

# Cinema delle origini, manipolazione, falso: spunti per una riflessione

di *Silvio Alovisio e Alessandro Faccioli\**

La mescolanza di vero e di falso produce il falso (teatro cinematografato o cinema). Il falso quando è omogeneo può produrre del vero (teatro). Nella mescolanza di vero e di falso, il vero fa ri-saltare il falso, il falso impedisce di credere al vero. Un attore che simuli la paura del naufragio, sul ponte di una vera nave colpita da una vera tempesta: non crediamo né all'attore, né alla nave, né alla tempesta.

Robert Bresson (1986, p. 29)

## I

### Premessa

Il falso è nel medium, consustanziale a ogni dispositivo di registrazione del mondo, e il cinema – inquieta sintesi tra il mimetismo fotografico e un'illusione cinetica la cui potenza allucinatoria non ha precedenti nella storia dell'uomo – nasce sotto il segno di una ricerca spasmodica, e in ultima istanza votata allo scacco, di consenso in merito alle sue capacità di restituzione imitativa o persino ontologica – in universi narrativi sempre più strutturati – delle concrezioni del reale, convivendo dunque a fatica con le reiterate accuse di falsificazione che però incombono in controluce e tra le pieghe delle immagini, ad ogni giro di manovella e cambio di quadro.

Iniziare la nostra indagine *en raccourci* sulle congiunzioni tra il nuovo mezzo di produzione ed esibizione di immagini in movimento, con queste apodittiche constatazioni sugli ambigui poteri fascinatori del cinematografo nella sua fase aurorale, ci fa correre il pericolo di sottovalutare la straordinaria tensione produttiva che la dialettica costante vero/falso conferisce ai testi filmici (Jost, 2003). Del resto, forzando i termini della questione, se volessimo riassumere la lezione che Umberto Eco (1975; 1990, pp. 162-92) nelle sue opere ci ha dato sulla manipolabilità dei testi e, in ultima analisi, sulla

\* La stesura del presente saggio, concepito come unitario, è frutto del lavoro congiunto di Silvio Alovisio (in particolare i PARR. 2, 4, 6) e di Alessandro Faccioli (in particolare i PARR I, 3, 5).

falsificazione dei segni<sup>1</sup>, potremmo dire che se una cosa non serve a mentire, non serve neanche a dire la verità. E il cinema ha ben messo in evidenza sin da subito il carattere ambivalente della sua macchina espressiva, consacrata alla riproducibilità tecnica ma al tempo stesso inevitabilmente compromessa, già a partire dal suo fondamento percettivo, con l'artificio e l'irrealità.

Ci si concentrerà qui su alcune tipologie paradigmatiche di falso, plagio e contraffazione dei primi vent'anni della storia del cinema. La casistica è così ampia e le riflessioni critiche e teoriche d'insieme esistenti su questi importanti temi sono così scarse (a parte forse sul *copyright* e sui brevetti) che la cautela è d'obbligo, nell'accostare un terreno d'indagine problematico come pochi. In vista di auspicabili ricerche più strutturate, si vogliono qui suggerire alcune riflessioni sulla complessità dell'argomento.

## 2

## Cinema delle origini tra falso, contraffazioni e trucco

Il cinema delle origini si sviluppa e fortifica in un periodo di sperimentazioni selvagge, «senza fede né legge» (Gaudreault, 1984), in cui tutto o quasi era ritenuto possibile. Di certo non vi erano limiti a pratiche concorrenziali disinvolte, che disattendevano le benché minime forme di tutela per autori e produttori, nonché il rispetto per la creatività e l'originalità altrui, sia dal punto di vista, come vedremo, materiale, sia dal punto di vista artistico. È il terreno franco dell'*early cinema*, o cinema delle origini, che gli storici concordemente limitano alla metà degli anni Dieci, alle soglie della diffusione di strutture discorsive sempre più distanti da effimere attrazioni visive e da modi di produzione "primitivi", presto percepiti come obsolescenti<sup>2</sup>.

