = MARIALUISA G., *Carteggio inedito*, in PANTIERI 1993

GRMEK GERMANI 1980 = SERGIO G., *Mario Camerini*, Milano, Il Castoro-La nuova Italia

GRMEK GERMANI, MARTINELLI 1989 = SERGIO G., VITTORIO M., *Il cinema di Augusto Genina*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine

GROMO 1954 = MARIO G., *Cinema italiano (1903–1953)*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore

GUADAGNINI 1918 = GIUSEPPE G., *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografia del Ministero

GUARINI 1991 = RUGGERO G. (a cura di), *TuttoTotò*, Roma, Gremese Editore

GUAZZONI 1918 = ENRICO G., *Mi confesserò*, in *IN PENOMBRA* - n. 2

GUAZZONI 1941a = ENRICO G., *Trent'anni di cinematografo. Danza sul filo della memoria. Nei ricordi di Enrico Guazzoni, il regista di "Quo Vadis?" e di "Messalina"*, in *FILM* – n. 23

GUAZZONI 1941b = ENRICO G., *Viaggio sull'espresso della nostalgia. I ricordi di Enrico Guazzoni*, in *FILM* – n. 24

GUAZZONI 1941c = ENRICO G., *Ansiosa vigilia del "Quo Vadis?". Trent'anni di cinematografo nei ricordi di Enrico Guazzoni*, in *FILM* – n. 26

GUERRI 2009 = GIORDANO BRUNO G., *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Milano, Mondadori

GUERRI 2010 = GIORDANO BRUNO G., *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano, Mondadori

GUGLIELMINETTI 1998 = MARZIANO G., *Le lettere (1913)*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

GUNDLE 2009 =STEPHEN G., *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Bari, Roma, Laterza

GUNNING 1979 = TOM G., *Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906)*, in *LES CAHIERS DE LA CINÉMATHEQUE* - n. 29

GUNNING 1984 = TOM G., *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A theory of Genres in Early Films*, in *IRIS* - n.1

GUNNING 1993 = TOM G., *Attrazioni, inchieste, travestimenti Zigomar, Jasset e la storia dei generi cinematografici*, in GRIFFITHIANA – n. 47

GUNNING 2000 = TOM G., *Loie Fuller and the Art of Motion*, in QUARESIMA 2000

HANSEN 1996 = MIRIAM H., *Maschio divo. Ambiguità sessuale, etnicità erotica: Valentino e le spettatrici*, in CRISTALLI 1996b

HOVEYDA 1956a = FEREDOUN H., *Grandeur et décadence du serial 1*, in CAHIERS DU CINÉMA – n. 58

HOVEYDA 1956b = FEREDOUN H., *Grandeur et décadence du serial 2*, in CAHIERS DU CINÉMA – n. 59

HOVEYDA 1956c = FEREDOUN H., *Grandeur et décadence du serial 3*, in CAHIERS DU CINÉMA – n. 60

IACCIO 2003a = PASQUALE I. (a cura di), *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, Napoli, Liguori Editore

IACCIO 2003b = PASQUALE I., *Carmine Gallone regista cosmopolita*, in IACCIO 2003a

ICART 1988 = ROGER I., *Louis Feuillade et la "Nouvelle Vague" des années vingt*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

IL RONDONE 1914 = *Emilio Ghione*, in LA VITA CINEMATOGRAFICA - n. 16

ISNENGI 1978 = MARIO I., *L'immagine cinematografica della Grande Guerra*, in RIVISTA DI STORIA CONTEMPORANEA - n. 3

ISNENGI 2005a = MARIO I., *La Grande Guerra*, Firenze, Giunti

ISNENGI 2005b = MARIO I., *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Bologna, Il Mulino

ISNENGI 2007 = MARIO I., *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino

ISNENGI, CESCHIN 2008 = MARIO I., DANIELE C. (a cura di), *La Grande Guerra. Uomini e luoghi del '15-'18*, Torino, Utet

ISNENGI, ROCHAT 2008 = MARIO I., GIORGIO R. (a cura di), *La Grande Guerra 1914-1918*, Bologna, Il Mulino

JANDELLI 2002 = CRISTINA J., *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere

JANDELLI 2004 = CRISTINA J., *Novellizzazioni d'attore. Il caso Za la Mort*, in BIANCO E NERO – n. 1 (548)

JANDELLI 2006a = CRISTINA J., *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos

JANDELLI 2006b = CRISTINA J., «*Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere*». *Attori, recitazione, personaggi in Cabiria*, in ALOVISIO, BARBERA 2006

JANDELLI 2007 = CRISTINA J., *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio

JANSER 2000 = ANDRES J., *Architecture in Motion: the Kulturfilm and the Idea of Architectural Reform in Germany*, in QUARESIMA 2000

JONA 1935 = ANSELMO J. (A), *Vita laboriosa di Giovanni Pastrone*, in FILM, febbraio-marzo, ora in CHERCHI USAI 1986.

KRACAUER 2007 = SIEGFRIED K., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (a cura di Leonardo Quaresima), Torino, Lindau

KURTZ d.i. = RUDOLF K., *L'espressionismo e il film*, Milano, Longanesi & C

LACASSIN 1993 = FRANCIS L., *La società Eclair e la letteratura popolare in Europa dal 1908 al 1919*, in GRIFFITHIANA - n. 47

LANCIA, POPPI 2003 = ENRICO L., ROBERTO P., *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, Volume I, Tomo I, Roma, Gremese

LANT 1998 = ANTONIA L., *Spazio per la razza in Cabiria*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

LASI 2006 = GIOVANNI L., *La ripresa di Roma*, in CANOSA 2006

LASI 2008a = GIOVANNI L., *La «révolution» du Film d'Art. Un document retrouvé en Italie*, in 1895. REVUE DE L'AFRHC – n. 56

LASI 2008b = GIOVANNI L., *Un projet de Film d'Arte italien avant l'heure*, in 1895. REVUE DE L'AFRHC – n. 56

LIBERATI 1930 = FRANCO L., *20 anni di vita di palcoscenico*, Roma, Paolo Cremonese Editore

LEPROHON 1966 = PIERRE L., *Le cinéma italien*, Paris, Seghers, 1966

LICATA, MARIANI-TRAVI 2000 = ANTONELLA L., ELISA M., *La città e il cinema*, Torino, Testo & Immagine

