

Muti mutanti. Frankenstein scopre il cinema

Alessandro Faccioli

Ricevuto: 4 febbraio 2019 – Accettato: 15 aprile 2019 – Pubblicato: 16 luglio 2019

Abstract

The myth of Frankenstein received little attention from the world of international silent cinema. However, with the transition to sound, it was quickly embraced by the silver screen. This work will examine three specific issues: the voice and the silence of the Monster; the recognition of the genre of the fantastic in Italian silent cinema; the shared nature of both the Monster and the cinematographic apparatus.

Keyword: silent cinema; Frankenstein; fantasy; voice; silence.

Alessandro Faccioli: Università degli Studi di Padova (Italy)

✉ alessandro.faccioli@unipd.it

Alessandro Faccioli is Assistant Professor at the Department of Cultural Heritage of the University of Padua, where he teaches Film History. His research interests include the representation of war in fiction and non-fiction cinema; home movies, amateur cinema and found footage; Italian cinema between the two wars. His last book, devoted to the first war world and cinema in Italy, is forthcoming.

«Forse parlò, ma io non lo sentii»
(Frankenstein, cap. IV)

1 Il cinema scopre il Mostro

La vita di Victor Frankenstein e della sua Creatura sullo schermo non è sin dall'inizio pacifica e prolifica come si potrebbe pensare. La strada che conduce ai celebri film della Universal dell'inizio degli anni Trenta è segnata da goffi tentativi, adattamenti perduti, incontri mancati, sotto il segno di un fantastico che i diversi sistemi di produzione e le industrie dello spettacolo occidentali accolgono in maniera profondamente diversa tra di loro. E tre soltanto sono le versioni cinematografiche del periodo del muto chiaramente riconducibili a *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* di Mary Shelley (1818). Come noto, è negli Stati Uniti che la Edison produce nel 1910 il primo sbrigativo omaggio al Mostro. A lungo considerato perduto e diretto da J. Searle Dawley, il film viene ritrovato negli anni Settanta. Una farsa a lieto fine, non in linea con il livello estetico di altri film internazionali a sensazione realizzati negli Stati Uniti, e per nulla segnata dalla ricerca di stilemi performativi più intimisti e meno enfatici, come ad esempio quelli perseguiti da Griffith presso la casa rivale Biograph negli stessi anni, ma anche in Italia e nel Nord dell'Europa, a cavallo tra il "cinema delle attrazioni" e la narrazione lineare.¹

Il *Frankenstein* della Edison riserva qualche motivo d'interesse e, aldilà di ogni questione squisitamente filologica, archivistica, storica, che qui resterà sullo sfondo, nella sua decina di quadri articolati in più inquadrature presenta soluzioni che traducono visivamente alcuni snodi del romanzo più sotto il segno di una giocosità da prestidigitatore alla Méliès, che sotto quello della tradizione gotica vera e propria e di un problematico conflitto tra creatore e creato, nonostante vengano diegetizzati e sfruttati a dovere i temi tradizionali del doppio, della riflessione speculare e dell'impermanenza della materia.

Il Mostro – che secondo una didascalia è frutto dell'*evil* che alberga nella mente del creativo studente – nasce dalle fiamme e dal fumo, emergendo da un pentolone in cui Frankenstein ha pasticciato un po', lanciando i suoi composti non meglio specificati sotto le orbite di uno scheletro seduto per terra [Figura 1].



Figura 1: *Frankenstein* (1910), il laboratorio

1. Il film è consultabile in rete a partire dall'unica copia sopravvissuta in pellicola 35mm, ora conservata presso la Library of Congress di Washington. Si veda, ad esempio, <https://www.youtube.com/watch?v=7zQpiFn5wfo> (ultimo accesso: 25/01/2019).

Victor serra il portone per sigillare il vano dei suoi esperimenti e osserva spiritato da un oblò l'animazione del grottesco burattino semovente, cui ha dato vita grazie a un processo di cremazione al contrario. La transizione dall'inorganico all'organico è il vero e proprio fenomeno di "attrazione": attrazione nel senso che questo termine ha nel quadro del cinema delle origini, ovvero di incitamento alla curiosità visiva, di sollecitazione all'attenzione e garanzia di piacere effimero per l'imprevisto e di piccolo shock percettivo, che poi sparisce, 'brucia' appunto, senza lasciare tracce narrative o universi diegetici coerenti (Gaudreault 2004, Musser 2007). Su questa attrazione alternata all'immagine di Victor, il suo creatore invasato, si punta per soddisfare la morbosità scopica dello spettatore. Nel breve film *Edison*, abbiamo un chiaro tentativo di far coesistere un Modo di Rappresentazione Primitivo (Burch 2001) o il Sistema delle Attrazioni Mostrative (Gaudreault e Gunning 1989), ormai nel 1910 obsoleti e residuali ma ancora vitali, con un modo di rappresentazione più aggiornato e in piena espansione come quello della ricerca istituzionale di linearità narrativa.

Nell'imbarazzante finale, il Mostro scompare per disperazione dopo essersi rivisto allo specchio, e Frankenstein, prima di riabbracciare Elizabeth, vede la propria immagine sostituire nello specchio stesso – ma solo in un secondo momento – il persistente riflesso della Creatura, in un avvolgente cortocircuito degradato in cui il doppio si dissolve, si dissocia, si ricompone [Figura 2].