Il cinema delle origini da un lato ha programmaticamente ibridato i propri esiti con quelli delle altre arti, dall'altro, come si dirà meglio più avanti, non ha mai realmente risolto «la questione dell'attribuzione della paternità dell'opera ad un soggetto specifico» (Pescatore, 1999, p. 203), rendendo quasi impraticabile la possibilità di tutelare l'integrità di testi di cui ciascuno (produttore, attore, soggettoista, sceneggiatore, direttore di scena, persino distributore) e al tempo stesso, paradossalmente, nessuno poteva dichiararsi come esclusivo responsabile. Si sono così mescolate nelle produzioni cinematografiche influenze e intenzionalità diverse, senza riguardo alcuno per

1. Inoltre, soprattutto per il campo artistico, cfr. i testi fondamentali di Prieto (1991); Ottani Cavina, Natale (2017) e, da ultimo, Dalla Vigna (2019).

2. Negli ultimi anni la letteratura sul cinema dei primi tempi si è ampliata notevolmente. Cfr., per un primo orientamento, Gaudreault (2004).

forme di purezza e stabilità testuale che, semplicemente, non potevano allora darsi. Di qui testi filmici malleabili e porosi, disponibili a montaggi e persino a finali alternativi: opere aperte che non a caso fin dal 1896, con l'opera di Georges Méliès, sono pronte a dispiegare un repertorio truccografico dalle potenzialità espressive straordinarie, tese all'esaltazione del meraviglioso, e presto divenuto lessico comune a cinematografisti che hanno agito sulla scia del maestro (presso la francese Pathé<sup>3</sup>, ma anche in Inghilterra<sup>4</sup>), oppure hanno mostrato i segni di una ricerca personale che avrebbe dato frutti nel tempo (ad esempio Segundo de Chomón<sup>5</sup>). Scorrimento al contrario della pellicola, accelerato, rallenti, sovrimpressioni, dissolvenze multiple e incrociate, flou... Interventi e procedimenti speciali che in molti casi per Metz (1995, p. 272) hanno a che fare con una sorta di «scarto in rapporto alla fotograficità», e che si aggiungono al montaggio simultaneo (*split screen*), al montaggio vero e proprio (di per sé «un trucco continuo»), e ai trucchi profilmici (cioè messi in atto *prima* delle riprese, come le sostituzioni o il ricorso alla controfigura). Laddove risultino percepibili, queste manipolazioni vanno nella direzione opposta della (a volte solo apparente) linearità mimetica delle vedute «dal vero», che oggi, con termine anacronistico, definiamo documentarie. La stessa nozione di trucco però «porta con sé una certa duplicità. Vi è in esso qualcosa che è sempre nascosto (poiché è un trucco solo fin tanto che la percezione dello spettatore è colta di sorpresa) e contemporaneamente qualcosa che si palesa sempre, poiché ciò che importa è che questa sorpresa di senso sia attribuita ai poteri del cinema» (ivi, p. 279).

Scrittori e registi vicini alle poetiche del realismo hanno denunciato a gran voce – non senza l'adozione di punti di vista ideologici stringenti – il cinema del meraviglioso come falsificazione, affascinante ma fuorviante, e «tradimento» di un esistente pronto a sprigionare tutta la sua forza significativa solo se interrogato visivamente senza artifici. Il Novecento è pieno di queste lotte di posizione estetica, che solo oggi valutiamo con distacco. Cesare Zavattini (1940, p. 253; 2002, p. 651), dei due partiti della realtà e del fantastico, ha ad esempio scelto senza dubbi il primo, e con parole fortunate ci ha ricordato che «la meraviglia deve essere in noi ad esprimersi senza meraviglia: i sogni migliori sono quelli fuori nebbia, si vedono come le nervature delle foglie». Quasi a dire che non servono i trucchi cinematografici, le sofisticazioni, la contraffazione del visibile: per stupirci basta cambiare il nostro modo di guardare la realtà.

3. Cfr. Redi (1988) e Salmon (2014).

4. Per il caso inglese, Barnes (1998).

5. Cfr. Hamus-Vallée, Malthête, Salmon (2019). Sul suo periodo italiano, Nosenzo (2007).

Eppure, la forza visiva dei racconti fantastici del secondo “partito” avverso ha potuto agire in profondità sull’immaginario spettatoriale, sin dalla fine dell’Ottocento. E, più di tutti, i film di Méliès e della sua Star Film sono stati sistematicamente duplicati illegalmente.

