

Giaime Alonge

Babel Revisited.

*La sceneggiatura di The Four Horsemen of the Apocalypse
e la messa in scena della Storia*

*Il graduale sviluppo dell'uguaglianza è un fatto
provvidenziale; e ne ha i caratteri essenziali: è universale,
duraturo, si sottrae ogni giorno alla potenza dell'uomo.*

Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America*

Per ragionare sulla rappresentazione della Storia nella sceneggiatura di *The Four Horsemen of the Apocalypse* chiamerò in causa tre testi. Allo script di June Mathis affiancherò, da un lato, il testo che lo precede, ovvero il romanzo omonimo di Vicente Blasco Ibáñez, e dall'altro quello che lo segue, ossia il film diretto da Rex Ingram.

Partiamo da Blasco Ibáñez. Il romanzo esce nel 1916 e in breve tempo diventa un best seller. Nel 1919 è il libro più venduto negli Stati Uniti, tanto che la Metro ne acquista subito i diritti: lo script della Mathis, conservato presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino – che ringrazio per avermi permesso di esaminare questo prezioso documento¹ – è datato 24 giugno 1920. Peraltro, nella *Prefazione* dell'edizione italiana del 1918 – un'edizione caratterizzata da una traduzione che oggi suona piacevolmente démodé, dove gli spagnoli sono «spagnuoli» – già si intuivano le potenzialità cinematografiche di Blasco Ibáñez:

Incurante di qualsiasi sofferenza – scriveva Ida Mango – egli le affronta con coraggio, restando settimane e mesi interi in mezzo a coloro del cui ambiente dovrà poi trattare nei

¹ Sceneggiatura di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Paolo Balboni, PABA0001.

suoi romanzi, e ritrarne i personaggi ed i luoghi con tanta vivezza, da far sembrare che la sua penna fosse uno schermo fotografico².

Il romanzo di Blasco Ibáñez è una saga familiare, che racconta le vicende di tre generazioni – il nonno di Julio, Madariaga il centauro, il padre Marcelo e lo stesso Julio – sullo sfondo tragico della Prima guerra mondiale. È un romanzo piuttosto lungo (la summenzionata edizione italiana consta di 500 pagine), che la Mathis non poteva che tagliare; e le modalità di questi tagli, ovviamente, hanno modificato in maniera significativa il testo di partenza. Se il libro, si è detto, è una saga familiare, un romanzo corale su tre generazioni, in cui anche i personaggi secondari (da un lato il russo Tchernoff, colui che evoca l'immagine dei quattro cavalieri che dà il titolo all'opera, e dall'altro Argensola, il segretario «spagnuolo» di Julio) hanno uno spazio notevole, il film è incentrato essenzialmente sulla *love story* tra Julio e Marguerite. In questo modo, la Mathis non si limita a ridurre quantitativamente il plot di Blasco Ibáñez, ma produce anche uno slittamento sul piano dei confini dei generi: si passa dal romanzo storico-familiare al mélo. Nel romanzo, non solo Julio e Marguerite hanno un peso minore nell'economia complessiva del testo, ma la natura del loro rapporto è sostanzialmente differente. La storia narrata da Blasco Ibáñez si apre su di un piroscampo che sta riportando Julio in Europa dall'Argentina, dove si è recato per vendere alcune proprietà, così da poter avere il denaro per sposare Marguerite. È un flashforward – nel secondo capitolo, *Il centauro Madariaga*, Blasco Ibáñez torna indietro e ci narra le avventure del nonno di Julio – che la sceneggiatrice, in ossequio alla ricerca della linearità propria del racconto hollywoodiano, elimina dal film, che appunto inizia rispettando la scansione temporale della fabula, con Madariaga a cavallo che contempla compiaciuto le sue mandrie. Ma al di là del bisogno di chiarezza espositiva tipico del Modo di Rappresentazione Istituzionale, la Mathis omette questo capitolo perché qui Julio ha una relazione clandestina con un'altra donna, Berta, una tedesca sposata con un tronfio borghese che sdottoreggia di *Weltpolitik* nel *fumoir* del transatlantico. Sin da subito, Blasco Ibáñez presenta l'amore tra Julio e Marguerite come una relazione segnata dalla precarietà, e infatti questo amore non sopravviverà alla guerra. Contrariamente a quanto accade nel film, i due amanti si adattano alla fine della loro *liaison*. Marguerite, certo, si immola rimanendo accanto al marito ferito, però ne esce tutto sommato bene: il consorte si ristabilisce (perde la vista solo da un occhio), il loro legame si rinsalda, e i due hanno persino un figlio. Allo stesso modo, nel momento in cui va sotto le armi, Julio diventa un altro uomo e il ricordo di Marguerite si scolora. Non per nulla, la scena dell'incontro con un soldato tedesco a lui

² Vicente Blasco Ibáñez, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, I, Sonzogno, Milano, 1918, pp. 10-11.

noto, nel fango nella terra di nessuno, è assai diversa rispetto al film. Nella pellicola, Julio si imbatte in uno dei suoi cugini germanici. È un incontro annunciato: quando il protagonista, in divisa, va dal padre a salutarlo prima di partire per il fronte, il genitore – reduce dalla terribile esperienza dell'occupazione della propria dimora di campagna da parte degli “unni” – gli dice che, nel caso dovesse scorgere un consanguineo tra le fila nemiche, non deve esitare a ucciderlo. Questo passaggio c'è già nel libro, ma Blasco Ibáñez lo usa come una falsa pista, perché Julio incontra sì un soldato tedesco che conosce, ma non si tratta di un parente, bensì del marito di Berta. E la reintroduzione della figura di Berta alla fine della vicenda, quando ormai il lettore se l'era dimenticata, contribuisce proprio a relativizzare ulteriormente il peso di Marguerite.

Non solo rispetto allo script il romanzo ci offre una *love story* decisamente meno aulica, ma è il personaggio di Julio nel suo complesso, almeno fino a che non si arruola, a essere molto più fatuo, a tratti grottesco, quasi un antieroe. Basti pensare a quando scappa dalla scala di servizio per sfuggire a un'ammiratrice di mezza età di cui non gradisce le attenzioni:

Era un'americana del Nord, di indeterminabile età, fra i trentadue ed i cinquantanove anni; sempre con gonne corte che nel sedersi si tiravano su indiscretamente, come mosse da una molla. [...]

– *Màster* Desnoyers è uscito – diceva invariabilmente Argensola nel riceverla.

E la nonna piangeva, prorompendo in minacce; voleva colà suicidarsi, perché il suo cadavere spaventasse le altre donne che venivano a toglierle ciò che considerava suo. Ora era Argensola che allontanava il suo compagno, allorché desiderava di restare solo.

– Credo che verrà la *yanqui* – diceva con indifferenza; e il grand'uomo fuggiva, avvalendosi molte volte della scala di servizio³.

Oppure, si veda il passaggio in cui si dice che Julio si fa riassumere da Argensola libri che ritiene interessanti, ma che non ha voglia di leggere: «Giulio aveva grande facilità per l'ammirazione, e riveriva tutti gli scrittori i cui *argomenti* gli aveva raccontati Argensola»⁴. Persino sul piano fisico lo Julio di Blasco Ibáñez ha un che di ridicolo: è più basso di Marguerite e possiede piedi «di piccolezza muliebre»⁵. Lo stesso tema del tango, l'elemento che ha reso leggendario il film, nel romanzo in realtà viene trattato di sfuggita e attraverso un filtro decisamente comico. Anche nel libro l'amore tra Julio

³ Ivi, pp. 143-144.

⁴ Ivi, p. 156.

⁵ Ivi, p. 142.



e Marguerite sboccia sulla pista da ballo, ma non c'è una vera e propria scena di tango (così come non c'è neppure la prima scena di tango, quella ambientata nella bettola di Buenos Aires): la danza viene solo raccontata indirettamente. E quello che Blasco Ibáñez ha da dire sul tango, e sulla maestria di Julio nel padroneggiarne i segreti, è assai lontano dallo spirito del film:

Né la pittura di anime, né una esistenza avventurosa piena di costosi amori e pericolosi duelli, valsero al giovane Desnoyers la sua rinomanza; la gloria invece lo prese per i piedi. Un nuovo divertimento era venuto dall'altro lato dei mari, per l'umana felicità. Le persone s'interrogavano nei salotti, col tono misterioso degli iniziati che cercano di farsi riconoscere: sa lei *tangheare*? Il tango si era impadronito del mondo; era l'inno eroico di una umanità, che concentrava repentinamente le sue aspirazioni nell'armonico contorno delle sue anche, misurando la intelligenza dall'agilità dei piedi! Una musica incoerente e monotona, dall'ispirazione africana, soddisfaceva l'ideale artistico di una società cui non necessitava altro. Il mondo danzava... danzava... danzava; un ballo di negri di Cuba introdotto nell'America del Sud dai marinai, che caricano carne secca per le Antille, conquistava tutta la terra in pochi mesi; come una palla che ha avuta la spinta, saltava vittorioso da nazione in nazione... al pari della *Marsigliese*; penetrava persino nelle corti più lige al protocollo, travolgendo le tradizioni di riservatezza e di etichetta, simile a un canto di rivoluzione: la rivoluzione della frivolezza⁶.

Per Blasco Ibáñez il tango è un intrattenimento puerile, il simbolo di un universo sociale moralmente esangue, che sta per essere rinvigorito dal fuoco della guerra mondiale. Nel momento in cui indossa l'uniforme, d'improvviso, Julio diventa finalmente uomo e in lui emergono i tratti dei maschi della sua famiglia: «Il suo pallore bruno aveva acquistato una tinta bronzata; la barba era cresciuta, una barba nera e ricciuta. Don Marcello si ricordò di suo suocero; riconosceva senza dubbio, in quel guerriero indurito dalla vita all'aria libera, il centauro Madariaga⁷. Lo stesso accade a René, il fidanzato di Chichí, la sorella di Julio. René, infatti, prima del conflitto è di una «delicatezza alquanto muliebre, che ricordava la sua defunta madre», mentre, una volta che è sotto le armi, diviene improvvisamente simile al padre: «Era lo stesso, però col petto più ampio, i polsi più forti; i lineamenti soavi e dolci della madre si erano perduti sotto quella maschera virile, Lacour [il padre di René] riconobbe con orgoglio che ora rassomigliava a lui»⁸.

⁶ Ivi, pp. 141-142.

⁷ Vicente Blasco Ibáñez, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, II, Sonzogno, Milano, 1918, p. 213.

⁸ Ivi, pp. 8, 196.



E Marguerite va soggetta alla medesima trasformazione, nel momento in cui decide di fare il suo dovere di moglie e di cittadina, indossando la divisa da infermiera: «Il volto era pallido, serio; in esso nulla restava degli antichi belletti, che le davano una bellezza infantile, da bambola. [...] Desiderava lavorare per la sua patria, assumersi una parte del dolore comune, servire come le altre donne»⁹. È proprio questo che racconta il romanzo: l'educazione alle durezza della vita di un gruppo di borghesi superficiali, che attraverso la violenza della guerra sviluppano carattere e spirito nazionale. In vari passaggi, a proposito di Julio e Marguerite, Blasco Ibáñez parla di «dolce egoismo»: mentre l'Europa sta per essere investita dalla catastrofe, gli amanti vivono in un mondo tutto loro, colpevolmente dimentichi dei propri doveri nei confronti della società. Non per nulla, la prima volta che li vediamo insieme, i due si sono dati convegno presso la Cappella Espiatoria, monumento contro-rivoluzionario edificato durante la Restaurazione, quasi a sottolineare il carattere intrinsecamente reazionario di quell'amore.

