



Le Prime cinematografiche di Savinio su “Il Lavoro Fascista” (1936): Applicazione pratica del metodo stilometrico attraverso l’utilizzo del programma JGAAP

Egea Vallario*

* Sapienza Università di Roma

egeavallario@outlook.it

Alberto Savinio, al secolo Andrea De Chirico, scrittore poliedrico e prolifico giornalista, pittore, scultore, compositore, ha lasciato la sua personale impronta negli ambiti artistici più svariati quali la letteratura, l’arte, la musica, la critica cinematografica. L’oggetto di studio di questo lavoro di *authorship*, o paternità, è un corpus di recensioni cinematografiche non siglate, dunque anonime, presenti nella rubrica *Le Prime cinematografiche* della rivista «Il Lavoro Fascista», con cui l’autore collabora, datate dicembre 1936 e attribuite a quest’ultimo da un precedente lavoro di analisi sperimentale di tipo strutturale, stilistica e contenutistica.¹ I testi sono riportati in appendice.

Il lavoro di attribuzione è stato scandito da diverse fasi: in primo luogo, la delimitazione del campo di ricerca nell’ambito degli articoli dubbi, (ricordiamo che alcune recensioni cinematografiche siglate «a.s.», ad esempio quelle del gennaio e febbraio 1938 attribuite all’autore, analogamente altre non siglate come le recensioni del 36 attribuite da Scheiwiller² a Savinio, sono contenute nella Scatola 55, in versione ritagli di giornale, del Fondo Alberto Savinio presso il Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti”), la consultazione diretta del quotidiano «Il Lavoro Fascista», la visione degli articoli, la trascrizione puntuale delle recensioni cinematografiche in formato digitale, l’analisi filologica e in seguito, la prova stilometrica.

Pertanto, l’obiettivo finale del lavoro di attribuzione è stata la suddetta verifica attraverso il programma JGAAP, «un programma scaricabile dalla rete per l’analisi, la categorizzazione del testo e l’attribuzione, scritto nel linguaggio di programmazione Java³» mediante il metodo «autore Noto su autore Noto, autore Noto su autore Ignoto⁴», della paternità di alcune recensioni cinematografiche

L’analisi prettamente filologica è avvenuta in due momenti: in primo luogo è stata fatta la comparazione tra le varie recensioni presenti sul quotidiano attribuibili a Savinio e sono state evidenziate delle analogie; la presenza delle stesse è stata successivamente riscontrata anche

¹ Lavoro di tesi triennale, *L’inedito “sogno meccanico”. Le Prime cinematografiche di Savinio sul Lavoro fascista* (1936). Relatrice Paola Italia.

² *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, con un’introduzione di Mario Verdone, Milano, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Scheiwiller, 1981.

³ Paolo Canettieri, *Le impronte digitali dell’autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze*, in «Le forme e la storia», n.s. 6 (2013), p. 236.

⁴ Ivi, p. 238.

nelle prime raccolte dal *Sogno Meccanico*⁵ attribuite a Savinio (*L'albero di Adamo, L'uomo senza volto, È tornato Carnevale* tutte datate dicembre 1936).

1. La collaborazione di Savinio a «Il Lavoro fascista».

L'autore scrive per «Il Lavoro Fascista; Organo delle Confederazioni Nazionali dei Sindacati Fascisti dei Lavoratori e dei Professionisti ed Artisti», quotidiano pubblicato dal 30 dicembre 1928 al 25 luglio 1943, precedentemente «Il Lavoro d'Italia» dal maggio del 1936 al febbraio del 1938 tenendo diverse rubriche tra cui: *Casa di vetro, Orizzonte*; i temi trattati riguardano la politica, l'attualità, la cultura, le riflessioni sull'arte, sulla letteratura, sulla musica, sul teatro e sul cinema. Ed è proprio di cinema che tratta la rubrica *Le Prime cinematografiche*, su cui l'autore pubblica recensioni sui film, nel dicembre 1936 e tra il gennaio e il febbraio 1938.⁶

Savinio si era già dedicato a questi temi; infatti, a lui è affidata la prima rubrica cinematografica curata da un letterato, apparsa negli anni Venti sul «Corriere Italiano»⁷, una delle prime testate che si preoccupa di fornire uno spazio di critica per il Cinema attraverso le recensioni⁸; il 25 ottobre 1923 Savinio commenta la portata innovatrice dell'iniziativa del giornale e ne condivide pienamente la scelta editoriale:

Contrariamente agli usi di tutti gli altri giornali italiani che non parlano di cinematografo se non nella precisa forma della pubblicità pagata, il Corriere Italiano è venuto nella determinazione d'iniziare una *critica del cinematografo*, eguale per importanza e serietà a quanto si va facendo da anni e secoli per teatri di musica e per quelli di prosa.

Le recensioni cinematografiche (29 in tutto) sono tenute con regolarità dal 1° settembre 1923 al 4 giugno 1924, nelle rubriche «Cinematografo» e «Cinematografi» (o «Corriere cinematografico»), poi regolarmente nella rubrica fissa «Corriere del Cinematografo»⁹. Tra le recensioni apparse sul «Corriere Italiano» nella rubrica «Corriere del cinematografo» tra il dicembre 1923 e il maggio 1924 ricordiamo: *“Il pittore di draghi” al Volturmo*, 9 dicembre 1923; *“Sumurum” al Cinema Imperiale*, 11 dicembre 1923; *“Il leone del Sahara” al Volturmo*, 13 dicembre 1923; *“Mariti ciechi” al Capranica*, 13 gennaio 1924; *“Donne viennesi” al Capranica*; *“Il Gran Prix dell'Amore” al Capranica*; *“Una settimana d'amore” al Cinema Corso*; *“La fiamma del destino” al Cinema Corso*; *“Don Giovanni di Manara” al Volturmo*, 4 marzo 1924; *“Pietro il Grande” al Capranica*, 19 marzo 1923; *“INRI” al Modernissimo*, 19 aprile 1924; *“Rosita” al Cinema Corso*, 4 maggio 1924; *“Il mozzo dell'Albatros” al Volturmo*, 13 maggio 1924. Le recensioni testimoniano un dato rilevante: l'interesse costante e non sporadico di un quotidiano nei confronti del Cinema¹⁰.

⁵Cfr Scheiwiller, 1981.

⁶ Rosanna Buttier, *Savinio giornalista. Itinerario bibliografico*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 26.

⁷ Il quotidiano romano, nasce nell'agosto del 1923 per diretta iniziativa del governo, e dopo poco meno di un anno viene travolto dal delitto Matteotti, organizzato proprio all'interno della sua redazione, di cui è direttore Filippo Filippelli. Chiamato alla redazione della terza pagina, è Soffici a convogliarvi alcuni tra i maggiori artisti e intellettuali del tempo (cfr. Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 335-338).

⁸ La «Gazzetta del Popolo» crea nel 1908 la prima rubrica cinematografica fissa, affidata a Mario Dell'Olio; altri quotidiani come «Il Giorno» di Napoli (con interventi di Matilde Serao), il «Tevere» di Telesio Interlandi e l'«Ambrosiano» di Edgardo Rebizzila ne seguiranno l'esempio (cfr. Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, cit., p. 357).

⁹ Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 359.

¹⁰ Italia 2004 cit., p. 359.

Dopo l'inizio sul «Corriere Italiano» come critico e i cinque articoli di argomento cinematografico (nei primi tre mesi del 1924 appaiono tre articoli su «Galleria», di cui soltanto uno, quello di marzo è nuovo, gli altri erano stati già pubblicati, parzialmente, sul «Corriere Italiano»; il 12 giugno 1926 Savinio pubblica su «Il Popolo di Roma» un *Ommaggio al cinematografo* e il 12 agosto 1932 pubblica su «L' Ambrosiano» una riflessione sul cinema di René Clair)¹¹, dal 1936 al 1938 scrive regolarmente di cinema su due testate: «Il Lavoro Fascista» (nella rubrica *Le Prime cinematografiche*) e «Oggi», il settimanale diretto da Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio (nella rubrica «*Nuovi film*»).

L'autore è tra i primi artisti a percepire l'enorme potenziale insito nel cinematografo, definito «ospite di riguardo»; in cui intravede un nuovo modo di scoprire la realtà mediante la demistificazione dei luoghi comuni; in tal modo il cinematografo diviene il «terribile svelatore di segreti», «il mezzo che scopre il mistero e tenta di tradurlo in forme fisse e durature», che rende «palesi e plastiche le nostre immaginazioni visive più remote e indistinte, e dà forma, volume, specie alla parte più oscura, alla parte per così dire pre-agonica del nostro pensiero; quando il pensiero cioè non ha preso ancora l'aspetto del pensiero pensato.»¹².

Dalle recensioni degli anni Venti e Trenta si apprendono anche quelli che sono i gusti dell'autore in quel momento. Nel periodo del muto lo colpiscono i film di Douglas Fairbanks, definito un «campione ariostesco» munito di un «cavallerismo candido e generoso» e *Varietà* di E. A. Dupont; *Anna Bolena* di Lubitsch, con Emil Jannings nelle vesti di Enrico VIII, definito un «attore magnifico» e un «artista di razza»; il film è una ricostruzione storica, di interpretazione tedesca cui l'autore riconosce un grande valore¹³. Apprezza *Otello* di Buchowetsky (Jannings nei panni di Otello e Kraus in quelli di Jago), versione tedesca. A tal proposito è doveroso aggiungere che è proprio la scuola tedesca quella più congeniale ai gusti dell'autore: «Coi film tedeschi si è sempre a posto. I peggiori film tedeschi hanno pur sempre qualcosa che li salva dalla piena banalità»; anche se prende le distanze dal film «purista» (Ruttman o Ivens)¹⁴ e dal film intellettuale (che trova il suo esordio in Germania).

Ai suoi occhi la produzione americana pecca di stupidità, tende a mescolare trame incredibili con suggestioni religiose («*Vox Feminae*» al *Volturno*, 15 novembre 1923); proponendo campionesse di buoni sentimenti come la «non meno clamorosa che minuscola» Mary Pickford in esempi di «deamicismo americanizzato»¹⁵ Tale giudizio viene ribadito anche nella sua ultima recensione sul *Corriere Italiano* «*La donna che vinse il destino*» al *Volturno* definito «un film americano scemo scemo».

Negli anni Trenta loda *Pepè le Moko*, *Marie Chapdelaine*, *Carnet de bal* di Julien Duvivier e *Boudu sauvé des eaux* diretto da Jean Renoir. Un convinto elogio di René Clair definito «uomo d'ingegno-caso singolare tra gl'individui della sua specie: è uomo fattivo, è uomo fecondo [...] politico d'arte» (affettuosamente chiamato dall'autore Renato Chiaro) viene fatto in un articolo datato 1932 su «L' Ambrosiano»:

Il principio fondamentale dell'arte – astrarre, far dimenticare – nei film di René Clair è tenuto di conto fino al rispetto, fino alla venerazione. Se Dio vuole, siamo lontani dall'umorismo pensoso, dalla satira amara, dal ciabattismo agrodolce, dall'ecceomerismo in scatola di Charlie Chaplin. Non

¹¹ *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, con un'introduzione di Mario Verdone, Milano, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Scheiwiller, 1981. pag 95-97. [«L' Ambrosiano 12 agosto 1932»].

¹² *Cinematografo* (manoscritto dell'archivio Savinio, senza indicazione né data) cfr. Scheiwiller 1981, pp. 90-91.

¹³ Cfr. Italia, 2004, p. 361.

¹⁴ Cfr. Scheiwiller, 1981, p. 10.

¹⁵ Cfr. Italia, 2004, p. 364.

c'è deformazione o patetica o sentimentale della vita. Legame, rapporto, comparazione tra realtà e realtà sono aboliti. Si è trasportati di colpo nel clima dell'arte, nella «realtà» dell'arte. Dietro, i ponti sono rotti e bruciati i vascelli. Gli umori che ispirano questi film non sono infetti di compromissioni fra anima e corpo, di idealismi putridi, di tossine tra veriste e sentimentali, di virus protestante. Ogni rimorso è messo a tacere.

A meglio determinare il loro libero esilio nel clima della poesia, i film di Renè Clair si muovono con ritmo di danza, con passo di ballata. Nel *Milione* la forma della ballata era fin troppo accentuata: il primo dei grandi film di Renè Clair fiabeggiava come un racconto di Andersen. *A nous la liberté* corregge questo difetto di dosatura. Del fatto presentato in forma di racconto, non resta traccia. Siamo nel regno della cosa in sé.¹⁶

Jean Renoir è ammirato dall'autore insieme ai suoi film *Verso la vita* e *La grande illusione* anche se del film francese detesta quelli «titanici» (Gance, L'Herbier).

Il rapporto con la cinematografia italiana è tuttavia complesso. Nelle recensioni degli anni venti non viene risparmiata un'aspra critica sia a *Il Corsaro* di A. Genina, un film che doveva essere «pieno di movimento e drammaticità, ed è invece lo spettacolo più balordo e lento e seccante», sia a *Messalina* di E. Guazzoni in cui i toni pseudo-classicizzanti sono tesi al recupero di una romanità esteriore; «Qui si misura concretamente tutta l'indipendenza della posizione saviniana rispetto ai canoni fascisti e anche soffocanti, ancorati su un mito di classicità e romanità che avrebbe anche potuto affascinare il nostro autore».¹⁷ Contraddittorio il parere su alcuni film italiani: esemplare il caso "Promessi Sposi", film di Mario Bonnard del 1923 di cui in un primo momento sembra essere entusiasta, come afferma nella recensione sul «Corriere italiano», in seguito muterà giudizio, esprimendo tutto il disappunto per il film tre mesi dopo in un articolo su «Galleria»¹⁸.

La poliedricità di Savinio, la costante sfida allo scardinamento di giudizi precostituiti, l'occhio ironico e attento dell'artista in grado di cogliere il cambiamento sono tratti rappresentativi del suo estro intellettuale, ravvisabili in tutti i suoi scritti anche in quelli di carattere cinematografico.

Gli articoli sulle varie rubriche sono tenuti con assiduità, in particolare gli scritti della rubrica *Casa di vetro* vengono pubblicati quasi giornalmente, e sono firmati dall'autore «Nivasio Dolcemare» o siglati «N»; mentre nella rubrica *Le Prime cinematografiche*, alcuni articoli attribuiti dalla critica a Savinio sono siglate «a.s.»; tuttavia si ricordino anche altri nomi d'arte come «Animo», «Proteo», «Quintilio Mai», «Signor Münster», «Signor Dido».

È possibile ipotizzare che tale attitudine ad assumere pseudonimi dipenda in qualche modo dall'importanza tributata dallo stesso De Chirico al nome come spiega nell'articolo *Il nome*, in «Popolo di Roma» il 10 dicembre 1942:

Il nome è il simbolo della nostra personalità [...] Ogni nome ha un suo significato, una sua ragione, un suo spirito e il nome che noi portiamo influisce sul nostro carattere, determina il nostro destino, informa la nostra vita.