## 3

## Duplicati e plagi

Un problema supplementare che la natura composita dell’opera cinematografica porta con sé riguarda infatti la possibilità di intervenire a due livelli su di un film in questa fase storica. Il primo riguarda appunto la creazione materiale di un duplicato che viene spacciato per autentico e diffuso sul mercato. Il secondo, la realizzazione – più ingegnosa e “creativa” della precedente – di film che si propongono di copiare in tutto e per tutto il modello e che vengono venduti sfruttandone parassitariamente il traino, forti di paratesti tendenziosi ed equivoci, titoli *quasi* coincidenti ecc. Qualcosa che il cinema vedrà del resto anche in seguito, in ogni sua fase storica e creativa.

Affrontiamo separatamente i due casi. Quanto al primo, raramente i film di successo delle origini hanno evitato il rifacimento o la semplice duplicazione da parte di altre case di produzione concorrenti. Gli studi della Lubin hanno realizzato, sulla trionfale scia dell’omonimo celeberrimo film di Porter, un proprio *The Great Train Robbery* nel 1904 (oltre a un *The Bold Bank Robbery*) per poi venderlo a un prezzo inferiore rispetto a quello del famoso originale realizzato per il marchio di Edison, l’anno precedente. Del tutto analoga è la spregiudicata operazione condotta due anni dopo dall’italiana Cines, la quale decide di rifare in modo pressoché identico alcuni film – da *Il viaggio in una stella* a *La pila elettrica* – che Gaston Velle, da poco assunto presso la casa romana, aveva realizzato non molto tempo prima per la ben più potente Pathé. Nel 1907 la Pathé ricambia la cortesia, rifacendo in modo identico, con l’imperturbabile complicità di Velle, nel frattempo ritornato a Parigi, alcuni film della Cines e offrendoli a prezzi più bassi sul mercato (Bernardini, 1982). Qui però non si sta parlando di remake o di film che circolano ambiguamente con lo stesso titolo (o quasi) del modello, per raggiungere il pubblico meno informato, attento o semplicemente interessato a districarsi nella selva delle astute case americane e non solo, bensì ci si intende soffermare sulle contraffazioni operate grazie alla riproducibilità dei supporti fotografici (le pellicole) che veicolano i contenuti.

Pensiamo al caso eccezionale dell’appena ricordato Siegmund Lubin di Filadelfia, «il falsario più famoso dei primi anni del cinema» (Bottomore,

1987, p. 145), per addentrarci in una tipologia che ha a che fare con le contraffazioni di chi, senza manipolare il discorso del testo, re-incornicia il prodotto ponendolo sotto le insegne di una nuova casa di produzione e falsifica in parallelo i paratesti: nel nostro caso filmico, brochure, *affiches*, materiali pubblicitari, testi promozionali da inviare alle redazioni delle riviste specializzate.

Lubin si è arricchito duplicando i film di Méliès. Un testimone d'eccezione, Fred Balshofer, allora suo giovane collaboratore, ci spiega meglio di chiunque altro il clima di sopraffazione commerciale e ingegnosa artigianalità che regnava ai tempi dei pionieri del cinematografo:

Stampava semplicemente un negativo da un positivo, e da quel negativo duplicato otteneva tante stampe positive quante Lubin riusciva a venderne. In quei tempi ogni casa cinematografica aveva il proprio marchio situato solitamente bene in vista in qualche punto del fotogramma. Il marchio Méliès era costituito da una stella; la Pathé usava invece un gallo dentro un cerchio. Ho trascorso un sacco di tempo a eliminare il marchio su ogni singolo fotogramma con l'aiuto di una lente d'ingrandimento, usando un pennellino in pelo di cammello intinto d'opaco. [...] Ma un giorno si presentò un uomo per visionare qualche film e improvvisamente diventò furioso. Gridò: – Ho creato io questo film! Sono Georges Méliès, di Parigi! Lubin, imperturbabile, replicò spiegando che era quasi impossibile contraffare il marchio (Balshofer, Miller, 1967, pp. 5 e 145-6).