Tutto ciò – il tradimento di Julio con Berta, la natura a tratti ridicola del personaggio, il sottotesto politico – viene cancellato da June Mathis. Al prosaico “lontan dagli occhi lontan dal cuore” di Blasco Ibáñez, la Mathis risponde con il sublime del legame oltre la morte. La Marguerite di Blasco Ibáñez, per quanto nel suo ultimo, casuale, incontro con Julio sugli Champs-Élysées, lanci uno sguardo colmo di rimpianto all'antico amante, riesce comunque a ritrovare un equilibrio e un suo posto nel mondo, laddove l'eroina di June Mathis, rassegnata badante di un marito invalido che non ama, resta eternamente fedele al ricordo di Julio. Le logiche che muovono i due testi sono radicalmente diverse: storico-politica nel libro, melodrammatica nel film. Se per Blasco Ibáñez l'amore tra Julio e Marguerite è inaccettabile sotto il profilo patriottico, nel film esso viene condannato perché contrario alla morale: la sequenza di montaggio alternato dove vediamo Marguerite che si reca da Julio e, al contempo, Tchernoff che parla del peccato originale sbucciando una mela («But when the beautiful covering is removed – how unlovely – how like a woman bereft of her cloak of virtue»: inquadratura 287)¹⁰, quasi si accorgesse di ciò che sta avvenendo nell'appartamento vicino («Tchernoff speaking – in a dreamy manner as if something wrong were happening»: sempre 287). Se l'eroina del romanzo si sacrifica anche in nome di un ritrovato spirito civico, quella del film intraprende un percorso penitenziale largamente privato (per quanto anche lei

⁹ Ivi, pp. 61, 63.

¹⁰ Utilizzo il termine “inquadratura” per comodità. In realtà, le unità in cui si articola lo script – e che l'autrice non a caso definisce in modi diversi: alternativamente *shots*, *scenes*, *numbers* – spesso sono effettivamente delle inquadrature, ma a volte si presentano, se non proprio come delle scene, quanto meno come blocchi narrativi più ampi del singolo piano, che andranno ulteriormente segmentati attraverso il *découpage*.

si arruoli appena scoppia il conflitto, prima del ferimento del marito). La scena dello script in cui Marguerite espone a Julio la sua decisione di rimanere accanto al marito come crocerossina riprende una pagina del libro, ma con una significativa differenza. Si legge in Blasco Ibáñez: «Tu sei un uomo, io una donna; non potrai mai intendermi, per quanto io parli. Gli uomini non possono comprendere certi misteri delle anime nostre...»¹¹. June Mathis invece scrive: «You are a man – I am a woman. You would never understand the mystery – the desire for atonement» (inquadratura 478). Al vago “mistero femminile” del romanzo la sceneggiatura aggiunge una parola impegnativa come *atonement*¹², una parola che viene dalla Bibbia di re Giacomo, e che in origine indicava l’allontanamento dalla comunità, la solitudine per trovare Dio¹³. Ma nonostante ciò che dice Marguerite, il personaggio interpretato da Valentino comprende perfettamente il desiderio femminile di espiazione: «I will atone for past wrongs», sentenza poco più avanti (inquadratura 486 – la battuta non c’è nel film). Julio espierà i propri peccati attraverso il mestiere delle armi, così come, nel pieno dispiegamento del *woman’s film*, in *Magnificent Obsession* (*Magnifica ossessione*, 1954) di Douglas Sirk, un altro playboy redento dall’amore (Rock Hudson) troverà la propria espiazione nella pratica medica.

Quello di June Mathis è un adattamento molto interessante perché scava il romanzo dall’interno: in apparenza non cambia nulla, ma in realtà trasforma il testo facendo leva su elementi che nel libro sono presenti, ma declinati in tutt’altra forma, col risultato di costruire un profilo che calza alla perfezione a Rudy, di cui sfrutta le caratteristiche precipue (le doti di ballerino, la natura muliebre – almeno agli occhi degli anglosassoni – della sua bellezza latina). Da qui, appunto, tanto la rielaborazione radicale del tema del tango, quanto l’eliminazione dei tratti più platealmente negativi che l’eroe ha nel libro. Da qui anche la dimensione “femminile” – la capacità di imboccare la via dell’espiazione – propria dello Julio cinematografico, una dimensione che nel testo di Blasco Ibáñez rappresenta un peso di cui il personaggio deve liberarsi, mentre nello script diviene un suo punto di forza, una dote che ne fa un’affascinante figura bifronte, capace di essere al contempo rude soldato e tenero amante che capisce come nessun altro i “misteri dell’anima femminile”.

Quanto detto finora non deve però generare l’impressione che il lavoro di June Mathis si identifichi *sic et simpliciter* con ciò che, vari decenni dopo la sua morte (avvenuta nel 1927), si sarebbe chiamata “scrittura femminile”; il che, peraltro, finirebbe

¹¹ Vicente Blasco Ibáñez, *I quattro cavalieri dell’Apocalisse*, II, cit., p. 65.

¹² Traducibile con “espiazione” – il termine non figura neppure nella traduzione inglese del libro, che ho consultato on-line sul sito www.gutenberg.org

¹³ Cfr. Northrop Frye, *The Great Code: the Bible and Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1982 (tr. it. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino, 1986, p. 180).

anche per avvalorare il convincimento, proprio di molti produttori della Hollywood classica, secondo cui le donne dovevano scrivere unicamente film “per le donne” (un convincimento in realtà smentito dai fatti, visto che molte sceneggiatrici lavoravano con ottimi risultati ai western e ad altri generi “da uomini”)¹⁴. In realtà, la sceneggiatura di June Mathis è in grado di intercettare anche i gusti del pubblico maschile. Si veda la sua descrizione del copricapo della divisa da crocerossina di Marguerite (inquadratura 425): «It is a thing piquantly becoming, but at the same time with the severity of a nun». È un ibrido seducente tra l'abito elegante, “appropriato” (*becoming*), e al contempo “stuzzicante” (*piquantly*), della signora borghese, e la tenuta austera della suora. È vero che poco più avanti (inquadratura 428) il precario equilibrio si rompe a favore dell'austerità: Marguerite indossa il copricapo e «it is like a circle of purity cast about her» (nella pellicola Julio cerca di baciare l'amante, ma retrocede di fronte al simbolo della Croce Rossa che campeggia sulla fronte della donna, quasi fosse un vampiro). Più in generale, lo script è maggiormente pudico rispetto al film. Due dei passaggi più scopertamente “caldi” – Valentino che strappa la ragazza all'altro uomo nella prima scena di tango e la coppia di lesbiche nel dancing parigino – non figurano nella sceneggiatura, e forse furono un'idea di Rex Ingram. Però, nonostante il trionfo della suora sulla donna di classe, o forse proprio grazie a esso, è innegabile che nell'episodio della “vestizione” di Marguerite la Mathis metta deliberatamente in scena una delle figure più note, finanche usurate, dell'immaginario erotico maschile: l'infermiera/suora sexy; ricorrendo a un esempio tratto dal cinema popolare italiano, è la suora con il «volto di *pucellana*» di cui straparla Diego Abatantuono in *Sballato, gasato, completamente fuso* (Steno, 1982)¹⁵.

Vicente Blasco Ibáñez, repubblicano e massone, fu attivista politico oltre che scrittore, e in *The Four Horsemen of the Apocalypse* esplicita chiaramente le proprie convinzioni. Nella lunga descrizione della mobilitazione, nelle giornate concitate dell'agosto del 1914, l'autore esalta la natura popolare e democratica dell'esercito francese, composto di

¹⁴ Cfr. Lizzie Francke, *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood*, BFI, London, 1994, pp. 25, 34-35, 71, 80-81. Sulle sceneggiatrici americane del periodo muto, e più in generale del cinema hollywoodiano, vedi anche: Gary Carey, *Anita Loos. A Biography*, Bloomsbury, London, 1988; Marsha McCreadie, *The Women Who Write the Movies. From Frances Marion to Nora Ephron*, Birch Lane Press, New York, 1994; Giuliana Muscio, *Le sceneggiatrici del muto americano*, «Acoma», 4, primavera 1995, pp. 88-95; Cari Beauchamp, *Without Lying Down. Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, University of California Press, Berkeley, 1997. Specificamente sulla Mathis vedi: Thomas J. Slater, *L'arte della sceneggiatura: June Mathis*, «Griffithiana», Maggio 1995, pp. 132-157; Giuliana Muscio, *Rudy e June*, in Paola Cristalli (a cura di), *Valentino. Lo schermo della passione*, Transeuropa, Ancona, 1996, pp. 47-57.

¹⁵ Peraltro, nella scena in cui descrive il suo sogno erotico, Abatantuono usa un lessico che – del tutto casualmente – presenta bizzarre sintonie con lo script della Mathis: «Una volta all'ospedale, dentro il mio lettuccio, spunta come per incanto una suora, bella, di una bellezza proprio apocalittica, con un volto islamico e assurdo al tempo stesso».



cittadini in armi, eredi dei sanculotti che portarono le idee del 1789 in tutta l'Europa. Gli operai francesi accantonano l'internazionalismo e l'antimilitarismo, si "dimenticano" dell'assassinio di Jean Jaurès (capo carismatico del Partito socialista, ucciso da un nazionalista radicale il 31 luglio), per condurre con convinzione una guerra difensiva. Il padre di Julio, fuggito in gioventù dalla Francia per non partecipare alla guerra franco-prussiana proprio in nome dell'internazionalismo proletario, ora osserva con un misto di stupore e invidia il suo falegname, un socialista ateo che vive *more uxorio* con una donna, il quale, nonostante tutto ciò in cui crede, parte con orgoglio per raggiungere il proprio reggimento. Di contro, la Germania viene presentata in base agli stereotipi della propaganda anglo-francese della Grande Guerra (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, pubblicato nell'anno cruciale della battaglia di Verdun, è a tutti gli effetti un'opera di propaganda): una nazione anti-democratica, retta da una brutale casta militare, una nazione naturalmente portata all'aggressione, con piani di dominio planetario sorretti da un'ideologia bellicista e razzista che sembra quasi annunciare il nazionalsocialismo (uno dei cugini tedeschi di Julio così giustifica la guerra imminente: «Abbiamo bisogno che appartengano alla Germania tutti i paesi, che hanno sangue germanico, e che sono stati civilizzati dai nostri antenati»)¹⁶.

Il punto di vista politico sugli avvenimenti è espresso in particolare da Tchernoff, il «mistico rivoluzionario» che abita nella soffitta bohémien del palazzo dove Julio ha il suo studio¹⁷. Nella sceneggiatura, June Mathis *en passant* dice che Tchernoff legge una rivista socialista (inquadratura 180), ma per il resto il personaggio è una figura totalmente e unicamente religiosa, segnata da un'esplicita aspirazione all'*imitatio Christi* (anche se a un certo punto – inquadratura 393 – si lascia sfuggire un'affermazione decisamente eretica: se nel mondo c'è il male è perché «God is asleep»). L'appartamento di Tchernoff – scrive la Mathis – ha la «severità della cella di un monaco» (ancora inquadratura 180: «like the cell of a monk in its severity»). Quando una delle modelle di Julio lo incontra per le scale, il «sorriso da civetta» scompare di colpo dal volto della ragazza «come se fosse entrata in un chiesa» (inquadratura 253: «the smile of coquetry dropping from her face almost as though she were entering a church»). Più avanti, Tchernoff ha negli occhi una luce che la Mathis definisce «almost a Christ-like effect» (275) e parla «in solemn prophecy» (276). Più avanti ancora, la sua ombra sul muro «almost takes the form of the Christus» (374). E così via sino alla scena finale, in cui Tchernoff si aggira affranto per l'immenso cimitero militare dove giace Julio, e quando Marcelo gli chiede se conoscesse

¹⁶ Vicente Blasco Ibáñez, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, I, cit., p. 162.