Ciò significa che gli articoli ivi analizzati sono anonimi, ma tenuti all'interno di rubriche nelle quali sono presenti articoli firmati dall'autore.

¹⁶ Alberto Savinio, *Renè Clair*, «L'Ambrosiano» 12 agosto 1932.

¹⁷ Cfr. Italia, 2004, p. 370.

¹⁸ Cfr. Italia, 2004, p. 367.

In altri casi invece, essi sono siglati cioè riportano una sigla che non assicura la paternità dell'opera perché è uguale a quella che avrebbero potuto usare altri collaboratori della rivista (i casi in cui la sigla «A.S.» potrebbe essere sciolta con Ardengo Soffici e Alberto Spaini) tuttavia sono attribuita dalla critica a Savinio. A tal proposito è interessante notare come le stesse recensioni cinematografiche del gennaio e febbraio del 1938 tra cui si ricordano *Napoli d'altri tempi* 4 gennaio 1938 e *Il bandito della Casbah* 4 gennaio 1938 sono siglate «a. s» e attribuite da Scheiwiller ad Alberto Savinio¹⁹.

2. Analisi filologica delle recensioni cinematografiche anonime

Lo scopo dell'analisi filologica delle Prime cinematografiche, è quello di rilevare le analogie in esse contenute, di carattere strutturale, stilistico e contenutistico; dall'esito di questo tipo di analisi è stato possibile supporre che le Prime siano state scritte da un'unica penna, inoltre da un ulteriore confronto con quelle raccolte nel *Sogno meccanico* e attribuite a Savinio (*L'albero di Adamo*, *L'uomo senza volto*, *È tornato Carnevale* datate parimenti dicembre 1936) si può ipotizzare che tale penna, anche in questo caso, appartenga a Savinio. Il criterio analogico, secondo cui sono state analizzate, si fonda su tre punti: analogia di tipo strutturale, in base alla quale è stato riscontrato che nella parte finale di ogni Prima, ossia l'ultimo capoverso, è sempre presente un giudizio critico sugli attori (l'unica eccezione è *Desiderio di re*); analogia di tipo stilistica, secondo cui vi è all'inizio della frase la presenza di una congiunzione avversativa (ma; senonché), mentre nel corpo della narrazione si riscontra l'uso assai frequente di particelle esclamative o interiezioni (ahimè!) che conferiscono un tono quasi confidenziale alla recensione. Parimenti, l'uso del *plurale maiestatis* cioè l'utilizzo della prima persona plurale nelle recensioni, sembra essere una costante. Per rendere immediatamente fruibile tale analisi è stata fatta una tabella, posta in appendice, che riporta graficamente le analogie. In seguito, si è verificato se tali analogie sono riscontrabili anche nelle tre Prime di dicembre siglate e attribuite a Savinio dal *Sogno Meccanico*.

L'analogia di tipo contenutistico si basa sulla presenza della caratteristica dell'ironia peculiare del *modus narrandi* delle Prime. L'ironia, perno dell'intera produzione saviniana sembra essere il connettivo maggiore, dunque l'argomentazione più esplicita a favore della tesi della paternità saviniana «L'uomo intelligente, e particolarmente l'italiano, possiede una preziosissima facoltà che lo mette in guardia contro le seduzioni della fantasia astronomica. Questa facoltà è l'ironia».²⁰

Ora, vogliamo riguardare l'ironia come la facoltà propria dell'uomo. È la sua facoltà più propria. Il solo carattere dell'uomo è l'ironia. Solo carattere di cui la ragione e l'origine si trovino nell'uomo stesso e non traggano da altrove²¹.

Nella Prima cinematografica *Becky Sharp*, del 4 dicembre, nell'ultimo capoverso è presente il giudizio dell'autore sugli attori: «Myriam Hopkins, la quale non è una Venere, ma secondo quanto si dice ad Hollywood sembra particolarmente adatta ad essere fotografata a colori, ha interpretato con intelligenza il personaggio di Becky Sharp straordinario esemplare di donna

¹⁹ Cfr. Scheiwiller, 1981, p. 103-104. Si ricorda che è possibile verificare i testi siglati A.S citati dal 14 gennaio 1938 al 25 febbraio 1938 consultando la Scatola 55 A.S III 55.15 del Fondo Savinio (Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze).

²⁰ Torre di guardia introduzione di S. Battaglia, a c. di Sciascia, Palermo, Sellerio, 1977 (articolo «Mangiatore di abissi» pag. 40).

²¹ Cfr. Italia 2004, p. 446.

arrivista. Avremmo desiderato da lei, però, una maggiore misura in certe scene. Gli altri attori le hanno fatto degnamente corona»; si rileva l'uso della prima persona plurale «poiché per ragioni che diremo; ce ne siamo compiaciuti; avremmo desiderato» la presenza di particelle esclamative «Oh, la magia della sequenza del ballo a Bruxelles e della fuga generale» e l'ironia nella descrizione della bellezza dell'attrice protagonista «la quale non è una Venere». Questa Prima presenta un dato interessante, cioè la condanna all'estetismo: «ma neppure si cada in un preziosismo pittorico, esiziale ad un genere d'arte qual è il cinematografo che non tollera estetismi di alcuna sorta». L'estetismo è particolarmente avversato da Savinio «si rischia di precipitare questa arte neonata nell'estetismo, pericolo stringente per il cinematografo»²².

Nell'ultimo capoverso della Prima *Finalmente una donna!* del 4 dicembre 1936, l'autore esprime il proprio giudizio sugli attori «calcolo giusto, giacché Robert Montgomery Myrna Loy e Reginald Owen paion fatti apposta per recitare insieme, seppure nella fattispecie la parte del leone, anche per vivezza d'interpretazione, spetti indubbiamente al primo.»; presente anche in questo caso l'utilizzo della prima persona plurale «noi sappiamo» ed è ravvisabile il tono ironico nell'incipit della recensione «Questo film è stato tratto da una commedia teatrale e si da così cura di celarlo che a volere, se ne mettesse conto si potrebbe anche individuare il momento in cui termina ogni atto della commedia e comincia il seguente».

La Prima cinematografica *Desiderio di re*, del 5 dicembre 1936, presenta un'anomalia: l'ultimo capoverso riporta un giudizio sulla musica, mentre il giudizio sui protagonisti è presente nella parte centrale della recensione. Anche in questa prima sono presenti le avversative all'inizio del periodo «inquadrate. Ma», «Senonché sembrando costei» e l'uso del noi maiestatis «In ogni modo vuol sembrarci», «Pensiamo». Il tono della narrazione è ironico nel nobilitare la figura dell'attrice Grace Moore «Ma si può farne colpa all'attrice? In fondo se il film, a malgrado dei suoi difetti, e della mancanza di stile, riesce grazioso, lo si deve soprattutto proprio a lei, che, senza esser bella né possedere una spiccata personalità cinematografica»; e nel giudicare la musica «musica di Fritz Kreisler scritta per l'operetta dalla quale il film è tratto si può dire anche liberamente molto male». La particolarità della prima risiede nel chiaro riferimento a Lubitsch «Non è che nel film odierno manchino i momenti indovinati, l'eleganza distaccata e decorativa di certe scene, la grazia morbida di alcune inquadrature. Ma si pensa, senza volerlo, a Lubitsch» che Savinio aveva già lodato nella recensione *Anna Bolena*²³.

Nella Prima *L'ultima pattuglia* datata 8 dicembre 1936 si ripresenta il giudizio sugli attori nell'ultimo capoverso «L'interpretazione è affidata a Sepp Rist, Peter Voss e Ilse Stobrawa. La regia di Herbert Selpin si è prodigata per dare al film un'andatura e un tono fotografico da «dal vero», riuscendo nello scopo» Si ripresentano le avversative ad inizio frase «Ma la pattuglia» non ci sono, però, esempi dell'uso della prima persona plurale. L'ironia è velata, ma presente nel chiaro riferimento alla censura «dov'egli l'attende, sembra avere intenzioni anche più intime nei confronti di una negra (la cosa poi non ha un seguito chiaro, non si sa se perché i soggettisti del film han ritenuto meglio rimanere prudentemente nel vago o se perché ci ha pensato la nostra censura). L'intera Prima tratta un argomento delicato: la grande menzogna tedesca «Si tratta evidentemente, per tale verso, di combattere quella che in Germania chiamano la «menzogna coloniale» della grande guerra, ossia l'asserita incapacità tedesca ad amministrare umanamente possedimenti coloniale.» considerati i tempi (siamo nel 1936 quindi i rapporti tra Mussolini e Hitler sono più che saldi) e il chiaro riferimento al potere della censura non c'è da stupirsi se la prima sia anonima.

Nella Prima *Il Duca di ferro*, datata 11 dicembre 1936, non è presente il giudizio sui personaggi nell'ultimo capoverso; non è frequente l'uso delle avversative, ma prevale l'utilizzo della prima

²² Cfr Italia, 2004, p. 361.

²³ *Ibidem*.

persona plurale «Filmisticamente non ce ne dispiace», «ce lo presenta» e sono presenti anche particelle esclamative «veh, al Duca di Ferro». L'ironia è disseminata qua e là all'interno della narrazione e si concretizza in espressioni di uso colloquiale «neanche in film, nuoce a quel tanto di presenza femminile di cui al cinema c'è sempre bisogno.», «in fondo, tutti bravi, sì, ma senza i quattrini di Rolschild...» oppure nell'uso del superlativo in certi aggettivi «lo vede cade in deliquio, e che col suo attaccamento sentimentale, seppure purissimo, veh, al Duca di Ferro».

La Prima cinematografica *Il fantasma galante*, del 15 dicembre 1936 riporta nell'ultimo capoverso un giudizio sugli attori «L'interpretazione è eccellente sotto ogni riguardo, Robert Donat è di una correttezza esemplare nella doppia parte del fantasma e del giovine padrone del castello, bene assecondato da una Jean Parker, insolitamente vivace». Dal punto di vista prettamente stilistico è incalzante l'uso delle avversative ad inizio frase «Milione. Tuttavia», «totale. Ma anche», e l'utilizzo del noi maiestatis «noi nostalgici», «pensiamo come». Il tono della narrazione è ironico «Col castello partono per l'America, naturalmente, il fantasma che v'è per così dire, connesso», «evidentemente dovuto frenare il proprio impeto satirico - pensiamo come avrebbe conciato il pescecane americano, se avessero lasciato fare tutto a lui (ma quella gondola nel giardino è deliziosa». La prima presenta alcune particolarità che sembrano avvicinarla alla penna di Savinio: in primo luogo descrive consapevolmente il regista René Clair «Finora i film di René Clair, dal lontano *Parigi che dorme* fino ai recentissimi che ognuno conosce avevano tutti almeno due aspetti in comune : che il soggetto, di dovunque fosse stato tratto, era opera di René Clair stesso, il quale aveva così potuto profondervi quella sorta di ironia, tipicamente francese che gli va a genio; e che il film, per buono o men buono che fosse, si vedeva ch'era stato realizzato dal regista colla libertà di abbandonarsi alla sua fantasia, incorreggibilmente intellettualistica, estrosa e fumista, lontana da quelle che sono le normali esigenze del grande pubblico» che ricordiamo essere molto ammirato dall'autore che gli dedica un elogio²⁴. Un altro elemento su cui riflettere è la condanna al pescecane americano: Savinio, infatti, non nutre una profonda stima per la cinematografia americana.

La Prima cinematografica *Stjenka Rasin*, datata 16 dicembre 1936, presenta il giudizio sugli attori nell'ultimo capoverso «L'interpretazione è affidata a Hans von Schiettow, che ha accanto Vera Engels e Heinrich George.»; all'inizio del periodo vi sono le avversative 1671. Tuttavia, «Astracan. Senonchè». Si riscontra l'uso del noi maiestatis «narriamo». L'ironia è velata; nel descrivere il film l'autore, sottolineando come il film viva di elementi esteriori più che elogiarlo sembra criticarlo «Film di quelli che si dicono di grande spettacolo, con canti di cori del Don, costumi sfarzosi, quadri d'atmosfera, nebbie di grande effetto, luci decorative, e in cui la cornice sovrasta di gran lunga il quadro e di mangia irrimediabilmente l'azione drammatica, Stjenka Rasin vive appunto di questi elementi esteriori, specialità di Wolkow.»

La Prima cinematografica *Il prigioniero del re*, datata 16 dicembre 1936, presenta il commento dell'autore sugli attori nell'ultimo capoverso «Il film si regge per decoro e dettaglio e per la buona recitazione di Paul Kemp. Gli altri, come Michael Bohnen e come Susi Lanner, sanno ancora di palcoscenico viennese». Sono presenti le avversative ad inizio frase «! Ma sarà» ed è frequente l'uso della prima persona plurale nelle locuzioni dal tono ironico «Ne siamo desolati, ma non troppo!», «non ce la pigliamo per questo».

Il tono ironico e colloquiale della narrazione è ravvisabile anche nel tipo di rapporto che l'autore sembra instaurare con il lettore «Ci sarebbe proprio di che dare addio al teatro in costume. Ve li immaginereste, Molière o Goldoni in film?».

La Prima cinematografica *I lancieri del Bengala*, datata 19 dicembre 1936, presenta il giudizio dell'autore sugli attori nell'ultimo capoverso «Ma il merito del successo che il film ha ottenuto, e certamente seguirà ad ottenere, è dovuto anche all'interpretazione, la quale vanta un Gary

²⁴ Alberto Savinio, «René Clair» L'Ambrosiano 12 agosto 1932.

Cooper e un Franchot Tone in forma perfetta. Di quest'ultimo si può anzi dire che mai è stato così bravo, mai ha saputo come questa volta, e nemmeno nella più recente *Tragedia del Bounty* animare il personaggio affidato alle sue cure. (...) Esatto e efficace sir Guy Standing ed eccellenti anche Aubrey Smith e Richard Cromwell». Frequente l'uso delle avversative ad inizio frase «Ma il merito», «Ma appare», «Senonché» e della prima persona plurale specialmente nelle voci verbali «crediamo», «spieghiamo».

La narrazione è sottesa da un tono ironico che si concretizza in esternazioni quasi parodiche «Senonché questo elemento dell'amor paterno posto a conflitto colle necessità della disciplina è più che altro il filo conduttore del film- nel quale una volta tanto, non c'è nemmeno una scena d'amore».

La Prima cinematografica *Il Corsaro nero*, datata 22 dicembre 1936, presenta nell'ultimo capoverso il giudizio critico sugli attori «Gli interpreti sono stati scelti con cura, Ciro Verratti possiede una maschera notevole; è un atleta ed un esimio spadaccino, ma come attore, è ancora freddo e non molto espressivo. Egli ha saputo attribuire, tuttavia, una lodevole dignità alla figura del Corsaro Nero. Nei suoi duelli è stato brillante, ma al cinematografo – dopo Douglas ed Errol Flynn –ci vuol forse meno scuola e più movimento. Ada Biagini, anch'ella celebre spadaccina, ha creato efficacemente la virile triste figura di *Amy*. Silvana Jachino è stata dolce come doveva, ma bisognerà che i registi sorvegliino maggiormente e cerchino di correggere la sua pronuncia non proprio felice. Piero Carnaluci era il *Corsaro Rosso* e Nevio Bernardi il fellone *Van Gould*; il terzetto comico dei pirati era costituito da Cesco Baseggio, Checco Durante e Silvio Bagolini.» Incalzante l'uso della prima persona plurale: «Non abbiamo sott'occhio» - «dobbiamo affidarci», «Non siamo dunque», «che abbiamo notati», «ci sembra», «che nei nostri giovani anni seguimmo».