Figura 2: *Frankenstein* (1910), il finale

Cinque anni dopo, nel 1915, viene realizzato *Life Without Soul* (t.l.: *Vita senz'anima*) da una piccola casa di produzione che avrebbe avuto vita breve, la Ocean Film di New York. Del film abbiamo non pochi elementi paratestuali: fotografie tratte da riviste d'epoca, brochure, informazioni relative alla produzione, sinossi e recensioni dettagliate, solo in minima parte rilanciate dal web nei tanti siti feticisti dedicati a Frankenstein & dintorni [Figure 3, 4].

Feticisti che hanno con disinvoltura identificato in Frankenstein un appropriato tema e mito elettivo, dal momento che conquistano piena legittimazione operativa dedicandosi metonimicamente alla considerazione, al culto, all'analisi di singoli pezzi del grande mosaico animato che è il corpo della Creatura, così come viene rappresentato nella galassia iconografica novecentesca che lo riguarda. Sulla questione dei "pezzi" si tornerà alla fine. Si consideri ora che il secondo film su Frankenstein, girato in cinque parti, non doveva presentare come dominante il suo versante melodrammatico, come invece la maggior parte dei segni paratestuali suggerisce. È tipico dei materiali pubblicitari dell'epoca mettere in rilievo elementi di genere particolari a detrimento di altri, abbracciando segni multipli di genere, e indirizzando così il film a audience il più possibile articolate dal punto di vista socio-culturale. E dunque il film doveva esser sì «a love tale of sacrificial devotion», come nelle



Figura 3: *Life Without Soul* (1915), brochure

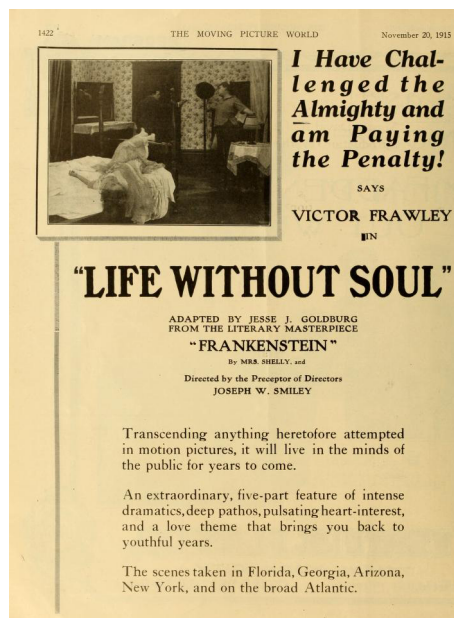


Figura 4: *The Moving Picture World*, 20 novembre 1915

affiches si leggeva chiaramente, con i risvolti psicologici del rapporto tra Victor ed Elizabeth bene in evidenza; ma a leggere con attenzione il plot in una *brochure* d'epoca, se ne deduce che il soggetto doveva altresì essere molto fedele al testo di partenza, con il *romance* tra Victor ed Elizabeth che non schiaccia affatto l'*action*, e che la storia era incorniciata in un prologo e un epilogo in cui lo studente Victor, leggendo il libro *Frankenstein*, alla fine si convince che non è il caso di sfidare le leggi dell'Altissimo utilizzando il proprio fluido che dona la vita a una creatura (*a superman*) priva di coscienza, destinata a chiedergli una compagna che non avrà mai. La produzione girò in esterni la rincorsa di Victor al Mostro attraverso l'America, dalle pianure semitropicali della Florida e le distese desertiche dell'Arizona, ai canyons del Colorado e i *parlors*, i salotti di New York, e persino su una grande nave transoceanica. E a riprova del fatto che il film non doveva essere poi così male, vi sono le (infondate) preoccupazioni dei dirigenti della Universal, che alla fine del 1931, a ridosso dell'uscita del celebre *Frankenstein* di James Whale per la loro firma, intentano causa ai distributori di una riedizione di questo film muto, rimesso in circolo per raschiare il fondo del barile sfruttando il traino pubblicitario del successo della versione sonora (Anonimo 1932).

Il terzo film, nuda traccia ricordata nei repertori filmografici, è italiano del 1920. *De Il mostro di Frankenstein* (o *Il mostro di Frankenstein*: AAVV 1920) di Eugenio Testa (il figlio di Dante, noto attore e a sua volta regista), considerato perduto, si sono conservati solo pochissimi paratesti.² I siti dei cultori della Creatura anche in questo caso si sono sbizzarriti rilanciando sempre le stesse poche informazioni grafiche e testuali³ ma nessuno ha considerato nella giusta misura il fatto che a sceneggiare il film per la Albertini Film di Torino sono stati due poligrafi versatili, intellettuali apprezzati non solo in Piemonte, come Giovanni Bertinetti e Giovanni Drovetti (Alovisio 2005: 74-8). Bertinetti, soggettoista e sceneggiatore presso alcune tra le maggiori case di produzione del tempo, anche con lo pseudonimo di Orazio d'Elena, era innanzitutto uno scrittore giornalista, autore tra l'altro del noto *Le orecchie di Meo*, abile nel vaudeville dialettale, e confezionatore di saggi parafilosofici (Pozzo 1988: 95-109; Pozzo 2000: 253-62). Per il cinema scrive film d'avventura e polizieschi, e fonda nel 1919 proprio la Albertini Film (Bernardini 2015: 606-08) con l'attore eponimo, con il quale confezionerà numerosi film d'azione, contando sulle qualità acrobatiche e atletiche del suo sodale. Oggi lo ricordiamo soprattutto per aver avuto un ruolo primario nella stesura di ben diciassette romanzi pseudo-salgariani, d'accordo con gli eredi del collega scrittore, Nadir in testa, ma anche per aver adattato nel 1921 il romanzo di Zévacò *Il ponte dei sospiri* della Pasquali: un film di grande interesse, da riscoprire, diretto da Domenico Gaido. Un perfetto protagonista dunque di quel mercato culturale in espansione nei primi decenni del Novecento, disponibile a travasare da un medium all'altro testi letterari brillanti di sicura presa. Come ricorda Alovisio (2005: 77), Bertinetti (1918b: 120) è

