

FOCUS TEMATICI

MAI VISTI

**I cinquanta più grandi film
mai realizzati**

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-948-9

Indice

Indice	3
Nota introduttiva	5
¡Que viva México! (1930-1932)	8
Napoleone (1935-1936)	14
Il prato di Bežin (1935-1937)	20
Io, Claudio (1936-1937)	25
Giraffes on Horseback Salad (1936-1937)	31
Cuore di tenebra (1939)	37
It's All True (1941-1942)	43
La duchessa di Langeais (1948-1949)	49
Italia mia (1951-1953)	54
No Bail for the Judge (1955-1960)	60
Kaleidoscope (1964-1967)	66
Gesù (1949-1968)	71
The Alien (1967-1968)	77
Il viaggio di G. Mastorna (1965-1968)	83
Il Signore degli Anelli (1969-1970)	88
Napoleon (1968-1971)	94
Alla ricerca del tempo perduto (1969-1971)	100
The Day the Clown Cried (1971-1973)	106
Tecnicamente dolce (1973)	112
The Freak (1968-1974)	118
Porno-Teo-Kolossal (1966-1975)	124
Dune (1974-1976)	129
Star Trek: Planet of the Titans (1976-1977)	135
Kokain (1981-1982)	141
Confusion (1973-1982)	147

Don Chisciotte (1955-1985)	153
Hoffmanniana (1974-1986)	159
One Saliva Bubble (1987-1988)	165
Leningrado (1969-1989)	171
Confessione (1969-1990)	177
Nostromo (1985-1991)	183
Ronnie Rocket (1977-1991)	189
Watchmen (1988-1991)	195
Aryan Papers (1991-1993)	201
The Fantastic Four (1992-1994)	207
Crisis in the Hot Zone (1992-1994)	213
Crusade (1990-1994)	219
Divine Rapture (1989-1995)	225
Spider-Man (1990-1995)	231
Dimension (1990-1997)	237
Superman Lives (1996-1998)	243
Batman: Year One (2000-2002)	249
Howard Hughes (2001-2004)	254
Halo (2004-2006)	259
Justice League: Mortal (2007-2008)	265
Alle montagne della follia (2010-2011)	271
The Shadow King (2010-2012)	277
Robopocalypse (2009-2013)	283
Batgirl (2017-2022)	289
The Movie Critic (2022-2024)	295
Indicazioni bibliografiche	301
Indice dei registi	312
Indice per fase	314

Nota introduttiva

Ogni storia del cinema racconta i film che esistono. Accanto a quella storia ne corre un'altra, fatta di copioni chiusi in un cassetto, di scenografie costruite e mai illuminate, di attori scritturati che non hanno mai detto la prima battuta, di pellicola girata e poi dimenticata in un magazzino. Sono i film che nessuno ha visto. Alcuni hanno lasciato soltanto un fascio di pagine, altri ore di girato, altri ancora un montaggio di lavoro che nessuno ha voluto mostrare. Tutti hanno in comune una cosa: sono esistiti come progetti concreti, con un autore, una produzione, una data, e poi si sono fermati.

Le cinquanta storie che seguono vanno da *¡Que viva México!* di Sergej Ejzenštejn, interrotto nel 1932, a *The Movie Critic* di Quentin Tarantino, accantonato nel 2024. Insieme compongono una piccola storia del cinema vista dal rovescio: i grandi studi e le loro crisi, i divi e le loro paure, le censure politiche, i bilanci impossibili, le malattie e le morti che hanno fermato un film a un passo dal set. Negli anni Trenta a decidere sono spesso gli studi e i governi; più avanti i divi, i kolossal, i fallimenti delle case di produzione; negli ultimi anni le fusioni fra società e le svalutazioni a fini fiscali.

Un film può fermarsi in momenti molto diversi della sua vita. Ci sono film mai girati, di cui restano una sceneggiatura completa, contratti firmati, sopralluoghi, provini: il *Napoleon* di Stanley Kubrick, il *Dune* di Alejandro Jodorowsky. Ci sono film interrotti durante le riprese, come *Io, Claudio* di Josef von Sternberg o il *Don Chisciotte* di Orson Welles. E ci sono film finiti, o quasi,

che non sono mai arrivati al pubblico, come *The Day the Clown Cried* di Jerry Lewis o *Batgirl*.

Un film mai realizzato non è un film perduto. Un film perduto è stato finito, è uscito, è stato visto, e poi è scomparso: le copie sono andate distrutte o non si trovano più. Un film mai realizzato, invece, al pubblico non è mai arrivato. Può capitare che le due sorti si incrocino: l'unica copia del *Prato di Bežin* di Ejzenštejn fu distrutta durante la guerra, ma il film era già stato soppresso prima di uscire.

Molti di questi progetti hanno avuto una seconda vita. Qualcuno è diventato un fumetto, un radio-dramma, un romanzo grafico, una serie televisiva; altri hanno lasciato montaggi postumi, frammenti, documentari; altri ancora hanno ispirato film diversi, con altre storie e altri autori. Nessuna di queste opere è il film che il suo autore aveva immaginato, e ogni storia dice che cosa ne resta e dove lo si può trovare.

Le schede seguono l'ordine cronologico dell'anno in cui il progetto si è fermato. Ciascuna si apre con i dati essenziali: titolo originale, regia, sceneggiatura, produzione, interpreti previsti, anni del progetto, fase raggiunta e causa dell'arresto. Il campo «Materiali accessibili» indica che cosa si può vedere o leggere oggi del film che non c'è: sceneggiature pubblicate, frammenti, documentari, mostre, archivi. Il campo «Che ne è stato» registra lo stato del progetto. Seguono il racconto e, in chiusura, tre curiosità. Le opere utili per approfondire sono raccolte in fondo al volume, nelle Indicazioni bibliografiche.

Un film mai realizzato non è un oggetto chiuso. Alcuni progetti tornano in vita, altri cambiano proprietario, altri ancora potrebbero un giorno diventare film

veri: nel 2023 la Warner accantonò *Coyote vs. Acme*, che è stato poi venduto e distribuito nel 2026. Ogni storia è aggiornata al settembre 2026.

Resta il paradosso che tiene insieme queste cinquanta storie: di nessuno di questi film esiste una copia da proiettare, eppure di ciascuno si può raccontare quasi tutto.

¡Que viva México! (1930-1932)

Titolo originale *¡Que viva México!* | **Regia** Sergej M. Ejzenštejn, con Grigorij Aleksandrov | **Sceneggiatura** Sergej M. Ejzenštejn, Grigorij Aleksandrov | **Produzione prevista** Mexican Picture Trust (Upton e Mary Craig Sinclair) | **Interpreti previsti** attori non professionisti messicani, fra cui Martín Hernández e Isabel Villaseñor | **Anni del progetto** 1930-1932 | **Fase raggiunta** girato e interrotto (riprese per oltre un anno, episodio «Soldadera» mai girato) | **Causa dell'arresto** sforamento dei costi, rottura con Upton Sinclair, pressioni sovietiche per il rientro | **Materiali accessibili** montaggi altrui del girato, fra cui quello di Aleksandrov (1979) e la libera rielaborazione di Oleg Kovalov (1998); progetto scritto e disegni del regista in volume | **Che ne è stato** al settembre 2026, nessuna versione montata dall'autore; il negativo è conservato al Museum of Modern Art di New York

Nel dicembre del 1930 Sergej Ejzenštejn arriva in Messico con i due uomini che lo seguono da anni, l'aiuto regista Grigorij Aleksandrov e l'operatore Eduard Tisse. Ha trentadue anni, il mondo lo conosce per *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*) e alle spalle ha sei mesi di Hollywood senza un solo metro di pellicola girato. La Paramount lo aveva ingaggiato in primavera, poi gli aveva respinto un progetto dopo l'altro, da *Sutter's Gold*, sulla corsa all'oro californiana, a un adattamento di *Una tragedia americana* di Theodore Dreiser. Le sue giornate californiane sono state piene di incontri, da Charlie Chaplin, con cui gioca a tennis, a Walt Disney, ma vuote di

lavoro. In ottobre il contratto era stato sciolto, mentre una parte della stampa conservatrice attaccava lo studio per aver invitato un «rosso». Il visto americano sta per scadere, Mosca lo richiama, e la via d'uscita arriva da uno scrittore: Upton Sinclair, romanziere socialista, autore della *Giungla* e ammiratore dichiarato del cinema sovietico. A indirizzarlo verso di lui, secondo le ricostruzioni, è stato proprio Chaplin.

L'accordo, firmato il 24 novembre 1930 con la moglie dello scrittore, Mary Craig Sinclair, sembra concedere al regista la libertà che Hollywood gli aveva negato. Ejzenštejn si impegna a girare in Messico, in tre o quattro mesi, un film «non politico»; i Sinclair raccolgono il denaro fra amici e simpatizzanti attraverso una società costituita per l'occasione, il Mexican Picture Trust, con un finanziamento di almeno 25.000 dollari. Tutti i diritti sul negativo e sulle copie restano ai finanziatori; un'aggiunta del 1° dicembre concede soltanto al governo sovietico di proiettare il film gratuitamente in patria. È la clausola che deciderà tutto: il negativo apparterrà a chi paga, non a chi gira. A sorvegliare le spese, con pieni poteri finanziari, viaggia Hunter Kimbrough, fratello di Mary Craig, che di cinema non sa nulla. Il governo messicano, da parte sua, concede i permessi a una condizione: il film non dovrà offrire del paese un'immagine offensiva, e il materiale sarà sottoposto a censura. L'accoglienza è singolare: appena arrivati, i tre sovietici vengono fermati come agitatori politici e trattenuti per qualche giorno agli arresti domiciliari, prima di essere rilasciati senza conseguenze.

Il Messico travolge il progetto. Quello che doveva essere un semplice film di viaggio, un'idea suggerita a Ejzenštejn dal pittore Diego Rivera, diventa in poche

settimane un affresco sulla storia e sulla cultura del paese, costruito come una serie di episodi senza protagonisti fissi e senza divi. Nel progetto scritto che Sinclair riceverà solo nell'agosto del 1931, dopo averlo sollecitato per mesi, le parti sono sei. Un prologo tra le rovine maya dello Yucatán, con i volti degli indios accostati alle sculture di pietra. «Sandunga», idillio nell'istmo di Tehuantepec, dove la vita ruota intorno alle donne. «Fiesta», la corrida e le cerimonie religiose ereditate dall'epoca coloniale, con il torero David Liceaga e i pellegrini che salgono in ginocchio le scale dei santuari. «Maguey», la storia del peone Sebastián e della fidanzata María, vittime del padrone di un'hacienda ai tempi di Porfirio Díaz. «Soldadera», le donne che seguivano gli eserciti della rivoluzione. Infine un epilogo sul Messico moderno. Ogni episodio, nelle intenzioni del regista, avrebbe dovuto essere dedicato a un artista: Siqueiros, Jean Charlot, Goya, Orozco, e per l'epilogo l'incisore popolare José Guadalupe Posada. Gli interpreti Ejzenštejn li cerca nei villaggi, tra contadini, braccianti, venditori ambulanti.

Le riprese cominciano subito e durano più di un anno. La troupe è minuscola e si sposta in treno e in automobile, dallo Yucatán a Oaxaca, da Tehuantepec alla capitale; nel gennaio del 1931 corre perfino sul luogo di un terremoto a Oaxaca, per filmarne le rovine. Il cuore del lavoro è l'hacienda di Tetlapayac, nello stato di Hidalgo, dove dall'estate del 1931 fino a dicembre si gira «Maguey»: le file di agavi, i cieli carichi di nuvole, i peoni ribelli sepolti fino al collo e calpestati dai cavalli dei padroni. È il momento in cui il film è più vicino a esistere. Tisse compone inquadrature che diventeranno celebri anche senza un montaggio, e il girato cresce fino

a una quantità che le fonti collocano fra i 175.000 e i 250.000 piedi di pellicola, fra le trenta e le cinquanta ore di materiale. Ejzenštejn, però, ne vedrà ben poco: la pellicola viene spedita a sviluppare nei laboratori di Hollywood, e il regista lascerà il continente senza averla mai potuta passare in rassegna. Intanto disegna: centinaia di schizzi a penna, figure, corpi, scene di corrida e di crocifissione, che diventeranno una parte a sé della sua opera e che oggi sono raccolti in volume.

Intanto i costi salgono. Pesano la pioggia, le malattie di Ejzenštejn e di Aleksandrov, la burocrazia, la presenza di un censore messicano sul set. Già nel dicembre del 1930 i Sinclair avevano portato il bilancio a 50.000 dollari; alla fine del 1931 le spese superano i 51.000, e a cose fatte lo scrittore parlerà di un film costato 100.000 dollari. Sinclair raccoglie altro denaro, fino a investirvi i 18.000 dollari incassati dalla MGM per i diritti cinematografici di un suo romanzo, ma i rapporti si guastano. Kimbrough manda in California resoconti sempre più allarmati, Ejzenštejn accusa per lettera Kimbrough di gestire male la troupe, e fra lo scrittore e il regista corre una corrispondenza sempre più aspra sui tempi, sui soldi e sulla fine che il film continua a spostare in avanti.

Il colpo decisivo arriva da Mosca. Il 21 novembre 1931 Stalin in persona telegrafa a Sinclair che in patria Ejzenštejn è ormai considerato un disertore. Lo scrittore lo difende, ma per un uomo che ha legato il proprio nome all'amicizia con l'Unione Sovietica è un segnale che non si può ignorare. Il 24 gennaio 1932 ordina di fermare le riprese; pochi giorni dopo concede una proroga di dieci giorni in cambio della rinuncia all'episodio «Soldadera», per il quale il governo messicano aveva

promesso soldati, cannoni e fucili; il 5 febbraio chiude definitivamente. Il 17 febbraio, al confine di Laredo, le autorità americane rifiutano di lasciar rientrare la troupe. Nelle casse spedite negli Stati Uniti, intanto, la dogana trova disegni e fotografie giudicati osceni e minaccia di sequestrare l'intero carico, un incidente che accresce la diffidenza di Sinclair. Il 1° maggio 1932 il regista parte per Mosca, convinto che il girato lo seguirà per il montaggio. Non lo seguirà mai.

Sinclair, che ha raccolto il denaro presso amici e sostenitori e deve pur recuperarlo, affida il materiale al produttore Sol Lesser. Ne nasce *Thunder Over Mexico* (1933), costruito sull'episodio «Maguey», seguito da due cortometraggi. Ejzenštejn, che lo viene a sapere a Mosca, non riconosce il risultato. Negli Stati Uniti critici e intellettuali prendono le sue parti con manifesti e comitati, e in Messico un sindacato di operatori boicotta la prima del film. Nel 1940 Marie Seton, futura biografa del regista, acquista altre bobine e ne monta *Time in the Sun*. Nel 1954 Sinclair dona il negativo al Museum of Modern Art di New York, dove nel 1958 Jay Leyda, allievo di Ejzenštejn, presenta tre ore di materiale non montato, le inquadrature così come erano state girate, con le varianti e le ripetizioni. Ejzenštejn intanto è morto, nel febbraio 1948, senza aver più toccato quella pellicola. Negli anni successivi al ritorno aveva scritto molto del Messico, nelle memorie e negli appunti teorici, come di un'esperienza decisiva per il suo modo di pensare le immagini.

Nel 1969 il MoMA cede all'archivio sovietico Gosfil'mofond un controtipo del girato, e nel 1979 Aleksandrov, unico superstite del terzetto partito per il Messico, ne ricava con Nikita Orlov una versione intitolata

¡Que viva México!, fedele alla struttura in episodi, con il commento parlato affidato alla voce di Sergej Bondarčuk. Presentata quell'anno al Festival di Mosca, è la versione che circola più di ogni altra, ed è quella che più spesso viene scambiata per il film. Non lo è: come tutti gli altri montaggi, è un'opera composta da altri su materiale incompiuto, senza l'episodio «Soldadera» e senza le scelte di chi quel materiale lo aveva girato. Al settembre 2026 il negativo originale resta al Museum of Modern Art, e nessuna delle versioni in circolazione può dirsi il film di Ejzenštejn. La sua influenza, però, è passata altrove: diversi storici hanno visto nelle inquadrature di Tisse, con i cieli pieni di nuvole e i volti immobili contro l'orizzonte, uno dei modelli della fotografia del cinema messicano degli anni Quaranta, e in particolare di quella di Gabriel Figueroa.

Resta un film di cui esistono le immagini ma non la forma. Per il regista che del montaggio aveva fatto una teoria, è la più crudele delle incompiutezze.

Tre curiosità

- A Hollywood, nel 1930, Ejzenštejn conobbe Walt Disney, di cui fu ammiratore dichiarato per tutta la vita.
- Il soggiorno messicano del regista è il soggetto di *Eisenstein in Guanajuato* (2015) di Peter Greenaway.
- Nel 1998 il regista russo Oleg Kovalov ha tratto dallo stesso girato *Sergej Ejzenštejn. Fantasia messicana*, presentato non come una ricostruzione ma come una riflessione sul film incompiuto.

Napoleone (1935-1936)

Titolo originale *Napoleon's Return from St. Helena* (titolo della stesura 1935-1936) | **Regia** Charles Chaplin | **Sceneggiatura** Charles Chaplin, con Alistair Cooke (1933) e John Strachey (1935-1936) | **Produzione prevista** Charles Chaplin Film Corporation, distribuzione United Artists | **Interpreti previsti** Charles Chaplin (Napoleone); nessun'altra scelta documentata | **Anni del progetto** fine degli anni Venti-1936 | **Fase raggiunta** non girato (stesura della sceneggiatura, fotografie di Chaplin in costume) | **Causa dell'arresto** nessuna rinuncia documentata; precedenza di *Tempi moderni*, poi del *Grande dittatore* | **Materiali accessibili** stesura del copione e fotografie di Chaplin in costume nell'archivio Chaplin, digitalizzato dalla Cineteca di Bologna; nessuna edizione integrale nota | **Che ne è stato** al settembre 2026, copione inedito, nessun adattamento

Nell'estate del 1933, sul ponte del suo yacht *Panacea*, al largo dell'isola di Santa Catalina, Charles Chaplin recita Napoleone. Ad ascoltarlo e a prendere appunti c'è un giornalista inglese di ventiquattro anni, Alistair Cooke, arrivato negli Stati Uniti con una borsa di studio del Commonwealth Fund e conosciuto da poco. Cooke sta per diventare critico cinematografico della BBC e di Chaplin è un ammiratore dichiarato; tornerà in America pochi anni dopo per restarci, e ne diventerà cittadino nel 1941. Chaplin gli ha chiesto di preparare una sceneggiatura sull'esilio dell'imperatore, e Cooke la costruisce sul *Memoriale di Sant'Elena* del conte di Las

Cases, il cortigiano che aveva annotato giorno per giorno le conversazioni di Napoleone prigioniero. Chaplin, intanto, passa da un personaggio all'altro, improvvisa situazioni e battute, torna indietro, ricomincia da capo. Lo racconterà lo stesso Cooke, più di quarant'anni dopo, nel ritratto di Chaplin incluso in *Six Men*, un libro dedicato a sei uomini conosciuti da vicino. Quel copione Chaplin finirà per scartarlo. Il film di cui si discute su quella barca non verrà mai girato.

L'imperatore, per Chaplin, era un'ossessione nata alla fine degli anni Venti. Nel settembre del 1929, a una festa in suo onore nella casa di Marion Davies a Santa Monica, aveva conosciuto Winston Churchill, allora fuori dal governo e in viaggio in America. Chaplin ricorderà di averlo visto in disparte, con la mano infilata nel panciotto come Napoleone, a guardare gli altri ballare. Secondo la biografia di Churchill scritta da Andrew Roberts, i due parlarono di cinema fino alle tre di notte, e Churchill propose di scrivere lui stesso un film su Napoleone con Chaplin protagonista. Gli suggerì anche una scena: l'imperatore nella vasca da bagno che, furioso, inzuppa d'acqua l'uniforme carica d'oro del fratello, costringendolo a una ritirata ridicola. Non se ne fece nulla, ma l'idea rimase. Napoleone, del resto, era uno dei soggetti più frequentati dal cinema europeo, e nel 1927 Abel Gance gli aveva dedicato un film monumentale, *Napoleone* (*Napoléon*), con sequenze proiettate su tre schermi affiancati. Chaplin non pensava a una parodia, ma a un Napoleone vero, interpretato da un attore che il mondo conosceva soltanto con la bombetta e il bastone. Il suo biografo David Robinson osserverà che Napoleone offre un ruolo di eccezionale ricchezza a un attore di piccola statura.

Nel 1933 il momento è delicato. *Luci della città* (*City Lights*) è uscito nel 1931, muto in un cinema che parla ormai da quattro anni, e ha avuto un grande successo. Alla prima di Los Angeles, nel gennaio di quell'anno, era seduto accanto a lui Albert Einstein. Subito dopo Chaplin ha trascorso più di un anno in viaggio fra Europa e Asia, senza un nuovo film in cantiere: a Londra ha incontrato Gandhi, ha visitato Berlino e Vienna, è arrivato fino a Bali e al Giappone, e al ritorno ha raccontato il viaggio in un resoconto pubblicato nel 1933. Il suo vagabondo, Charlot, è il personaggio più famoso del pianeta, ma il sonoro lo mette in difficoltà: la pantomima che lo ha reso comprensibile a tutti sopravvive a fatica in un cinema fatto di dialoghi. Chaplin, del resto, è padrone del proprio studio e del proprio tempo. Non deve rispondere a nessun produttore, finanzia i film con i guadagni dei precedenti e può permettersi di tenere un'idea nel cassetto per anni, riprenderla, abbandonarla di nuovo. È il suo metodo di sempre, e spiega come un progetto possa vivere a lungo senza mai arrivare al primo ciak.

Il lavoro con Cooke non lo convince. Chaplin accantona Napoleone e torna al vagabondo. Fra il 1934 e il 1935 gira *Tempi moderni* (*Modern Times*), uscito nel febbraio 1936: ancora sostanzialmente muto, con musica ed effetti sonori, e con Charlot che per la prima volta fa sentire la voce cantando una canzone in una lingua inventata. È l'ultima apparizione del personaggio. Durante la lavorazione Chaplin prova anche a scrivere dialoghi e a girare scene parlate, poi rinuncia: il problema della voce, che Napoleone avrebbe imposto, resta aperto. Accanto a lui, nel film, c'è Paulette Goddard, conosciuta nel 1932 e sposata nel 1936.

Napoleone, però, non è dimenticato. Tra il 1935 e il 1936 Chaplin ci lavora di nuovo, questa volta con John Strachey, scrittore e intellettuale della sinistra inglese, su un copione intitolato *Napoleon's Return from St. Helena*. Lo spunto viene da un romanzo francese di Jean Weber, *La Vie secrète de Napoléon Ier*, e da una leggenda nata all'indomani della morte dell'imperatore. Napoleone fugge da Sant'Elena lasciando al proprio posto un sosia, rientra in Francia in incognito e scopre di non poter più essere se stesso. Nessuno lo riconosce, nessuno crede al suo racconto. Quando dall'isola arriva la notizia della morte dell'uomo che lo sostituiva, i suoi piani crollano: per il mondo Napoleone è morto, e per l'imperatore vero non resta alcuno spazio. È un soggetto che tiene insieme la grandezza e la miseria, il potere e l'anonimato: lo stesso territorio in cui Chaplin aveva sempre mosso il suo vagabondo, rovesciato dall'alto verso il basso. È il momento in cui il film è più vicino a esistere: una storia definita, un protagonista, una stesura del copione, alcune fotografie di Chaplin in costume da imperatore. Mancano la decisione di girare e l'ultima parola dell'unico uomo che, in quello studio, può darla.

Le fonti non registrano una data di abbandono né una rinuncia dichiarata. Il progetto scivola in secondo piano davanti a un altro dittatore, questa volta reale. Da anni i giornali notano la somiglianza fra i baffi di Charlot e quelli di Adolf Hitler, al potere in Germania dal 1933, e l'Europa della fine degli anni Trenta suggerisce a Chaplin un soggetto più urgente di un imperatore morto da oltre un secolo. Dal 1938 Chaplin lavora a *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*), il suo primo film interamente parlato, chiuso da un lungo discorso in cui Chaplin, uscito dal personaggio, si rivolge direttamente

al pubblico. Il problema della voce, che Napoleone avrebbe dovuto risolvere, trova lì la sua soluzione. Le riprese cominciano nel settembre 1939, nei giorni in cui la Germania invade la Polonia, e il film esce nell'ottobre dell'anno successivo. Secondo Cecilia Cenciarelli, che per la Cineteca di Bologna ha studiato le carte del regista, è proprio il progetto napoleonico, rielaborato più volte, a trasformarsi alla fine nel *Grande dittatore*. Il motivo del sosia passa da un film all'altro: nel *Grande dittatore* un barbiere ebreo, identico al dittatore Hynkel, finisce per prenderne il posto. Il Napoleone scambiato per un altro diventa così, in forma di satira, un uomo qualunque scambiato per un tiranno.

Seguono *Monsieur Verdoux* (1947) e *Luci della ribalta* (*Limelight*, 1952); poi l'esilio in Svizzera, dopo che nel 1952 gli Stati Uniti gli revocano il permesso di rientro, e gli ultimi film girati in Europa. Chaplin muore a Corsier-sur-Vevey il 25 dicembre 1977. Le sue carte, con i copioni, le stesure e la corrispondenza, restano alla famiglia, che ne affida la gestione alla società Roy Export. Il primo a esplorarle sistematicamente, per la biografia pubblicata nel 1985, è stato proprio Robinson, che ha potuto ricostruire la genesi dei film e dei progetti mai realizzati. Negli stessi anni i documentari di Kevin Brownlow e David Gill, *Unknown Chaplin* (1983), hanno mostrato quanto materiale inedito custodisse la famiglia, a partire dalle scene girate e scartate dei film muti. Dagli anni Duemila la Cineteca di Bologna ha catalogato e digitalizzato l'intero archivio, rendendolo consultabile anche in rete. Fra quei materiali c'è anche Napoleone: la stesura del copione e le fotografie in costume. Del film, però, non era mai stato girato un solo metro. Al settembre 2026 il copione non risulta pubblicato e

nessuno ne ha tratto un film.

Resta il Napoleone di un attore che per tutta la carriera aveva fatto ridere impersonando l'ultimo degli uomini, e che per qualche anno aveva pensato di impersonare il primo.

Tre curiosità

- Alistair Cooke divenne poi celebre per *Letter from America*, la rubrica radiofonica che tenne alla BBC dal 1946 al 2004.
- Negli anni della prima guerra mondiale Chaplin lasciò circolare la voce di essere nato a Fontainebleau, la città del palazzo di Napoleone.
- La leggenda del sosia morto a Sant'Elena al posto dell'imperatore arrivò comunque sullo schermo nel 1938, con il cortometraggio della MGM *Man on the Rock*.