Il tono ironico sembra essere canzonatorio quando si parla delle scelte fatte dal regista «Alludiamo in modo particolare alla sosta – cinematograficamente del tutto inutile – del Corsaro nero e dei suoi compagni in una casa; pur essendo armati della massima buona volontà, non siamo riusciti a ridere del giovane pirata che ripete sempre».

L'ultima Prima cinematografica analizzata *Primo amore*, datata 22 dicembre 1936 rispetta l'analogia strutturale con le altre prime e presenta, dunque, nell'ultimo capoverso il commento dell'autore sugli attori «Caterina Hepburn conferma anche qui d'essere la grande attrice che tutti sanno: e la sua interpretazione è così fine e precisa, e varia nel contempo da relegare irrimediabilmente in ombra coloro che l'assecondano, Fred Mac Murray, Fred Stone e tutti gli altri, pur ciascuno eccellente nella propria parte». Presente l'uso della prima persona plurale «nel quale vediamo». L'ironia, questa volta, è usata per elogiare l'attrice «Il massimo inconveniente cinematografico dei film interpretati da Caterina Hepburn si direbbe in genere consista – e non suoni paradossoso o bisticcio – nelle stesse virtù interpretative di questa squisita attrice.» meno in quelli della produzione «Siccome per giunta ella ha – nelle versioni originali, s'intende – una voce straordinariamente espressiva, si può chiarire anche per questo verso che si sia indotti a caricare nei suoi film le dosi di dialogato.».

Le analogie riscontrate nelle Prime analizzate sono presenti, in alcuni punti, anche in quelle raccolte nel *Sogno meccanico* e attribuite a Savinio: *L'albero di Adamo*, *L'uomo senza volto*, *È tornato Carnevale*.

La prima cinematografica *L'albero di Adamo*²⁵, dicembre 1936, presenta nell'ultimo capoverso un giudizio sugli attori «Elsa Merlini è stata una splendida duchessa Santori a volte allegra e piacevole a volte trepidamente innamorata. Dria Paola ha reso magnificamente la gelosia e l'amore della signora Lombardi. Da lodare anche Cristina, Olga Vittori Gentili e Margherita

²⁵ *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, con un'introduzione di Mario Verdone, Milano, *sogno meccanico*, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Scheiwiller, pp. 101-102.

Bagni Ricci». Si sceglie di utilizzare anche in questo caso la prima persona plurale «diremo che» e ricorre spesso l'uso della preposizione avversativa «senonché».

La prima cinematografica *L'uomo senza volto*, datata dicembre 1936, presenta anch'essa il giudizio dell'autore nell'ultimo capoverso «L'interpretazione è affidata a Reginald Denny e a Frances Drake. C'è anche Rod La Roque, vecchia conoscenza, ma ohimè, invecchiato e impinguato».

L'uso della prima persona plurale è ravvisabile nelle voci verbali «intendiamo» e l'ironia è percepibile in esclamazioni quali «lo ammazzano quasi subito. Povero La Roque!» La prima cinematografica *È tornato Carnevale*²⁶, datata dicembre 1936 riporta nel capoverso finale il commento sugli attori «Accanto al Falconi, Franco Coop ha composto con gusto ed intelligenza la figura del servitore. Facevano corona Clara Tabody, Hilda Springher e Mario Pisu». Non si riscontra l'uso del noi maiestatis. Degna di nota è una particolare espressione “fare da corona” presente anche nel giudizio sugli attori espresso nella prima cinematografica dubbia *Becky Sharp* «Gli altri attori le hanno fatto degnamente corona».

I risultati possono ritenersi soddisfacenti, infatti, si è notato che è presente in tutte e tre le Prime attribuite a Savinio da Scheiwiller la presenza del giudizio sugli attori nell'ultimo capoverso, sono state rilevate espressioni di uso colloquiale come “Ohimè” e l'avversativa di inizio frase, ed è stato rilevato l'uso della prima persona plurale in due prime su tre; non è presente nell'ultima Prima *È tornato Carnevale* dove, però, c'è un particolare molto interessante ovvero l'uso dell'espressione “fare da corona”, presente sia nel giudizio sugli attori nella già citata Prima cinematografica, attribuita a Savinio, sia in *Becky Sharp*, una delle Prime cinematografiche prese in esame ed attribuibili a Savinio.

3. Applicazione pratica del metodo stilometrico attraverso l'utilizzo del programma JGAAP

Nella fase preliminare dell'esperimento, ossia il momento della raccolta dei dati, era necessario individuare gli autori per l'analisi stilometrica. Pertanto, sono stati creati vari corpora di testi, siglati A, B, C, D, all'interno dei quali sono stati raccolti e classificati gli scritti e i rispettivi autori in base a criteri oggettivi, ivi schematizzati.

Corpus A: Noto	Testi autografi di Alberto Savinio
Corpus B: Noto	Testi autografi di un autore differente da Savinio.
Corpus C: Noto	Testi autografi di un autore prossimo ²⁷ a Savinio.
Corpus D: Ignoto	Testi anonimi, o di dubbia attribuzione.

Per quanto riguarda i testi autografi di Alberto Savinio (1891-1952) del corpus A, sono stati scelti e digitalizzati sei articoli, cronache teatrali scritte per il settimanale «Omnibus» diretto da Leo Longanesi, presenti sulla rubrica *Palchetti Romani* datati 1937²⁸, ovvero *Prima legione sedici*

²⁶ Ivi, pp. 100-103.

²⁷ Con il termine prossimità si vuole indicare, in una prospettiva sincronica, un autore contemporaneo di Savinio che abbia potuto firmare i testi anonimi invece di quest'ultimo.

²⁸ Alberto Savinio, *Palchetti romani* a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Biblioteca Adelphi, 1982.

anni inventiamo l'amore²⁹ (3 aprile 1937), *La belva*³⁰ (17 aprile 1937), *Le belle speranze*³¹ (24 aprile 1937), *L'inferno*³² (29 maggio 1937), *L'abito nuovo*³³ (26 giugno 1937) *Comici*³⁴ (14 agosto 1937).

L'autore noto preso in esame per il corpus B è stato Dante Alderighi (1898-1968), critico musicale italiano, compositore di sei articoli, in particolare cronache di concerti di musica classica, datati 1936 e 1937 presenti sulla rivista «Il Lavoro fascista»: *L'inaugurazione dei concerti a Santa Cecilia*³⁵ (22 novembre 1936) *Bronislaw Huberman all'Adriano*³⁶ (3 dicembre 1936), *Un direttore giapponese all'Adriano*³⁷ (22 dicembre 1936), *L'orchestra romana al quartetto*³⁸, (febbraio 1937), *Il trio romano a Santa Cecilia*³⁹ (febbraio 1937), *“La Fanciulla del west”*⁴⁰ di Puccini al Teatro dell'Opera (febbraio 1937). Contemporaneo di Savinio, e giornalista per la stessa rivista oggetto di analisi, Dante Alderighi firmava i suoi articoli in modo inequivocabile e, per tale ragione, si presentava come il candidato ideale per il secondo Noto, ovvero un autore completamente diverso da Savinio la cui autorialità non poteva essere oggetto di discussione.

Il terzo autore Noto considerato per il Corpus C è stato Alberto Spaini (1892-1975), scrittore, giornalista e traduttore di lingua tedesca. I testi presi in esame quali *Mistral*⁴¹ (6 marzo 1913), *Futurismo*⁴² (26 giugno 1913), erano articoli tratti dalla rivista «La voce» nella rubrica *Bollettino Bibliografico*; dalla stessa era tratta la lettera indirizzata a Prezzolini *La carta buon mercato*⁴³ (3 novembre 1913), mentre due saggi appartenevano al medesimo volume *Due triestini Giani Stuparich Willy Reiss Romoli*⁴⁴, *Moralità di un combattente e Ritratto di un costruttore* (1961); *Ritorno*, era invece il primo capitolo tratto dal volume *Autoritratto triestino* (1963)⁴⁵. Gli argomenti dei testi presi in esame erano variegati; gli articoli *Mistral* e *Futurismo* appartenenti alla rubrica *Bollettino Bibliografico* trattavano rispettivamente di Federico Mistral, poeta francese di lingua occitana, e dell'omonima corrente artistico-letteraria, la lettera del 1913 indirizzata a Prezzolini, parlava della differenza economica della carta in Germania, i saggi del 1961 erano due ritratti di personaggi triestini Giani Stuparich e Willy Reiss Romoli, mentre *Ritorno* era un ritratto nostalgico di Trieste. Data la varietà delle date e dei contenuti, il corpus di Spaini appariva maggiormente eterogeneo rispetto agli altri.

I testi anonimi erano le recensioni cinematografiche apparse sulla rubrica *Le Prime cinematografiche* del quotidiano «Il Lavoro Fascista», datate dicembre 1936: *Becky Sharp* (4 dicembre 1936), *Desiderio di re* (5 dicembre 1936), *L'ultima pattuglia* (8 dicembre 1936), *Il duca di ferro* (11 dicembre 1936), *Il fantasma galante* (15 dicembre 1936), *Stjenka Rasin* (16 dicembre 1936),

²⁹ Ivi, pp. 22-24.

³⁰ Ivi, pp. 30-32.

³¹ Ivi, pp. 38-40.

³² Ivi, pp. 57-59.

³³ Ivi, pp. 73-75.

³⁴ Ivi, pp. 99-102.

³⁵ Dante Alderighi, *L'inaugurazione dei concerti a Santa Cecilia* in «Il Lavoro Fascista», a. XV, 22 novembre 1936.

³⁶ Dante Alderighi, *Bronislaw Huberman all'Adriano*, in «Il Lavoro Fascista», a. XV, 3 dicembre 1936.

³⁷ Dante Alderighi, *Un direttore giapponese all'Adriano*, in «Il Lavoro Fascista», a. XV, 22 dicembre 1936.

³⁸ Dante Alderighi, *L'orchestra romana al quartetto*, in «Teatri e concerti, Il Lavoro Fascista», a. XV, febbraio 1937.

³⁹ Dante Alderighi, *Il trio romano a Santa Cecilia*, in «Teatri e concerti, Il Lavoro Fascista», a. XV, febbraio 1937.

⁴⁰ Dante Alderighi, *“La Fanciulla del west di Puccini” al Teatro dell'Opera*, in «Il Lavoro Fascista», a. XV, febbraio 1937.

⁴¹ Alberto Spaini, *Mistral*, in «Bollettino bibliografico La Voce», n.6, a. V, 6 marzo 1913.

⁴² Alberto Spaini, *Futurismo*, in «Bollettino bibliografico La Voce», n.6, a. V, 26 giugno 1913.

⁴³ Alberto Spaini, *Per la carta a buon mercato*, in «La voce», n. 6, a. V, 3 novembre 1913.

⁴⁴ Alberto Spaini, *Due triestini Giani Stuparich Willy Reiss Romoli*, a cura di Postiglione, Torino, Ilte, 1961.

⁴⁵ Alberto Spaini, *Autoritratto triestino*, Milano, Giordano editore, 1936.

Il prigioniero del re (16 dicembre 1936), *I lancieri del Bengala* (19 dicembre 1936), *Il Corsaro nero* (22 dicembre 1936), *Primo amore* (22 dicembre 1936).

Nella fase seguente tutti i testi sono stati trascritti in formato word e, ove opportuno, successivamente segmentati in blocchi di un numero oscillante tra 300 e 500 caratteri, sulla base della lunghezza della Lettera di Spaini *La carta a buon mercato*, ritenuta sufficientemente lunga in base al criterio del metodo qui scelto: «Quel che è certo è che, per applicare efficacemente questo genere di analisi, è necessario che i testi comparati, oltre che paragonabili in termini di genere, lingua e contenuto, siano sufficientemente lunghi (...)»⁴⁶.

Prima di avviare la verifica di ogni singolo testo, per ogni autore, sono stati selezionati i parametri **Canonization**, per l'uniformazione/regolarizzazione grafica del testo⁴⁷, **Characters bigrams**, per il computo delle coppie di lettere, il metodo di analisi **Linear SVM**, con modalità di selezione degli elementi **Xtreme Culler**, «che permette di scandagliare (...) solo i fenomeni presenti in tutti i campioni⁴⁸. La scelta è stata compiuta a partire dalle oscillazioni grafiche: infatti, tale metodo che «computa le coppie di lettere»⁴⁹ ha dimostrato la sua efficacia non soltanto in relazione ai testi romanzi ma anche a testi di autori contemporanei⁵⁰:

Il metodo qui proposto (...) è in corso di applicazione anche a testi di autori contemporanei. (...) Sia in un caso sia nell'altro (...) l'analisi dei bigrammi mediante *Linear SVM* in *X-treme Culler* si è dimostrata utile a discriminare l'autorialità, con percentuale di attribuzione corrette «autore noto su noto» sempre piuttosto alte⁵¹.

Durante la preparazione del primo test, che aveva come obiettivo il riconoscimento dell'autore noto da parte del sistema, quindi Noto su Noto nella cartella degli autori Noti *Known authors*, sono stati inseriti tutti gli autori con i rispettivi testi. Il primo esperimento con il programma JGAAP avrebbe riguardato i sei testi autografi di Savinio. Dunque, Nel box *Known authors* dell'interfaccia sono stati inseriti cinque dei sei testi autografi saviniani, mentre il restante testo, *Comici* è stato inserito nel box *Unknown authors*.

Durante le prime prove generali, purtroppo, il sistema non riconosceva i testi come autografi di Savinio. A rotazione sono stati fatti girare tutti testi dei tre autori, ma la risposta del sistema non era positiva. La presenza di alcuni elementi grafici avrebbe potuto disturbare il sistema di riconoscimento, ed è stata quindi compiuta un'opera di revisione dei testi: in particolare sono stati espunti alcune parole o singoli tecnicismi, propri di un linguaggio specifico o di un'altra lingua e, contemporaneamente, sono stati eliminati tutte le interlinee e gli spazi in eccesso dalle stringhe di testo, ed ogni probabile errore grafico derivante dalla digitalizzazione, o trascrizione, poiché il sistema avrebbe potuto riconoscerli come propri dello stile dell'autore. L'intervento ad ogni modo è stato minimo e non ha intaccato elementi stilistici. Dopo questa operazione è stato eliminato momentaneamente il testo non riconosciuto, appunto *Comici* che, come verificato in sede preliminare, conteneva espressioni in lingua greca. Si ricorda, a tal proposito,⁵² che in base

⁴⁶ Paolo Canettieri, *Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze*, in «Le forme e la storia», n.s. 6 (2013), p. 235.

⁴⁷ Ivi, p. 236.

⁴⁸ Ivi, p. 237.

⁴⁹ Ivi, p. 238.

⁵⁰ Si fa riferimento a Cfr Paola Italia, Paolo Canettieri, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario postumo" di Montale*, in «Cognitive Philology», 6 (2013).

⁵¹ Canettieri 2013, p. 242.

⁵² Ivi, p. 235.

ai criteri proposti dal metodo scelto in questa sede, i testi dovevano «essere paragonabili in termini di lingua».

Per verificare se il programma riconoscesse gli altri testi firmati da Savinio come propri dell'autore, a rotazione sono stati inseriti i testi autografi, ad esclusione di *Comici*, eliminandoli uno alla volta dalla cartella *Known authors*, autori noti, e inserendo quello eliminato nella cartella *Unknown authors*.⁵³ Quindi, sono stati fatti ruotare tutti i documenti nella cartella degli autori noti quattro componenti per autore alla volta, e nella cartella degli autori ignoti un testo, cioè quello non inserito fra i noti. Per esempio, il primo autografo *Prima legione sedici anni inventiamo l'amore* è stato messo nel box *Unknown authors*, e i restanti quattro testi (*La belva*, *Le belle speranze*, *L'abito nuovo*, *L'inferno*) nel box *Known authors*. Il sistema ha riconosciuto il testo come appartenente a Savinio. Tale procedimento è stato applicato anche agli altri testi; dunque, escludendo il testo *Comici*, il sistema ha attribuito i restanti cinque testi *La prima legione sedici anni inventiamo l'amore*, *Le belle speranze*, *La belva*, *L'abito nuovo* e *L'inferno* a Savinio.

È stato considerato Spaini, dunque, così come per la verifica degli autografi saviniani, a rotazione sono stati inseriti cinque dei testi autografi di Spaini (*Futurismo*, *Mistral*, *Moralità di un combattente*, *Per a carta a buon mercato*, *Ritratto di un costruttore*) nel box *Known authors*, (dove permanevano gli altri autori) mentre nel box *Unknown authors* è stato inserito il testo *Ritorno*; il sistema lo ha riconosciuto come autografo di Spaini. Una volta verificato il testo, quest'ultimo è stato inserito nel box *Known authors*, (dove permanevano *Mistral*, *Moralità di un combattente*, *Per a carta a buon mercato*, *Ritratto di un costruttore*) da cui è stato invece tolto *Futurismo*, successivamente inserito nel box *Unknown authors* per la verifica. Il sistema lo ha attribuito a Spaini. Il medesimo procedimento è stato applicato a tutti i testi di Spaini, *Futurismo*, *Mistral*, *Moralità di un combattente*, *Per a carta a buon mercato*, *Ritratto di un costruttore*, *Ritorno* e sono stati riconosciuti dal sistema e attribuiti al suddetto autore.

Il corpus di Alderighi fin dal principio è stato considerato problematico: i motivi principali risiedevano nella brevità del testo e nel linguaggio troppo specifico, data la preponderante presenza di tecnicismi musicali. Dei sei testi considerati *L'inaugurazione dei concerti a Santa Cecilia*, *Bronislaw Huberman all'Adriano*, *Un direttore giapponese all'Adriano*, *L'orchestra romana al quartetto*, *Il trio romano a Santa Cecilia*, *"La Fanciulla del west" di Puccini al Teatro dell'Opera*, ne sono stati riconosciuti dal sistema quattro: *Bronislaw Huberman all'Adriano*, *Il trio romano a Santa Cecilia*, *L'orchestra romana A Santa Cecilia*, *La Fanciulla del west di Puccini al Teatro dell'Opera*, mentre quelli non riconosciuti dal sistema erano: *L'inaugurazione dei concerti a Santa Cecilia* e *Un direttore giapponese all'Adriano*.

Dal momento che il corpus di Alderighi non permetteva un riconoscimento pieno dell'autore noto, è stato momentaneamente escluso, mentre sono stati considerati il corpus di Savinio e quello di Spaini. In questa fase per poter fare la verifica del primo ignoto, in questo caso rappresentato da uno dei testi anonimi, il sistema ha originato due cartelle: una con i testi attribuiti a Savinio, l'altra con quelli attribuiti a Spaini, sulla base del precedente riconoscimento (test Noto su Noto). Le suddette cartelle, erano posizionate nel box *Known authors*, mentre nel box *Unknown* è stato inserito l'ignoto *Il fantasma galante*, ovvero una delle recensioni cinematografiche anonime del dicembre 1936 analizzate in questa sede.

Le conclusioni di questo primo esperimento, chiamato *Savinio 1*, sono state le seguenti: dati i due corpora, quello di Savinio e quello di Spaini entrambi riconosciuti dal sistema JGAAP, l'ignoto considerato *Il fantasma galante*, è stato attribuito a Savinio.

Un secondo esperimento, successivamente denominato *Savinio 2*, ha riguardato la comparazione dei restanti testi anonimi precedentemente analizzati stilisticamente: *Becky Sharp*,

⁵³ Ivi, p. 239.

Desiderio di re, L'ultima pattuglia, Il duca di ferro, Stjenka Rasin, Il prigioniero del re, I lancieri del Bengala, Il Corsaro nero, Primo amore con Savinio e Spaini. Nel box *Known Authors* sono stati inseriti i testi attribuiti a Savinio e quelli attribuiti a Spaini raggruppati in due cartelle denominate rispettivamente Spaini e Savinio, originate dal sistema nel precedente esperimento, mentre nel box *Unknown Authors* sono state inserite le recensioni cinematografiche anonime. Inizialmente il risultato è stato il seguente: *Desiderio di re, Il duca di ferro e il prigioniero del re* sono state attribuite a Spaini, mentre *L'ultima pattuglia, Stjenka Rasin, I lancieri del Bengala, Il corsaro nero, Primo amore* a Savinio. Una volta aggiunte le prime riconosciute come autografe di Savinio nel box *Known Authors*, il sistema ha attribuito tutti testi anonimi a Savinio.

Pertanto, si è notato che l'attribuzione a Savinio di tutti i testi anonimi è avvenuta soltanto quando sono state aggiunte tutte le recensioni precedentemente riconosciute, mentre nell'esperimento antecedente, *Savinio 1*, si è avuto un immediato riconoscimento.

Dall'analisi fatta mediante l'applicazione del metodo emerge, in buona sostanza, che, nel primo test Noto su Noto, dati i corpora di Savinio, Spaini, Alderighi, i testi di Spaini e Savinio sono stati riconosciuti e attribuiti ai loro rispettivi autori⁵⁴.

L'esperimento *Savinio 1* ha dimostrato che nella comparazione tra testi di Savinio e Spaini il sistema JGAAP attribuisce la recensione anonima de *Il fantasma Galante* a Savinio, come precedentemente ipotizzato nell'analisi stilistica.

L'esperimento *Savinio 2* ha invece evidenziato alcune criticità degne di considerazione; dato che gli anonimi sono stati effettivamente riconosciuti solo quando nella cartella *Known authors* sono state inserite le recensioni anonime attribuite a Savinio, si potrebbe ipotizzare un possibile modus operandi proporzionale del sistema: infatti, trattandosi di un algoritmo, l'aumento consistente di un numero maggiore di *input* potrebbe aver inciso sul riconoscimento finale. Ovviamente se si volesse accettare tale ipotesi si dovrebbero considerare come noti, quindi di Alberto Savinio, modelli non autografi saviniani.

Un'ulteriore considerazione merita la recensione *Il Duca di ferro* che, in un primo momento, non era stata attribuita a Savinio. A tal proposito, è interessante notare come anche l'analisi prettamente filologica avesse già evidenziato la particolare divergenza sul piano filologico rispetto alle altre recensioni; infatti, non era stata riscontrata né l'analogia strutturale, non era dunque presente un giudizio sui personaggi nell'ultimo capoverso, né l'analogia stilistica, in quanto non era stato ravvisato l'uso frequente dell'avversativa di inizio frase.

Nonostante le criticità evidenziate, tale prova stilometrica considerata come verifica dell'analisi filologica, ha contribuito a dimostrare la versatilità e l'efficacia di una nuova prospettiva di ricerca che si serve dell'intelligenza artificiale e degli algoritmi come banco di verifica e supporto dell'intuizione e della capacità umana.

⁵⁴ Si veda la tabella di pag. 22 per la visualizzazione dei risultati nell'esperimento Noto su Noto.

Appendice

Tabella dell'analisi filologica sulle recensioni attribuibili a Savinio.

	Analogia strutturale	Analogia stilistica	Analogia contenutistica
Prime cinematografiche dubbie	Parte finale-ultimo capoverso -riporta sempre un giudizio sugli attori	Avversativa di inizio frase Noi maiestatis (uso della prima persona plurale) Particelle esclamative / interiezioni	<u>Ironia</u>
<i>Le Prime cinematografiche:</i> Becky Sharp, «Lavoro Fascista», 4 dicembre 1936.	Myriam Hopkins, <u>la quale non è una Venere</u> , ma secondo quanto si dice ad Hollywood sembra particolarmente adatta ad essere fotografata a colori, ha interpretato con intelligenza il personaggio di Becky Sharp straordinario esemplare di donna arrivista. Avremmo desiderato da lei, però, una maggiore misura in certe scene. Gli altri attori le hanno fatto degnamente corona.	- Invece - Ma poiché - poiché per ragioni che diremo -ce ne siamo compiaciuti -avremmo desiderato da lei - Oh, la magia della sequenza del ballo a Bruxelles e della fuga generale al rombo delle prime cannonate di Waterloo!	<u>la quale non è una Venere,</u>
<i>Le Prime cinematografiche:</i> Finalmente una donna, «Lavoro Fascista», 4 dicembre 1936.	calcolo giusto, giacchè Robert Montgomery Myrna Loy e Reginald Owen paion fatti apposta per recitare insieme, seppure nella fattispecie la parte del leone, anche per vivezza d'interpretazione, spetti indubbiamente al primo.	-Non sappiamo	- Questo film è stato tratto da una commedia teatrale e si dà così cura di celarlo che a volere, se ne mettesse conto si potrebbe anche individuare il momento in cui termina ogni atto della commedia e comincia il seguente
<i>Le Prime cinematografiche:</i> Desiderio di re, «Lavoro Fascista», 5 dicembre 1936.		-alcune inquadrature. Ma - Senonché sembrando costei -In ogni modo vuol sembrarci - Pensiamo	-Ma si può farne colpa all'attrice? In fondo se il film, a malgrado dei suoi difetti, e della mancanza di stile, riesce grazioso, lo si deve soprattutto proprio <u>a lei, che, senza esser bella né possedere personalità</u>

			<p><u>cinematografica</u> una spiccata ;</p> <p>-musica di Fritz Kreisler scritta <u>per l'operetta dalla quale il film è tratto si può dire anche liberamente molto male</u></p>
<p><i>Le Prime cinematografiche:</i> L'ultima pattuglia, «Lavoro Fascista», 8 dicembre 1936.</p>	<p>L'interpretazione è affidata a Sepp Rist, Peter Voss e Ilse Stobrawa. La regia di Herbert Selpin si è prodigata per dare al film un'andatura e un tono fotografico da «dal vero», riuscendo nello scopo.</p>	<p>-guerra. Ma la pattuglia</p>	<p>-dov'egli l'attende, sembra avere intenzioni anche più intime nei confronti di una negra (<u>la cosa poi non ha seguito chiaro, non si sa se perché i soggettisti del film han ritenuto meglio rimanere prudentemente nel vago o se perché ci ha pensato la nostra censura</u>).</p>
<p><i>Le Prime cinematografiche:</i> Il duca di ferro, «Lavoro Fascista», 11 dicembre 1936.</p>		<p>-Filmisticamente non ce ne dispiace</p> <p>- ce lo presenta</p> <p>- purissimo, veh, al Duca di Ferro</p>	<p>-<u>neanche in film, nuoce a quel tanto di presenza femminile di cui al cinema c'è sempre bisogno.</u></p> <p>-<u>in fondo, tutti bravi, sì, ma senza i quattrini di Rolschild...</u></p> <p>- lo vede cade in deliquio, e che col suo attaccamento <u>sentimentale, seppure purissimo, veh, al Duca di Ferro</u></p>
<p><i>Le Prime cinematografiche:</i> Il fantasma galante, «Lavoro Fascista», 15 dicembre 1936.</p>	<p>L'interpretazione è eccellente sotto ogni riguardo, Robert Donat è di una correttezza esemplare nella doppia parte del fantasma e del giovine padrone del castello, bene assecondato da una Jean Parker, insolitamente vivace.</p>	<p>-<i>Milione.</i></p> <p>Tuttavia, anche se in gabbia</p> <p>- totale. Ma anche là -</p> <p>-, noi nostalgici</p> <p>-pensiamo come</p>	<p>Col castello partono per l'America, naturalmente, <u>il fantasma che v'è per così dire, connesso</u></p> <p>- evidentemente dovuto frenare il proprio impeto satirico - pensiamo come avrebbe conciato il <u>pescecanismo</u> americano, se avessero lasciato fare tutto a lui (ma quella gondola nel giardino è deliziosa)</p>
<p><i>Le Prime cinematografiche:</i> Stjenka Rasin,</p>	<p>. L'interpretazione è affidata a Hans von Schiettow, che ha accanto Vera Engels e</p>	<p>-nel 1671. Tuttavia,</p> <p>- Astracan. Senonché</p> <p>- narriamo ugualmente</p>	<p><u>Film di quelli che si dicono di grande spettacolo</u></p>

<p>«Lavoro Fascista», 16 dicembre 1936.</p>	<p>Heinrich George</p>		
<p><i>Le Prime cinematografiche:</i> Il prigioniero del re, «Lavoro Fascista», 16 dicembre 1936.</p>	<p>Il film si regge per decoro e dettaglio e per la buona recitazione di Paul Kemp. Gli altri, come Michael Bohnen e come Susi Lanner, sanno ancora di palcoscenico viennese</p>	<p>-! Ma sar� -Ne siamo desolati, ma non troppo -. non ce la pigliamo per questo.</p>	<p>-Tempi, costumi e sensibilit� mutati, purtroppo, non trovano di che riderci sopra come cento anni fa. Ne siamo desolati, ma non troppo.<u>Ci sarebbe proprio di che dare addio al teatro in costume.Ve li immaginereste, Molière o Goldoni in film?</u> <u>risponde in ogni caso, alle buone esigenze del cinema familiare</u> <u>Prigioniero del Re castigato e</u></p>
<p><i>Le Prime cinematografiche: I lancieri del Bengala,</i> «Lavoro Fascista», 19 dicembre 1936.</p>	<p>Ma il merito del successo che il film ha ottenuto, e certamente seguir� ad ottenere, � dovuto anche all'interpretazione, la quale vanta un Gary Cooper e un Franchot Tone in forma perfetta. Di quest'ultimo si pu� anzi dire che mai � stato cos� bravo, mai ha saputo come questa volta, e nemmeno nella pi� recente Tragedia del Bounty, animare il personaggio affidato alle sue cure. (...)Esatto e efficace sir Guy Standing ed eccellenti anche Aubrey Smith e Richard Cromwell.</p>	<p>- Ma il merito - ribelle. Ma appare - Senonch� questo - macchinoso. Ma a che -.N� crediamo - Spieghiamo</p>	<p>Senonch� questo elemento dell'amor paterno posto a conflitto colle necessit� della disciplina � pi� che altro il filo conduttore del film- <u>nel quale una volta tanto, non c'� nemmeno una scena d'amore</u></p>
<p><i>Le Prime cinematografiche: Il corsaro nero,</i> «Lavoro Fascista», 22 dicembre 1936.</p>	<p>Gli interpreti sono stati scelti con cura, Ciro Verratti possiede una maschera notevole; � un atleta ed un esimio spadaccino, ma come attore, � ancora freddo e non molto espressivo. Egli ha saputo</p>	<p>-Non abbiamo sott'occhio - dobbiamo affidarci - Non siamo dunque - che abbiamo notati - ci sembra</p>	<p>- bisognava scegliere gli episodi pi� movimentati ed emozionanti, scartando tutto quello che poteva appesantire la vicenda e rendere meno rapido e convincente il racconto. In questo lavoro di</p>

	<p>attribuire, tuttavia, una lodevole dignità alla figura del Corsaro Nero. Nei suoi duelli è stato brillante, ma al cinematografo – dopo Douglas ed Errol Flynn –ci vuol forse meno scuola e più movimento. Ada Biagini, anch'ella celebre spadaccina, ha creato efficacemente la virile triste figura di <i>Amy</i>. Silvana Jachino è stata dolce come doveva, ma bisognerà che i registi sorvegliano maggiormente e cerchino di correggere la sua pronuncia non proprio felice. Piero Carnaluci era il <i>Corsaro Rosso</i> e Nevio Bernardi il fellone <i>Van Gould</i>; il terzetto comico dei pirati era costituito da Cesco Baseggio, Checco Durante e Silvio Bagolini.</p>	<p>- che nei nostri giovani anni seguimmo</p>	<p>cernita e di sintesi, Amleto Palmeri, sceneggiatore e regista, non ha avuto – a nostro avviso – la mano felice.</p> <p>Alludiamo in modo particolare alla sosta – cinematograficamente del tutto inutile – del Corsaro nero e dei suoi compagni in una casa <u>-pur essendo armati della massima buona volontà, non siamo riusciti a ridere del giovane pirata che ripete sempre –</u></p>
<p><i>Le Prime cinematografiche:</i></p> <p>Primo amore</p> <p>«Lavoro Fascista», 22 dicembre 1936.</p>	<p>Caterina Hepburn conferma anche qui d'essere la grande attrice che tutti sanno: e la sua interpretazione è così fine e precisa, e varia nel contempo da relegare irrimediabilmente in ombra coloro che l'assecondano, Fred Mac Murray, Fred Stone e tutti gli altri, pur ciascuno eccellente nella propria parte.</p>	<p>- nel quale vediamo</p>	<p>Siccome per giunta ella ha – nelle versioni originali, s'intende – una voce straordinariamente espressiva, si può chiarire anche per questo verso che si sia indotti a caricare nei suoi film le dosi di dialogato.</p>

Indice dei componenti

Nella tabella sono stati riportati nella cella sinistra i titoli dei testi, in quella contigua il luogo della provenienza, ovvero la rivista da cui sono stati tratti gli articoli e i volumi, nella cella centrale la data di composizione, mentre nelle ultime due è stato riportato l'autore reale e quello riconosciuto dal sistema JGAAP («Java Graphical Authorship Attribution Program»).

Titolo dell'articolo o del testo esaminato	Luogo di provenienza	Data di composizione	Autore REALE	Autore JGAAP
<i>Prima legione sedici anni inventiamo l'amore</i>	Palchetti romani da «Omnibus»	3 aprile 1937	Alberto Savinio	Alberto Savinio
<i>La belva</i>	Palchetti romani da «Omnibus»	17 aprile 1937	Alberto Savinio	Alberto Savinio
<i>Le belle speranze</i>	Palchetti romani da «Omnibus»	24 aprile 1937	Alberto Savinio	Alberto Savinio
<i>L'inferno</i>	Palchetti romani da «Omnibus»	29 maggio 1937	Alberto Savinio	Alberto Savinio
<i>L'abito nuovo</i>	Palchetti romani da «Omnibus»	26 giugno 1937	Alberto Savinio	Alberto Savinio
<i>Comici</i>	Palchetti romani da «Omnibus»	14 agosto 1937	Alberto Savinio	Dante Alderighi
L'inaugurazione dei concerti a Santa Cecilia	«Il Lavoro fascista»	22 novembre 1936	Dante Alderighi	Alberto Savinio
<i>Bronislaw Huberman all'Adriano</i>	«Il Lavoro fascista»	3 dicembre 1936	Dante Alderighi	Dante Alderighi
<i>Un direttore giapponese all'Adriano</i>	«Il lavoro fascista»	22 dicembre 1936	Dante Alderighi	Alberto Savinio
<i>L'orchestra romana al quartetto</i>	«Il Lavoro fascista»	febbraio 1937	Dante Alderighi	Dante Alderighi
<i>Il trio romano a Santa Cecilia</i>	«Il Lavoro fascista»	febbraio 1937	Dante Alderighi	Dante Alderighi
<i>“La Fanciulla del west di Puccini” al Teatro dell’Opera,</i>	«Il lavoro fascista»	febbraio 1937	Dante Alderighi	Dante Alderighi
<i>Mistral</i>	Bollettino bibliografico da «La voce»	6 marzo 1913	Alberto Spaini	Alberto Spaini
<i>Futurismo,</i>	bollettino bibliografico da «La voce»	26 giugno 1913	Alberto Spaini	Alberto Spaini
<i>Per la carta a buon mercato</i>	«La voce»	3 novembre 1913	Alberto Spaini	Alberto Spaini
<i>Moralità di un combattente</i>	Due triestini Giani Stuparich Willy	1961	Alberto Spaini	Alberto Spaini

	Reiss Romoli			
<i>Ritratto di un costruttore</i>	Due triestini Giani Stuparich Willy Reiss Romoli	1961	Alberto Spaini	Alberto Spaini
<i>Ritorno</i>	Autoritratto triestino	1936	Alberto Spaini	Alberto Spaini
<i>Il fantasma galante</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	15 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>Becky Sharp</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	4 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>Finalmente una donna</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	4 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>L' ultima pattuglia</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	8 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>Stjenka Rasin</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	16 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>Il Corsaro nero</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	22 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>Primo amore</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	22 dicembre 1936	Anonimo	Alberto Savinio
<i>Desiderio di re</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	5 dicembre 1936	Anonimo	*Alberto Savinio
<i>Il duca di ferro</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	11 dicembre 1936	Anonimo	*Alberto Savinio
<i>Il prigioniero del re</i>	Le prime cinematografiche da «Il lavoro fascista»	16 dicembre 1936	Anonimo	* ⁵⁵ Alberto Savinio

*Gli ultimi tre testi sono stati attribuiti a Savinio dopo l'aggiunta degli altri testi riconosciuti nel box Know authors, in un primo momento il sistema li aveva attribuiti a Spaini.

Prospetto delle recensioni cinematografiche della rubrica *Le Prime cinematografiche* tratta da «Il Lavoro fascista» datate dicembre e 1936 e gennaio 1937.

Secondo Buttier e Tinterri, Savinio collabora a «Il Lavoro fascista» da maggio 1936 a febbraio 1938; i suoi scritti sul quotidiano appaiono in diverse rubriche: Casa di vetro, Orizzonte, L'Italia del lavoro. Per Buttier, e Vanni Scheiwiller, Savinio pubblica recensioni nella rubrica *Le prime cinematografiche*⁵⁶, nel dicembre del '36 e tra gennaio e febbraio 1938.

Titolo	Data di pubblicazione	Firma	Nota sull'attribuzione
Becky Sharp	4 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Finalmente una donna	4 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Desiderio di re	5 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio ⁵⁷
L'ultima pattuglia	8 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Il duca di ferro	11 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Il fantasma galante	15 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Stjenka Rasin	16 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Il prigioniero del re	16 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
I lancieri del Bengala	19 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Il corsaro nero	22 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
Primo amore	22 dicembre 1936	anonima	Autore JGAAP→Savinio
L'uomo dei diamanti	25 dicembre 1936	anonima	
L'angelo delle tenebre	25 dicembre 1936	anonima	
È tornato Carnevale	27 dicembre 1936	anonima	Attribuita da V. Scheiwiller a Savinio ⁵⁸ .
L'albero di Adamo	31 dicembre 1936	anonima	Attribuita da V. Scheiwiller a Savinio
L'uomo senza volto	Dicembre 1936	anonima	Attribuita da V. Scheiwiller a Savinio
Vivere	1 gennaio 1937	anonima	
Pensaci Giacomino	1 gennaio 1937	anonima	

⁵⁶ S. Buttier, *Savinio giornalista itinerario bibliografico*, Bulzoni editore, Città di Castello, 1987, p.38.

⁵⁷ Dati i corpora di testi noti Savinio, Alderighi, Spaini e le Prime Anonime, il sistema JGAAP attribuisce il testo a Cardinali; dati i corpora di testi noti Savinio, Cardinali e Prime Anonime, il sistema attribuisce il testo ancora a Cardinali.

⁵⁸ *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, con un'introduzione di Mario Verdone, Milano, Quaderni della Fondazione Primo Conti, 1981; anche Tinterri concorda con tale attribuzione; vedi A.Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 114.

Il sentiero della melodia	5 gennaio 1937	anonima	
L'uomo che sorride	7 gennaio 1937	anonima	
Sotto due bandiere	9 gennaio 1937	anonima	
Allegria	9 gennaio 1937	anonima	
Capitan Gennaio	10 gennaio 1937	anonima	
Ave Maria	10 gennaio 1937	anonima	
Missione pericolosa	13 gennaio 1937	anonima	
Voglio essere amata	15 gennaio 1937	Segno grafico «g»	
È arrivata la felicità	16 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
L'imperatore della California	17 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
Vigilia d'armi	19 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
Tutto per un bacio	20 gennaio 1937	Siglato V.C	
Marte	20 gennaio 1937	Vice	
Il sentiero della felicità	21 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
Difendo il mio amore	23 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
L'amato vagabondo	24 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
Amore tzigano	27 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
Lo studente di Praga	27 gennaio 1937	Vittorio Cardinali	
Ombre e luce	29 gennaio 1937	Siglato V.C	
Il corriere dello zar	30 gennaio 1937	Siglato V.C	
I nostri parenti	31 gennaio 1937	Siglato V.C	
Le amazzoni bianche	3 febbraio 1937	Vittorio Cardinali	
Amore di principe	3 febbraio 1937	Vice	
Le quattro perle	4 febbraio 1937	Vittorio Cardinali	
L'ora misteriosa	5 febbraio 1937	Vittorio Cardinali	
Vertigine di una notte	7 febbraio 1937	V.C.	

*Il 2 febbraio 1937 l'articolo *Gioconda de Vito e Mario Rossi all'Adriatico*, presente nella rubrica Teatri e concerti, reca la firma VICE.

Prime cinematografiche raccolte e attribuite ne *Il sogno meccanico* a Savinio.

Titolo	Data di pubblicazione	Firma
La scomparsa di Stella Parish	4 agosto 1936	?
È tornato carnevale	27 dicembre 1936	anonima
L'uomo senza volto	Dicembre 1936	anonima
Napoli d'altri tempi	4 gennaio 1938	a.s
Il bandito della Casbah (Pepe le Mokò)	4 gennaio 1938	a.s
Il conte di Brécard	9 gennaio 1938	a.s
Amanti di domani	30 gennaio 1938	a.s
Dolce inganno	25 gennaio 1938	a.s
Fra due donne	25 gennaio 1938	a.s
Caffè Métropole	29 gennaio 1938	a.s
Chi è più felice di me?	Gennaio 1938	a.s (?)
Charlie chan alle olimpiadi	20 gennaio 1938	a.s (?)
Pugno di ferro	Gennaio 1938	a.s (?)
Voglio vivere con letizia	1 febbraio 1938	a.s
Mademoiselle Docteur	23 febbraio 1938	a.s
Sotto i ponti di New York	febbraio 1938	a.s(?)
Nina non fare la stupida	febbraio 1938	a.s(?)
La tredicesima sedia	febbraio 1938	a.s(?)
Le tre spie	febbraio 1938	a.s(?)

Testi

Le Prime cinematografiche: 4 dicembre 1936

“Becky Sharp”

Questo film è giunto al grande pubblico italiano con parecchi mesi di ritardo. Il fatto non avrebbe importanza se «Becky Sharp» non rappresentasse una tappa nell'ordine cronologico, non dei valori — nel cammino del cinema a colori. Dopo «La cucaracha» un corto metraggio che non è stato proiettato in Italia, l'industria americana ha prodotto infatti «Becky Sharp» (regista: Mamoulian), che rappresenta dunque il primo vasto esperimento cinematografico con il sistema «Technicolor». «Il sentiero del pino solitario» (regista: Hathaway) è venuto poi. Invece, per ragioni esclusivamente commerciali che regolano i circuiti, «Il sentiero del pino solitario» è stato proiettato — a Roma, almeno — prima di Becky Sharp». Ora, mentre gli artefici di questo film hanno dedicato le maggiori cure all'elemento colore, subordinandogli in certo modo il soggetto e l'azione. «Il sentiero del pino solitario» rappresenta già la rivincita del racconto, e cioè dei valori cinematografici tradizionali e fondamentali, sul nuovo e pur prodigioso strumento messo dalla tecnica a disposizione dell'artista. Ma poiché per ragioni che diremo poi, «Becky Sharp» può dirsi meglio riuscito, sotto l'aspetto di film a colori, de «Il sentiero del pino solitario»; per questa ragione e per l'ordine cronologico delle proiezioni, il pubblico può essere indotto a credere che il film di Mamoulian rappresenti un progresso nei confronti di quello di Hathaway; il che non è vero. Non è vero, sia perché quel film è stato prodotto prima di questo, sia perché si tratta di due esperimenti compiuti in condizioni diverse ed anche, in certo modo, di due esempi di differenti concezioni artistiche dell'impiego e degli scopi del colore. Difatti «Becky Sharp» è stato girato tutto quanto nello stesso stabilimento, mentre gli esterni frequentissimi de «Il sentiero del pino solitario» sono stati ripresi all'aperto e dal vero. Per «Becky Sharp» si è scelto un soggetto che offriva l'opportunità ad uno sfoggio di costumi e di ambienti pittoreschi; i colori sono stati preparati, disposti, raggruppati, ben sapendo dove si voleva giungere e quali fossero le capacità e i difetti del mezzo meccanico; il quadro è stato composto sempre con somma diligenza e con gusto sicuro: e i risultati sono stati quelli che dovevano essere: pittorici e antiveristici. Per «Il sentiero del pino» invece, il regista e i tecnici si sono serviti di colori naturali, in un ambiente forse poco favorevole alla tavolozza, accesa e pur povera, della tricromia (il passaggio di alta montagna, con le trasparenze della sua atmosfera, la gamma infinita e la squisita delicatezza dei suoi colori, avendo la possibilità di intervenire nella ripresa dei colori soltanto con i mezzi e gli accorgimenti della tecnica fotografica, necessariamente limitati anche se essa è la più scaltrita. I risultati sono stati perciò più veristici e in genere, meno soddisfacenti che per «Becky Sharp». In entrambi i casi si tratta di esperimenti interessantissimi; ma a quale delle due tendenze, che essi rappresentano, spetterà l'avvenire? Nè all'una nè all'altra in linea assoluta, probabilmente. Ciò che importa — a nostro avviso — è che l'elemento colore non sia fine a sè stesso, ma mezzo per una più alta e perfetta creazione artistica, e che perciò con esso non intenda copiare la natura, ma neppure si cada in un preziosismo pittorico, esiziale ad un genere d'arte qual è il cinematografo, che non tollera estetismi di alcuna sorta. Il cinema, perché a colori, non può chiudersi per sempre negli studi; la natura è la grande ispiratrice degli artisti. Bisogna dunque risolvere i problemi nuovi, di ordine tecnico ed estetico, posti dall'elemento colore: ciò darà luogo ad una nobile e feconda emulazione fra quanti amano il cinematografo e ad esso dedicano il sapere e l'intelletto loro. Detto questo e poiché «Becky Sharp» costituisce un esperimento, possiamo indulgere ai frequenti preziosismi pittorici di Mamoulian e di Jones, «direttore dei colori», e confessare che noi stessi ce ne siamo compiaciuti una volta tanto. Bisognava pur sapere ciò che un maestro della regia come Mamoulian e un grande scenografo come Jones potevano mettere insieme in uno studio attrezzatissimo con una montagna di dollari a disposizione —servendosi del «Technicolor»! Possiamo essere sicuri che più di quello

che si è ottenuto con «Becky Sharp» non sarebbe possibile ottenere oggi; ma è già molto. Oh, la magia della sequenza del ballo a Bruxelles e della fuga generale al rombo delle prime cannonate di Waterloo! Per amor del colore, talvolta, Mamoulian ha perso di vista il racconto. La storia di «Becky Sharp» procede un po' fiacca ed a sbalzi e la stessa caratterizzazione del personaggio principale non risulta persuasiva. «La fiera della vanità» del Thackeray da cui è stato tratto, molto liberamente e sommariamente, il soggetto di questo film – avrebbe potuto dar luogo ad una grande descrizione cinematografica di ambienti e di caratteri; in realtà, invece, il vecchio romanzo è stato scelto soltanto perché lussuosa scenografia dell'epoca di cui esso tratta si prestava a comporre bei quadri in senso pittorico. Myriam Hopkins, la quale non è una Venere, ma secondo quanto si dice ad Hollywood sembra particolarmente adatta ad essere fotografata a colori, ha interpretato con intelligenza il personaggio di Becky Sharp straordinario esemplare di donna arrivista. Avremmo desiderato da lei, però, una maggiore misura in certe scene. Gli altri attori le hanno fatto degnamente corona.

Le Prime cinematografiche: 4 dicembre 1936

“Finalmente una donna”

Questo film è stato tratto da una commedia teatrale e si dà così cura di celarlo che a volere, se ne mettesse conto si potrebbe anche individuare il momento in cui termina ogni atto della commedia e comincia il seguente. In queste condizioni ognuno immagina che il film vita propria ne ha poca e l'interesse che può suscitare dipende quasi esclusivamente dalla maggiore o minor bontà del dialogo e delle situazioni teatrali ch'esso riesce a suscitare. Non sappiamo se di questo dialogo gli autori italiani del doppiaggio, che debbono tener conto anche di parecchi elementi non precisamente letterari, ci hanno dato una traduzione fedele al cento per cento. Sta in ogni caso che per tale verso il film dà, per così dire, un colpo al cerchio e uno alla botte, ossia accade che alla fine dei conti le battute brillanti si equivalgano all'incirca in quantità. E altrettanto dicasi delle situazioni che ne conseguono.

Si tratta, in sostanza, appunto di una commedia del tipo detta brillante. Il «finalmente una donna» del titolo va inteso non già idealmente, e cioè nel senso che la donna in questione, che è poi Myrna Loy, venga definita tale in contrasto colle altre, che qualcuno giudichi pupattole, bensì invece nel significato molto naturalistico che alla frase si può facilmente immaginare dia un giovanotto sano e robusto come Robert Montgomery, il quale, segregato in una stazione radiotelegrafica sperduta fra i ghiacci del Labrador, non vede essere di sesso femminile da svariati mesi. La donna capita sul luogo, in seguito a un infortunio aeronautico, insieme al fidanzato; il quale essendo impersonato da Reginald Owen, si fa presto a capire che il simpatico, vanitoso e sfacciato Roby si faccia in quattro per soffiargliela e vi riesca senza grandi difficoltà. A complicare la faccenda pensa poi un'altra donna, per dimenticare la quale appunto l'attuale radiotelegrafista s'era rifugiato in quei lontani paraggi: ma ciò vale soltanto a ritardare di poco il lieto fine in programma. Si immagina facilmente che trasportando un lavoro teatrale di peso sullo schermo i produttori americani abbiano soprattutto fatto assegnamento sulle virtù di un terzetto d'interpreti quale quello che s'è elencato; calcolo giusto, giacché Robert Montgomery Myrna Loy e Reginald Owen paion fatti apposta per recitare insieme, seppure nella fattispecie la parte del leone, anche per vivezza d'interpretazione, spetti indubbiamente al primo

Le Prime cinematografiche: 5 dicembre 1936

“Desiderio di re”

Per essere certi che questo è davvero il primo tentativo di Sternberg nel campo dell'operetta – o di qualcosa che somiglia troppo all'operetta per consentire agevolmente altra denominazione –

bisognerebbe avere sottomano l'elenco completo della produzione di questo regista tedesco d'Hollywood anteriore a quei Banditi di Chicago che ne rivelarono il nome ai più. In ogni modo vuol sembrarci che la via da lui prescelta per rinnovarsi, se di questo si tratta, non sia la più confacente alle sue attitudini; tutt'al più bisognerà attenderlo a prova più convincente. Grava su *Desiderio di re*, infatti, una certa pesantezza di mano, quella «Schwerfalligkeit», per dirla giusto con parola tedesca, che il regista sembra essersi portato in America dopo l'infelice intermezzo in patria coll'insopportabile film che ne conseguì (*Angelo azzorro*, precisamente), e della quale egli non ha saputo liberarsi, parzialmente, che in *Marocco* e *Capriccio Spagnuolo*. Non è che nel film odierno manchino i momenti indovinati, l'eleganza distaccata e decorativa di certe scene, la grazia morbida di alcune inquadrature. Ma si pensa, senza volerlo, a Lubitsch. Dopo di che, siccome non mancano le trovate felici e le situazioni garbate, si può anche consentire con chi giudichi *Desiderio di Re* un film nel complesso divertente. Pensiamo che lo sarebbe anche di più se non ci fosse di mezzo la bella voce di Grace Moore, che esige le fermate obbligatorie pei suoi brillantissimi saggi d'arte canora. Ma si può farne colpa all'attrice? In fondo se il film, a malgrado dei suoi difetti, e della mancanza di stile, riesce grazioso, lo si deve soprattutto proprio a lei, che, senza esser bella né possedere una spiccata personalità cinematografica, sa rallegrare l'intera faccenda con la sua vivacità sbarazzina, mentre Franchot Tone, invece, dal quale si poteva aspettare di più, si ha l'impressione che si adatti meglio a parti diverse. Il soggetto, detto in poche parole, ha per ambiente la corte K.u.k d'Austria allorché si trattava di dare una degna consorte a Francesco Giuseppe, imperatore giovinetto, intraprendente e sentimentale grazie a Franchot Tone. La scelta dell'imperatrice madre è caduta sulla persona di una delle figlie del Duca di Baviera. Senonché sembrando costei irrimediabilmente innamorata di un altro, sua sorella crede fare opera buona recandosi a corte collo scopo di parlare al sovrano e, fidando nella sua generosità, mandare il matrimonio a carte quaranta. Le circostanze poi l'inducono a non svelare il proprio essere e a farsi credere una sartina. È inteso che l'imperatore finisce coll'innamorarsene; e soltanto l'attuale governo inglese, che sembra aver per le mani un grattacapo del genere, sa cosa ne potrebbe venire fuori se la sedicente sartina non fosse, in definitiva, sorella di sua sorella la prescelta, ossia figlia di suo padre, e cioè anch'essa giovane di alto lignaggio. La qual verità venendo alla luce, tutto s'accomoda, con fedeltà alle buone norme del Della musica di Fritz Kreisler scritta per l'operetta dalla quale il film è tratto si può dire anche liberamente molto male. L'autore di «Tamburino Spagnuolo» è un grande violinista non un compositore.

Le Prime cinematografiche: 8 dicembre 1936

“L'ultima pattuglia”

Il soggetto di questo film di propaganda coloniale germanica narra un episodio della guerra fra tedeschi e inglesi – durante la conflagrazione europea - in quella regione che costituì l'Africa orientale tedesca. Protagonisti sono due ufficiali, uno britannico e uno germanico, grandi amici prima che scoppiassero le ostilità. Il destino vuole che il tedesco, al comando di una pattuglia incaricata di disturbare la occupazione inglese del territorio, si trovi a combattere proprio contro il suo amico, il quale, vedi caso, ha avuto l'ordine di installarsi colle sue truppe nella fattoria del tedesco, dove ancora la moglie di questi risiede. Naturalmente costei intrattiene segrete relazioni col marito e anzi, poiché gli inglesi hanno occupato tutte le sorgenti dei dintorni, il che impedisce alla pattuglia tedesca la marcia necessaria a raggiungere le sue basi e minaccia di farne morir di sete i componenti, tenta di rifornire d'acqua lui e le sue truppe. Scoperta in questa sua impresa, l'ufficiale inglese deve suo malgrado farla condurre davanti a un consiglio di guerra. Ma la pattuglia, con un audace tentativo, riesce a penetrare nottetempo nella fattoria, liberare la donna e prendere senz'altri indugi la via che la ricongiungerà al grosso delle truppe tedesche. La parte propagandistica del film risiede meno nell'episodio bellico,

inquanto tale che non nei particolari descrittivi dell'ambiente. Si tratta evidentemente, per tale verso, di combattere quella che in Germania chiamano la «menzogna coloniale» della grande guerra, ossia l'asserita incapacità tedesca ad amministrare umanamente possedimenti coloniale. Così il film non risparmia strette di mano tra colonizzatori tedeschi e negri colonizzati nè le dichiarazioni e gli atti di fedeltà degli ultimi verso i primi: e c'è perfino un momento in cui il protagonista tedesco, prima di prendere moglie beninteso e nella errata convinzione che la futura consorte non giunga più, nella fattoria, dov'egli l'attende, sembra avere intenzioni anche più intime nei confronti di una negra (la cosa poi non ha un seguito chiaro, non si sa se perché i soggettisti del film han ritenuto meglio rimanere prudentemente nel vago o se perché ci ha pensato la nostra censura). Va aggiunto, però, che questa parte propagandistica è svolta con discrezione e naturalezza così da non intralciare minimamente il buon andamento del film. Il difetto del soggetto per contro risiede soprattutto nell'aver impostato, insistendovi, un tema – quello dell'amicizia tra due ufficiali che la sorte vuol combattenti in campi avversi - il quale tema poi la chiusa del film, mentre risolve bene l'episodio di guerra, lascia sospeso a mezz'aria, senza conclusione. L'interpretazione è affidata a Sepp Rist, Peter Voss e Ilse Stobrawa. La regia di Herbert Selpin si è prodigata per dare al film un'andatura e un tono fotografico da «dal vero», riuscendo nello scopo

Le Prime cinematografiche: 11 dicembre 1936

“Il duca di ferro”

Duca di ferro tutti sanno che era il soprannome di Wellington. E così ognuno avrà anche capito come questo film costituisca una ennesima vita romanzata, genere il quale, dopo aver fatta la fortuna di tanta gente in campo letterario, sembra ora volerla fare a non minor quantità di persona in campo cinematografico. Il film ha come materia fondamentale il periodo di storia detto i Cento giorni, fra la fuga di Napoleone dall'Elba e la battaglia di Waterloo. Periodo già trattato chissà quante volte in cinematografo, e che appunto per questo giustifica che gli inglesi -il film è inglese- abbiano voluto non essere da meno di altre cinematografie nell'accomodarlo a maggior gloria propria. C'è infatti chi l'ha messo in scena, tale periodo, guardando soprattutto a Napoleone e alla situazione interna francese; altri ha cercato di far capire chiaro che il motivo della sconfitta del corso si aveva da vedere principalmente all'abilità diplomatica di Metternich; i tedeschi, quando ci si sono accinti, hanno a lor volta pensato e tentato di far pensare a tutti che se non ci fosse stato il fulmine di guerra Blucher, gli altri avrebbero fatto ridere; e si è voluto perfino un film il quale ha suggerito amabilmente che forse, in fondo, tutti bravi, sì, ma senza i quattrini di Rolschild..Ora ecco gli inglesi scendere a loro volta in campo, senza ambagi, senza false modestie, decisi a tutto: Waterloo, la pace europea, l'evitato smembramento della Francia, la fermezza del trono di Luigi XVIII, il freno posto alle smodate pretese degli alleati, tutto merito di Wellington. Filmisticamente non ce ne dispiace. L'*Iron Duke*, come ce lo presenta questo film e nella interpretazione arguta e marcata di George Arliss, chissà se ancora gli è rimasto qualcosa di comune colla persona storica di Wellington, che sembra fosse individuo freddo e prosaico, ma è un tipo in complesso simpatico, di quegli assi-piglia-tutto pieni di brio e di belle virtù cavalleresche, come se ne vedono soltanto più al cinematografo: ama la pace e fa benissimo la guerra, combatte con tenacia ma senza odio, assume i più lodevoli atteggiamenti idealistici e non si perita di dichiarare ch'essi rappresentano l'interesse politico del suo paese, dice di voler far soltanto il soldato e batte in astuzia i diplomatici di professione, non desidera di meglio che la pace domestica ed è sempre costretto a trovarsi in mezzo ai grossi problemi storici, che poi sa risolvere da par suo, e infine riesce a fare la corte alle belle donne senza venir meno alla fedeltà coniugale e senza lasciar scemare nel proprio cuore il grande amore per la consorte. Insomma un personaggio fatto su misura pel cinema e la cui presenza basta a dare una parvenza di costruzione, e in ogni modo una continuità a una serie di episodi taluni dei

piuttosto aridi. Nè il fatto che al tempo di Waterloo e dopo, Wellington non fosse più in età da venir cacciato in avventure d'amore, neanche in film, nuoce a quel tanto di presenza femminile di cui al cinema c'è sempre bisogno. I soggettisti hanno pensato bene di fargli trovare, oltre gli affetti famigliari, una sua giovane e bella ammiratrice, che quando lo vede cade in deliquio, e che col suo attaccamento sentimentale, seppure purissimo, veh, al Duca di Ferro, fornisce argomento a un intrigo ordito contro di lui da Madame la nipote di Luigi XVIII. Tranne la fucilazione di Ney, che Wellington avrebbe voluto evitare, non ne deriva però un grave danno, giacché perfino il marito della bella donna finisce col persuadersi che in quel legame sentimentale non c'era niente di male. La regia di Victor Saville, a disposizione del quale i produttori hanno posto grandi mezzi, è accurata e pulita; il meglio di sé lo ha dato nella battaglia di Waterloo e soprattutto in alcuni bei quadri di una carica di cavalleria.

Le Prime cinematografiche

"Il fantasma galante" 15 Dicembre 1936

Finora i film di René Clair, dal lontano *Parigi che dorme* fino ai recentissimi che ognuno conosce avevano tutti almeno due aspetti in comune : che il soggetto, di dovunque fosse stato tratto, era opera di René Clair stesso, il quale aveva così potuto profondervi quella sorta di ironia, tipicamente francese che gli va a genio; e che il film, per buono o men buono che fosse, si vedeva ch'era stato realizzato dal regista colla libertà di abbandonarsi alla sua fantasia, incorreggibilmente intellettualistica, estrosa e fumista, lontana da quelle che sono le normali esigenze del grande pubblico. Questa volta, sotto i due aspetti di cui sopra, abbiamo un René Clair nuovo, sia perché alle prese con un soggetto scritto da altri e da cima a fondo pervaso di umorismo anglo-sassone, sia soprattutto perché chiaramente preoccupato – voglia personale di cimentarsi col «numero difficile» del programma cinematografico? imposizione del direttore di produzione Korda?- di uscire dal tipo di film «da camera» se così può dirsi avendo in vista il valore dell'espressione nel campo musicale per affrontare il film cosiddetto industriale da gran pubblico. E abbiamo un René Clair nuovo anche nel risultato finale, il quale sembra appunto costretto a muoversi, come su un binario inevitabile, lungo i due elementi su riferiti, l'umorismo anglo-sassone del soggetto e il bisogno di mettersi d'accordo colle necessità di un successo di massa. E così ecco il più bizzarro, freddamente fantasioso, argutamente ribelle dei registi portato di peso nei ranghi, messo al passo sul ritmo della normale produzione industriale, addomesticato, in una parola. Definitivamente? Speriamo di no, noi nostalgici del *Cappello di paglia di Firenze* e del *Milione*. Tuttavia, anche se in gabbia, René Clair non ha rinunciato nè al proprio gusto nè alla propria intelligenza. Privo di aggressività, senz'ombra d'ironia avanguardista, e anzi navigando il più spesso a gonfie vele nel mare della posoiade, questo *Fantasma galante* è un film che riesce divertente senza nulla concedere alla sguaiateria, è condotto con brio seppure anche con qualche zona di indifferenza, appare elaborato con ogni raffinatezza e nella scelta delle inquadrature e nel montaggio. A rivelare del resto la mano inconfondibile del regista basterebbero le scene dell'arrivo del fantasma a Nuova York, o quelle del pranzo nel castello allorché i creditori –personaggi che René Clair par aver sempre in grande avversione – si fingono camerieri per servire il milionario, o anche semplicemente la trovata di far iniziare le scene del trasporto del castello con un primo piano di blocchi di pietra che vengono accuratamente imballati, assai più efficace di qualsiasi macchinoso quadro totale. Ma anche là dove Clair ha evidentemente dovuto frenare il proprio impeto satirico-pensiamo come avrebbe conciato il pescecianismo americano, se avessero lasciato fare tutto a lui (ma quella gondola nel giardino è deliziosa) - il film non manca di eccellenti, seppure esteriori, elementi di schietta comicità. A sua volta la nota sentimentale vi è trattata con somma eleganza, oltre che, naturalmente, senza eccessivo calore. Il soggetto vuole essere una satira di certa mentalità americana da nuovi ricchi. Vi vediamo infatti un milionario d'oltre oceano decidersi

ad acquistare, e farselo trasportare pezzo per pezzo in America un vecchio castello scozzese, il quale, fra le vetuste pietre, racchiude un fantasma, l'anima in pena di un giovane guerriero d'altri tempi costretto da suo padre a rimaner senza pace finché non avrà riscattato un atto di codardia compiuto in battaglia. Col castello partono per l'America, naturalmente, il fantasma che v'è per così dire, connesso, il quale il milionario si ripromette di sfruttare per scopi pubblicitari e l'ultimo discendente della nobile schiatta alla quale il fantasma appartiene, colui stesso che il castello ha venduto, un simpatico e indebitato giovinotto oggetto degli amorosi sguardi della figlia del milionario. In America, infine, il fantasma trova inaspettata occasione di redimersi e di sottrarsi definitivamente al suo triste castigo, non senza però aver colla sua inguaribile galanteria, che la tomba non ha repressa, fatto involontariamente procedere per la via migliore, che conduce poi al matrimonio, le faccende sentimentali del suo timido e apatico discendente. L'interpretazione è eccellente sotto ogni riguardo, Robert Donat è di una correttezza esemplare nella doppia parte del fantasma e del giovine padrone del castello, bene assecondato da una Jean Parker, insolitamente vivace.

Le Prime cinematografiche: 16 Dicembre 1936

"Stjenka Rasin"

La storia di Stjenka Rasin, eroe di una notissima canzone popolare russa, argomento di più d'un dipinto celebre, dopo la calata nell'Europa occidentale di tutte le compagnie di «maschere russe», dei cori dei cosacchi e dopo che la cinematografia, con *Volga Volga* di Turjanski, si è assunta il compito di diffonderla tra noi, non dovrebbe risultare più inedita a nessuno. Si dovrebbe ormai perfino poter trovarne cenno nelle enciclopedie popolari; così, ad esempio: Rasin Stjenka (Stefano), cosacco del Don, comandò nel 1670 un gruppo di ribelli dediti al banditismo nella regione del Volga; dopo alcuni successi iniziali, fatto prigioniero, giustiziato nel 1671. Tuttavia, per scrupolo, narriamo ugualmente l'argomento del film, che poggia assai meno sui fatti storici che non su motivi cari alla propaganda germanica –il capopopolo che si rivolta contro i soprusi dei reazionari detentori del potere pure restando fedele all'idea di Patria. Avviene dunque che Stefano Rasin, giovane cosacco, è in lotta contro un signorotto feudale della regione del Volga, il quale non rispetta la libertà dei cosacchi; e che gli capita di salvare la vita alla figlia del suo nemico. La fanciulla ch'è promessa sposa ad un altro signorotto, con sede in Astracan, ricambia immediatamente la simpatia che ispira al cosacco. Poi succede che Stjenka, in seguito ad un atto di ribellione finisca a dover rimorchiare dalle rive del Volga uno dei battelli del padre della sua bella. Ma i cosacchi riescono a liberarlo, facendo anzi prigionieri il signorotto feudale e sua figlia; e Stjenka, nominato capo dei cosacchi si mostra ancora una volta generoso: libera il suo nemico, dopo che questi ha giurato di rispettare i diritti dei cosacchi, e lo lascia partire insieme alla figlia alla volta di Astracan. Senonché il signorotto di quest'ultima città, il futuro marito della fanciulla, complotta contro lo Zar, al quale Stjenka è fedele, così che questi decide di navigare contro la città per combattere il nemico del suo sovrano e sposo della sua amata. Ora è però la fanciulla che, ancorché già convolata alle promesse nozze, non sa stare senza il suo bel cosacco, e lo raggiunge nottetempo, e muore al suo fianco nell'impari battaglia fra la nave di lui e la flotta dell'astracanese. Stjenka Rasin, col cadavere dell'amata tra le braccia, aspetta che il suo vincitore salga a bordo della sua nave; indi salta per aria insieme a essa nave, esso vincitore e tutti quanti, avendo in anticipo dato ordine appiccare il fuoco al deposito delle polveri. Film di quelli che si dicono di grande spettacolo, con canti di cori del Don, costumi sfarzosi, quadri d'atmosfera, nebbie di grande effetto, luci decorative, e in cui la cornice sovrasta di gran lunga il quadro e di mangia irrimediabilmente l'azione drammatica, Stjenka Rasin vive appunto di questi elementi esteriori, specialità di Wolkow. di L'interpretazione è affidata a Hans von Schiettow, che ha accanto Vera Engels e Heinrich George.

Prime cinematografiche: 16 dicembre

“Il prigioniero del Re”

Una piacevolezza. Una piacevolezza di quelle che raccontate un secolo fa, a Balzac, questi non avrebbe esitato un istante ad impadronirsene per i suoi saporiti *Contes Drolatiques*. Una storiella, insomma, da raccontarsi, senz'ombra di ironia volterriana. Tempi, costumi e sensibilità mutati, purtroppo, non trovano di che riderci sopra come cento anni fa. Ne siamo desolati, ma non troppo. Un film come questo *Prigioniero del Re*, che è della casa Bavaria di Monaco, che ha dietro di sé produzioni assai gustose di paesaggi e costumi delle alpi bavaresi, meritava un tocco più lieve, una mano più disinvolta, una legatura più piccante, dato che si trattava del secolo della galanteria seppure sassone. Al tempo dei re credenzoni e libertini, ci si può permettere, senza ferire la tradizione, qualche peccatuccio di fantasia. Comunque, non ce la pigliamo per questo. Il film si regge per decoro e dettaglio e per la buona recitazione di Paul Kemp. Gli altri, come Michael Bohnen e come Susi Lanner, sanno ancora di palcoscenico viennese la loro bravura sarebbe stata maggiore se nel film fossero stati introdotti mottetti e canzoni. Peccato, davvero! Ma sarà per un'altra volta e per un'avventura più sorridente e contemporanea. Ci sarebbe proprio di che dare addio al teatro in costume. Ve li immaginereste, Molière o Goldoni in film? *Prigioniero del Re* risponde in ogni caso, alle buone esigenze del cinema castigato e familiare.

Le Prime cinematografiche: 19 dicembre 1936

“I lancieri del Bengala”

Benché giunga fra noi con circa due anni di ritardo, questo film nulla ha perduto della sua freschezza. E' uno stupendo «pezzo» di cinematografo, nel significato più tradizionale della parola, un classico dello schermo, se così può dirsi, costruito vigorosamente su una salda intelaiatura di episodi i più varii, dal comico al tragico, i quali, lungi dall'appesantire la narrazione, o costringerla a battute d'arresto, o assorbirla spezzandone l'unità, la sorreggono alla perfezione, come dei pilastri potrebbero sorreggere un ponte gettati su una vasta vallata, conferendo al racconto un'ampiezza di sviluppi e di respiro di cui purtroppo in rari film si può ricordare d'aver trovato uguale. Nè crediamo sarà tanto presto consentito veder dispiegarsi sullo schermo così vivo ed energico il senso dell'avventuroso cinematografico, nè così mirabilmente sentirlo gradatamente elevarsi fino a immergere nel clima epico, senza sforzo apparente, quasi per naturale virtù delle cose narrate. Per dirne però meno genericamente occorre dar dapprima conto del soggetto. Il quale vuol dipingere vita, morte e miracoli d'un reggimento di lancieri inglesi del Bengala, distaccato per ordine del Comando Supremo in una regione indiana di confine poggiando su questo schema generale: il contrasto fra il senso vigile della disciplina e il sentimento d'amor paterno nell'animo del colonnello comandante il reggimento, contrasto che è intimo del colonnello ma ad un tempo prende corpo fuori di lui, fra lui da una parte, che pare unicamente dare retta alla sola disciplina e due suoi ufficiali, che si trovano come a interpretare e tradurre in atti gli impulsi paterni del suo cuore generoso. Spieghiamo meglio la faccenda dicendo che un amico del colonnello ha creduto opportuno ottenere che il figlio di questi, e a sua insaputa raggiunga in India il reggimento del padre non appena terminato il corso ufficiale in Inghilterra. Accade così che il colonnello, il quale sa quanto valga la disciplina più rigida soprattutto in colonia, quasi volendo fornire subito prova che nel suo reggimento non c'è posto per sentimentalismi, né molto meno per favoritismi, bensì soltanto per il compimento del dovere, riserva al figlio un'accoglienza fredda, quasi d'indifferenza, conculcando il proprio affetto; e straniando così dalla propria intimità il ragazzo, al quale, quasi per reazione sentimentale, si legano d'immediata amicizia protettiva due giovani ufficiali. Quando più tardi il capo dei ribelli, per tenere a bada i quali il reggimento dei lancieri è stato dislocato nella regione di frontiera, riesce con l'astuzia a impadronirsi del figlio del

colonnello al fine d'indurre quest'ultimo a inseguirlo lasciando sguernito di truppe un convoglio di munizioni su cui intende fare man bassa, è naturale che il colonnello, pur sapendo quale fine sia riservata al figliolo, preferisca decidersi al sacrificio del ragazzo, pur di non cader nella trappola preparata dal ribelle. Ma appare altrettanto naturale che i due ufficiali, ergendosi quasi interpreti dei più intimi e soffocanti desideri del loro comandante, contravvengano a un suo formale ordine e si gettino alla bella avventura di tentare la liberazione del prigioniero. Fatti prigionieri a lor volta, subiscono una crudele tortura senza rivelare la via che prenderà il convoglio di munizioni prima che il reggimento possa fargli da scorta; ma è proprio, invece, il figlio del colonnello che non regge al dolore fisico e dà le informazioni richieste. Quando però le munizioni giungono al fortino del ribelle, dove tutti e tre sono prigionieri, con un colpo audace essi riescono ad uscire dalla cella in cui sono rinchiusi. Uno dei due ufficiali, sacrificando la propria vita, dà fuoco alle munizioni, facendo saltare il fortino per aria. Prima dell'atto eroico, però egli ha ancora pensato al suo comandante e ha ottenuto dal figliuolo di questi e dall'altro ufficiale il compimento di un ultimo desiderio: che il colonnello non venga mai a sapere dell'atto di debolezza compiuto da suo figlio il quale, peraltro, nell'episodio finale ha modo di redimersi. Senonché questo elemento dell'amor paterno posto a conflitto colle necessità della disciplina è più che altro il filo conduttore del film- nel quale una volta tanto, non c'è nemmeno una scena d'amore è per così dire la regola del gioco, alla quale si attengono i due giocatori principali, che non sono né il padre né il figlio ma i due ufficiali ossia Gary Cooper e Franchot Tone. Delle loro figure che fanno vagamente pensare ai moschettieri di Dumas padre, quella popolana, impulsiva e generosa dello scozzese impersonato da Cooper e Franchot, quella più calma, aristocratica e scanzonata, ma non meno generosa di Tone vive principalmente il film, disegnandole con vivezza, ponendole a contrasto per caratteri, però accomunandoli negli impulsi più nobili con tale abile e graduale approfondimento che alla fine quando Gary Cooper non esita a sferrare un formidabile pugno in faccia al compagno unicamente per recarsi in sua vece incontro alla morte certa nell'impresa di appiccare il fuoco al deposito di munizioni, nessuno trova la cosa né esagerata, né inverosimile, tanto appare connaturale allo spirito del personaggio. Naturalmente il film ha anche dei difetti. Per esempio la insufficiente caratterizzazione degli avversari dei lancieri del Bengala, ribelli, trattati un po' all'ingrosso e in modo malamente convenzionale, così che tutta la vicenda risente di una certa unilateralità di impostazione. Per esempio ancora certe scene descrittive della vita del reggimento al campo che non riescono a impedire i momenti di vuoto. E infine si potrebbe anche osservare che l'episodio finale, ancorché brillantemente animato, è in sé piuttosto macchinoso. Ma a che pro? I lancieri del Bengala vale per il suo insieme, per la sua pulsante vitalità, che ne fa senz'altro tutt'una sequenza drammatica, fra le migliori dell'annata. Bisogna riconoscere che il merito di tanta riuscita spetta soprattutto al regista Hathaway, narratore formidabile. Basterebbe il modo mirabile col quale egli è, per così dire, entrato in argomento-il primo scontro tra lancieri e predoni-per far capire che questa volta come mai il regista «sentiva» la materia. Ma è tutto il film così nei suoi singoli momenti come nella costruzione totale a ricevere anima e consistenza dai larghi orizzonti ch'egli fa vibrare in ognuna di quelle sue inquadrature tanto apparentemente semplici, naturali, obbiettive, e per contro tanto ricche e meditate, dal suo descrivere chiaro, netto, calmo, senza fretta e senza inutili insistenze o ripetizioni, dal ritmo a larga apertura, se così può dirsi, di chi respira a pieni polmoni, che domina l'intero montaggio. Ma il merito del successo che il film ha ottenuto, e certamente seguirà ad ottenere, è dovuto anche all'interpretazione, la quale vanta un Gary Cooper e un Franchot Tone in forma perfetta. Di quest'ultimo si può anzi dire che mai è stato così bravo, mai ha saputo come questa volta, e nemmeno nella più recente Tragedia del Bounty, animare il personaggio affidato alle sue cure. Da parte di Gary Cooper, alle grandi interpretazioni, dopo Marocco e Desiderio siamo abituati. Ma la figura di soldato coloniale dinoccolato, impertinente, e cuor d'oro ch'egli disegna in questo film è indimenticabile. Esatto e efficace sir Guy Standing ed eccellenti anche Aubrey Smith e Richard Cromwell.

Le Prime cinematografiche: 22 dicembre

“Il Corsaro nero”

Il cinema americano ha fatto ritornare di moda le avventure marinaresche e le gesta corsare con alcuni film sui quali grandeggiano «La tragedia del *Bounty*» e «Capitano Blood»; ed un regista italiano – Amleto Palermi - ha voluto anch'egli tentare la prova. L'argomento è stato fornito da uno dei più fortunati romanzi del più fecondo e piacevole scrittore italiano d'avventura: Emilio Salgari: il cui nome è caro a quanti non hanno dimenticato i bei sogni avventurosi dell'infanzia e della prima adolescenza, suscitati dalla magica penna di questo inesauribile creatore di eroiche vicende. Ne «Il Corsaro nero» -come in tutti i libri del Salgari, del resto – c'è molta materia cinematografica; la scelta fatta da Palermi è stata perciò felice. Con le avventure del signore di Ventimiglia, divenuto corsaro per una gravissima offesa subita e implacabile nella sua sete di vendetta, c'era da fare più di un film di quelli buoni; dovendo farne uno solo, bisognava scegliere gli episodi più movimentati ed emozionanti, scartando tutto quello che poteva appesantire la vicenda e rendere meno rapido e convincente il racconto. In questo lavoro di cernita e di sintesi, Amleto Palermi, sceneggiatore e regista, non ha avuto – a nostro avviso – la mano felice. Non abbiamo sott'occhio il libro di Salgari e dobbiamo affidarci ai ricordi approssimativi di una lettura compiuta venticinque anni or sono. Non siamo dunque in grado di affermare se alcuni episodi cinematograficamente più infelici, che abbiamo notati nel film, sono stati tratti dal romanzo o se siano frutto, piuttosto, della fantasia dello sceneggiatore. In ogni caso ci sembra che essi nuocciano all'economia dell'opera cinematografica, in genere, e talvolta anche alla natura stessa del racconto, che doveva restare schiettamente avventuroso per non perdere la propria efficacia persuasiva ed emotiva. Alludiamo in modo particolare alla sosta – cinematograficamente del tutto inutile – del Corsaro nero e dei suoi compagni in una casa di Maracaybo, durante la loro fuga dopo avere involato alla forza il corpo del Corsaro Rosso. Alludiamo anche all'episodio della Chiesa alla Tortue, del quale non c'è da apprezzare che lo squisito quadretto di Honorata pregante; ed alle frequenti e troppo lunghe scene comiche del terzetto piratesco. A questo proposito bisogna anche rilevare come l'elemento comico e quello drammatico siano debolmente collegati fra loro, sicché si ha l'impressione che l'uno viva indipendentemente dall'altro e che essi si incontrino e si accompagnino per puro caso. Si tenga presente, invece, l'efficacia, la misura e la tempestività degli episodi comici e delle figure caratteristiche in «Capitano Blood» - prima fra tutte quella del vecchio pirata che recita i versetti della Bibbia – e l'irresistibile macchietta del servo di bordo del «Bounty» alle prese con la direzione del vento. E poi gli episodi comici dovrebbero essere proprio tali, almeno; e invece dobbiamo confessare che, pur essendo armati della massima buona volontà, non siamo riusciti a ridere del giovane pirata che ripete sempre «E io, allora?». Per varie ragioni, dunque, l'azione ristagna troppo spesso in questo film e non si ha l'impressione – dall'austero comandante, dal competitissimo secondo e dalla ciurma ridanciana e persino nostalgica di questa «Folgore» - che si tratti di quel terribile vascello corsaro che nei nostri giovani anni seguimmo attraverso l'Atlantico e il Mar delle Antille. A proposito di questo mare, perché Palermi se l'è cavata così presto volendo rappresentare una di quelle spaventose tempeste tanto frequenti in quei lidi? Era meglio non accennarvi, se non ci voleva impegnare; e altrettanto dicasi per l'abbandono di Honorata in una scialuppa e il conseguente avvistamento di una nave spagnuola, della nobile fanciulla in acqua, presso l'imbarcazione semisommersa. Pur con codesti e forse altri difetti, che è compito della critica rivelare, se essa vuol portare il proprio contributo, veramente, al miglioramento artistico e tecnico della cinematografia italiana, «Il Corsaro Nero» costituisce sempre un lodevole sforzo di organizzazione e di realizzazione cinematografica. Le navi sono bene ricostruite; la scena dello abordaggio della «Folgore» al galeone spagnuolo è pittoresca e movimentata; e così pure quella dello sbarco dei corsari presso Maracaybo. Gli interpreti sono stati scelti con cura, Ciro Verratti possiede una maschera notevole; è un atleta ed un esimio spadaccino, ma come attore, è ancora freddo e non molto espressivo. Egli ha saputo attribuire,

tuttavia, una lodevole dignità alla figura del Corsaro Nero. Nei suoi duelli è stato brillante, ma al cinematografo – dopo Douglas ed Errol Flynn – ci vuol forse meno scuola e più movimento. Ada Biagini, anch'ella celebre spadaccina, ha creato efficacemente la virile triste figura di *Amy*. Silvana Jachino è stata dolce come doveva, ma bisognerà che i registi sorvegliino maggiormente e cerchino di correggere la sua pronuncia non proprio felice. Piero Carnaluci era il *Corsaro Rosso* e Nevio Bernardi il fellone *Van Gould*; il terzetto comico dei pirati era costituito da Cesco Baseggio, Checco Durante e Silvio Bagolini.

Le Prime cinematografiche: 22 dicembre 1936

“Primo amore”

Il massimo inconveniente cinematografico dei film interpretati da Caterina Hepburn si direbbe in genere consista – e non suoni paradossale o bisticcio – nelle stesse virtù interpretative di questa squisita attrice. L'arte della quale si vale talmente di notazioni minime – una piega lieve della bocca, un rapido moto nervoso delle dita, un fugace corrugare della fronte –, tanto si compiace di miniare, per così dire, ma insistendovi e predicando meglio ogni volta, tutti i momenti dell'animo del personaggio attraverso una delicata gamma di mezzi toni, che sembra mal sopporti un eccessivo dinamismo delle scene e si lasci anzi tanto meglio apprezzare quanto più ogni singola situazione appaia statica, come chiusa in sé e senza sviluppi altro che in profondità psicologica. Forse così si spiega che i soggettisti pare vengano naturalmente portati a destinarle lavori di tipo intimista, e gli sceneggiatori a dare in conseguenza il minor rilievo possibile all'azione esteriore richiesta dalla materia, e il regista a contenere nel limite dell'indispensabile i movimenti della macchina da ripresa sotto pena di vedersi irrimediabilmente sfuggire le sfumature e i passaggi mimici dell'attrice. Siccome per giunta ella ha – nelle versioni originali, s'intende – una voce straordinariamente espressiva, si può chiarire anche per questo verso che si sia indotti a caricare nei suoi film le dosi di dialogato. Colle conseguenze cinematografiche che ognuno facilmente immagina purché metta insieme i tre elementi che s'è detto, staticità delle scene, minima mobilità della macchina da presa, abbondanza di dialogato. Così accade che in questo film, nel quale vediamo la volitiva Caterina ancora una volta indaffarata a sembrare ciò che non è. Figlia di umili genitori, infatti, ella si aiuta come può per celare questa sua realtà a un giovanotto di ricca casata che ha conosciuto all'unico ballo mondano al quale è stata invitata da una lontana amica; e inventa all'uopo una inesistente brillante situazione affaristica del padre, e spaccia per amatore di belle lettere suo fratello, impiegatuccio in un ufficio, e parla di sé stessa e si muove e si comporta come la ricchezza e gli agi le fossero una quotidiana consuetudine. Il tutto per attrarre a sé il giovinotto del quale, forse perché egli è stato il primo che l'abbia degnata di qualche simpatia e gentilezza, ella si è innamorata, e nella persuasione che le sole proprie doti naturali non debbano bastare allo scopo. Il giovanotto però non stenta a rendersi conto della verità, soprattutto in seguito a un disgraziatissimo pranzo in casa di lei, diventato alla lunga inevitabile per quanto ella avesse tentato di rinviarlo. Tutto però va a finire ugualmente per il meglio. Il regista Giorgio Stevens ha saputo condurre il film con gusto e abilmente dare il massimo rilievo all'interpretazione dell'attrice. E basterebbero le scene del ballo e quelle del catastrofico pranzo, quest'ultimo reso con tale equilibrio fra gli elementi inevitabilmente comici e la situazione drammatica che ne consegue da mettere quasi un senso di disagio perfino nello spettatore, per attestare com'egli sappia il fatto proprio. Caterina Hepburn conferma anche qui d'essere la grande attrice che tutti sanno: e la sua interpretazione è così fine e precisa, e varia nel contempo da relegare irrimediabilmente in ombra coloro che l'assecondano, Fred Mac Murray, Fred Stone e tutti gli altri, pur ciascuno eccellente nella propria parte.

Bibliografia delle opere di Savinio

ATC = A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 2009.

NE = Id., *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977.

Opere I = Id., «*Hermaphrodito*» e altri romanzi, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.

Opere II = Id., «*Casa la Vita*» e altri racconti, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano, Adelphi, 1999.

Opere III = Id., *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia, Milano, Adelphi, 2004.

S = Id., *Souvenirs*, con un'introduzione di Héctor Bianciotti, Palermo, Sellerio, 1989.

SD 89 = A. Savinio, *Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, con un'Introduzione di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1989.

SM = Id., *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, *Introduzione* di Mario Verdone, Milano, Scheiwiller, Quaderni della Fondazione Primo Conti. Nuova serie n. 2, 1981.

TG = Id., *Torre di guardia*, a cura di Leonardo Sciascia, con un saggio di Salvatore Battaglia, Palermo, Sellerio, 1993.

A. Savinio, *Riviste del cinematografo*, «Galleria», a. I, n. 3, gennaio 1924, pp. 55-56 [contiene «Otello al Cinema Capranica» → parzialmente in SM pp. 67-68].

Id., *Riviste del cinematografo*, «Galleria», a. I, n. 3, marzo 1924, pp. 43-44 [→ SM pp. 69-71].

Id., *Cinematografo e teatro*, «L' Ambrosiano», 4 dicembre 1931 [→ SM pp. 75-78].

Id., *Renè Clair*, «L' Ambrosiano», 12 agosto 1932 [→ SM pp. 95-97].

Id., *Pittura e cinematografo*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1948 [→ SM pp. 83-87].

Studi

Bernardi 1992 = Auro Bernardi, *Al cinema con Savinio*, Lanciano, Metis, 1992.

Bramanti 1983 = Vanni Bramanti, *Gli dei e gli eroi di Savinio*, Palermo, Sellerio, 1983.

Buttier 1987 = Rosanna Buttier, *Savinio giornalista. Itinerario bibliografico*, Roma, Bulzoni, 1987.

Canettieri 2013 = Paolo Canettieri, *Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze*, in «Le forme e la storia», n.s. 6 (2013), pp. 229-243

Carlino 1987 = Marcello Carlino, voce *Alberto Savinio*, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 521-529. (Treccani)

Cirillo 1997 = Silvana Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997.

Italia 1999 = Paola Italia (a cura di), *Le carte di Savinio*, Mostra documentaria del Fondo Savinio con i bozzetti e i figurini per l'Armida del XV Maggio Musicale Fiorentino, a cura di Moreno Bucci, Premessa di Enzo Siciliano, 11 novembre-11 dicembre 1999, Firenze, Edizioni Polistampa, 1999.

Italia 2004 = Paola Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore. 1915-1925*, Palermo, Sellerio, 2004.

Italia, Canettieri 2013 = Paola Italia, Paolo Canettieri, *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario postumo" di Montale*, in «Cognitive Philology», 6 (2013)

<https://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/11586>.

Lanuzza 1979 = Stefano Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia («Il Castoro»), 1979.

Pedullà 1991 = Walter Pedullà, *Savinio*, Milano, Bompiani, 1991.

Pegoraro 1991 = Silvia Pegoraro, *La metamorfosi e l'ironia. Saggio su Alberto Savinio*, Bologna, Printer, 1991.

Piscopo 1973 = Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973.

Scheiwiller, 1981 = *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, con un'introduzione di Mario Verdone, Milano, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Scheiwiller, 1981

Secchieri 1999 = Filippo Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le lettere, 1998.