tra i primi in Italia a porsi il problema teorico dell'esistenza di una psicologia dello spettatore (lo sceneggiatore riflette sul cinema come "psichismo dinamico", sul meccanismo dell'"attenzione" e sui processi di identificazione). La sua teoria del film "dinamogeno" e la sua concezione del cinema come "scuola di volontà e d'azione", evidente retaggio delle tesi sostenute agli inizi del secolo nei saggi scritti col nome di [Ellick] Morn, trovano un'occasione di consapevole e concreta verifica nella lunga collaborazione dello sceneggiatore con Luciano Albertini.

Felice Pozzo (2000: 256-59) ha illustrato con cura gli intrecci molteplici di Bertinetti con il cinema e, anche se certo non tutto è stato detto (prova ne è il caso misconosciuto de *Il mostro di Frankenstein*), un punto fermo è l'importanza della figura del letterato piemontese anche nel campo dello spettacolo. E poi c'è Giovanni Drovetti, autore di commedie, riviste, saggi, romanzi storici, per il cinema soggettoista all'Ambrosio, e perfettamente integrato nel suo ruolo di scrittore specializzato per le case di produzione del muto italiano (Drovetti 1954).

Ripartire dalle figure di questi due scrittori aiuta a capire come il passaggio del testo della Shelley agli schermi italiani avvenga con buona probabilità attraverso il canale francese, privilegiato per Torino, e grazie alla mediazione del mondo teatrale, nel quale i due erano attivamente coinvolti. E, inoltre, non è casuale il sodalizio con Albertini (al secolo Francesco Vespignani). Chi era Luciano Albertini, così famoso all'inizio degli anni Venti, morto in miserevoli condizioni e oggi del tutto dimenticato? Un intraprendente uomo di circo romagnolo specializzato nel numero della "Spirale della morte", attore atletico e poi regista che inaugura il sottogenere

2. Assai scarna la documentazione superstita, conservata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino (MNC, A168/18) ed essenzialmente limitata a questioni relative alla stampa dei materiali pubblicitari.

3. Si veda in particolare <https://frankensteinia.blogspot.com/> (ultimo accesso: 30/12/2018).

atletico-acrobatico, più sottile declinazione di quello dei forzuti italiani della metà degli anni Dieci: come interprete di Sansone (poi Sansonia) e per molti anni insieme alla (forse) moglie, la misteriosa Linda, alias Sansonette (Martinelli e Quargnolo 1981; Farassino e Sanguineti 1983; Quargnolo 1977).

Come ricorda Bertinetti in un suo intervento programmaticamente intitolato *Il cinema, scuola di volontà e di energie* (Bertinetti 1918a),

La sensazione cinematografica induce nell'uomo il bisogno dell'azione, ed è una ginnastica per la volontà, perché c'insegna a scegliere rapidamente l'atto da eseguire e la decisione da prendere [...] Il cinema come scuola d'azione, sarà presto apprezzato al suo giusto valore e potrà dar origine a tutta una vasta produzione a questo solo scopo indirizzata [...] Il protagonista [del film *dinamogeno*] deve essere un uomo capace di lottare contro le avversità, dotato quindi di forte volere.

Bertinetti era affascinato da Albertini, e in lui vedeva il perfetto interprete di storie dinamiche e coinvolgenti cui la sua penna poteva dar vita o adattare per il cinema. Nei mesi in cui si andava preparando *Il mostro di Frankenstein*, pubblica su *La Vita cinematografica* un intervento dedicato al "fenomeno Sansonia", in cui esalta le qualità positive del personaggio di Albertini, definendo Sansonia "l'uomo singolare che sferra un pugno non solo col muscolo, ma col cervello" (Bertinetti 1919; Verdone 1961: 16-8).

La storia de *Il mostro di Frankenstein* è quanto mai singolare, mischiando la vicenda della Creatura all'azione di Sansone, l'unico in grado di neutralizzare le malefatte della prima. Se ne sa poco. Vittorio Martinelli (1995: 227-8) ne pubblica la sinossi senza specificare la fonte. Apprendiamo che nel film

lo scienziato Frankenstein riesce a fabbricare un uomo, utilizzando una formula chimica di sua invenzione. Ma la creatura, che è stata costruita con il corpo di un delinquente, dopo aver messo fuori combattimento il proprio creatore, commette ogni sorta di disastri. Sarà l'ardito Sansone ad averne ragione, dopo una impari lotta con il gigantesco mostro, che affronterà in una mirabolante sfida.

Umberto Guarracino, in arte Cimaste, in alcuni film atleta-antagonista di Maciste, è il Mostro, e ci appare almeno in una foto di scena [Figura 5].