¹⁷ Ivi, p. 206.



suo figlio, allarga le braccia a croce e sentenza: «I knew them all!» (nello script in realtà la battuta non c'è, ma l'eco cristiana della scena è chiarissima lo stesso). Il Tchernoff di Blasco Ibáñez, invece, per quanto a tratti faccia riferimento al cristianesimo, rimane soprattutto un militante politico: lavora come traduttore per i giornali socialisti, definisce “compagni” i militanti della Socialdemocrazia tedesca (ma la traduzione italiana in verità dice “camerati”), ed è amico personale di Jaurès¹⁸. A un certo punto, Tchernoff si dice cristiano, ma subito specifica di ritenere il cristianesimo una sorta di forma primitiva di socialismo. L'idea della libertà umana – afferma – si è dispiegata in tre grandi fasi, in una vera e propria triade dialettica: 1) il pensiero greco, che «aveva preparato il benessere sulla terra, però soltanto per pochi»; 2) il cristianesimo, la cui promessa di liberazione è universale, ma rinviata nell'aldilà; 3) e finalmente il socialismo, che – ponendosi quale sintesi dei due momenti precedenti – rivendica «la felicità nella realtà, quindi sulla terra al pari degli antichi», ma, come il cristianesimo, offrendola all'umanità intera¹⁹.

Al di là del personaggio di Tchernoff, in tutto il libro Blasco Ibáñez ha un atteggiamento a dir poco tiepido verso la religione. Basti pensare alla scena dell'incontro a Lourdes tra Julio e Marguerite. Per quanto il capitolo si intitoli *Presso la grotta sacra*, il tono è ben poco devoto. Anzi, le sue pagine sono dominate dalla presenza comico-grottesca dei soldati maghrebini dei reggimenti coloniali, i quali neppure comprendono la santità del luogo in cui sono capitati e hanno un solo pensiero: «toccare la donna bianca». Scrive Blasco Ibáñez:

Giulio si sentì allontanato dalle sue riflessioni per l'allegria infantile, che dimostravano alcuni convalescenti. Erano musulmani, tiratori dell'Algeria e del Marocco; si trovavano a Lourdes come avrebbero potuto essere in un altro luogo, in attesa soltanto degli ossequi della gente cortese, che li seguiva con patriottica tenerezza. Tutti essi guardavano con indifferenza la basilica abitata dalla “signora bianca”; la loro unica preoccupazione era di chiedere sigari e dolci.

Nel vedersi allettati dalla razza dominatrice dei loro paesi, s'inorgoglivano azzardandosi a tutto, come fanciulli capricciosi; il loro maggiore piacere era che le dame dessero loro la mano. Benedetta guerra che permetteva loro di avvicinare e toccare quelle donne bianche, profumate e sorridenti, tal quale appariscono nei sogni le femmine paradisiache, riservate ai fortunati²⁰.

¹⁸ Cfr. Ivi, pp. 153, 189, 198.

¹⁹ Ivi, p. 194.

²⁰ Vicente Blasco Ibáñez, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, II, cit., p. 59. Nel film il tema del “toccare la donna bianca” è rimasto – molto più timidamente rispetto al libro – nella scena della partenza delle truppe francesi, dove una ragazza mette una corona di fiori al collo di un soldato nero.



E verso la fine del romanzo, quando Marcelo va a trovare il figlio al fronte, Blasco Ibáñez di fatto equipara il cristianesimo alla superstizione. Nei rifugi delle trincee di prima linea, il crocifisso è interscambiabile con il ferro di cavallo: due feticci cui la credulità popolare ricorre nel tentativo di scacciare la malasorte.

Desnoyers vide su di una porta un Cristo di avorio, ingiallito dagli anni, forse dai secoli: una immagine ereditata da generazione in generazione, che doveva aver assistito a molte agonie...

In un altro sotterraneo trovò, in un posto bene in vista, un ferro di cavallo dai sette fori; le credenze religiose stendevano le loro ali in tutta la loro ampiezza in questo ambiente di pericolo e di morte²¹.

Nel romanzo Tchernoff non compare nell'epilogo. Nello script la scena è solo abbozzata, più la pagina di un trattamento che di una sceneggiatura vera e propria, perché la Mathis non sa ancora bene come descrivere il cimitero, però – afferma – si tratta sostanzialmente della scena del libro:

I do not exactly know how to write detail of this until we know what graveyard scenes we can get from the News Weekly [in diversi passaggi scrive che dovranno recuperare materiale dai cinegiornali] but this is the scene of the book with the exception that I bring the stranger [Tchernoff] to the battlefield (inquadratura 738).

Ma includere Tchernoff, il Tchernoff di June Mathis, nella scena, significa cambiarla radicalmente. La chiusura del romanzo è segnata da uno spiritico laico, con venature paganeggianti. Da una parte ci sono gli anziani genitori di Julio, distrutti dal dolore e incapaci di trovare conforto in Dio, giacché le uniche forze soprannaturali che operano nella Storia sono quelle demoniache:

Guardò l'orizzonte, verso il punto dove supponeva stessero i nemici, e chiuse i pugni con rabbia. Credette di vedere la bestia, l'eterno incubo degli uomini; e il male resterebbe senza castigo, come tante altre volte?...

Non vi era giustizia; il mondo era un prodotto del caso; tutto menzogne, parole di conforto perché l'uomo sopporti senza spavento l'abbandono in cui vive.

Gli parve che si ripercuotesse da lontano il galoppo dei quattro cavalieri dell'apocalisse,

²¹ Ivi, p. 212.



travolgendo gli esseri umani. Vide il giovane brutale e robusto con la spada della guerra, l'arciere dal sorriso ripugnante con le frecce della peste, l'avarò calvo con le bilance della fame, il cadavere galoppante con la falce della morte. Li riconobbe come le uniche divinità familiari e terribili, le quali facevano risentire la loro presenza all'uomo. Tutto il resto non era che un sogno. I quattro cavalieri erano la realtà...²²

Dall'altra parte c'è Chichí, la quale, completamente dimentica del fratello morto e dei genitori in gramaglie, bacia avidamente il marito, mutilato ma scampato alla strage bellica, con frenesia vitalistica:

Sua figlia pensava soltanto a lei, formando un gruppo a parte, con quel duro istinto di indipendenza che separa i figli dai genitori, perché l'umanità continui la sua riproduzione. [...]

Nel vederselo [il marito] vicino gli buttò le braccia al collo, lo strinse contro le magnolie occulte del suo petto, che esalavano un profumo di vita e di amore, lo baciò rabbiosamente sulla bocca, lo morse, senza ricordarsi più del fratello, senza vedere i due vecchi che piangevano desiderando di morire... E le sue gonne, libere al vento, modellarono la superba curva delle anche ad anfora²³.

Nel finale di Blasco Ibáñez, solo Chichí, grazie al suo corpo giovane e forte, e a una morale spietata e pre-cristiana (le anche della ragazza sono «ad anfora», con un rimando obliquo al mondo antico), sembra in grado di opporsi al male che impera nel mondo. È esattamente l'opposto del senso della scena conclusiva del film, dove Marcelo viene confortato da Tchernoff-Cristo, il quale gli indica i quattro cavalieri che battono in ritirata. Certo, la loro è una sconfitta solo temporanea, perché, come recita la didascalia: «Peace has come – but the Four Horsemen will still ravage humanity – stirring unrest in the world – until all hatred is dead and only love reigns in the heart of mankind». Però, intanto, se nella fine del romanzo i quattro cavalieri galoppano vittoriosi, qui sono stati costretti a ritirarsi, anche solo per breve tempo. E se c'è una speranza per l'umanità, essa non risiede nella carne, bensì nello spirito, nella possibilità di redenzione delle coscienze: «until mankind turns to right living», si legge nello script (inquadatura 738).

Perché questo cambiamento? Emily Leider, nella sua biografia di Valentino, offre una spiegazione di tipo “autorale”: June Mathis aveva una cultura intrisa di misticismo e spiritismo (un tratto che, com'è noto, condivideva con Valentino) e quindi

²² Ivi, pp. 247-248.

²³ Ivi, pp. 249-250.

her scripts typically include characters like the Christlike prophet Tchernoff, in *The Four Horsemen* [...]; or the philosopher Don Joselito in *Blood and Sand*, who keeps a record of human atrocities. (Both of these characters originated in Balsco Ibáñez novels, but Mathis strongly bonded with them). A spiritualist who believed in reincarnation, she always wore an opal ring when she wrote²⁴.

Leggendo Thomas Slater, invece, si potrebbe imputare tale mutamento al conservatorismo della sceneggiatrice: «La Mathis concepisce le gerarchie, siano esse etniche, razziali o sociali, come un ordinamento divino, mentre vede il male in ogni forma di ribellione»²⁵. Ma i gusti *new age* di June Mathis, così come le sue opinioni politiche, possono spiegare solo in parte la riscrittura in chiave cristiana dell'opera di un massone con simpatie socialiste. La mia impressione è che, al di là delle sue inclinazioni personali, la Mathis avesse bisogno di adattare il libro ai canoni dello spettacolo hollywoodiano, e dunque la rappresentazione demoniaca dei tedeschi passa senza problemi dal romanzo alla sceneggiatura perché sintonica con il modo in cui il cinema americano aveva rappresentato la guerra tra il 1917 e 1918, mentre il socialismo viene eliminato a favore del cristianesimo.

Quanto meno, così verrebbe da dire guardando il film. Leggendo lo script, infatti, ci si rende conto che il progetto che la sceneggiatrice aveva in mente era più complesso e sottile. June Mathis non si limitò a cancellare lo spirito repubblicano-materialista del libro e a sostituirlo con il cristianesimo, ma tentò di fornire al testo una filosofia della storia alternativa: una filosofia della storia sempre di stampo progressista, ma non “straniera” come il socialismo, bensì profondamente americana²⁶. Nella sceneggiatura, il film si sarebbe dovuto aprire con un elaborato prologo storico-religioso: l'oscurità viene squarciata dalla luce e appare un angelo che regge una pergamena, in cui campeggia la prima didascalia: «In a world old in hatred and bloodshed where nation is crowded

²⁴ Emily W. Leider, *Dark Lover. The Life and Death of Rudolph Valentino*, Faber & Faber, New York-London, 2003, p. 115.

²⁵ Thomas J. Slater, *L'arte della sceneggiatura*, cit., p. 146.

²⁶ Non che il socialismo non si sia sviluppato in America. Soprattutto prima della Grande Guerra, sul suolo degli Stati Uniti sono fiorite organizzazioni di ispirazione marxista, e più genericamente rivoluzionare, come per esempio il sindacato radicale Industrial Workers of the World. Nelle elezioni presidenziali del 1912, vinte da Woodrow Wilson con poco più sei milioni di voti, il candidato socialista, Eugene Debs, ne raccolse 900.000. Ma rimane il fatto che il grosso della classe operaia americana fu sempre estraneo al socialismo, percepito come ideologia intrinsecamente *un-American*, che infatti era diffusa soprattutto tra i lavoratori immigrati di recente dall'Europa, soprattutto i tedeschi, che in patria avevano militato nella SPD, il più grande partito socialista del continente. Sulla debolezza del socialismo americano rimando al classico studio di Werner Sombart, *Warum gibt es in den Vereinigten Staaten keinen Sozialismus?*, Mohr, Tübingen, 1906 (tr. it. *Perché negli Stati Uniti non c'è il socialismo?*, Bruno Mondadori, Milano, 2006).

against nation – creed against creed – centuries of wars have sown their bitter seed until the fires of resentment – smouldering 'neath the crust of civilization, await the torch of prophecy to start a mighty conflagration» (inquadratura 1). Dopo di che compare il globo terrestre che gira tra le nubi. La camera stringe sull'Europa e sullo schermo scorrono tre brevi scene che simboleggiano degli antichi odi del Vecchio Continente: un pogrom in Russia; la mappa dei Balcani, seguita dall'assassinio di un armeno da parte di un turco; la cartina dell'Alsazia-Lorena e l'ingresso dell'esercito prussiano a Strasburgo. Si ritorna alla pergamena, su cui compare la seconda didascalia: «While in the new world, boundless space offers a haven to the alien – ancient hatreds are forgotten and side by side all nations and creed toil in harmony and freedom». A questo punto, il globo terrestre gira e appaiono le Americhe, a introdurre la figura di Madariaga: «And to the new land of Argentine had come Madariaga the centaur...». Non solo, ma nello script l'idea che nel Nuovo Mondo le faide del Vecchio possono finalmente essere messe a tacere viene ribadita insistentemente anche dopo, nella descrizione della tenuta di Madariaga, dove i lavoratori al servizio del centauro, pur appartenendo a nazionalità diverse, convivono senza problemi nell'abbondanza della generosa terra argentina, tanto che si vede un gruppo di bambini armeni giocare tranquillamente vicino a un turco (inquadratura 9).