LIZZANI 1954 = CARLO L., *Il cinema italiano*, Firenze, Parenti

LO DUCA 1941 = [GIUSEPPE, poi JOSEPH-MARIE] L.D., *Ghione l'avventuroso*, in CINEMA – n. 109

LORI d.i. = SERGIO L., *Il romanzo del cinema italiano*, Napoli, Società Editrice Napoletana

LOTTI 2006a = DENIS L., *Vita nuova di Sua Eccellenza la Morte di Emilio Ghione* in IMMAGINE - nn. 10-11

LOTTI 2006a = DENIS L., *Se il nemico è un fantoccio. Note su Dollari e fracks di Emilio Ghione* in IMMAGINE - n. 12

LOTTI 2007 = DENIS L., *L'ombra di Emilio Ghione. Note su un divo del cinema muto italiano*, in QUADERNI DEL CSCI - n. 3

LOTTI 2008a = DENIS L., *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna

LOTTI 2008b = DENIS L., *Yambo sulla luna di Verne e Méliès. Da «La colonia lunare» a «Un matrimonio interplanetario»*, in IMMAGINE – n. 1

LOTTI 2010 = DENIS L., *Tre luci. Cinema veneziano muto*, in BRUNETTA, FACCIOLI 2010

LUCIANI 1920 = SEBASTIANO ARTURO L., *Verso una nuova arte. Il cinematografo*, Roma, Ausonia

LUCIANI 1928 = SEBASTIANO ARTURO L., *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce

LUCIANI 1942 = SEBASTIANO ARTURO L., *Il cinema e le arti*, Siena, Ticci Editore Libraio

LUDWIG 2001 = EMIL L., *Colloqui con Mussolini*, Milano, Mondadori

LUZZATTO 1998 = SERGIO L., *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi

LUZZATTO 2001 = SERGIO L., *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, Istituto Luce

MAJAKOVSKIJ 1993 = VLADIMIR M., *Il Cinema è un atleta*, Viterbo, Stampa Alternativa

MALERBA, SINISCALCO 1953 = LUIGI M., CARMINE S. (a cura di), *Cinquant'anni di cinema italiano*, Roma, Bestetti

MANCINI 1983 = ELAINE M., *Ricerche americane: Maciste manca ma la pornografia c'è*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

MANENTI, MONTI, NICODEMI 1979 = CARLA M., NICOLAS M., GIORGIO N. (a cura di), *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Milano, Electa

MANFREDI 1987 = GIANFRANCO M., *Ultimi vampiri*, Milano, Feltrinelli

MANFREDI 2005 = GIANFRANCO M., *Nelle tenebre mi apparve Gesù*, Milano, Marco Tropea Editore

MANZOLI 1994a = GIACOMO M. (G.M.), "La suocera", in CINEGRAFIE - n. 7

MANZOLI 1994b = GIACOMO M. (G.M.), "Maciste all'inferno", in CINEGRAFIE - n. 7

MARCHESI 1994 1995 = GIOVANNI M., *Cinema e letteratura. Il cinema muto italiano e le letterature straniere (1914-1931)*, in IMMAGINE - n. 29

MARCHIORI 1969 = GIUSEPPE M., *E. Ferdinando Palmieri*, Rovigo, Rebellato Editore

MARGADONNA 1932 = ETTORE M. M., *Cinema. Ieri e oggi*, Milano, Domus

MARGADONNA 1943 = ETTORE M. M., *Registi nostri*, in COMŒDIA - N. 4

MARIE 1988 = MICHEL M., “*Vendémiaire*” et “*Coeurs du monde*”. *D. W. Griffith et Feuillade face au conflit mondial en 1918*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

MARLIA 1985 = GIULIO M., *Ferdinando Guillaume in arte Polidor*, in GRIFFITHIANA - nn. 24-25

MARLIA 1997 = GIULIO M., *Polidor. Storia di un clown*, Empoli (Firenze), Ibiskos

MARTINI 1987 = ANDREA M. (a cura di), *Il Cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, Venezia, Marsilio

MARTINELLI 1978 = VITTORIO M., *I Gastarbeiter fra le due guerre*, in BIANCO E NERO – n. 3

MARTINELLI 1982 = VITTORIO M., *Enrico Rappini, la Celio e La lega dei diamanti*, in IMMAGINE - n. 2

MARTINELLI 1983a = VITTORIO M., *Il carteggio Bracco-Troncone*, in IMMAGINE - n. 3

MARTINELLI 1983b = VITTORIO M., “*Lasciate fare a noi, siamo forti*”, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

MARTINELLI 1986a = VITTORIO M., *Giovanni Vitrotti. Filmografia*, in GRIFFITHIANA - nn. 26-27-

MARTINELLI 1986b = VITTORIO M., “*Laissez-nous faire, nous sommes forts*”, in BERNARDINI, GILI 1986

MARTINELLI 1986c = VITTORIO M., *L'uomo con la macchina da presa*, in GRIFFITHIANA - nn. 26-27.

MARTINELLI 1988a = VITTORIO M., *Feuillade en Italie*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

MARTINELLI 1988b = VITTORIO M., *Filmographie des serials et des films à épisodes du cinéma muet italien*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

MARTINELLI 1989 = VITTORIO M., *I forzuti emigrano*, in CINEGRAFIE - n. 2

MARTINELLI 1991a = VITTORIO M., *Il cinema italiano in armi. L'orrore della guerra e la censura sui soldati morti*, in RENZI 1991a

MARTINELLI 1991b = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra 1917*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1991c = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra 1918*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1992a = VITTORIO M. (a cura di), *Cinema italiano in Europa 1907-1929*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema

MARTINELLI 1992b = VITTORIO M., *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre*, in MARTINELLI 1992a

MARTINELLI 1992c = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1915, prima parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1992d = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1915, seconda parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1992e = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1916, prima parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1992f = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1916, seconda parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1992g = VITTORIO M., *Le fortune napoleoniche nel cinema italiano*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema

MARTINELLI 1993a = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1914, prima parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1993b = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1914, seconda parte*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1993c = VITTORIO M., *La Borelli*, in PANTIERI 1993

MARTINELLI 1995a = VITTORIO M., *Dai flani ai fumetti: Giove Toppi*, in IMMAGINE - n. 30

MARTINELLI 1995b = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1919*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1995c = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra 1920*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1995d = VITTORIO M., *Notizie e Commenti*, in IMMAGINE - n. 31

MARTINELLI 1996a = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti 1921*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1996b = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti 1922-1923*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1996c = VITTORIO M., *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti 1924-1931*, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC-Centro Sperimentale di Cinematografia