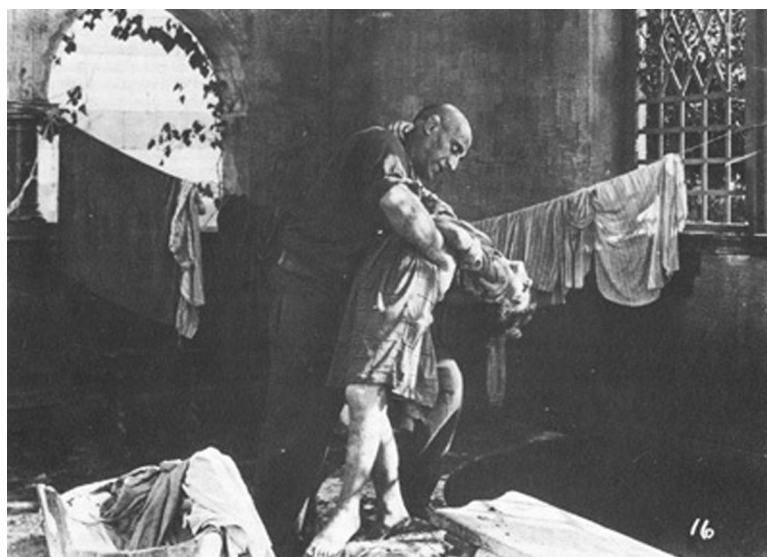


Figura 5: Umberto Guarracino in *Il mostro di Frankenstein* (E. Testa, 1920)

Abbiamo appena visto come il corpo di un criminale sia la ragione della natura deviata dell'enorme neonato. E per il corpus frankensteiniano si tratterebbe della prima di molte volte in cui il riutilizzo cinematografico di un cadavere poco raccomandabile sta all'origine di ogni devianza del nuovo arrivato.

I tre fragili ed evanescenti film muti sopra profilati, legati per quel che ci è dato sapere in misura differente al libro della Shelley, ci aprono la strada a questioni più generali. La prima ha a che fare con il rapporto tra il mito della Creatura di Victor e l'universo semiotico visivamente (quasi) autosufficiente del cinema muto. La seconda con l'occasione mancata che questo ha rappresentato per il cinema italiano e la vicinanza a un genere fantastico che nella nostra produzione nazionale pur con molte eccezioni non ha mai preso davvero piede. E infine la terza, che riguarda la consustanzialità della natura della Creatura e del medium/dispositivo cinematografico.

2 La voce della Creatura

Il primo punto tocca i fenomeni della voce e, ancor più, del silenzio della Creatura. La storia di Frankenstein è stata sbriciolata, metabolizzata, occultata in un numero indeterminato di opere, nei suoi elementi narrativi e strutturali profondi e nelle sue suggestioni archetipiche. Non lo sapremo mai con precisione, tanto radicati sono nella cultura e nel cinema non solo occidentali i segni veicolati da un mito ormai antonomastico. Perché dunque nel cinema si è puntato con decisione sull'appel di *Frankenstein* solo con il sonoro, al di là di ogni eventuale problema di diritti che possa essersi presentato ai produttori (su cui non abbiamo peraltro riscontri di alcun tipo), e di diffusione non omogenea delle traduzioni del romanzo nei singoli paesi?

Ai primi due film americani di cui si è detto non ne seguono altri in America e fuori dall'Italia, negli anni dello splendore del muto. Proviamo a chiederci cosa l'immaginazione fertile di artisti quali Browning, Murnau, Dreyer, Lang, Epstein, ma anche De Mille o Ingram – per soffermarci su grandi nomi che non hanno avuto certo paura del corpo a corpo con l'eccesso, l'abnorme, il gigantesco o il mostruoso – avrebbe potuto regalare a *Frankenstein*, accostando un talento visivo e visionario al tratteggio di una creatura chiaroscurata e problematica quante poche altre. Nemmeno Méliès lo ha preso in considerazione in salsa *féérique-burlesque* nella sua vastissima opera, in cui ha rivisitato buona parte dei grandi personaggi della letteratura occidentale (Malthète e Mannoni 2008).

Non è ozioso chiedersi perché il Mostro non abbia incontrato molto favore nel quadro del sistema del muto. Nel muto si può solo alludere ai contorni della natura oltre-umana della voce della Creatura sventurata. Una voce le cui caratteristiche vengono precisate in più luoghi del romanzo, nei suoi confini di voce-oggetto da contrapporre alla parola, nella sua materialità pura (Shelley 1975):

Dischiuse le mascelle e mormorò qualche suono inarticolato (cap. IV).

Talora cercavo di imitare i dolci canti degli uccelli, ma invano. Qualche volta provavo il desiderio di esprimere le mie sensazioni, ma i suoni inarticolati e bizzarri che emettevo mi spaventavano tanto da indurmi di nuovo al silenzio (cap. X).

La mia voce, per quanto aspra, non aveva in sé nulla di terribile (cap. XIV).

[Walton:] È un suono simile a quello della voce umana, ma più rauco (cap. XXIV).

Una voce sgorgata in luogo di un vagito, sotto forma di suono disarticolato, primordiale, da contrapporre alle successive parole pronunciate con prodigiosa rapidità grazie a un desiderio acuto di imitazione (Shelley 1975: cap. XI):

Mi accorsi che quelle persone avevano un metodo basato su suoni articolati per comunicarsi impressioni e sentimenti. Vidi come tali suoni provocavano volta a volta piacere o dolore, sorriso o tristezza nell'animo e nell'aspetto di colui che ascoltava. Era davvero una scienza divina e sentii ardentissimo il desiderio di possederla.