Gli eventi sportivi non potevano che essere terreno di caccia per case cinematografiche intraprendenti come la Biograph, la Edison, la Vitascope, la Vitagraph. E le immagini degli incontri di boxe più importanti, tanto attesi e pur fieramente condannati da frange di cittadini conservatori e protestanti per l'immorale e barbarica violenza esibita, erano tra le più ambite (anche, secondo le cronache, dal pubblico femminile, che aveva così accesso a visioni "proibite", eccitanti e piene di corpi maschili nudi e ben allenati), portando dietro di sé una scia di polemiche per la falsità di molte di esse, risultato di ricostruzioni visive *ex post*, non di rado con gli stessi pugili protagonisti dell'evento reale svoltosi precedentemente. Lubin non poteva che essere in prima fila tra coloro che si adoperavano per contraffare o riprodurre i filmati, rimettendoli dolosamente in scena. Già nel 1897, in seguito al campionato mondiale dei pesi massimi Corbett-Fitzsimmons, che vede il secondo vincitore – coinvolto poi in un vero e proprio tour teatrale in giro per la nazione, in cui con uno sparring partner compiacente rimetteva in scena il famoso incontro –, Lubin riproduce con degli attori il match e distribuisce la pellicola una settimana prima dell'uscita del film "regolare" della Veriscope Company, senza subire alcuna conseguenza penale (Musser, 1990, pp. 200-8 e 329-33). A poco servono le proteste di chi, secondo i giornali, grida all'imbroglio («Fake! Cheat! Give us our money back!»; *ivi*, p. 201). Le princi-

pali case di produzione, ciascuna con le proprie immagini, “vere” o “false”, lottano per il controllo del mercato anche per grandi match successivi, come quello tra Sharkey e Jeffries della fine del 1899, che dà vita a una serie di accuse reciproche tra la Edison, la Biograph e la sempre più temeraria e spudorata Lubin.

Il caso Lubin, si diceva, è eccezionale ma tutt’altro che isolato e quindi, complice anche un quadro normativo non regolamentato, la contraffazione resterà per anni una pratica molto diffusa. Ancora alla fine del primo decennio del Novecento, per esempio, è ricorrente la fraudolenta abitudine, da parte dei distributori esteri (in particolare britannici), di presentare sui loro mercati interni come titoli propri i film realizzati da società di produzione di altri paesi. È quanto fa, per esempio, la Walturdaw Company Limited nel 1909 con i film *Polvere meravigliosa* e *Saffò*, entrambi realizzati dalla Società italiana Pineschi ma pubblicizzati in terra d’Oltremarica come produzioni inglesi.

## 4

## Dispute e casi legali

Ci sono volute diverse cause legali per giungere infine alla tutela delle opere cinematografiche<sup>6</sup> e la storia dei processi per affermare i diritti degli autori è corsa in parallelo alla ricerca di legittimazione del cinema come arte e dei film come oggetti artistici<sup>7</sup>. Dopo il 1908 nei principali paesi produttori la legge del diritto d’autore introduce la protezione legale per i film. Da quel momento è stato sicuramente più difficile appropriarsi del lavoro creativo altrui. Il decreto britannico è del 1911 e «nello stesso anno la Corte Suprema degli Stati Uniti concesse ai film la piena tutela del diritto d’autore. Con tale riconoscimento legale del cinema nelle due maggiori nazioni produttrici di film del primo periodo, nel 1911 il cinema acquisì la sua rispettabilità» (Bottomore, 1987, p. 152). Ma, come abbiamo visto – aggiungiamo noi –, non lo mette certo al riparo da altre numerose e astute forme di dolo, manipolazione e contraffazione impunita che imperversano sugli schermi tra un continente e l’altro.