Dunque, l'ideologia progressista che la sceneggiatrice inserisce nel testo al posto del socialismo è quella del *melting pot*. In verità, la Mathis usa questo termine in senso negativo, quando, a proposito dei Balcani (la mappa che introduce l'episodio dell'uccisione dell'armeno cui ho fatto riferimento), scrive che si tratta del «melting-pot of the great war» (inquadratura 1). È una scelta curiosa, visto che la metafora del *melting pot*, per indicare la natura pacificamente multi-etnica della società americana, era in uso sin dagli anni Dieci, diffusa da un testo teatrale di Israel Zangwill. Però, benché impieghi l'immagine del crogiolo in senso antitetico a quello che le attribuisce Zangwill, la sintonia politica tra i due è totale. Nel primo atto della pièce, il protagonista David, un giovane ebreo russo fuggito in America dopo che tutta la sua famiglia è stata massacrata in un pogrom, dichiara: «A fig for your feuds and vendettas! Germans and Frenchmen, Irishmen and Englishmen, Jews and Russians – into the Crucible with you all! God is making the American»²⁷. La Mathis sostituisce lo sterminio armeno alla questione irlandese, ma per il resto ricorre alle stesse figure di Zangwill, di cui peraltro, qualche anno più tardi, adatterà un testo per lo schermo: *We Moderns* (*Noi ragazze d'oggi*, John Francis Dillon, 1925).

²⁷ Israel Zangwill, *The Melting-Pot*, Macmillan, New York, 1909, p. 37.

Di tutto questo nel film non resta molto, a eccezione delle due didascalie di apertura, che però senza le immagini dei pogrom sono molto più deboli, e di un paio di inquadrature verso la fine, inquadrature che peraltro non figurano nello script, e che in mancanza dell'esplicitazione iniziale del tema del *melting pot* risultano decisamente criptiche. Quando Marcelo va a visitare il figlio al fronte, accanto ai soldati francesi vediamo quelli americani, uniti nella lotta contro i tedeschi. Nel romanzo non ci sono per la banalissima ragione che Blasco Ibáñez lo scrive prima dell'ingresso in guerra degli Stati Uniti. Nel film, ovviamente, la presenza degli yankee serve a compiacere il pubblico americano. Ma a un certo punto compare un'immagine che rimanda direttamente alla questione del *melting pot*. In un acquartieramento gestito dall'Esercito della Salvezza, dove soldati francesi e americani fraternizzano, una ragazza in divisa americana distribuisce un giornale. Inspiegabilmente – l'Esercito della Salvezza è un'organizzazione protestante – si chiama «The Daily Jewish Times» ed è scritto in yiddish (i caratteri ebraici che campeggiano sulla pagina del quotidiano sembrano suggerire che quella americana è un'armata spedita in Francia dal “Dio degli eserciti” del Vecchio Testamento: le didascalie sono esplicite circa la natura provvidenziale dell'intervento statunitense). «Américain!», commenta il soldato francese che sfoglia il giornale. Poco dopo, la stessa ragazza offre *bagels* alle truppe: un cibo tipicamente americano, ma di origine ebraica, a rimarcare la natura multietnica degli Stati Uniti.

Ma se da una parte June Mathis cerca di americanizzare il contenuto del libro, dall'altra è molto attenta a far emergere l'esotismo della vicenda, un esotismo assai allettante per il pubblico americano, che già era stato conquistato dal romanzo, e che nella pellicola ovviamente trova la sua massima espressione nella figura di Valentino. Tanto i personaggi quanto i luoghi in cui essi agiscono sono europei o latinoamericani, e la sceneggiatrice si sforza di ricostruire correttamente abiti, ambienti e costumi sociali alieni alla cultura americana. E dunque, per l'arredamento della casa dei cugini tedeschi, i quali leggono Nietzsche e Bernhardt (un generale prussiano e storico militare – inquadratura 97), consiglia un «dark Rococo» (204), mentre per la scena della sala da ballo parigina specifica che gli attori non devono applaudire quando l'orchestra termina un pezzo, perché «this is entirely an American custom» (227). Chichí è una «little Spanish vamp» (187) e Julio possiede «hot Spanish blood» (232). Ma è soprattutto sull'eleganza e le arti seduttive delle donne francesi che la Mathis si concentra. Marguerite, nella scena del tango, guarda Julio con timidezza studiata, «with the full art of coquetry of the young French girl» (228); poco più avanti indossa un «very chic tasteful afternoon dress with furs – not too heavy, however» (243) e poi «coquettishly she withdraws her hand» (259). La densità di questo lavoro di ricostruzione filologica è tale che in alcuni passaggi esso investe anche il livello lessicale. Come si evince

dai passi sopra citati, la Mathis usa termini di marca francese quali *coquetry* e *coquettishly* (da *coquette*: “civetta”) che già dal suono esprimono l’idea del fascino delle parigine, così come, per parlare di una donna incinta, preferisce un sostantivo arcaico, di ovvia origine francese, quale *enceinte*, al più anglosassone *pregnant* (293X1), mentre un gruppo di ragazzini sono «a few small gamins» (336).

Ma torniamo al problema della filosofia della storia sottesa alla sceneggiatura. Se, sul piano genericamente ideologico, il punto di riferimento di June Mathis è Zangwill, su quello strettamente cinematografico il rimando più diretto è a Griffith. Emily Leider ricorda che *The Four Horsemen of the Apocalypse* fu accostato dalla critica a *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915)²⁸. I punti di contatto con il film del 1915 sono diversi. La scelta di far morire Julio accanto a suo cugino, nel fango del fronte occidentale, ricorda gli incontri che i membri delle famiglie Stoneman e Cameron fanno sui campi di battaglia della Guerra civile americana²⁹. Nella parte argentina dello script, a proposito del mezzosangue Celendonio, uno dei dipendenti di Madariaga, la Mathis parla di «stolid inscrutable type of half-breed» (inquadratura 30), una formula che rimanda pesantemente al terrore griffithiano per la *miscegenation*, l’ibridazione delle razze, incarnata dal demoniaco mulatto Silas Lynch. Ma il film di Griffith cui guarda la Mathis è soprattutto *Intolerance* (*Id.*, 1916). Nel suo saggio *Rudy e Jane*, Giuliana Muscio ha parlato giustamente, a proposito delle sceneggiature di June Mathis, di «prologhi alla Griffith che contestualizzano la vicenda in una ideale storia universale dell’umanità»³⁰. L’angelo che all’inizio svolge la pergamena in cui compaiono le didascalie, così come l’Angel of Peace che, alla fine, mette in fuga i quattro cavalieri (inquadratura 738), paiono prelevati di peso dall’epilogo di *Intolerance*. Così come la descrizione dell’uccisione dell’armeno, cui ho fatto riferimento in precedenza, sembra presa dall’episodio contemporaneo, o dai film ambientati nei bassifondi del periodo Biograph. Leggiamo nella sceneggiatura:

²⁸ Cfr. Emily W. Leider, *Dark Lover*, cit., p. 122.

²⁹ Nella sceneggiatura c’è un episodio, assente nel film, che spiega uno degli “incontri fortuiti” tra i membri dei due rami della famiglia durante la guerra. Prima dello scoppio delle ostilità, Von Hartrott viene contattato da un generale tedesco, il quale gli rivela che l’intelligence militare è interessata al castello del padre di Julio, in quanto la magione sorge vicino alla Marna, un’area chiave per il piano d’attacco germanico. È per questo motivo che, durante l’offensiva, i figli vengono dislocati proprio in quel settore del fronte, dove appunto si imbattono nello zio. Insieme al prologo, questo è l’unico passaggio dello script realmente divergente rispetto al film, che per il resto aderisce in maniera sostanziale alla sceneggiatura, per quanto non la segua piano per piano. Infatti, anche se nel copione troviamo un quasi *découpage* (cfr. nota 10), il film, in molte scene, ne presenta uno alternativo (ma non è detto che la copia della sceneggiatura conservata a Torino sia la stessa finale: potrebbe anche esserci stata una versione successiva, maggiormente aderente al film ultimato).

³⁰ Giuliana Muscio, *Rudy e Jane*, cit., p. 54.

In Bulgaria – a dirty narrow lane – crowded with the off-scourings of humanity – Slav, Armenian, and Turk. At one of the food-stalls, we see an Armenian with a little boy and a dog. The boy is gazing hungrily at some fruit – the dog wanders close to the door, where the shopkeeper – a dirty greasy-looking Turk stands. He has all the Mohammedan hatred for the canine – kicks the dog. The child springs toward the Turk – the Turk pushes the child over and the father turns on the Turk who draws his knife. There is a hubub in the street and the Turk is pulled away from the Armenian whom he has stabbed. (inquadratura 1)

Inoltre, June Mathis ricorre in due diverse occasioni (inquadrature 11 e 46, 47, 48) all'immagine della torre di Babele come metafora del *melting pot*: «We find Italians side by side with Scandinavians and even a coal black Nubian [un termine decisamente anacronistico, che, di nuovo, rinvia al mondo antico messo in scena in *Intolerance*]. Bringing out our theme that the New World is the tower of Babel» (inquadratura 11). L'idea che la comunità multietnica della tenuta di Madariaga sia una “torre di Babele” viene dal romanzo, ma indubbiamente agli occhi dell'americana June Mathis questa immagine è soffusa da un alone mistico che l'europeo Blasco Ibáñez non vede³¹. Per citare nuovamente Zangwill, per la Mathis il Nuovo Mondo è «the last and noblest hope of humanity»³², esattamente come, in *Intolerance*, l'unico episodio a lieto fine – lo ha sottolineato Miriam Hansen – è quello che si svolge in America, proprio perché solo qui l'uomo ha la possibilità di liberarsi del retaggio sanguinario del Vecchio Mondo³³. I due film sono uniti dalla fiducia nell'eccezionalismo americano, per quanto, in quello scritto dalla Mathis, si tratti dell'America nell'accezione più ampia del termine, visto che ci troviamo *south of the border*. In tal modo, però, la Mathis ribalta il senso che la storia della torre di Babele ha nell'Antico Testamento, dove, lungi da rappresentare un simbolo di tolleranza e di convivenza tra le genti, è segno dell'arroganza dell'uomo³⁴. Non solo la Mathis va contro la lettera del testo sacro, ma ignora tutta la tradizione culturale che, dal Medioevo in avanti, è fiorita attorno all'immagine della torre, presentata appunto come esempio di *hybris* punita dal Signore (Dante, per esempio, colloca il costruttore della torre, Nimròd, al fondo dell'inferno, tra i superbi)³⁵. Ma anche

³¹ Cfr. Vicente Blasco Ibáñez, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, I, cit., p. 98.

³² Israel Zangwill, *The Melting-Pot*, cit., p. 91.