La voce del Mostro è stata certo sottovalutata, nella sua dimensione puramente sonora e nella sua veste squisitamente materiale.⁴ Ci si è comprensibilmente preoccupati più d'interpretarne il discorso e il significato della

4. Sulla dimensione materiale della voce e le sue funzioni significanti si vedano i classici di Walter J. Ong (1970, in particolare il cap. *La parola come suono*: 127-98; e 1986).

parola che di rilevare la presenza e la grana della voce stessa, irrimediabilmente avvolti dal nostro “universo newtoniano-gutenbergiano”, come ricorda Corrado Bologna (1992: 90) che, influenzato da Walter J. Ong (1970 e 1986), aggiunge:

La voce “naturale”, che pulsa nel sangue e nel fiato (come sapevano i mistici e i filosofi), la voce che è “elemento attivo del corpo” e “corpo” essa stessa (come asserivano i grammatici indiani e romani), nella quale risiedono il germe vitale di ogni essere, ed il soffio che fa vibrare l'intero universo (come spiegano le cosmologie primitive, ma anche la teologia del Verbo occidentale), viene drasticamente ridotta entro gli schemi sensori ed epistemologici della cultura alfabetico-testuale al rango di mero strumento comunicativo, organizzato pur sempre secondo i canoni della testualità, alla quale rimane ancillarmente subordinato.

Più Frankenstein muti ci avrebbero invitato a immaginarne la voce e i gorgoglii inarticolati, quali ombra e doppio dell'immagine del corpo mostruoso? Dovrà essere mostruosa anche la voce, si sarà chiesto qualcuno? Nel periodo di transizione al sonoro – ricordiamolo – per molti il cinema parlato stesso costituiva un “temibile mostro”, per utilizzare le celebri parole di René Clair.

La parola di Frankenstein affiora, com'è noto, con il secondo film di Whale, *La moglie di Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935). Non lo avesse fatto parlare nemmeno allora, Whale avrebbe continuato ad attribuire al Mostro quelle caratteristiche che Chion attribuisce nei suoi studi seminali al personaggio muto (muto, non del muto), che, secondo lui, rimanda innanzitutto all'origine del cinema, con una mancanza di parola che certifica l'indefinitezza delle potenzialità del personaggio stesso, secondo un rapporto diretto che si stabilisce tra il suo mutismo e uno stato precario di innocenza (Chion 1991: 115-29). All'età del silenzio del medium corrisponderebbe così un'età dell'innocenza perduta. Nel quadro di un medium plurisensoriale come il cinema, il Mostro giocherebbe dunque la sua partita quale personaggio rivelatore di una tensione tra innocenza perduta e ibrido corrotto.

La sfera percettiva e la dimensione sensoriale, e soprattutto vocale, del Mostro, nel romanzo sono più volte delineate. Un groviglio di stimoli inediti, all'inizio ineffabili, sono strada facendo, parzialmente dominati dall'esperienza:

C'era in me una strana molteplicità di sensazioni, e io vedevo, sentivo, udivo e odoravo contemporaneamente; occorse invero molto tempo perché imparassi a distinguere i vari sensi (*Frankenstein*, cap. X).

Innumerevoli suoni mi rimbombavano nelle orecchie (cap. X).

... e applicarmi con rinnovato ardore allo studio del linguaggio. I miei organi erano rozzi, sì, ma agili; e, per quanto la mia voce fosse diversa dalla dolce musica dei loro accenti, pure riuscivo a pronunciare con una certa facilità le parole che conoscevo (cap. XI).

La Creatura costituisce a sua volta un centro di propagazione di sensazioni, venendo sempre percepita innanzitutto come “un'ombra che avanza”, che cammina sgusciante, e solo in un secondo momento come un corpo a cui nessuno ha dato nome. Nessuno del resto chiede alla Creatura come si chiama. Questa manifestazione fantasmatica ha gli stessi contorni delle ombre che camminano sullo schermo, vagando inquiete in un cinema *sordo* – secondo le suggestive parole di Chion (1991), influenzate dalle riflessioni di Béla Balázs (1987 e 2008) – che non può farne sentire i richiami. E le parole scritte sulle cortecce degli alberi e le incisioni su pietra della Creatura punteggiano il cammino con la stessa consistenza semiotica degli intertitoli del cinema muto: “Qualche volta egli [il Mostro] lasciava scritte sulle cortecce degli alberi o incise sulla pietra, parole che mi guidavano o suscitavano la mia ira. ‘Il mio regno non è ancora finito’, si leggeva in una di queste iscrizioni” (Shelley 1975: cap. XXIII).

Al centro della questione ci sono le potenzialità espressive dei suoni provenienti dalla bocca del Mostro. Rumori e voce negati all'ombra vivida della Creatura nel cinema muto. Azzardo l'ipotesi che più ancora che il volto della Creatura, che avrebbe suscitato la più grande emozione e curiosità solo ai primi contatti visivi, fino a completa soddisfazione di ogni morbosa pulsione scopica, all'alba del sonoro il pubblico ne volesse sentire la voce. Voleva sentire cosa avrebbe detto, come si sarebbe espresso, come avrebbero reagito gli altri personaggi udendone i suoni mostruosi. Una chiara, potente, distinta epifania della voce era desiderata.