Così vasta è invece la casistica dei plagi (soprattutto della trama e dei caratteri dei personaggi celebri) nel cinema muto internazionale – altro rispetto ai falsi ma che con essi variamente si “accoppiano” e talora confon-

6. Per una documentata testimonianza delle prime cause cinematografiche italiane in materia di plagio e di diritto d’autore, cfr. Soro (1935).

7. In questo contesto, Gaudreault (1990). Invece, per un approfondimento sul contesto italiano, cfr. De Bernardis (2013).

dono, nella pratica manipolatoria dei produttori delle immagini in movimento – che desideriamo limitarci a un solo, sintomatico esempio, che nel tempo ha tratto in inganno anche qualche specialista e che ha a che fare con l'indiscusso attore-autore di maggior successo dei primi decenni del Novecento, Chaplin. La sua proposta recitativa, come noto, prevede dal 1914 e dai primi cortometraggi con la Keystone una traduzione filmica di molti *sketches* rodati negli spettacoli della compagnia teatrale di music-hall e vaudeville di Fred Karno, rivisitati genialmente per lo schermo. Un repertorio di materiali comici, situazioni e gag affrontati anche da altri artisti (si pensi al solo Stan Laurel), che rivendicheranno il diritto di riproporli egualmente davanti alla macchina da presa. Il successo senza precedenti di Chaplin sparglierà però presto le carte e a essere pesantemente imitate e riproposte non saranno solo le gag e le situazioni comiche da lui portate sullo schermo. È lo stesso personaggio incarnato dall'artista a essere copiato fin da subito da comici meno dotati. Billy Ritchie, Billie Reeves e soprattutto Billy West, questi i nomi principali delle cosiddette "scimmie di Chaplin" che insieme ad altri (e tra di essi, toreri, donne, bambini, asiatici...: un caravanserraglio di tipi e volti che mirano alla neutralizzazione delle proprie specificità, tendendo piattamente alla replica della maschera di Charlot) danno vita a un numero impressionante di plagi, parodie, contraffazioni di cui oggi è difficile tracciare un'attendibile mappa filmografica (Berglund, 1991).

Il caso artisticamente più significativo, come si è anticipato, è senza dubbio quello di Billy West, che tra il 1917 e il 1919 realizza, per la casa King-Bee e per la Bull's Eye, più di trenta film, alcuni dei quali di qualità per nulla spregevole, talora in coppia con Oliver "Bebe" Hardy. Oggi una verifica dell'aderenza di questo attore alla gestualità e all'universo chapliniano è agevolmente praticabile grazie alle risorse della rete. In film come *The Hobo* (1917) e, soprattutto, *He's in Again* (1918), diretto da Chas Parrott (ovvero l'eccellente attore e regista Charlie Chase), vengono ripresi numerosi motivi narrativi presenti nei film di Chaplin e il personaggio di Charlot è copiato nei minimi dettagli, nel tipico costume, nella gestualità, nella truccatura. Notevole la performance di West e in qualche inquadratura il rischio di scambiarlo per il modello è forte. Poteva lo spettatore (non troppo attento e competente) dell'epoca pensare di trovarsi di fronte a Chaplin? Esercenti senza scrupolo avranno sicuramente alimentato il dubbio, eventualmente eliminando il cartello iniziale con il titolo e i succinti *credits* delle pellicole di West. A nostro avviso le più alte probabilità di riuscita di operazione dolosa sono da ricondurre ai centoni antologici che hanno infestato il mercato. E dal momento che i film di West costavano meno di quelli di Chaplin, ci si sarà di certo richiamati a essi quale riempitivo per tali film di montaggio dalla circolazione incontrollata.

Chaplin cita in tribunale ben pochi tra i suoi plagari e imitatori, limitandosi ad agire con delle diffide solo nei confronti di coloro «che cercano di sfruttare il suo successo a proprio profitto, sia scimmiettandolo, sia spingendosi anche a vere e proprie truffe spacciando per sue certe mediocri comiche che con lui non hanno nulla a che vedere» (Turconi, 1991, p. 137). Se porta in tribunale qualcuno è soprattutto perché si distribuiscono film falsamente annunciati con il suo nome (Robinson, 1987, p. 230), o perché il protagonista utilizza un nome d'arte quasi identico al suo, come nel caso dell'attore comico Charles Amador, che sullo schermo si faceva chiamare Charles Aplin.