MARTINELLI 1998 = VITTORIO M., *Donne del cinema torinese*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

MARTINELLI 1999a = VITTORIO M., *Grazie a Carlo Campogalliani*, in CANOSA 1999a

MARTINELLI 1999b = VITTORIO M., *Nascita del divismo*, in BRUNETTA 1999a,

MARTINELLI 2001a = VITTORIO M., *Dal dott. Calligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona del Friuli (Udine), Cineteca del Friuli

MARTINELLI 2001b = VITTORIO M., *Le dive del silenzio*, Bologna, Recco (Genova), Cineteca di Bologna, Le Mani

MARTINELLI 2002 = VITTORIO M., *L'eterna invasione. Il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona del Friuli (Udine), La Cineteca del Friuli

MARTINELLI 2003a = VITTORIO M., *Filmografia*, in IACCIO 2003a

MARTINELLI 2003b = VITTORIO M., *Diana l'affascinatrice*, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

MARTINELLI 2003c = VITTORIO M., *Il veleno delle parole*, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

MARTINELLI 2007 = VITTORIO M., *Za la Mort. Ritratto di Emilio Ghione*, Bologna, Cineteca di Bologna

MARTINELLI d.i. = VITTORIO M., *I sette peccati capitali*, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

MARTINELLI, MUSSO 1998 = VITTORIO M., MARTINO M., *Filmografia* [prodotta da Stefano Pittaluga], in SANGUINETI 1998a

MARTINELLI, QUARGNOLO 1981 = VITTORIO M., MARIO Q., *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*, Gemona del Friuli (Udine), Edizione Cinepopolare

MARTINORI 1963 = NATO M., *Una storia nota*, in LA RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO – n. 4

MASER 1929 = [Mario Serandrei], *Emilio Ghione*, in CINEMATOGRAFO - n. 3

MAZZA 1991 = ANTONIO C., *Romolo Bacchini regista romano*, in PANTIERI 1991a

MAZZEI 2003 = LUCA M., *Non fermate quella manovella!*, in BASSO 2003

MAZZEI 2006 = LUCA M., *Il gran sogno lontano, Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in ALOVISIO, BARBERA 2006

MECCOLI 1938 = DOMENICO M., *Ricordi di Mario Bonnard*, in CINEMA - n. 53

MELDOLESI 1984 = CLAUDIO M., *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni

MÉLIÈS 1907 = GEORGE M., *Les Vues Cinématographiques*, in *Annuaire générale et internationale de la photographie*, Paris, Plon, 1907, traduzione di Riccardo Redi, in GAUDREAU 2004

MEREGHETTI 2010a = PAOLO M., *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2011. Gli indici*, Milano, Baldini Castoldi Dalai

MEREGHETTI 2010b = PAOLO M., *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2011. Le schede. A-L*, Milano, Baldini Castoldi Dalai

MEREGHETTI 2010c = PAOLO M., *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2011. Le schede. M-Z*, Milano, Baldini Castoldi Dalai

MICCICHÉ, REDI 1980 = LINO M., RICCARDO R. (a cura di), *Tra una film e l'altra – materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio

MIDKIFF DEBAUCHE 2000 = LESLIE M.D., *Higth Fashion, Costume Design and Character Type: How Clothes; Helped Billie Burke Become an "American Girl"*, in QUARESIMA 2000

MINARDI 1952 = WALTER M., *L'irresistibile apache del cinema muto. Emilio Ghione, che ha dominato gli schermi di un'intera epoca guadagnando somme favolose, è morto in miseria* in SETTIMO GIORNO - n. 28 (192)

MINGOZZI 2003 = GIANFRANCO M. (a cura di), *Francesca Bertini*, Bologna, Recco (Genova), Cineteca di Bologna, Le Mani

MITRY 1965 = JEAN M., *Filmographie universelle. L'Ecole europeenne 1910-1925. ITALIE - DANEMARK - SUEDE*, Tomo V, Paris, I.D.H.E.C.

MITRY 1970 = JEAN M., *Filmographie universelle. Les Sérials en Amérique et en Europe.(1908-1930). Lex principaux Sérials réalisés aux ETATS-UNIS, en FRANCE, en ITALIE, en ALLEMAGNE, en RUSSIE et en ANGLETERRE, de 1909 à 1930*, Tomo XII, Paris, I.D.H.E.C.

MOLA 2006 = ALDO A. M., *Giolitti. Lo statista della nuova Italia*, Milano, Mondadori

MONACO 2002 = JAMES M., *Leggere un film*, Bologna, Zanichelli

MORANDINI 1966 = MORANDO M., *S. M. Eisenstein*, Milano, Compagnia Edizioni Internazionali

MORANDINI 1973 = MORANDO M., *Presentazione*, in GHIONE 1973

MORANDINI 2009 = MORANDO M., *Il Morandini 2010. Dizionario dei film*, Bologna, Zanichelli

MOSCONI 2000 = ELENA M. (a cura di), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Il Castoro

MOSCONI 2006 = ELENA M., *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero

MOTTET 2000 = JEAN M., *Cinéma et peinture: la difficile invention du paysage de New York (1890-1912)*, in QUARESIMA 2000

MUSUMECI 1998 = MARIO M., *Un film è un film. Teoria e pratica del restauro. Il caso di Teodora*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

NAPOLITANO 1937 = GIAN GASPARE N., *Omaggio a Ghione*, in PROSPETTIVE: CINEMA - n. 2

NOBLE 1956 = PETER N., *Il negro nel film*, Milano, Bocca

NOVELLI 1982 = MARIO N., *Ricordando Yambo*, Firenze, Centro Biobibliografico Scrittori e Artisti Toscani "Firme nostre"

NUSINOVA 1998 = NATAL' IJA N. (Noussinova Natalia), *Alexander Hanzonkov: la mano di Torino in Russia*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

NUSINOVA 1999 = NATAL' IJA N. (Noussinova Natalia), *I russi in Europa. Il cinema della prima emigrazione*, in BRUNETTA 1999a

ODIN 2000 = ROGER O., *Le Cinématographe, un "Enfant prodige", ou L'enfance de l'art cinématographique*, in QUARESIMA 2000

OLIVIERI 1986 = ANGELO O., *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc'Aurelio allo schermo*, Bari, Dedalo

OMS 1988a = MARCEL O., *Louis Feuillade franc-maçon?*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

OMS 1988b = MARCEL O., *Le retour du patron*, LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 48