Il Mostro del resto conta sulla propria voce, per convincere la famiglia in disgrazia, e in particolare il vecchio De Lancey, cieco e mediatore, alle prese con le arie tristi e dolci suonate sulla chitarra, aedo esperto senza uditorio (Shelley 1975: cap. XIV). La voce del Mostro si propone di colmare un vuoto di comunicazione, correndo paradossalmente in soccorso al senso difettoso della vista del suo nuovo compagno. E non potrebbe esserci metafora più lampante per un dispositivo come il cinema, che nello stesso anno dell'uscita del *Frankenstein* della Universal, il 1931, avrebbe offerto due capolavori come *M - Il mostro di Düsseldorf* di Lang (*M*) e *Luci della città* di Chaplin (*City Lights*), nei quali viene tematizzata, come tutti sanno, la cecità di personaggi che sono centrali nel processo drammaturgico dell'agnizione.

Man mano che il Mostro acquista proprietà di eloquio, Victor viene ridotto al silenzio e alla farneticazione. Il creatore decide di tacere, non racconta a nessuno la verità, e il vuoto di *lógos* si traduce in forzata inazione. Quando il racconto viene finalmente svolto in ogni particolare al marinaio Walton, ecco che la sua *quête* silenziosa, muta, può avere compimento.

Così attento alla riduzione di romanzi di successo e al coinvolgimento di personaggi letterari estremi, il cinema muto internazionale forse è in soggezione con *Frankenstein*, e gli spazi concessi al grande spettacolo della diversità vengono occupati da altre incarnazioni ossessive dei miti vittoriani, da vampiri, da fantasmi, dalle ossessioni gotiche dell'eterno doppio (Pezzi 2016).

3 Cinema italiano muto e fantastico

Proviamo a considerare il film torinese di Albertini sopra ricordato, ma secondo una prospettiva più ampia, per quel che ci è concesso dai pochi dati a disposizione. *Il mostro di Frankenstein* del 1920 doveva essere un bel guazzabuglio se in una recensione apparsa sulla rivista *Kines* si rileva che è andato completamente perdendosi il senso delle proporzioni (Anonimo 1921), perché gli autori

hanno mischiato il filosofico all'avventuroso, il sentimentale al religioso e ne è venuto fuori un'insalata russa d'incoerenze. Il personaggio del mostro, benché interpretato eccellentemente da un attore che non è nominato, è in perenne contrasto con i titoli. Mentre la didascalia lo definisce idiota, più cosa che essere, noi vediamo la creatura spaventosa dimostrarsi provvista di sufficiente raziocinio, perché ha paura, sente il bisogno di fare quel che fanno gli altri e cioè vestirsi, e quindi comprende, obbedisce agli ordini che gli vengono da Sansonia, evade come uno che sa benissimo che cosa è una porta, e – *dulcis in fundo* – possiede anche delle estese cognizioni sulla lotta greco-romana! Ed è idiota un uomo simile, nato da due o tre giorni?

A monte di questa congerie di etichette di genere è però utile ricordare anche quella di fantastico. Da intendersi nell'accezione aperta di Caillois, che secondo una prospettiva trasversale lo vede "nascere, più che dal soggetto, dal modo di trattarlo", riconoscendo nel fantastico innanzitutto inquietudine e rottura (Caillois 2004: 14).

Il fantastico nel cuore del cinema muto italiano? L'accostamento dovrebbe essere a noi ben più familiare di quanto in realtà non sia. Non ha avuto molta fortuna Antonio Costa (seguito da pochi altri: Bertetti 2013-14) con una proposta critica interessante di qualche anno fa, in cui ha cercato di rintracciare i fili resistenti che legano diverse opere del cinema muto italiano a quel genere fantastico di cui sono invece ricche altre produzioni internazionali (Costa 2002: 21-42). Un briciolo di pigrizia abitudinaria e la superpotenza della tradizione critica realista nazionale, predominante e soffocante, hanno sempre impedito di considerare nella giusta luce i numerosi esempi che ci invitano a non sottovalutare questo significativo indirizzo tematico-espressivo della nostra cinematografia.

La via italiana al fantastico e al gotico nel muto passa indubbiamente attraverso il filtro dell'ironia e l'ibrido con il *burlesque*, ma negli anni Dieci anche attraverso una tendenza forte all'internazionalismo. In Italia – ricorda Costa (2002: 25) – "le manifestazioni cinematografiche del fantastico appaiono spesso come forestierismi, imprestiti o, tutt'al più, ibridi", segnati dalla compresenza di altri generi o sottogeneri. Sono decine i film italiani, oggi dimenticati, connotati da una chiara vena fantastica. È vero che di *Frankenstein* nel muto italiano ce n'è uno solo – e forse non più che pretestuoso nella sua pretesa di filiazione – ma si possono fare almeno due esempi di opere che lasciano intravedere le strutture profonde del modello.

Il documento umano (1920) e il suo seguito, *L'uomo meccanico* del 1921 – che inizialmente doveva chiamarsi *L'uomo artificiale* – si inseriscono alla perfezione nella tradizione narrativa degli scienziati all'avanguardia, semipazzi e visionari, e delle creature che si rivoltano contro il loro creatore. Sono film di André Deed legati produttivamente tra di loro ma nessuno ha presente mai *Il documento umano*. *L'uomo meccanico* (*artificiale*) costituisce invece un caso di studio noto, spesso citato. Giova ricordare che il cuore pulsante del frammento lacunoso superstite⁵ (poco più di mezz'ora, meno della metà della lunghezza originale) ci mostra lo scontro tra un robot buono e uno cattivo e deviante, in occasione di un ballo a teatro. I due film hanno avuto problemi produttivi enormi, tanto che nelle corrispondenze conservate in archivio al Museo Nazionale del Cinema di Torino se ne parla a più riprese come di progetti disgraziati.⁶ Giovanni Pastrone ha contribuito a rimettere in sesto *Il documento umano*, girato perlopiù all'Itala Film, contribuendo a bilanciare le bizze del regista-attore Deed, in arte Cretinetti.