## 5

## Realtà, verità, messa in scena

Un ulteriore e importante capitolo della nostra rassegna è costituito dalle immagini “dal vero” che pretendono di documentare determinati eventi reali, e che invece non sono che una messa in scena che supplisce, più o meno plausibilmente, all'impossibilità tecnica e logistica di filmare ciò che è... impossibile filmare. La storia del cinema delle origini ne è piena: incoronazioni, funerali, eventi sportivi, matrimoni, inaugurazioni, assassinii, incontri tra personalità, safari e cacce grosse ecc. Eventi di risonanza pubblica o di esotica spettacolarità la cui registrazione promette incassi sicuri, ma che per la loro fugacità, inavvicinabilità, esclusività (un solo produttore ottiene a volte il permesso di filmare) risultano non documentati o appannaggio di cinematografisti che monopolizzano il mercato, magari con immagini costose ma di scadente qualità. È meglio un originale dalle immagini mediocri, ai limiti della leggibilità (per una sfavorevole condizione luministica dovuta al maltempo, per una posizione rivelatasi errata o svantaggiosa della macchina da presa nei momenti topici dell'evento), oppure una contraffazione “verosimile” e di qualità fotografica sgargiante?

Pensiamo ai filmati che documentano le guerre che si succedono nel mondo negli anni Dieci, e che il pubblico pretende di vedere sullo schermo – come dice un giornalista italiano del tempo, che si fa interprete del sentire di molti – «nell'avvenire non troppo lontano del periodo critico, [quale] prova definitiva. Il cinematografo sarà il ricettacolo, il ricevitore inconsapevole delle maledizioni, delle commiserazioni, dei dileggi, degli sdegni di quanti vi avranno veduto dentro, in testimonianza irrefragabile, l'attentato gigantesco contro la vita, la Gioia, la Bellezza, la Fraternità dei popoli» (Procida, 1916, p. 16). Facile allora per il virus del falso propagarsi senza

controllo nel cinematografo, facendo deflagrare discussioni critiche e teoriche che investono le modalità (e le capacità) di ricezione di spettatori comuni e di intellettuali, che denunciano in continuazione sui quotidiani e sulla stampa specializzata pratiche ritenute avvilenti nei confronti di nazioni che spargono sangue autentico.

Buona parte dei film “dal vero” di propaganda della Prima guerra mondiale (per non parlare di quelli precedenti della guerra italo-turca in Libia), di ogni fronte e divisa, soffre di tali sofisticazioni dolose. Esercitazioni lontane dalla linea del fronte spacciate per attacchi all’arma bianca; gazzarre indegne descritte negli intertitoli come scontri mortali realmente accaduti; soldati compiacenti che recitano la parte del ferito o del caduto in combattimento (e cadaveri che, a un’analisi del fotogramma, appaiono muoversi); singoli armamenti filmati più e più volte dopo essere stati spostati per costituire il soggetto privilegiato e sempre nuovo di inquadrature che si accumulano parossisticamente... E soprattutto la pretesa dei produttori istituzionali di cogliere la morte “sul fatto” per mostrarla spettacolarizzata, quale frutto del finto pericoloso corso da cineoperatori privati e dell’esercito o della marina militare.

La considerazione critica di tutto questo costituisce il terreno di scontro privilegiato dai più attenti. Le discussioni su kolossal come il britannico *The Battle of the Somme* (1916)<sup>8</sup>, o su documentari meno fortunati, dimenticati, perduti, di produzione francese, austro-ungarica, italiana, iniziano presto e verranno riprese in anni a noi vicini, con una verifica finalmente puntuale delle immagini sostenuta da testimonianze d’epoca chiarificatrici e da analisi probabilistiche che tendono a smascherare pratiche disinvolute diffuse, di cui non ci si deve certo stupire.