³³ Vedi Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1991 (tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006, p. 152).

³⁴ Cfr. *Genesi*, 11, 1-9.

³⁵ Cfr. *Inferno*, XXXI, 46-81. Sulla rappresentazione della torre di Babele nella cultura occidentale vedi Irving L. Finkel, Michael J. Seymour (a cura di), *Babylon. Myth and Reality*, The British Museum Press, London, 2008, pp. 124-141.

in questo affiora un nesso con *Intolerance*, perché il ribaltamento del significato della torre è analogo al ribaltamento del rapporto tra persiani e babilonesi operato da Griffith rispetto alle Sacre Scritture, dove appunto la conquista di Babilonia da parte di Ciro è presentata positivamente, in quanto pone fine alla cattività babilonese, mentre Babilonia, la “grande meretrice” dell’Apocalisse di Giovanni, è l’epitome della corruzione umana³⁶.

Come ha messo in evidenza Miriam Hansen, la torre di Babele, benché non appaia mai direttamente in *Intolerance*, rappresenta però un elemento chiave dell’episodio babilonese, che vi allude in diversi modi³⁷. Nel film di Griffith – sostiene la studiosa – la torre è importante perché rimanda all’utopia della lingua universale, e dunque finisce con il presentare una forte valenza metadiscorsiva: il cinema è la nuova lingua universale. «*Intolerance* – scrive Paolo Cerchi Usai, sulle orme della Hansen – è la risposta alla distruzione della Torre di Babele, anzi il suo rifacimento»³⁸. Dunque, Griffith e Mathis sembrerebbero attribuire valenze differenti alla medesima immagine: linguaggio universale per il regista e *melting pot* per la sceneggiatrice. Ma in realtà il mito della lingua universale è presente anche in *The Four Horsemen of the Apocalypse*. Nella scena in cui Tchernoff illustra a Julio e Argensola la profezia di Giovanni, quando il russo esce dall’appartamento per andare a prendere il libro, il segretario dice al protagonista, a proposito del “mistico rivoluzionario”: «To him, nothing is a mystery. He holds the key to every language – living or dead» (inquadratura 374). Tchernoff è la coscienza morale del film, una figura cristologica che porta conforto al padre di Julio piegato sulla tomba del figlio e gli indica la vittoria dell’angelo della pace sui quattro cavalieri. Parte integrante del suo potere salvifico è appunto la conoscenza di ogni lingua, viva o morta, la sua capacità di superare il trauma di Babele e parlare all’umanità intera, come il cinema, come Valentino.

³⁶ Cfr. Miriam Hansen, *Babele e Babilonia*, cit., p. 162.

³⁷ Cfr. Ivi, p. 183.

³⁸ Paolo Cerchi Usai, *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano, 2008, p. 286.

Anton Giulio Mancino

Il divo Julio e il remake di una guerra

Una serie di suggestioni è all'origine di questo intervento. Suggestioni, di cui intendo fornire una mappa esaustiva, cercando il più possibile di sbrogliarle, che si sono accavallate e spesso intrecciate.

Innanzitutto, la scelta di occuparmi di *The Four Horsemen of the Apocalypse* di Rex Ingram, il primo lungometraggio che vede Valentino protagonista, dunque un film che si presenta già con un carattere di unicità, procede di pari passo con l'intenzione di riflettere sul perché, proprio di questo film, sia stato realizzato un remake. E da Vincente Minnelli. La stessa riflessione avrebbe potuto riguardare per esempio il successivo *Blood and Sand* di Fred Niblo, che è – se non sbaglio – il primo film con Valentino a essere rifatto, da Rouben Mamoulian, dopo l'avvento del sonoro. Invece non è casuale la scelta di concentrarmi su *The Four Horsemen of the Apocalypse* e di prendere in esame l'asse trasversale divo/autore, ovvero Valentino da un lato e Minnelli dall'altro: un confronto, questo, più opportuno di quello immediato tra i rispettivi registi Rex Ingram e Vincente Minnelli o tra l'attore-divo Rodolfo Valentino e l'attore più a misura d'uomo Glenn Ford. L'avvento del sonoro in sé giustificherebbe la pratica ideologica del remake, inteso come sostituzione di un divismo "silenzioso" con un tipo di attore cui il realismo psicologico e borghese del film parlato conferisce un aspetto più comune, secondo la chiave interpretativa del divismo proposta a suo tempo da Alexander Walker e da Edgar Morin, e riproposta da Richard Dyer¹. Ma questo renderebbe, anche sulla base della comune matrice letteraria, analoghi ed equivalenti i percorsi che hanno portato *The Four Horsemen of the Apocalypse* e *Blood and Sand* a prestarsi alla strategia discorsiva del remake. Le cose stanno diversamente: il caso di *The Four Horsemen of the Apocalypse* è singolare perché fa i conti con una circostanza eccezionale: la guerra e, nella fattispecie, la guerra mondiale, una Grande Guerra, la più grande mai conosciuta fino ad allora.

¹ Cfr. Alexander Walker, *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, Michael Joseph, London, 1974; Edgar Morin, *Les stars*, Seuil, Paris, 1957 (tr. it. *I divi*, Garzanti, Milano, 1977); Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute, London, 1979 (tr. it. *Star*, Kaplan, Torino, 2003).

Una guerra globale, che incide sul rapporto tra l'originale *con* Valentino, che è a sua volta, come il successivo *Blood and Sand*, una trasposizione cinematografica del fortunato (anche per questo motivo) romanzo di Vicente Blasco Ibáñez, e il suo indicibile “doppio”, la sua tragica “copia” di Minnelli. La guerra iscrive questo rapporto tra il primo e il secondo film in un paradigma storico-catastrofico che estende la risonanza e il senso medesimo del remake. E lo porta in questo caso alle sue estreme conseguenze concettuali. Conseguenze “apocalittiche”. Per restare in tema. Perché quello che avrebbe realizzato quarant'anni dopo Minnelli non poteva essere soltanto il remake di un film ma, inevitabilmente, il remake di una guerra.

L'aspetto emblematico della relazione fra guerre, e non già tra attori e cineasti, che si stabilisce tra le due versioni cinematografiche di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, tanto da rendere la seconda un mostruoso remake della prima, si riallaccia alle proprietà dell'«era della catastrofe». Così infatti Eric Hobsbawm ha definito il periodo che va dalla Prima alla Seconda guerra mondiale all'interno della suddivisione schematica, ovvero di quel «sandwich storico» che è «il secolo breve»²: “breve” perché terribilmente *ripetitivo*, essendosi in esso ripetuti eventi devastanti in tempi molto ravvicinati, ma “breve” anche perché tali eventi pregressi hanno *vita breve* nella memoria a causa del rapido avvicinarsi, unito alla disinformazione istituzionalizzata sul passato. Una disinformazione che grava maggiormente sulle giovani generazioni, contribuendo, come ha ben descritto George Orwell in *1984*, a effetti di cancellazione o di ridimensionamento dello spazio conoscitivo. E, con esso, del tempo che separa l'attualità assoluta del presente dal suo altrettanto assoluto passato prossimo (altrettanto assoluto perché sempre troppo ravvicinato).

La prima suggestione mi viene dunque offerta da Hobsbawm, il quale rammenta nel suo libro «la domanda, mossagli da un intelligente studente americano, se la locuzione “seconda guerra mondiale” significasse che c'era stata anche una “prima guerra mondiale”»³.

Non è un caso, forse, che la mia seconda suggestione, scaturita dalla prima, riguardi uno scambio di battute contenute in un film. Un film di Billy Wilder, guarda caso un remake. Autoreferenziale, poiché si tratta del remake di un suo film. Mi riferisco a *Fedora* (*Id.*, 1978), remake, come è noto, di *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950), dove l'autore, per così dire, “gioca in casa”. La Fedora del titolo si finge un'anziana con-

² Vedi Eric J. Hobsbawm, *Ages of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph, London, 1994 (tr. it. *Il secolo breve – 1914/1991. L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, Rizzoli, Milano, 1995; 2000).

³ Ivi, p. 15.

tessa; scopriremo poi essere lei la vera diva, modellata sull'esempio della Garbo. Come ogni essere umano, è soggetta alle leggi del tempo e dell'invecchiamento, mentre l'altra protagonista, la figlia-sosia data in pasto ai mass-media come l'immutabile Fedora, è la vittima in parte consenziente di una mistificazione. Ebbene, l'anziana donna, l'inconfessabile Fedora, fisiologicamente mutata, nomina a un certo punto «la guerra». Il non più giovane produttore in bolletta le chiede se si stia riferendo alla *prima* guerra mondiale. Infastidita dalla domanda, l'altera contessa/diva precisa: «All'epoca non eravamo soliti numerarle», le guerre.

Ecco il punto cruciale del problema che ci aiuta a comprendere la natura concettuale, o più appropriatamente *percettuale*, che innesca un duplice effetto di «differenza pura» e di «ripetizione complessa»⁴, per adoperare la terminologia deleuziana, collegando il film numero uno, quello *con* Valentino, al film numero due, quello *di* Minnelli.

È Gilles Deleuze, infatti – e arriviamo così alla terza suggestione – a servirsi alla lettera “I” come “Idea” del suo *Abecedario* audiovisivo, proprio dell'esempio di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, quello di Minnelli, per dare una definizione di «idea» al cinema.

Vale la pena di ricordare – tra parentesi – che per Deleuze le idee, se in filosofia si manifestano sotto forma di «concetti», nell'arte intesa come «blocco di sensazioni», e quindi nel cinema, trovano il corrispettivo nei «percetti» e negli «affetti». In particolare: «I percetti [che] non sono percezioni, sono indipendenti dallo stato di chi li prova. [...] Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente»⁵.

Deleuze sostiene che la creazione di un'idea è fondamentale – cito testualmente – in

un regista che mi colpisce, quando è un buon regista... Ci sono moltissimi registi che non hanno avuto alcuna idea. Ma le idee sono qualcosa di ossessivo. Vanno, vengono, si allontanano e poi prendono diverse forme e attraverso queste forme, per quanto diverse, diventano riconoscibili. Penso a un autore di cinema come Minnelli. Si può dire che in tutta la sua opera – forse non in tutta, ma prendo questo esempio – si chiede esattamente: la gente sogna, tutti sognano – ne abbiamo parlato molto, è banale dirlo – la gente sogna, in certi momenti. Ma Minnelli pone una questione molto strana, che credo gli sia

⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 (tr. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, pp. 7-9).

⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Édition de Minit, Paris, 1991 (tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996; 2002, p. 162-163; 165). Cfr. anche Gilles Deleuze, *Idée*, in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, videointervista a cura di Claire Panet, regia di Pierre-André Boutang, Édition Montparnasse, Paris, 1996 (tr. it. *Abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Roma, 2005).

propria: che cosa significa essere imprigionati nel sogno di qualcuno? E va dal comico al tragico all'abominevole. Cosa vuol dire ad esempio essere presi nel sogno di una ragazza? Possono venir fuori delle cose terribili dall'essere presi nel sogno di qualcuno. Essere presi nel sogno di qualcuno: forse è l'orrore allo stato puro. Minnelli prende ad esempio un sogno: cosa vuol dire essere prigionieri dell'incubo della guerra? E penso a *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, che è magnifico, in cui non affronta la guerra in quanto tale, non sarebbe Minnelli. Affronta invece la guerra come un grande incubo. Cosa significa essere prigionieri di un incubo? Cosa significa essere presi nel sogno di una ragazza? Sono le sue opere musicali, le sue famose opere musicali in cui Fred Astaire, credo, o forse Gene Kelly, sfugge alle tigri, alle pantere nere, non ricordo bene⁶. Essere presi nel sogno di qualcuno: direi che questa è un'idea. Eppure non si tratta di un concetto. Se Minnelli avesse proceduto per concetti avrebbe fatto della filosofia, ma ha fatto del cinema⁷.