OMS 1988c = MARCEL O., *Entretien avec Jacques Champreux – Maurice Champreux*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

ONORATO 1967 = *Il "buco" del Valle e "Za la Mort"*, in LA FIERA LETTERARIA - 16 marzo

PAGELLO 2010 = FEDERICO P. (a cura di), *Epop. Popular Roots of European Culture. Catalogo*, Louvain-la-Neuve, Pescara

PALAZZESCHI 1969 = ALDO P., *Introduzione*, in BERTINI 1969

PALMIERI 1938 = EUGENIO FERDINANDO P., *La Duse protagonista di «Cenere»*^[1], in BIANCO E NERO – n. 7

PALMIERI 1940 = EUGENIO FERDINANDO P., *Vecchio cinema italiano*^[1], Venezia, Zanetti

PALMIERI 1941 = EUGENIO FERDINANDO P. *La frusta cinematografica*, Bologna, Poligrafici Il Resto del Carlino

PALMIERI 1953 = EUGENIO FERDINANDO P., *Vecchio cinema italiano (1904-1930)*^[2], in MALERBA, SINISCALCO 1953

PALMIERI 1958 = EUGENIO FERDINANDO P., *La Duse protagonista di «Cenere»*^[2], in BIANCO E NERO – n. 12

PALMIERI 1994 = EUGENIO FERDINANDO P., *Vecchio cinema italiano*^[3], Vicenza, Neri Pozza

PANICUCCI 1952 = ALFREDO P., *Maciste gigante buono. Bartolomeo Pagano, scaricatore del porto di Genova divenne con «Cabiria» l'attore più popolare del cinema italiano. Fu il difensore dei buoni e degli ultimi*, in EPOCA - n. 83

PANTIERI 1988 = JOSÉ [GIUSEPPE] P., *Breve panoramica della cinematografia in Italia*, in CHITI, PANTIERI, POPESCHICH 1988

PANTIERI 1991a = JOSÉ [GIUSEPPE] P. (a cura di), *Album del cinema muto italiano*, Volume I, Roma, M.I.C.S. – Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo

PANTIERI 1991b = JOSÉ [GIUSEPPE] P., *Appunti sulle attrici italiane del periodo muto*, in PANTIERI 1991a

PANTIERI 1991c = JOSÉ [GIUSEPPE] P., *Intervista a Renato Brugnoli*, in PANTIERI 1991a

PANTIERI 1991d = JOSÉ [GIUSEPPE] P., *Intervista a Renato Visca*, in PANTIERI 1991a

PANTIERI 1993 = JOSÉ [GIUSEPPE] P. (a cura di), *Lyda Borelli*, Roma, M.I.C.S. Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo

PAOLELLA 1940 = ROBERTO P., *Contributi alla storia del cinema italiano*, in BIANCO E NERO – n. 9

PAOLELLA 1942a = ROBERTO P., *Contributi alla storia del cinema. Cinema italiano: anno 1909*, in BIANCO E NERO – n. 3

PAOLELLA 1942b = ROBERTO P., *Contributi alla storia del cinema. Cinema italiano: anno 1910*, in BIANCO E NERO – n. 8

PAOLELLA 1942c = ROBERTO P., *Contributi alla storia del cinema. Cinema italiano: anni 1911-1912*, in BIANCO E NERO – nn. 11-12

PAOLELLA 1949a = ROBERTO P., *Del linguaggio mimico-gestuale*, in BIANCO E NERO – n. 8

PAOLELLA 1949b = ROBERTO P., *I valori dell'opera di E. Guazzoni nella storia del cinema*, in BIANCO E NERO – n. 11

PAOLELLA 1952a = ROBERTO P., *Emilio Ghione regista ed attore*, in BIANCO E NERO – nn. 7-8

PAOLELLA 1952b = ROBERTO P., *Regia e registi italiani nel decennio 1915-1925*, in BIANCO E NERO – nn. 7-8

PAOLELLA 1956 = ROBERTO P., *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini

PAOLELLA 1960 = ROBERTO P., *Stile e recitazione nel cinema muto*, in BIANCO E NERO – nn. 1-2

PAOLELLA 1961 = ROBERTO P., *Il cinema tedesco tra le due guerre*, in BIANCO E NERO – nn. 7-8

PAOLELLA 1966 = ROBERTO P., *Storia del cinema sonoro (1926-1939)*, Napoli, Giannini

PAOLELLA 1969 = ROBERTO P., *L'avventura dello storico del cinema*, in BIANCO E NERO – nn. 1-2

PASINETTI 1939 = FRANCESCO P., *Storia del cinema dalle origini ad oggi*, Roma, Ed. Bianco e Nero

PASINETTI 1946 = FRANCESCO P., *Mezzo secolo di cinema*, Milano, Il Poligono

PASINETTI 2002 = FRANCESCO P., *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, Roma, Luce

PAULON 1979 = FLAVIA P. (a cura di), *Catalogo della mostra internazionale del cinema. La Biennale, Venezia 24 Agosto/5 Settembre 1979*, Venezia, Edizioni "La Biennale di Venezia"

PAVESI 1996 = MATTEO P., *Cinema istruzioni per l'uso. Consigli indirizzi percorsi per aspiranti cinematografari*, Milano, Il Castoro

PESCATORE 1999 = GUGLIELMO P., *Nascita dell'autore cinematografico*, in BRUNETTA 1999a

PETROLINI 1932 = ETTORE P., *Gastone. Due atti e tre quadri*, Bologna, Cappelli Editore

PETROLINI 1937 = ETTORE P. *Al mio pubblico*, Milano, Ceschina

PEZZETTI TONION 2006 = FABIO P., *Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in Cabiria*, in ALOVISIO, BARBERA 2006

PIERANTONI 2000 = RUGGERO P., *Dei cattivi rapporti tra cinema e terza dimensione*, in QUARESIMA 2000

PITASSIO 2002 = FRANCESCO P., *Ombre silenziose. Teorie dell'attore cinematografico negli anni Venti*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto

PITASSIO 2003 = FRANCESCO P., *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro

PITASSIO 2010 = FRANCESCO P., *La formazione dell'attore e la discussione teorica*, in BIANCO E NERO - n. 566

PITASSIO, QUARESIMA 1998 = FRANCESCO P., LEONARDO Q. (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Udine, Forum

POPESCHICH 1988 = PAOLO P., *Schede di cineasti italiani*, in CHITI, PANTIERI, POPESCHICH 1988