I problemi sembrano piuttosto essere l’orizzonte d’attesa e le modalità di lettura documentaria (e non finzionale) propri del pubblico di ieri come di oggi. Dai film “dal vero” – lo dice il nome – il pubblico pretende garanzie di verità. Per la quasi totale assenza di documenti e testimonianze, è difficile per noi capire se il pubblico dell’epoca percepiva le attualità cinematografiche ricostruite come “vere” o come “false”. Le vedute più referenziali di Méliès – come il celebre *Le Sacre d’Edouard VII*, girato nel 1902 in anticipo rispetto alla data di quell’evento (la solenne incoronazione del giovane monarca inglese nella cattedrale di Westminster) che il film voleva celebrare (o riprodurre?) – venivano accolte come documentazione del reale o piuttosto come trascrizione, traduzione grafica di un evento? E i film del pioniere italiano Luca Comerio, *metteur en scène* che documenta il conflitto italo-turco

8. Sul tema cfr. l’analisi di Reeves (1997).

9. Per un primo orientamento sulla questione, cfr. Popple, Kember (2004, pp. 56-61).

e poi, ancora più a lungo, la Grande guerra dal Friuli all'Adamello, per la loro bellezza e forza icastica riuscivano a far dimenticare le calibrate sofisticazioni messe in atto nella ricostruzione delle azioni? Se questo non sembra essere per nulla chiaro, certo è invece che spettatori e studiosi dei nostri giorni, consapevoli e avvertiti, estendono automaticamente il sospetto di manipolazione a molti altri luoghi testuali, non sempre per forza "colpevoli", fino a una riconsiderazione spietata dell'intero *corpus* dei filmati della guerra dei primi decenni del Novecento. Ricorda Smither (1993, p. 74) a proposito di *The Battle of the Somme*, che «un eccessivo zelo nel gridare al "falso" risulta ingiusto nei confronti degli autori del film e, mettendo in ombra le reali conquiste dei pionieri del documentario di guerra, rende un cattivo servizio al pubblico attuale».

## 6

### Conclusioni

Oggi a noi spettatori, dunque, è richiesto lo sforzo di interpretare la produzione cinematografica dei primi tempi senza accanirsi nella zelante ricerca e nella conseguente condanna di tutto ciò che in essa è falso, plagio, contraffazione, alterazione di una supposta verità del testo o del mondo. Occorre piuttosto assumere la consapevolezza storica che i produttori e i realizzatori dei primi film, per far sì che questo nuovo medium, così giovane, si affermasse su scala mondiale come una potente macchina industriale e del desiderio scopico, proposero testi flessibili, riconfigurabili, manipolabili, contraffattibili, replicabili, come innumerevoli variabili in costante trasformazione di un precario quanto fecondo equilibrio tra falso e vero, tra trucco e testimonianza, tra invenzione e riproduzione. Tutte polarità, queste ultime, che si disponevano nei film dell'epoca non in contrapposizione manichea, ma in profonda, perturbante coalescenza, come comprende bene, solo pochi anni dopo l'esaurirsi di quella stagione, il giornalista Pasquale Parisi (1918, p. 26):

Sentite dire che la ragione del successo di questa nuova arte sta nella riproduzione esatta e fedele del nostro mondo e della nostra vita. No. La ragione è precisamente nel contrario: perché il cinematografo riproduce la vita senza che la vita riprodotta sia quella alla quale attinge; perché il cinematografo ottiene in realtà il fantastico, l'inverosimile, l'assurdo; perché non riproduce la natura se non per alterarla o perfezionarla secondo i suoi bisogni; perché crea, sì, crea la vita, utilizzando gli elementi della vita reale, combinandoli assieme, travisandoli, alterandoli in modo che non sia più possibile discernere il vero dal falso, il naturale dall'artificioso e che tutto sembri vero proprio quando non lo sia.

La sorprendente definizione che Parisi ci offre del cinematografo sembra profetizzare quella «sospensione generalizzata dell'incredulità» (Lughi, 2020, p. 136) che sarà poi tipica della nostra età digitale, e trasforma quindi, inconsapevolmente ma produttivamente, tutte le falsità/verità del cinema delle origini in un patrimonio più vivo che mai, indispensabile per capire le immagini del nostro futuro.