Ora, per comprendere il percorso compiuto da Minnelli, nella sua versione di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, occorre tener ben presente il precedente film. L'incubo della Seconda guerra mondiale che si manifesta sotto forma di ossessione biblica del vecchio Madariaga, e che totalizza dal principio l'esistenza dei personaggi, della Storia, del destino dell'umanità, è tale in Minnelli, a distanza di quarant'anni, in quanto "ripetizione" dell'incubo della Grande Guerra. Viceversa, nella versione con Valentino, l'annuncio della guerra giungeva solo in corso d'opera, all'incirca al cinquantunesimo minuto di proiezione. Minnelli marca le distanze dal prototipo preferendo introdurre l'incubo della guerra apocalittica già in una delle prime sequenze, dopo aver obbedito a un ossequio poco più che formale al film con Valentino, ripetendo la sequenza del tango argentino nella quale fa la sua prima apparizione Julio (lasciando però che lo Julio interpretato dal ben più borghese e assai poco divo Glenn Ford, neanche troppo giovane, ceda la scena – e la danza – al più vivace Madariaga). Dopodiché, ipotecando l'intero svolgimento della vicenda, gioca in anticipo l'immagine funesta e onirica dei cavalieri dell'Apocalisse preannunciando una nuova guerra che non può più dirsi "grande" perché non è più né la prima né l'unica. Tanto che il solo tratto distintivo diventa un inquietante numero.

L'incubo all'origine della delirante visione di Madariaga nasce perciò da una scoperta repentina: la contabilità della guerra. Detto altrimenti, persino la madre di tutte le guerre, la *grande* guerra, l'ex guerra non ricominciabile, l'evento estremo e definitivo sottostà ai numeri. Lui, Madariaga, erra idealmente da un film all'altro e da una guerra

⁶ Il riferimento è a *Brigadoon* (*Id.*, 1954), con Gene Kelly.

⁷ Gilles Deleuze, *Idée*, cit.

all'altra; prima di morire fulminato da un infarto, mentre le fiamme, i tuoni e i lampi ne siglano le visioni funeste, egli maledice la sua progenie e il nazismo. Urla, vede l'Apocalisse o, meglio, "rievoca" l'Apocalisse come un remake plurivalente. E induce tutti i presenti, parenti e discendenti, con le sue parole estreme, profetiche, di chi sa per aver visto la guerra e il film progressi, a vedere concretamente i suoi stessi incubi e a condividere lo sgomento: «Prima il Kaiser, adesso... Voi volete ridare il via a tutto questo?... Seme del mio seme... Ho procreato assassini... Vecchio, vecchio stupido imbecille, credevi di non rivedere più la Fiera dell'Apocalisse?».

Le figlie, i nipoti, i generi, nazisti e antinazisti, senza soluzione di continuità, cominciano da questo momento a vivere e a morire stretti nella morsa di quest'incubo preliminare, segnati da un film e da un evento che stendono sul presente un'ombra funesta. Il patriarca Madariaga, come se provenisse direttamente dalla versione di *The Four Horsemen of the Apocalypse* del 1921, incarna una sorta di sapere spettatoriale, sostituendo da subito la figura onnisciente dello Straniero che allora evocava l'Apocalisse solo a metà del film. E lo faceva rivolgendosi al giovane Julio, al divo Valentino, e al suo segretario, a partire dalle illustrazioni di Albrecht Dürer.

Quale ruolo giocava il divo Julio nel suo primo film importante, al cospetto di una guerra senza precedenti e senza pari appena conclusa? Il grande seduttore fungeva da strumento duttile nelle mani di una guerra altrettanto grande, attraverso la mediazione erotica della donna. Se era pronto ad ammiccare allo spettatore guardando in macchina prima di ricevere la visita della lady, di fatto non sarebbe stato lui a condurre il gioco della seduzione, bensì la guerra, cioè la donna. Si sarebbe infatti lasciato spingere, per amore, a indossare la divisa come volontario, a combattere e morire. Il nascente sex symbol Valentino, vestendo i panni dell'argentino Julio, in un film che ereditava e potenziava lo spirito patriottico e francofilo dell'autore letterario Blasco Ibáñez, schierato dalla parte degli Alleati, indicava allo spettatore la giusta causa della guerra, trasformando l'amore per la patria francese in amore romantico *tout court*: una patria, *non sua*, come la donna già sposata e quindi *non sua*. L'equazione guerra-donna veniva resa inequivocabile dal montaggio alternato nella sequenza della notizia della guerra (come si è detto, allo scoccare del cinquantunesimo minuto del film, con un discreto ritardo secondo la prassi inaugurata nel 1918 da Griffith nel suo contributo alla guerra *Hearths of the World* [*Cuori del mondo*, 1918]); proprio mentre Julio intrecciava la sua più importante e fatale relazione amorosa. Se Julio, nell'attesa della donna fatale come la guerra, leggeva distrattamente il giornale, presto imitato dalla scimmietta che ne accentuava ironicamente la scarsa capacità di afferrare la gravità storica della notizia, a causa proprio di quella donna, entità vicaria della guerra, si sarebbe poi visto costretto ad abbracciarne la causa. Della donna, cioè della guerra. Inizialmente ella tradiva

il marito scegliendo un amante più giovane e avvenente come Julio, ma non sarebbe passato molto tempo – tempo cinematografico dello scorrimento della pellicola – prima di rivederla tornare a occuparsi del marito, che nel frattempo era stato ferito in guerra. Una guerra nella quale il maturo coniuge si era gettato a capofitto con sprezzo del pericolo, dunque, eroicamente, soprattutto per dimenticare l'amore perduto. L'amore si era tradotto in eroismo. E l'eroismo era stato ben speso, sul fronte giusto, in guerra. A questo punto toccava a Julio subire la concorrenza della guerra che aveva riportato in auge amorosa l'ex maschio sconfitto. La sconfitta amorosa del resto era stata ribaltata dalla guerra, che lo aveva reso un vincitore in amore. La donna, che mostrava attenzioni soltanto per la guerra, nelle vesti pure, sacre e moraleggianti di infermiera volontaria, amava solo quegli uomini segnati dalla guerra, accecati fisicamente dalla guerra (il marito) o accecati sentimentalmente dall'amore (Julio), indipendentemente dall'età e dalla passione erotica. Accortosi di questo, a Julio non restava altra scelta: indossare la divisa del vero amante, andare incontro al proprio destino di *latin lover* assoggettato alle logiche della guerra amata. E morire, per amore, amore della guerra. Esattamente come accadeva all'alter ego Juan in *Blood and Sand*, altra creatura del francofilo interventista Blasco Ibáñez. Ma nel primo film di Valentino era in gioco un valore ben più alto e urgente della corrida, un valore supremo, ideologico: la guerra per la patria, corollario della donna, anche al di fuori della propria patria, ossia fuori dal vincolo nuziale. Un amore poteva persino essere illecito, a patto di godere della benedizione bellica che contava più di ogni altro obbligo istituzionale regolarmente celebrato. Si può dire, quindi, che il battesimo divistico di Valentino fu da subito strumentalizzato, canalizzato. Impiegato da Hollywood che provvedeva così a fare del divo Julio/Valentino di fatto un *impiegato* speciale del sistema e dell'ideologia dominante.

Portando alle estreme conseguenze l'analisi di Miriam Hansen⁸, potremmo affermare che la mascolinità, il *sex appeal*, il fascino di Valentino costituirono la piattaforma di *quell'*amore autentico che induceva l'uomo a farsi (fare) soldato e a sacrificarsi o farsi sacrificare in nome della guerra. La donna, così, con la guerra veniva identificata, confusa, mistificata. Sovrapposta alla guerra, in concomitanza alle pratiche in atto di linearizzazione e naturalizzazione del presunto linguaggio cinematografico.

Rispetto a quanto detto fin qui, potremmo considerare il remake minnelliano di segno opposto rispetto al film con Valentino, un sequel allucinato persino, sempre partendo dal suo nucleo percettuale, riassumibile nei termini deleuziani di "incubo eterodiretto": da un lato, remake di un film e di una guerra; dall'altro, sequel dell'uno e dell'altra. Un remake

⁸ Cfr. Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1991 (tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino, 2006, pp. 209-249).

o un sequel saturo cromaticamente, che rende i “normali” e assai poco “divini” personaggi pedine di un gioco che li trascende e sovrasta, come la macchina da presa di Minnelli sempre fa, in questa come in ogni circostanza. Per questa ragione, anche il nuovo Madariaga minnelliano si dichiara testimone in prima persona della vecchia guerra mondiale, la *grande* guerra, ormai la *prima* in relazione alla *seconda*, a partire dalla *seconda*, frutto a sua volta consequenziale e ripetitivo. Potremmo dire, giocando con le parole, che Madariaga cominci a dare i numeri nel momento stesso in cui si accorge che anche le guerre mondiali danno i numeri o si fanno numerare. È in quest’ottica che la guerra, ergo il film, diventa ripetizione e prosecuzione, remake e sequel, secondo una logica non solo di (ri)produzione e consumo cinematografico ma di tremenda e insanabile “coazione a ripetere” storica. Configurandosi come mito senza tempo attraverso l’opera devastante, inesorabile e diuturna delle figure bibliche dei Cavalieri evocati da Giovanni nell’Apocalisse: Pestilenza (o Conquista), Guerra, Carestia e Morte.

La conclusione di questo intervento incominciato con una suggestione deleuziana non poteva che essere deleuziana, poiché è riportando la sua definizione di «differenza» che si capisce l’interesse «singolare» per un film così consapevolmente “ripetitivo”. Remake di una guerra, senza nemmeno bisogno di far riferimento al prototipo con il divo Julio in arte Valentino:

La ripetizione – scrive Deleuze – non è la generalità. [...] La differenza è di natura tra la ripetizione e la somiglianza, anche estrema. [...] La ripetizione come condotta e come punto di vista concerne una singolarità impermutabile, insostituibile. [...] Ripetere è comportarsi, ma in rapporto a qualche cosa di unico o di singolare, che non ha simile o equivalente. E forse codesta ripetizione come condotta esterna riecheggia per proprio conto una vibrazione più segreta, una ripetizione interiore e più profonda nel singolare che la anima. La festa non ha altro paradosso apparente: ripetere un “irricominciabile”. Non aggiungere una seconda e una terza volta alla prima, ma portare la prima volta all’ennesima potenza. [...] Sono dunque in opposizione la generalità, come generalità del particolare, e la ripetizione come universalità del singolare. [...] È sempre possibile “rappresentare” la ripetizione come una somiglianza estrema o una equivalenza perfetta. Ma il fatto di passare per gradi da una cosa a un’altra non impedisce una differenza di natura tra le due cose. [...] Se la ripetizione esiste, essa esprime nello stesso tempo una singolarità contro il generale, una universalità contro il particolare, uno straordinario contro l’ordinario, una istantaneità contro la variazione, una eternità contro la permanenza⁹.

⁹ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 7-9.





The Four Horsemen of the Apocalypse

(Rex Ingram, USA, 1921)

Rodolfo Valentino, Alice Terry

Coll. Museo Nazionale del Cinema



Rodolfo Valentino sul set di *The Four Horsemen of the Apocalypse*
Coll. Museo Nazionale del Cinema

VALENTINO DÉCO



Valerio Terraroli

Il gusto déco: eclettismo e modernità.

Intorno a “Monsieur Beaucaire”

Rodolfo Valentino è un'icona del Déco e il Déco è l'emblema del mondo in cui si è forgiata e codificata l'immagine mitizzata di Rodolfo Valentino. Diana Vreeland, musa e vestale del glamour negli Stati Uniti, alla domanda inopportuna di un intervistatore sull'ineluttabilità del trascorrere del tempo rispose: «Il tempo non è nulla, lo stile è tutto», una lapidaria affermazione che sintetizza il senso profondo del gusto déco e che ben si ataglia all'idea popolare della star, soprattutto della star cinematografica.