POPESCHICH 1991a = PAOLO P., *I primi operatori cinematografici in Italia*, PANTIERI 1991

POPESCHICH 1991b = PAOLO P., *Giuseppe Caracciolo e la sua filmografia*, PANTIERI 1991

POPPI 2002a = ROBERTO P., *Dizionario del cinema italiano. I registi*, Roma, Gremese Editore

POPPI 2002b = ROBERTO P., *Ghione Piero [Pierfrancesco]*, in POPPI 2002a

POPPI 2007 = ROBERTO P., *Dizionario del cinema italiano. I film. Tutti i film italiani dal 1945 al 1959*, Volume II, Roma, Gremese editore

POPPI, PECORARI 2007a = ROBERTO P., MARIO P., *Dizionario del cinema italiano. I film. Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, Volume III, Tomo I, Roma, Gremese Editore

POPPI, PECORARI 2007b = ROBERTO P., MARIO P., *Dizionario del cinema italiano. I film. Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, Volume III, Tomo II, Roma, Gremese Editore

PRÉDAL 2001 = RENÉ P., *Cinema: cent'anni di storia*, Milano, Baldini & Castoldi

PROIETTI 2009 = MARCELLO P., *Vittoria Lepanto. Immagini di una Donna e Diva della "Belle époque"*, Tivoli (Roma), Tiburis Artistica ed.

PROLO 1938 = MARIA ADRIANA P., *Torino cinematografica prima e durante la guerra*, in BIANCO E NERO - n. 10

PROLO 1949 = MARIA ADRIANA P., *Italiani nella cinematografia straniera*, in BIANCO E NERO - n. 1

PROLO 1951 = MARIA ADRIANA P., *Storia del cinema muto italiano*, Volume I, Milano, Il Poligono

PRONO 1997 = FRANCO P., *Atti di nascita del cinema a Torino*, in FABRI 1997

QUARESIMA 1998 = LEONARDO Q., *Casa Rodolfi. "Stili" e "unità di stile" nel cinema muto italiano*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

QUARESIMA 2000 = LEONARDO Q. (a cura di), *La decima musa – The Tenth muse*, Udine, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali Università di Udine

QUARGNOLO 1959a = MARIO Q., *Etica e no nel cinema del ventennio*, in BIANCO E NERO - n. 4

QUARGNOLO 1959b = MARIO Q., *Ghione, Emilio*, in AA.VV. 1959

QUARGNOLO 1991a = MARIO Q., «*Don Pietro Caruso e lo schermo*». *Le sfortune cinematografiche di un fortunatissimo dramma*, in GRIFFITHIANA - nn. 40-42.

QUARGNOLO 1991b = MARIO Q., *Lettere*, in IMMAGINE - n. 18

QUARGNOLO 1995 = MARIO Q., *Ghione e gli altri: errori da riparare*, in IMMAGINE - n. 29

QUATTROCCHI 1927 = RAUL Q., *16 aprile 1924 – 16 aprile 1927*, in CINEMA-STAR - n. 15

RABINOVITZ 2000 = LAUREN R., *The Miniature and the Giant: the Perceptual Spectacular of Postcards and Early Cinema*, in QUARESIMA 2000

RAFFAELLI 1978 = SERGIO R., *Cinema, film, regia: saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Roma, Bulzoni

RAFFAELLI 1991 = SERGIO R., *La didascalia italiana. Cura espressiva elevata e sfruttamento del dialetto*, in RENZI 1991a

RAFFAELLI 1992 = SERGIO R., *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere

RAFFAELLI 1998 = SERGIO R., *La lingua di filmopoli*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

RAFFAELLI 2003 = SERGIO R., *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Franco Cesati Editore

RAMPERTI 1926 = MARCO R., *Galleria dei comici italiani. II°. Ermete Zacconi*, in COMŒDIA - 20 luglio

REDI 1979 = RICCARDO R. (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Venezia, Marsilio

REDI 1986a = RICCARDO R., *L'arrivée du cinéma parlant en Italie*, in BERNARDINI, GILI 1986

REDI 1986b = RICCARDO R., *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, Roma, Eri

REDI 1986c = RICCARDO R. (a cura di), *Verso il centenario "Lumiere"*, Roma, Di Giacomo Editore

REDI 1988 = RICCARDO R., *A propos d'une copie italienne de "Judex"...*, in LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE – n. 49

REDI 1991 = RICCARDO R., *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*^[1], Roma, CNC Edizioni

REDI 1994 = RICCARDO R. (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Torino, Electa

REDI 1998a = RICCARDO R., *L'architetto Brasini e la scenografia di Teodora*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

REDI 1998b = RICCARDO R., *Il "pericolo" Pittaluga*, in SANGUINETI 1998a

REDI 1999 = RICCARDO R., *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Venezia, Biblioteca di Bianco e Nero, Marsilio

REDI 2000 = RICCARDO R., *Film d'Arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Roma, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema

REDI 2009 = RICCARDO R., *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*^[2], Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore

RENZI 1951 = RENZO R., *La fiamma nera di Za la Mort. Retrospective*, in CINEMA – n. 68

RENZI 1976 = RENZO R., *Il fascismo involontario e altri scritti*, Bologna, Cappelli

RENZI 1991a = RENZO R., *Il Duce, ultimo divo. Il "maschile" negli anni Venti*, in RENZI 1991b

RENZI 1991b = RENZO R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli Editore

RENZI 1993 = RENZO R. (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa

RIBOLZI [1943]a = IOLE R., *Divi e dive faccende e vicende del cinema 1913*, Milano, Stellissima

RIBOLZI [1943]b = IOLE R., *Emilio Ghione detto «Za la Mort»*, in RIBOLZI [1943]a

RIBOLZI [1943]c = IOLE R., *Tragica fine di «Za la Mort»*, in RIBOLZI [1943]a

RIEFENSTAHL 2000 = LENI R., *Stretta nel tempo. Storia della mia vita*, Milano, Bompiani

RINALDI 2004 = ATHOS R., *Abbecedario del cinema*, Livorno, Belforte Cultura

ROCCO 1992 = NICOLETTA R., *Panorami di cinema muto*, in IMMAGINE - n. 20

ROBINSON 1998 = DAVID R., *I film italiani in Gran Bretagna, 1909-1914*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

ROMAGNOLI 1927a = GIULIANO R., *I due grandi dello schermo*, in LA VITA CINEMATOGRAFICA - n. 10

ROMAGNOLI 1927b = GIULIANO R., *La vita di Amleto Novelli*, in CINEMA-STAR - n. 15

RONDOLINO 1993 = GIANNI R., *I giorni di Cabiria*, Torino, Lindau

RONDOLINO 1998 = GIANNI R., *Affatica meno e rende di più. Il cinema muto a Torino*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

RONDOLINO 2000 = GIANNI R., *Storia del cinema*, Torino, Utet

RONDOLINO d.i. = GIANNI R., *Esplorazione di aringhe come film*, in LA STAMPA - d.i.