Il soggetto e parte dei materiali secondari conservati a Torino sono stati già pubblicati da Jean Gili (2005: 137-161), che però non ha messo in relazione la complicata storia dei due film italiani con il mito frankensteiniano, anche se, per più motivi, sarebbe il caso di farlo.

Dal riassunto del soggetto de *L'uomo artificiale*, cine-romanzo – come si è detto – séguito de *Il documento umano*, veniamo a conoscenza delle imprese malefiche del mostruoso essere. In una nota si specifica: “È inteso che non leggiamo soltanto questi quadri, ma li vedremo realmente sullo schermo”.⁷ *L'uomo artificiale* è una combinazione anticipatoria del King Kong degli schermi e della Creatura frankensteiniana. Da un giornale i personaggi vengono a sapere con terrore dei fenomeni inspiegabili che capitano a Torino:

Dei trams elettrici vanno pazzamente e non possono più arrestarsi alle fermate, con grandi reclami dei viaggiatori.

Un'automobile rubata è ritrovata al quinto piano d'un alloggio in via Roma.

Sparizione completa di tre arcate di via Po.

La statua di Vittorio Emanuele II discesa dal suo piedistallo è ritrovata nel bel mezzo di Porta Palazzo.

La stella della Mole Antonelliana ritrovata sul tetto della Camera del Lavoro.⁸

Le dislocazioni spaziali di oggetti ingombranti e di arredi urbani arcinoti al pubblico dell'epoca sono presentate quale risultato dell'azione neanche troppo velatamente ludica di una creatura sovrumana che somma le caratteristiche di tutti i modelli letterari e filmici sin qui ricordati.

Un altro esempio è il film di Augusto Genina *Kalida'a, la storia di una mummia* (1917), riconducibile al filone fantastico-onirico – per utilizzare le categorie di Predal (1970) – venato d'un esotismo che era al tempo una componente importante del cinema fantastico-avventuroso europeo. Lo scienziato ritratto da Genina [Figura 6] – seppure in una cornice onirica – che altro è se non un alter-Victor, impegnato in esperimenti tesi a restituire la vita a morti che sotto bendaggi antichi conservano intatta la propria carne, come martiri e santi della tradizione cristiana?

4 Un assemblaggio di pezzi: il mostro e il medium

In clausula, una questione spinosa che ha a che fare con il Mostro: il medium e l'assemblaggio programmato dei pezzi. *Frankenstein* e il cinema, come si è visto, hanno impiegato molto tempo prima di riconoscere pienamente le proprie affinità, la vicinanza della propria origine, la condivisione di caratteri profondi, strutturali, fondativi. Nati entrambi da parto abnorme, sotto il segno dell'ibridazione, dell'ambizione visionaria, dello

5. Il film, ritrovato presso a San Paolo del Brasile, è stato restaurato nel 1992 dalla Cineteca del Comune di Bologna.

6. Fondo Itala, Corrispondenza 1920-26 (MNC, Torino, A168/18).

7. *L'uomo artificiale. Cine romanzo di André Deed seguito del DOCUMENTO UMANO. Résumé*, p. 5 (dattiloscritto, MNC, Torino, A185/35).

8. *Ibidem*.



Figura 6: Alfonso Cassini in *Kalida'a, la storia di una mummia* (A. Genina, 1917)

spirito delle “attrazioni” e del desiderio di replicare la vita umana simulandola nel suo movimento grazie alla forza della luce, parassitando le forme di un esistente agonizzante o morto (per il cinema i media popolari ottocenteschi, per la Creatura i resti dei cadaveri interrati), il Mostro e il cinema si accompagneranno a lungo. Il cinema è un medium che fa dell’assemblaggio il suo verbo, fondato com’è sulla collisione dei singoli pezzi, e, con il doppiaggio, su modalità di costruzione artificiale di figure dotate di corpi e voci autonomi, destinati a incrociarsi creando ircoervi dissimulati appena dalla ricerca di continuità, trasparenza e fluidità. Parente stretto del Mostro è il *found footage*, il cinema del riciclo delle immagini, del riutilizzo di materiali da configurare in un testo destinato ad acquisire significati anche lontani da quelli di cui i testi di partenza erano latori: immagini note di film di finzione, o immagini sconosciute di film orfani e abbandonati al loro destino: *orphan films* come i film industriali, i trailer, i film educativi, religiosi, addestrativi, pornografici, sportivi etc., e in genere di non-fiction, il cui salvataggio diviene improbabile proprio perché il recupero è poco remunerativo e non interessa pertanto (quasi) a nessuno. La vita e il racconto possono nascere dalle scorie trascurate di qualcuno o qualcosa che a un certo punto non sembra più rivestire alcun interesse per il mondo, sospettato di essere ormai privo di una propria vitalità creativa.