Il Déco, come fenomeno estetico/sociale, viene considerato, in modo un poco superficiale, l'erede del modernismo internazionale o, se si preferisce, dell'Art Nouveau o del Liberty Style. In realtà questa particolare e complessa forma di gusto attinge a fonti di ispirazione più complesse: dalle esperienze delle Secessioni mitteleuropee alle provocazioni delle avanguardie, dagli stili del passato come dalla contemporaneità futurista e astratta, riunendo e filtrando forme e immagini in un linguaggio prezioso, eclettico, aristocratico, insieme ridondante e rigoroso che l'etichetta “déco” (forma sincopata per *décoratif*) perfettamente sintetizza.

L'esplosione del fenomeno delle avanguardie artistiche, negli anni Dieci, non coinvolge in modo diretto il problema del gusto e delle arti decorative, se non nel caso del futurismo italiano che, almeno teoricamente, intende riscrivere tutti i rapporti tra individuo, città, ambienti e oggetti, anche se i problemi della riproducibilità delle forme, della produzione industriale degli oggetti d'uso, dell'allargarsi democratico del mercato ai ceti meno abbienti, obiettivi del Modernismo, restano questioni sostanzialmente irrisolte, almeno dal punto di vista del dibattito critico, mentre trovano soluzioni pragmatiche nel mercato, il quale sceglie fra le diverse proposte la linea più banalmente semplificata e di facile accettazione al largo pubblico.

Le gravi crisi economiche delle nazioni europee alla fine del primo conflitto mondiale, il modificarsi del gusto della classe media, una ricerca spasmodica di superamento sia in termini psicologici, sia in termini materiali delle durezze e delle mostruosità

della guerra, segnano la fine del linguaggio modernista, nelle sue diverse declinazioni nazionali, anche se esso mostrava già segni di debolezza e di contraddizioni interne nei primissimi anni del Novecento: sul terreno rimangono irrisolte le questioni della scelta squisitamente industriale in alternativa all'alto artigianato artistico, dell'utopia dell'arte totale e dell'arte integrata, della bellezza per tutti e di una bellezza elitaria, delle relazioni tra funzione, materiale ed esteticità del singolo oggetto.

La sostanziale crisi delle scuole di Glasgow e di Vienna corrisponde, agli inizi degli anni Venti, a una sorta di passaggio di testimone, un po' come avviene nell'ambito delle arti figurative, oltre oceano. Nel 1923 il designer scandinavo Eliel Saarinen si trasferisce definitivamente negli Stati Uniti divenendo direttore della prestigiosa Cranbrook Academy of Art nel Michigan, portando con sé il gusto secessionista per gli arredi dalle forme lineari, ariosi nella scelta dei legni chiari, semplici, ma coordinati ai decori di pavimenti, pareti e finestre. Tuttavia i punti di riferimento del nuovo gusto internazionale che sta formandosi sia in Europa, sia nel continente americano, non si limitano al mondo naturale, alle cadenze asimmetriche di ispirazione giapponese, al florealismo di ascendenza preraffaellita, ma si rivolgono ad altre realtà culturali e ad altre civiltà umane. La scoperta, nel 1922, della tomba del faraone Tutankhamon da parte dell'inglese Howard Carter scatena una forma di egittomania enfatizzata dal rilievo ottenuto nella stampa mondiale e dalla fortuna cinematografica del "filone egizio": arredi e gioielli ispirati al corredo funerario del sovrano vengono prodotti in Francia così come negli Stati Uniti con largo impiego di dorature, smalti, pietre dure, alla ricerca di una preziosità e di un lusso quali antidoti alla flagrante crisi dilagante, così come le colonne a papiro e i fregi in stucco dipinto trovano largo impiego nei luoghi pubblici, dalle sale cinematografiche ai teatri, ai ristoranti alla moda. I movimenti sincopati, la bidimensionalità della figura, la grafica essenzialità della pittura funeraria e dei bassorilievi egizi, che già aveva ispirato Gauguin e i secessionisti viennesi, trova rispondenza nella pittura e nella plastica decorativa degli anni Venti e ben addentro gli anni Trenta.

Sui richiami all'antico Egitto si innesta la scoperta delle civiltà mesoamericane, in particolare dei Maya, di cui si copiano i glifi e le steli (come Frank Lloyd Wright in villa Store a Los Angeles del 1923), e le piramidi a gradoni, sormontate da attici decorati da forme geometriche, utilizzate nello *skyline* dei grattacieli. Non da meno entrano in gioco forme e modelli della più varia origine. L'Oriente entra a forza nell'immaginario collettivo degli anni Venti: dalla Cina imperiale ai templi di Angkor in Cambogia (appena venuti alla luce), all'Indocina, divenuta colonia francese; così come l'Africa, la cui produzione artistica aveva già fortemente influenzato gli artisti delle avanguardie dei primi anni Dieci e che mantiene il proprio fascino inalterato almeno fino al secondo

conflitto mondiale. In Europa i paesi scandinavi e quelli di cultura slava recuperano il proprio mondo folclorico dai miti nordici ai rutilanti colori delle icone ortodosse, non solo attraverso le creazioni tettoniche di Costantin Brancusi e le forme astratte e le accese cromie di Kandinskij e di Jawlensky, ma anche attraverso le elaborate scenografie e i costumi disegnati da Alexandre Benois e Léon Bakst per i Ballets Russes di Sergej Djagilev e Nijinsky, la cui prima rappresentazione a Parigi nel 1905 è davvero preludio di quel gusto barbarico e policromo che si codificherà pienamente negli anni Venti. Per il mondo europeo, in un generale clima di “ritorno all’ordine”, è inevitabile riconfrontarsi con la storia e con la tradizione assumendo tuttavia non un atteggiamento revivalistico, bensì un approccio ironico, consapevolmente moderno e insieme leggero e sensuale. È così che nelle creazioni decorative degli anni Venti, caratterizzate da un modulo linguistico gracile, secco, lineare, estremamente raffinato, si possono di volta in volta riconoscere citazioni ed evocazioni dal “neoclassicismo napoleonico” (i bronzi dorati, l’avorio, le dorature), dallo “stile Pompadour” o “Luigi XV” (le gambe dei mobili a zampa di capretto, i puntali in metallo, gli intarsi lignei, le *corbeille* stilizzate di fiori), dal manierismo (le figure allungate, i preziosismi cromatici, la polimatericità) e dalla classicità greca, ma sempre riletta con un grafismo estenuato ed elegante lontano anni luce dalle regole accademiche e dalla riproposizione della bellezza monumentale idealizzata.

La larghissima diffusione del nuovo gusto, come del resto era accaduto per il modernismo internazionale, si deve, oltre alle riviste specializzate e ai repertori fotografici, alla ricca serie di esposizioni che costella l’intero ventennio. Momento emblematico del percorso delle arti decorative del primo Novecento è certamente l’Exposition des Arts Décoratifs di Parigi del 1925, il cui titolo diede vita alla fortunatissima formula “Art Déco”. Già nel 1911 la Société des artistes décorateurs aveva progettato una grande vetrina internazionale, per la quale il parlamento francese nomina, nel 1912, una commissione organizzativa in cui ridisegnare e codificare lo stile contemporaneo, a fronte della crisi del modernismo, dichiarando che avrebbe dovuto essere esclusivamente di arte moderna (il vento delle avanguardie si era già abbattuto sull’*establishment* dell’arte tradizionalista) e che in essa non sarebbe stato ammesso alcun cedimento revivalistico, imitazione o *pastiche* di stili. La mostra prevista per il 1915 e poi spostata al 1916, viene rinviata, a causa della guerra, al 1922, poi al 1924, fino all’effettiva inaugurazione nell’aprile del 1925. Quell’evento rappresenta il punto d’arrivo dello stile, e non il suo avvio, esso rivela le sostanziali contraddizioni interne nel mai risolto conflitto tra arte funzionale e arte decorativa, rivelandosi come l’erede di un certo modo di intendere l’Art Nouveau, accentuando ancora una volta l’idea della bellezza del superfluo per poter nutrire un mercato perennemente affamato di novità. Il compito dell’Art Déco sem-

bra quello di conquistare la più larga possibile fascia di pubblico a uno stile moderno, e connotato, in alternativa all'oggetto in stile, ma, nello stesso tempo, la spinta utopica alla creazione dell'arte totale, e al radicale cambiamento della società attraverso la bellezza, risulta tramontato in favore di un accomodamento più commerciale che estetico, mutuando dall'incipiente razionalismo, e dalla riscrittura futurista e costruttivista degli spazi del quotidiano, quelle cadenze aspre e scattanti, geometriche ed essenziali che lo caratterizzano. D'altra parte è evidente nell'Expo parigina, e in altre manifestazioni consimili, che un rapporto armonico e indissolubile tra architettura e decorazione, che era stato il perno dell'utopia modernista, viene eluso, non perché non si conoscano i termini della questione, per altro più volte dibattuta, ma perché si è deciso di privilegiare l'individualità e la raffinata preziosità dell'oggetto, il suo isolamento rispetto a un contesto con il quale si armonizza, ma del quale si può fare tranquillamente a meno, e, in definitiva, la sua assoluta gratuità e ciò aumenta vertiginosamente il desiderio del suo possesso.

Che la produzione déco nelle arti decorative, ma anche nella pittura e nella scultura d'arredo e di ornamento, che prosegue sostanzialmente inalterata fino a metà degli anni Trenta, sia per un mercato di nicchia è indubitabile, ma è altrettanto vero che il rutilante mondo di lustrini e dorature, di ammalianti *boudoir* e fastose residenze, di atmosfere arcaiche e moderne insieme, che si ammira nelle pellicole cinematografiche, negli spettacoli teatrali, che si vive sui piroscafi transoceanici, negli alberghi e nei caffè, penetra profondamente nella coscienza collettiva e nel sentire comune, nutrendo un desiderio di identificazione con quell'ambiente esclusivo e patinato, dando vita a una larghissima produzione di forme involgarite e dozzinali del gusto "anni Venti".

In questo sistema si incardinano le pellicole che hanno come protagonista Rodolfo Valentino come *Monsieur Beaucaire* del 1924, film nel quale le ambientazioni e i costumi intendono restituire all'indifferenziato pubblico contemporaneo le eleganti atmosfere e i fastosi ambienti della cultura settecentesca. La scena principale, *Festa in un castello inglese*, presenta una scenografia classicheggiante, ripresa da un interno in "stile Adam", con personaggi in costume settecentesco, disegnati per l'occasione dal francese George Barbier. Il neosettecentismo degli anni Venti, riconoscibile in particolare in Francia e in Italia, si fonda su una serie di luoghi comuni e di personaggi stereotipati che ben impersonano l'idea di un glamour altalenante tra un sottile erotismo ed eleganze arcadiche, tra salottini goldoniani e le spettacolari corti di Francia e di Russia. Venezia e Versailles divengono le scenografie ideali di questo mondo reinventato i cui protagonisti sono Giacomo Casanova e Madame de Pompadour. Il baciavano tra il duca d'Orléans (Rodolfo Valentino) e lady Mary Carlyle (Doris Kenyon), la quale indossa un abito nero ricamato d'argento con il

simbolico fiore della rosa, viene ripreso poco dopo l'uscita del film da un interessante acquerello di Umberto Brunelleschi, *Baciamano*, del 1925, che racconta con uno stile secco, elegante e decorativo, una scena galante da Settecento veneziano, a sua volta ispirato a un acquerello del 1921 di Gino Carlo Sensani nel quale la *corbeille* fiorita è allo stesso tempo architettura del giardino e decoro dell'abito della dama. La *corbeille* è uno dei *logoi* del gusto déco poiché la si ritrova identica negli ornamenti architettonici in cemento, pietra, stucco e maiolica, ma anche nei ricami, nei tessuti e negli arredi, nei gioielli realizzati da Cartier come nello splendido *cabinet* ideato precocemente da J.E. Ruhlmann nel 1916, in avorio e legni pregiati (Parigi, Musée des Arts Décoratifs) o nella *toilette* di Piere Follot dalle forme squisitamente neo-settecentesche del 1919-1920 (Parigi, Musée des Arts Décoratifs). Si tratta del cosiddetto "stile Pompadour", meglio identificabile con il Rococò, uno dei momenti topici della storia del gusto, che il Déco elegge a riferimento culturale e repertorio di forme proprio per il carattere insieme estremamente decorativo ed elegante, prezioso al limite della leziosità e moderno nelle linee filanti e leggiadre.