ROGNONI 1952 = LUIGI R., *Cinema muto*, Roma, Bianco e Nero Editore

ROGNONI 1952a = LUIGI R., *Cinema muto italiano a Venezia*, in BIANCO E NERO – nn. 7-8

ROGNONI 1952b = LUIGI R., *I Topi Grigi*, in BIANCO E NERO – nn. 7-8

ROSMINO 1973 = GIAN PAOLO R., *Sette demoni in corpo (confessioni di un attore)*, Rastignano, Faenza Editrice

RUFFIN 1999 = VALENTINA R., *L'Europa nel cinema italiano degli anni trenta*, in BRUNETTA 1999a

SABBATUCCI, VIDOTTO 2005 = GIOVANNI S., VITTORIO V., *Storia contemporanea. Il Novecento*, Roma, Bari, Laterza

SADOUL 1951 = GEORGES S., *Histoire générale du cinéma*, Volume I, Paris, Denokl

SADOUL 1960 = GEORGES S., *A colloquio con Giovanni Pastrone*, in CENTROFILM - n. 14

SADOUL 1967 = GEORGES S., *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Volume II, Torino, Einaudi

SADOUL 1978 = GEORGES S., *Storia generale del cinema. L'arte muta (1919-1929). Il Dopoguerra in Europa*, Volume III, Tomo I, Torino, Einaudi

SARGEANT 2000 = AMY S., *Architectural Amateurs, Architecture Professionals and Early Cinema in Britain*, in QUARESIMA 2000

SAVINIO 1994 = ALBERTO S., *Sul cinematografo*, in BRUNETTA 1994

SACCHI, TURCONI 1983 = ANTONIO S., DAVIDE T. (a cura di), *Binaconero rosso e verde. Immagini del cinema italiano 1910-1980*, Pavia, Amministrazione Provincia di Pavia, La Casa Usher

SALOTTI 1983 = MARCO S., *Un'intervista con il figlio di Maciste*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

SANGUINETI 1983 = TATTI S., *Mitologico, muscle man epic, péplum*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

SANGUINETI 1998a = TATTI S. (a cura di), *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti. Cinegrafie numero speciale*, Ancona, Transeuropa

- SANGUINETI 1998b = TATTI S., *Abbagli*, in SANGUINETI 1998a
- SANGUINETI 1998c = TATTI S., *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti*, in SANGUINETI 1998a
- SANGUINETI 1998d = TATTI S., *Risvegli*, in SANGUINETI 1998a
- SAVIO 1958 = FRANCESCO S., *Ghione, Emilio*, in AA.VV. 1958
- SAVIO 1960 = FRANCESCO S., *Novelli, Amleto*, in AA.VV. 1960
- SAVIO 1972 = FRANCESCO S., *Visione privata. Il film 'occidentale' da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni Editore
- SAVIO 1975 = FRANCESCO S., *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno
- SAVIO 1979a = FRANCESCO S., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, ABB-DEF, Volume I, Roma, Bulzoni Editore
- SAVIO 1979b = FRANCESCO S., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, DEG-MOR, Volume II, Roma, Bulzoni Editore
- SAVIO 1979c = FRANCESCO S., *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, NAZ-ZAV, Volume III, Roma, Bulzoni Editore
- SCAGLIONE 2001 = MASSIMO S., *Il cinema a Torino: pochi divi ma tanti comprimari*, in AA.VV. 2001
- SEKNADJE-ASKÉNAZI 1998 = ENRIQUE S.A., *L'accoglienza in Francia di alcuni film torinesi degli anni Dieci*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998
- SERANDREI 1930 = MARIO S., *Galleria dei cineasti celebri. Emilio Ghione*, in CINEMATOGRAFO – n. 1
- SHENK 1998 = IRMBERT S., *Il "peplum" italiano. Perché il film storico-monumentale fu "inventato" in Italia, ovvero: Da "Cabiria" a Mussolini*, in FOTOGENIA - nn. 4-5

SIGNORELLI 1949 = OLGA [RESNEVIC] S., *Eleonora Duse e il cinema*, in BIANCO E NERO - n. 5

SIGNORELLI 1958 = OLGA S., *L'epistolario di Cenere*, in BIANCO E NERO - n. 12

SILVESTRI VIOLA 1929 = OTTAVIO S., *Un nostro idolo che soffre. Emilio Ghione. Pagine di dolore*, in LA VITA CINEMATOGRAFICA - n. 12

SIROIS-TRAHAN 2000 = JEAN-PIERRE S.T., *Tromphe-l'oeil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps: L'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès*, in QUARESIMA 2000

SNICKARS 2000 = PELLE S., *Vues Instantanées. Stereographs, Lantern Slides, Postcards and Nonfiction Film*, in QUARESIMA 2000

SOLDATI 2003 = MARIO S., *America primo amore*, Palermo, Sellerio

SORLIN 1999 = PIERRE S., *Caratteri del cinema europeo*, in BRUNETTA 1999a

SORLIN 1996 = PIERRE S., *Italian national cinema 1896–1996*, London, Cinema Studies

SORO 1935 = FRANCESCO S., *Splendori e miserie del cinema*, Milano, Consalvo editore

SORO 1938 = FRANCESCO S., *Splendore e decadenza di Zà la Mort*, in CINEMA – n. 37

SPIESS 1992 = EBERHARD S., *Il cinema italiano e il pubblico tedesco*, in MARTINELLI 1992a

STRACHAN 2009 = HEW S., *La prima guerra mondiale. Una storia illustrata*, Milano, Mondadori

STRAZZULLA 1996-1997 = GAETANO S., *Appunti sulla produzione a Firenze negli anni del "muto"*, in IMMAGINE – n. 37

TERMINE 1984 = LIBORIO T., *Il tempo confederativo nella struttura dei serials*, CINEMA NUOVO - n. 2 (288)

TORTAJADA 2000 = MARIA T., *Alfred Jarry: le cinématographe contre la photographie*, in QUARESIMA 2000