Il rapporto secolare dunque che il mito del Mostro ha intessuto con il cinema è segnato dall’ennesima definizione della “sindrome di Frankenstein”. Ma non – o non solo – quella che secondo Cremonini e altri affligge chi compie scelte irresponsabili che conducono a conseguenze non preventivate o di cui non ci si è voluti preoccupare, impiegando tecnologie spacciate per progresso (Cremonini 2009: 149-59).⁹ Piuttosto una febbre che tocca la creazione al secondo grado, solo apparentemente parassitaria, e in realtà tesa al riciclo, senza approdi di senso certi. Perché dimentichiamo troppo spesso che il Mostro è anche un capolavoro mancato di riciclo, riutilizzo, *re-emploi*, e dunque pienamente in linea con la sensibilità ecologica dei nostri tempi, non di rado ipocrita e superficialmente intermittente. Frankenstein, come il cinema del riutilizzo, (ri)nascie infatti da materia prossima alla putrefazione.

9. Sul mito di Frankenstein a cavallo tra scienza, genetica e cultura popolare, e quale punto di partenza per l’innesco di una bomba biologica a orologeria che abbraccia senza soluzione di continuità modernità e post-(post)modernità, si veda Turney (2000).

Bibliografia

- AAVV (1920). *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno* 12 (anno VII), 1 dicembre: 21.
- Alovisio, Silvio (2005). *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*. Milano: Il castoro.
- Anonimo (1921). "Il Mostro di Frankenstein al cinema Modernissimo." *Kines* 10 settembre 1921, ora in <https://sempreinpombra.com/2014/09/09/il-mostro-di-frankenstein-al-cinema-modernissimo/>
- Anonimo (1932). "Universal's Agitation because of a 'Dupe' Frankenstein." *Harrison's Reports*, 9 Jan. 1932: 8.
- Balázs, Béla (1987 [1948]). *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Torino: Einaudi.
- Balázs, Béla (2008 [1924]). *L'uomo visibile*. Torino: Lindau.
- Bernardini, Aldo (2015). *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*. Bologna: Persiani.
- Bertetti, Paolo (2013-14). "Uomini meccanici e matrimoni interplanetari." *Anarres* 2: <http://www.fantascienza.com/anarres/articoli/32/uomini-meccanici-e-matrimoni-interplanetari/>
- Bertinetti, Giovanni (1918a). "Il cinema, scuola di volontà e di energie." *La Vita Cinematografica*, numero speciale dicembre (anno IX): 145-150.
- Bertinetti, Giovanni (1919). "Il fenomeno Sansonia." *La Vita Cinematografica*, numero speciale dicembre (anno X).
- Bertinetti, Giovanni (1918b). "Perché scrivo soggetti per Luciano Albertini." *La Vita Cinematografica*, numero speciale dicembre (anno IX): 120.
- Bologna, Corrado (1992). *Flatus vocis: metafisica e antropologia della voce*, Bologna: Il Mulino.
- Burch, Noël (2001 [1991]). *Il lucernario dell'infinito*. Milano: Il castoro.
- Caillois, Roger (2004 [1965]). *Nel cuore del fantastico*. Milano: Abscondita.
- Chion, Michel (1991 [1982]), *La voce nel cinema*. Parma: Pratiche.
- Costa, Antonio (2002). *Il fantastico, anzi*, in Id., *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*. Roma: Bulzoni, pp. 21-42.
- Cremonini, Giorgio (2009). *Frankenstein*. Palermo: L'Epos.
- Drovetti, Giovanni (1954). *Come vissi e cosa scrissi*. Torino: Associazione Culturale Progresso Grafico.
- Farassino, Alberto e Sanguineti, Tatti (1983). *Gli uomini forti*. Milano: Mazzotta.
- Gaudreault, André (2004). *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*. Milano: Il castoro.
- Gaudreault, André et Gunning, Tom (1989). "Le Cinema des premières temps: un défi à l'histoire du cinéma?." In *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, 49-63. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle-Colloque de Cerisy.
- Gili, Jean (2005). *André Deed*. Recco-Genova-Bologna: Le Mani-Cineteca di Bologna.
- Malthéte, Jacques et Mannoni, Laurent (2008). *L'Oeuvre de Georges Méliès*. Paris: Editions de la Martinière-La Cinémathèque française.
- Martinelli, Vittorio (1995). *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra: 1920*. Roma: CSC-NuovaEri.
- Martinelli, Vittorio e Quargnolo, Mario (1981). *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*. Gemona: Cinepopolare.
- Musser, Charles (2007). "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity." In *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. by Wanda Strauven, 389-416. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Ong, Walter J. (1970 [1967]). *La presenza della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Ong, Walter J. (1986 [1982]). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Pezzini, Franco (2016). *Victoriana. Maschere e miti, demoni e dèi del mondo vittoriano*. Bologna: Odoya.
- Pozzo, Felice (1988). "Giovanni Bertinetti, il papà di Meo e di tante altre cose..." *Almanacco Piemontese/Armanach Piemonteis di vita e cultura*: 95-109.
- Pozzo, Felice (2000). *Emilio Salgari e dintorni*. Napoli: Liguori.
- Predal, René (1970). *Le Cinéma fantastique*. Paris: Seghers.
- Quargnolo, Mario (s.d., ma 1977). *Luciano Albertini: un divo degli anni "venti"*. Udine: CSU.
- Shelley, Mary (1975 [1818 e 1831²]). *Frankenstein*. Milano: Rizzoli.
- Turney, Jon (2000 [1998]). *Sulle tracce di Frankenstein*. Torino: Ed. di Comunità.
- Verdone, Mario (1961). "Il film atletico e acrobatico." *Centrofilm* 3(17): 3-36.