Monsieur Beaucaire è una messa in scena del romanzo di Booth Tarkington (edito nel 1900 e sceneggiato nel 1924 da Forrest Halsey) che corrisponde perfettamente a questa interpretazione eclettica della storia. Valentino interpreta con notevole duttilità recitativa il ruolo di Filippo d'Orléans, cugino di Luigi XIV, che in incognito si reca a Londra, sotto le mentite spoglie del barbiere dell'ambasciatore francese, dove riscuote successi come giocatore d'azzardo, spadaccino e amante. Le ambientazioni e i costumi, curatissimi, risultano d'acchito fedeli ricostruzioni di abiti settecenteschi, d'altro canto scenografa e costumista del film è Natacha Rambova, moglie assai influente dell'attore, che utilizza il genio creativo di un illustratore, stilista e designer alla moda come Georges Barbier. Chiaramente influenzato dalla pittura dei Nabis, e in particolare da Maurice Denis, ma anche dalle stampe di Utamaro e di Okusai così come dagli abiti ideati da Poiret, Barbier è affascinato, come tutta la sua generazione, dai Ballets Russes, il cui vigore dionisiaco e le rutilanti fantasie "barbariche" sono nutrimento per il gusto internazionale che sta nascendo a Parigi. Il bozzetto per il costume di lady Mary Carlisle, per esempio, è un capolavoro di equilibrio tra una ricostruzione filologica di un abito della corte francese del primo Settecento e ricami con grandi rami di rose e motivi "a grata" con evidenza debitori dello stile floreale, tuttavia le acconciature delle dame rimandano all'essenzialità dei disegni contemporanei di Erté, a loro volta ispirati al modello dell'*Athena Lemnia* di Prassitele filtrata dal grafismo secessionista. E Valentino? Egli indossa con prestantza parrucche incipriate e giacche ricamate da motivi floreali di fedele rispondenza rococò, ma a sua volta presta il proprio sembiante (i capelli impomatati, lo sguardo rapace) agli uomini alla moda dei *pochoir* che Barbier stampa tra il 1925 e il 1930, come *Le soir* del 1926.

Il “settecentismo di ritorno”, mescolato a sapienti citazioni, o meglio, ricordi dell’antichità greca e a un pizzico di inevitabile esotismo, caratterizza molti degli interni di teatri e cinematografi, alberghi e ristoranti degli anni Venti, ma soprattutto gli arredi di appartamenti di lusso che si propongono come *boudoir* dalla cifra elegante e aristocratica, tra cui l’appartamento della stilista Jeanne Lanvin, ideato da Armand-Albert Rateau, con alle pareti grafiche e dipinti di Paul Poiret, di Erté e di Tamara de Lempicka (oggi ricostruito all’interno del parigino Musée des Arts Décoratifs): ambienti intimi e preziosi tra madame de Pompadour e Messalina.

Accanto alla ripresa degli schemi decorativi del Rococò francese, la temperie déco recupera stili tradizionali e artigianato nazionale, specie negli Stati Uniti e in particolare a Hollywood e nelle ville dello *star system*, con elementi e caratteri della cultura ispanica. Quasi un omaggio alla colonizzazione del continente americano e alla fondazione di Los Angeles, si progettano patii, cortili maiolicati, finestre all’andalusa e interni con arredi in quercia intagliata, tappeti, ferri battuti che si ispirano, seppur vagamente e in modo del tutto fantasioso, alle case di Siviglia come all’Alhambra di Granada. Lo straordinario successo del film *Blood and Sand*, una pellicola costruita intorno al già mitico Rodolfo Valentino dal regista di origine italiana Fred Niblo nel 1922, segna sia per l’America sia per l’Europa l’avvio di una moda “spagnolesca” a cui non si sottraggono nemmeno artisti delle avanguardie come Natalja Goncharova.

Le ambientazioni sono di particolare interesse proprio in questo senso: da un lato la casa di Carmen, la fidanzata del torero Juan Gallardo (Valentino appunto) si presenta con arredi ispirati ai dipinti di Fortuny y Marsal (la grande poltrona barocca, il tappeto ricamato sul tavolo, il paravento in lampasso e, soprattutto, la statuetta con il costume da andalusa, vera e propria controfigura della fanciulla); dall’altro l’abitazione della vedova Doña Sol (interpretata da Nita Naldi): una specie di palazzo di Circe in forma di Alhambra rivisitata in chiave déco.

Nella scena in cui Gallardo si reca in visita dalla fascinosa Doña Sol si identificano con chiarezza le riproduzioni scenografiche delle iscrizioni cufiche in maiolica e delle colonne del patio del palazzo dei califfi all’Alahambra di Granada, del resto conosciutissima a partire dagli anni Ottanta dell’Ottocento attraverso incisioni e riproduzioni fotografiche anche dei dettagli ornamentali, ma il particolare del tessuto in velluto operato, drappeggiato su un paravento, a destra dell’entrata, e del bacile in vetro soffiato con base in ferro battuto, a sinistra, quasi un’opera dell’artista Umberto Biondo, il quale per altro espose alle biennali di Venezia ed esportava negli Stati Uniti le sue creazioni, rimanda agli interni progettati da Mariano Fortuny y Madrazo nel suo palazzo veneziano.

L'accumulo degli arredi, l'abbinamento libero degli oggetti, il continuo sovrapporre contemporaneità e storicismo, atmosfere orientaleggianti a un esotismo da ballo in maschera, caratterizza il palazzo in cui il giovane torero si smarrisce irretito dal fascino meduseo della donna fatale. A scandire questo progressivo abbandono del mondo reale a favore di un'atmosfera di sogno conturbante, la macchina da presa procede dall'entrata verso l'alcova soffermandosi su una serie di arredi significativi: un bruciapfumi in bronzo e smalti su un alto tavolino intagliato di arte cinese, un tavolo ottagonale intarsiato di arte nord africana, un'arpa ottocentesca, tappeti e tessuti operati a profusione e, in primo piano, su una mensola, la statuetta in metallo smaltato di una danzatrice orientale: una versione delle molte diffuse nel mercato internazionale delle Ballerine polimateriche (bronzo, smalti, avorio, argento e pietre pregiate) di Demetre Chiparus che tra New York e Los Angeles ha conosciuto una fortuna collezionistica enorme. In un mondo fantasioso, e fantastico, si smarrisce l'anima popolare del torero, un mondo dominato dall'icona della *femme fatale*, dalla donna/sfinge che elaborata nella letteratura e nell'arte simbolista trova nella diva del cinema una delle sue codificazioni più significative. Bellezza e morte, *Eros e Thanatos*, desiderio e perdita, preziosità e decadenza, sono le antinomie che ritroviamo integrate nel sistema del gusto déco, almeno nelle sue elaborazioni più riuscite.

Tuttavia l'ambiguità dell'Art Déco, che nasconde dietro un'apparente atmosfera sofisticata e brillante una società cinica e crudele, viene icasticamente rivelata proprio dal cinema: si pensi agli ambienti raffinati e alto borghesi che fanno da sfondo alla commedia umana in *Grand Hotel (Id.)* di Edmund Goulding del 1932 e in *Dinner at Eight (Pranzo alle 8)* di George Cukor del 1933, ma anche in *Cobra* di Joseph Henabery del 1925, una delle ultime pellicole interpretate da Rodolfo Valentino. Del resto persino la rutilante fantasia decorativa del Palais des Colonies, realizzato nel 1931 al Bois de Vincennes di Parigi per l'omonima esposizione, con gli arredi di Ruhlmann e di Printz e i dipinti parietali di Pierre Ducos de La Halle, Louis Bouquet, Ivanna e André Lemaitre, non riesce più a occultare le atrocità del colonialismo.

La gravissima crisi del 1929, il consolidarsi dei regimi totalitari in Europa, l'emergere sempre più evidente delle contraddizioni e dei contrasti politico-sociali nel corso degli anni Trenta, demolisce il fragile quanto algido mondo déco: la presenza all'Expo del 1937 di *Guernica* di Pablo Picasso e dell'istallazione *Mercury* di Alexander Calder, unitamente all'unità abitativa di Le Corbusier, sembrano decretare simbolicamente la fine del fantasmagorico mondo degli "anni ruggenti" e con esso il trionfo del *décor* come massima espressione dello stile.

Giovanbattista Brambilla

1926. Mammifero di lusso o idolo di perversità?

Sulla “doppia morte” di Valentino e del Déco

Nel 1893, a Torino, nacque il celebre scrittore Dino Segre, meglio noto con lo pseudonimo di Pitigrilli. Quasi contemporaneo di Rodolfo Valentino (che nacque due anni dopo a Castellaneta, in provincia di Taranto), Pitigrilli fece un grande scandalo a causa dei suoi romanzi, di grande successo popolare e considerati molto spinti. Lui stesso era visto come un personaggio abbastanza eccentrico e fu molto chiacchierato per la storia d'amore con una donna più anziana di dodici anni, l'allora tanto famosa e sensuale poetessa torinese Amalia Guglielminetti, considerata dai suoi contemporanei una specie di Gabriele D'annunzio in gonnella. Gli anni Venti italiani, del resto, furono un periodo caratterizzato da scandaletti piccanti dal sapore del tutto provinciale e “solo fumo negli occhi”: il perbenismo cattolico, estremamente piccolo borghese, si turbava per poco e provocarne lo stupore poteva essere un mezzo pubblicitario assai remunerativo. Oltretutto, una coltivata posa “maledetta” serviva per sentirsi “moderni”, dal “forte sentire” artistico e soprattutto in linea con tutto quel mondo *bohémien* che, in quegli anni, gettava scompiglio tra Parigi e Berlino. Anche Pitigrilli ci giocava, violando solo un poco, e per diletto, i tradizionali e consentiti limiti della decenza, della moderazione e del buon gusto. Sovente, tutta la trasgressione non andava al di là della scelta d'un titolo tanto sessualmente provocatorio quanto bizzarro. Giusto per fare qualche esempio: *La cintura di castità* (1921), *Oltraggio al pudore* (1922), *La Vergine a 18 carati* (1924) e *I vegetariani dell'amore* (1929). Il primo della serie, fu *Mammiferi di lusso* (Fig. 1), edito nel 1920 dall'editore Sonzogno. Sulla bellissima copertina del libro figura il disegno d'una seducente maliarda d'alto bordo a passeggio col suo levriero dannunziano; il tutto in una stilizzazione, già in pura art déco, di cui è autore l'illustratore Carlin, alias Carlo Bergoglio. Il volume raccoglie delle novelle che hanno per protagoniste delle donne già abbastanza straordinarie per quei tempi, perché assai indipendenti: dattilografe in cerca di un marito alto-borghese, cocottine insoddisfatte, ereditiere disposte a tutto... insomma, il puro marchio di fabbrica Pitigrilli. L'anno dopo, lo scrittore fece ancora più