TOSCHI 1935a = GASTONE T., *Il cinema italiano. Il passato...*, in AA.VV. 1935

TOSCHI 1935b = GASTONE T., *Un galantuomo del nostro cinema Za-la-Mort*, in AA.VV. 1935

TOSCHI 2006 = DEBORAH T., *Elementi per una genealogia del pubblico rurale*, in CASETTI, MOSCONI 2006

TOMASOVIC 2000 = DICK T., *Les Greffes du corps animé: Winsor McCay, de la bande dessinée au film d'animation*, in QUARESIMA 2000

TORTORELLI 1983 = GIANFRANCO T., *Le edizioni Nerbini (1897-1921)*, Firenze, Giunta Regionale Toscana, La Nuova Italia Editrice

TRUFFAUT 2002 = FRANÇOIS T., *Il Cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net

TURCONI 1986a = DAVIDE T., *La presse cinématographique en Italie des origines à 1930*, in BERNARDINI, GILI 1986

TURCONI 1986b = DAVIDE T., *Maciste «Liberatore»*, in IMMAGINE - n. 3

TOULET 1986 = EMMANUELLE T., *Le cinéma muet italien et la critique française*, in BERNARDINI, GILI 1986

URGOSIKOVA d.i. = BLAZENA U., *I sette peccati capitali*, in AA.VV., *La diva italiana: Francesca Bertini*, Bologna, Cineteca di Bologna

VALPERGA 1983 = GIUSEPPE V., *Mitologie popolari dell'uomo forte*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

VALPERGA 1985 = GIUSEPPE V., *Filmografia* [di Bartolomeo Pagano], in AA.VV. 1985b

VERDONE 1961a = MARIO V. (a cura di), *Il cinema atletico e acrobatico*, in CENTROFILM - n. 17

VERDONE 1961b = MARIO V., *Pastrone, ultimo incontro*, in BIANCO E NERO - n. 1

VERDONE 1969 = MARIO V., *Omaggio a Pastrone*, in BIANCO E NERO - nn. 11-12

VERDONE 1993 = MARIO V., *La recitazione "Liberty"*, in PANTIERI 1993.

VERDONE 1995 = MARIO V., *Storia del cinema italiano*, Roma, Newton Compton

VÉRONNEAU 2000 = PIERRE V., *Enjeux d'une appropriation réciproque: théâtre et cinéma avant 1910*, in QUARESIMA 2000

VICHI 2003 = LAURA V., *Jean Epstein*, Milano, Il Castoro

VINCENT 1939 = CARL V., *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Editions du Trident

VINCENT 1949 = CARL V., *Storia del cinema*, Milano, Garzanti

VINCENT 1990 = CARL V., *Storia del Cinema. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Volume I, Milano, Garzanti

VINCKE 1998 = KITTY V., *Il cinema muto torinese nella Germania dei primi due decenni del Novecento*, in BERTETTO, RONDOLINO 1998

VOLLI 1983 = UGO V., *Il politeama del corpo*, in FARASSINO, SANGUINETI 1983

WALLER 2000 = GREGORY A. W., *Photodramas and Photoplays, Stage and Screen 1909-1915*, in QUARESMA 2000

WALTZ 2000 = GWENDOLYN W., *Embracing Technology: A Primer of Early Multi-Media Performance*, in QUARESIMA 2000

WEST 1999 = REBECCA W. (a cura di), *Pagina pellicola pratica. Studi sul cinema italiano*, Ravenna, Longo Editore

Y 1914 = *Una visita alla "Caesar Film" (Conversando con Emilio Ghione)*, in FILM - n. 21

Y 1926 = *Amleto Novelli*, in LO SCHERMO - n. 8-9

ZACCONI 1946 = ERMETE Z., *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti

ZAGARRIO 1994 = VITO Z., *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginario*, Venezia, Marsilio

ZAGARRIO 1995 = VITO Z., *Frank Capra*, Milano, L'Unità, Il Castoro

ZANGRANDO 1956 = FIORELLO Z., *Saggio di filmografia cadorina*, Pieve di Cadore (Belluno), Edizioni de «Il Cadore»

ZANOTTO 2002 = PIERO Z., *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio 1895-2002*, Venezia, Marsilio, Regione del Veneto

ZOCARO 1991 = ETTORE Z., *E lucean le stelle nell'Italia di Giolitti*, in PANTIERI 1991a

ZOCARO 1993 = ETTORE Z., *“Primadonna” del teatro italiano*, in PANTIERI 1993

Repertori cartacei e cataloghi

Festival, mostre e rassegne cinematografiche

IL CINEMA RITROVATO 1991 = *Il Cinema Ritrovato* [V edizione]. XX *Mostra Internazionale del Cinema Libero. Catalogo*, Bologna, Cineteca di Bologna

IL CINEMA RITROVATO 1994 = *Il Cinema Ritrovato. VIII edizione. Catalogo*, Bologna, Cineteca di Bologna

IL CINEMA RITROVATO 2009 = *Il Cinema Ritrovato. 23 edizione. Catalogo*, Bologna, Cineteca di Bologna

IL CINEMA RITROVATO 2010 = *Il Cinema Ritrovato. 24 edizione. Catalogo*, Bologna, Cineteca di Bologna

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2000 = *Le Giornate del Cinema Muto 2000. Catalogo*, Gemona del Friuli (Udine), Cineteca del Friuli

Tesi di dottorato

GHERARDI 2009 = DAVIDE G., *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, Tesi di dottorato, relatore prof. Michele Canosa, Università degli Studi di Bologna

Riviste e periodici

La data corrisponde alle annate consultate

1895. REVUE DE L'AFRHC, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC), 2000-2008

AL CINEMÀ, Torino, 1922-1926

APOLLON, Roma, 1916

APPENDICE DEL MONDO, Roma, 1925

ARIEL, Roma, Bulzoni Editore, 1996

L'ARTE MUTA, Napoli, 1916

Bianco e Nero edizioni consultate:

BIANCO E NERO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1937-1981

BIANCO E NERO, *Indici di Bianco e Nero*, Roma, CSC, 1982

BIANCO E NERO, Roma, Gremese, 1983-1985

BIANCO E NERO, Torino, Eri, 1986

BIANCO E NERO, Torino, Roma, Nuova Eri, CSC, 1987-1994

BIANCO E NERO, Roma, CSC, 1995

BIANCO E NERO, Torino, Lindau, 1996

BIANCO E NERO, Milano, Il Castoro, 1997-1998

BIANCO E NERO, Venezia, Marsilio, 1999-2002

BIANCO E NERO, Roma, Carocci, 2003-2010

LES CAHIERS DE LA CINÉMATEQUE, 1978-1979; 1988

CAHIERS DU CINÉMA, Paris, Editions de l'Etoile, 1956

CANDIDO, Milano, 1958

CENTROFILM, Torino, 1960-1961

CINE SORRISO ILLUSTRATO, 1930

LA CINE-FONO, Milano, Napoli, 1910-1921

CINE-GAZZETTINO, Torino, 1927

CINEGRAFIE, Bologna, nn. 1-20, 1989-2007

CINEMA, Milano, 1938-1945

CINEMA, Nuova Serie, Milano 1951-1954

CINEMA & CINEMA, 1983

CINEMA ILLUSTRAZIONE, 1936-1939

CINEMALIA, Milano, Editrice Cinemalia, 1927-1929

CINEMA NUOVO, Bari, Edizioni Dedalo, 1984

CINEMA-STAR, Roma, supplemento di KINES, 1927

LA CINEMATOGRAFIA ITALIANA ED ESTERA, Torino, 1915

CINEMATOGRAFO, Roma, Rotocalco "Grafia", 1927-1930

CINETECA, Cineteca di Bologna, 1991

COMŒDIA, 1926

COMŒDIA. RASSEGNA MENSILE DEL TEATRO, 1928-1929; 1943

CONTROPELO, Roma, 1919

LA DOMENICA DEL CORRIERE, Milano, 1927

L'ECO DEL CINEMA, Bologna, Firenze, Vallecchi, 1927

EPOCA, Roma, 1952

FOTOGENIA, Bologna, 1994-1998

FILM, Roma, 1938-1941

FILMCRITICA, Roma, 1952

FILM HISTORY, Usa, 2000

FILMS PITTALUGA, Torino, 1923-1924

GRIFFITHIANA, Gemona del Friuli (Udine), Edizioni La Cineteca del Friuli, 1985-1993

HORS CADRE, Paris, PUV Saint-Denis, 1991

Immagine, rivista dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC), edizioni consultate:

IMMAGINE. NOTE DI STORIA DEL CINEMA, Roma, 1981-1985

IMMAGINE. NOTE DI STORIA DEL CINEMA, Nuova Serie, Roma, 1986-2002

IMMAGINE. NOTE DI STORIA DEL CINEMA, III Serie, Roma, 2003-2006

IMMAGINE. NOTE DI STORIA DEL CINEMA, IV Serie, Roma, Ancona, AIRSC, Cattedrale, 2008

KINES, Roma, 1921-1929

IL MAGGESE CINEMATOGRAFICO, Torino, 1913-1914

IN PENOMBRA, Roma, 1918-1919

IRIS. Volume II, Edition Analeph, 1984

ODEO OLIMPICO XXIV, Vicenza, 1999-2002

PROSPETTIVE: CINEMA, Roma, 1937

QUADERNI DEL CSCI, Barcellona, 2007

LA RIVISTA CINEMATOGRAFICA, Torino, 1920-1931

LA RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO, Milano, 1932; 1963

RIVISTA DI STORIA CONTEMPORANEA, 1978

LO SCHERMO, Roma, 1926

SETTIMO GIORNO, Roma, 1952

SOR CAPANNA, Roma, 1918

STAR: SETTIMANALE DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI, Roma, 1945

IL TIRSO AL CINEMATOGRAFO, Napoli, 1915-1916

IL TORCHIO, Milano, 1927

LA VALLE DELL'EDEN, Torino, 2001; 2004

LA VITA CINEMATOGRAFICA, Torino, 1910-1930

WIDE ANGLE, 1986

Siti internet

Repertori on-line

ANICA , Archivio del Cinema Italiano, Roma

(www.anica.it)

BFI.UK = BRITISH FILM INSTITUTE, Londra

(www.bfi.org.uk)

BIFI, Bibliothèque du Film, Cinémathèque française, Parigi

(www.bifi.fr)

CINETECA NAZIONALE, Roma

(www.csc-cinematografia.it)

FIAF, Fédération Internationale des Archives du Film

(www.fiafnet.org)

GAUMONT-PATHÉ ARCHIVES, Parigi

(www.gaumont-pathe-archives.com)

LUCE, Archivio Istituto Luce, Roma

(www.luce.it)

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA, Torino

(www.museonazionaledelcinema.it)

Archivi

Principali luoghi di ricerca archivi e relativi Fondi, biblioteche e cineteche:

Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino
 Archivio del Museo Nazionale del Cinema, Torino, *Titoli*, quaderno di produzione, con indicazione di didascalie e numero delle parti, relativo a film dell'Itala del 1915-1918. Segnatura: A160/9.

Fondi consultati presso il Museo torinese:

Fondo Aquila Films

Fondo Itala Film

Fondo Navone (Cinéma Navone, Navone Film)

Fondo Tiber Film

Fondo Unione Cinematografica Italiana

Fondo Pittaluga

Archivio della Cineteca del Comune di Bologna

Fondi consultati presso la Cineteca di Bologna:

Fondo Alessandro Blasetti

Fondo Renzo Renzi

Archivio dell'Ospedale Mauriziano di Torino

Archivio di Stato di Bologna

Archivio di Stato di Milano

Archivio Centrale dello Stato, Roma

Archivio di Stato di Torino

Archivio Storico dell'Armeria Reale di Torino

Deutsches-Filminstitut, Frankfurt am Mein

Biblioteche

Biblioteca Alessandrina, Università La Sapienza, Roma

Biblioteca Centrale del Ministero dell'Interno, Roma

Biblioteca nazionale Braidense, Milano.

Biblioteca comunale "Sormani", Milano.

Biblioteca internazionale di cinema e fotografia "Mario Gromo", Torino.

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

Biblioteca Nazionale, Roma

Biblioteca del Burcardo, Roma.

Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, Roma

Biblioteca "Luigi Chiarini" della Cineteca Nazionale, Roma

Biblioteca "Renzo Renzi" della Cineteca comunale di Bologna.
Biblioteca "Casa Lyda Borelli per Artisti e Operatori dello Spettacolo",
Bologna.
Museo Attore, Genova.
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Cineteche

Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca del Museo Nazionale del Cinema, Torino
Cineteca Italiana, Milano
Cineteca Nazionale, Roma
Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
Gosfilmofond, Mosca