### Bibliografia

- BALSHOFER F. J., MILLER A. C. (1967), *One Reel a Week*, University of California Press, Berkeley.
- BARNES J. (1998), *The Beginnings of the Cinema in England*, 5 voll., University of Exeter, Exeter (2<sup>a</sup> ed.).
- BERGLUND B. (1991), *Chaplin, i tre Billy e altri imitatori*, in "Cinegrafie", 11, 3, pp. 142-7.
- BERNARDINI A. (1982), *Gaston Velle alla Cines*, in "Immagine. Note di storia del cinema", 2, 2, pp. 1-4.
- BOTTOMORE S. (1987), *Il peccato dell'originale. Le violazioni al copyright nel cinema delle origini*, in P. Cherchi Usai (a cura di), *Vitagraph Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Ed. Studio Tesi, Pordenone, pp. 143-54.
- BRESSON R. (1986), *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia.
- DALLA VIGNA P. (a cura di) (2019), *Veri falsi. Gli inganni, le copie e le contraffazioni tra arte, filosofia, letteratura, scienza e storia*, Meltemi, Milano.
- DE BERNARDIS E. (2013), *Il film e la riserva dei diritti d'autore. Le prime registrazioni (1911-1912)*, in "Immagine. Note di storia del cinema", 8, pp. 85-113.
- ECO U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- ID. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- GAUDREAU A. (1984), *Un cinéma sans foi ni loi*, in "Iris", 2, 1, pp. 2-4.
- ID. (1990), *The Infringement of Copyright Laws and its Effects (1900-1906)*, in T. Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, British Film Institute, London, pp. 114-22.
- ID. (2004), *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Il Castoro, Milano.
- HAMUS-VALLÉE R., MALTHÊTE J., SALMON S. (éds.) (2019), *Les Mille et un visages de Segundo de Chomón*, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé-Presses universitaires du Septentrion, Paris-Villeneuve d'Ascq.
- JOST F. (2003), *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano.
- LUGHI G. (2020), *Vedere l'invisibile. Per una definizione del falso nei media digitali*, in A. Rabbito (a cura di), *La cultura del falso*, Meltemi, Roma, pp. 123-38.
- METZ C. (1995), *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano.
- MUSSER C. (1990), *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.

- NOSENZO S. (2007), *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, FERT, Torino.
- OTTANI CAVINA A., NATALE M. (a cura di) (2017), *Il falso specchio della realtà*, Altemandi, Torino.
- PARISI P. (1918), *Alla ricerca del trucco*, in "Penombra", 2, 2, gennaio-febbraio, pp. 26-9.
- PESCATORE G. (1999), *Nascita dell'autore cinematografico*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 199-220.
- POPPE S., KEMBER J. (2004), *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*, Wallflower, London-New York.
- PRIETO L. (1991), *Il mito dell'originale. L'originale come oggetto d'arte e oggetto di collezione*, in Id., *Saggi di semiotica. Sull'arte e sul soggetto*, vol. II, Pratiche, Parma, pp. 23-47.
- PROCIDA S. (1916), *Cinematografie di guerra*, in "L'arte muta", 1, 2, 15 luglio, pp. 14-6.
- REDI R. (a cura di) (1988), *Pathé: "verso il centenario"*, Di Giacomo, Roma.
- REEVES N. (1997), *Cinema, Spectatorship and Propaganda: "Battle of the Somme" (1916) and Its Contemporary Audience*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", 17, 1, pp. 5-28.
- ROBINSON D. (1987), *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia.
- SALMON S. (2014), *Pathé. A la conquête du cinéma (1896-1929)*, Tallandier, Paris.
- SMITHER R. (1993), *"Una meravigliosa idea del combattere". Il problema dei falsi in The Battle of the Somme*, in R. Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona, pp. 67-75.
- SORO F. (1935), *Splendori e miserie del cinema*, Consalvo, Milano.
- TURCONI D. (1991), *Riflessi di Chaplin*, in "Cinegrafic", II, 3, pp. 129-41.
- ZAVATTINI C. (1940), *I sogni migliori*, in "Cinema", 92, pp. 252-3.
- ID. (2002), *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano.