

A black and white photograph of a woman in profile, looking upwards and to the left. Her hair is styled in a short, wavy bob. She is wearing a dark, possibly black, dress with a low neckline. Her right hand is resting on a vertical surface, possibly a door frame or a wall, with her fingers slightly spread. Her left hand is also resting on the same surface, lower down, and she is wearing a ring on her ring finger. The background is dark and indistinct.

Immagine

*Note di Storia
del Cinema*

SOMMARIO

CURIONI RACCONTA. ESPERIENZE DI UN QUARTO DI SECOLO	1
<i>di Vittorio Calvino</i>	
CE QUE PENSENT NOS ETOILES DU CAMPARI	12
<i>di Matilde Tortora</i>	
CONVERSAZIONE CON MARIE EPSTEIN	17
<i>di Eric Le Roy e Guy Lemaitre, a cura di Laura Vichi</i>	
GLI STABILIMENTI E I TEATRI DI POSA DELLA PASQUALI.	24
<i>di Alberto Friedemann</i>	

In copertina: Diana Karenne

*"Immagine - Note di Storia del Cinema" è pubblicata
dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema
(sede legale: Roma, via Villafranca, 20)
Registrata presso il Tribunale di Roma, n. 141 del 26 marzo 1986
Direttore responsabile: Davide Turconi
Redazione: Riccardo Redi, via Carducci, 31
35123 Padova*

Curioni racconta. Esperienze di un quarto di secolo

di Vittorio Calvino

Il cinema offre questo vantaggio a chi voglia accingersi a scriverne la storia, che essendo di data recente - le prime esperienze, i primi successi, le prime grandi vittorie risalgono a trenta, trentacinque anni addietro - può raccogliere ancora dalla viva voce dei protagonisti i fatti, le vicende e gli episodi che hanno accompagnato e segnato la sua vita nello spazio di questi anni.

Noi, ultimi arrivati - la nostra data di nascita coincide all'incirca con quella dei primi film a lungo metraggio - e che per forza di cose ci affacciamo al mondo del cinema dopo l'avvento del sonoro, ci troviamo in mezzo a gente, che ha speso la propria vita per il cinema, che al cinema ha dato volontà, lavoro e passione per lunghi anni.

Gente con i capelli grigi, gente che ha "fatto" la storia del cinema, che l'ha vissuta, insomma. Attori, registi, tecnici, i cui nomi ricorrono nelle storie del cinema, e che sono ancora sulla breccia, dopo venti o trent'anni di attività. Nomi come quelli di Guazzoni, Carmine Gallone, di Mario Bonnard, di Baldassare Negroni, di Carlo Montuori, di Arata, di tanti, insomma, che ancor oggi danno il loro prezioso contributo di operosità e di amore al nostro schermo.

Come sottrarsi alla tentazione di farsi raccontare da questi signori le storie del tempo di prima? A noi, giovanissimi, fa un po' l'effetto di trovarci accanto a dei veterani reduci da molte battaglie. "Raccontate, dunque!" verrebbe fatto di dire. E noi si starebbe ad ascoltare, affascinati, le storie del tempo di prima, un tempo che appare quasi favoloso e che certamente è stato il tempo eroico del nostro cinema.

Così, da quando abbiamo avuto la ventura di conoscere Federico Curioni, non abbiamo avuto pace finché a questo amabile signore dall'immane monocolo, sorridente ma energico,

cortese e dinamico, non abbiamo chiesto di raccontarci qualcosa delle sue esperienze di oltre trent'anni di vita dedicati al cinema.

- Un'intervista? - Federico Curioni si è schermito vivacemente - Niente interviste. Io non sono un'attrice o un attore. Cosa vi posso dire?

- Potete dirci moltissimo, se solo voleste pescare nel ripostiglio dei ricordi, che, dopo tanti anni di lavoro, dev'esser pieno di cosa interessanti.

- Tanti anni di lavoro...

Curioni ripete la frase fra sé, a mezza voce. Si vede che fra la tentazione di raccontare e la sua modestia, c'è una certa lotta. In verità, quale uomo che ha intensamente vissuto e lavorato in un campo qualsiasi di attività si sente chiedere qualcosa dei suoi ricordi, resisterebbe alla tentazione di raccontare? Raccontare è un po' rivivere. Il passato ritorna e col passato le ore liete e le ore tristi, tutto ciò che la vita ci ha dato e ci ha tolto...

Così, dopo aver vinto la riluttanza di Federico Curioni, abbiamo raccolto questi brevi capitoli nei quali sono raccontate le esperienze di un uomo che da ventidue anni lavora per il cinema italiano come organizzatore. Da questi rapidi appunti appare evidente una cosa ed è la grande fede che anima e che ha sempre animato Curioni, fede nelle possibilità del nostro cinema, certezza nell'avvenire della produzione italiana, nel suo nuovo e duraturo rifiorire, nella sua vitale affermazione.

La storia comincia con un ritorno. Dopo quindici anni di permanenza all'estero, in vari stati d'Europa, nell'America settentrionale e



meridionale, Federico Curioni, che fino allora si era mediocrementemente interessato di cinematografista, torna in Italia.

È appena finita la guerra, la prima guerra mondiale. In Italia c'è molta animazione e molto disordine: uscendo dal travaglio della guerra, la Nazione, priva di una guida sicura, stenta a rimettersi al lavoro. Solo il cinema, che da diversi anni e per tutta la durata della guerra, ha lavorato attivamente, è ancora in pieno fervore di opere.

Sono quelli gli anni migliori del cinema italiano, che si ricordano come gli anni d'oro, anni di successi, di guadagni, di rapide fortune, di brillanti carriere. Sono gli anni in cui, ancora, i nostri film si vendevano all'estero "a scatola chiusa", gli anni in cui Francesca Bertini riceveva lettere di ammiratori perfino dall'Estremo Oriente, anni in cui divi e dive ricevevano paghe mai più superate da allora, anni in cui almeno venti case di produzione, oltre a una pleiade di case minori, sfornavano centinaia di drammi, di commedie e di farse per rifornire i mercati di tutto il mondo. Quando Curioni sbarca a Roma, lo stato di euforia regna ancora sovrano nel cinema italiano.. È il 1919 e la UCI (Unione

Cinematografica Italiana), la più potente organizzazione cinematografica del mondo, con capitale sociale di trenta milioni, è appena stata costituita.

Curioni, che ha molte idee ma non ha un programma preciso, conosce però l'avvocato Giuseppe Barattolo, consigliere e direttore della Unione Cinematografica Italiana. È una conoscenza preziosa, senza dubbio. Ma il giovane Curioni ha anche delle doti e delle qualità che lo pongono immediatamente in vista. Anzitutto, reduce com'è dall'America, conosce bene gli americani e ne parla bene la lingua. E Barattolo trova subito modo di occuparlo.

In quei giorni girava per la Cines un grosso signore, sempre in maniche di camicia, con un eterno vistoso sigaro tra le labbra: era Samuel Goldwyn, magnate del cinema americano, e col quale l'avvocato Barattolo trattava la vendita dei film italiani per il mercato americano.

Il cinema americano, sembra preistoria, non era ancora partito alla conquista dell'Europa: in quei giorni il cinema europeo e quello italiano soprattutto, mantenevano ancora le vecchie posizioni. Tanto è vero che gli stessi americani si scomodavano per venire a comprare la nostra produzione.. Non solo, ma Barattolo, che vedeva lontano, cercava di attirare in Italia capitali e uomini d'oltre oceano, proponendo a Goldwyn e soci di venire a girare i loro film nei nostri stabilimenti. E l'offerta era allettante se si pensa che l'UCI possedeva allora ben undici stabilimenti di produzione tra Roma e Torino. Erano teatri di vetro, è vero, ma erano in piena efficienza.

L'offerta fu accettata e un primo film americano fu diretto in Italia dal regista Herbert Brenon e interpretato da una graziosa attrice, Mary Doro. In quell'occasione Barattolo propose a Curioni di assistere e aiutare Mr. Brenon. Non era affare facile: il signor Brenon aveva due difetti principali, un carattere poco malleabile e una viva disposizione ai liquidi alcolici. L'una e l'altra cosa esigevano da chiunque si fosse messo a lavorare al suo fianco una discreta dose di pazienza e una certa disposizione alla diplomazia. Curioni era un uomo che, come si dice, "aveva del tatto", e questa virtù che tuttora lo accompagna, lo aiutò moltissimo nel delicato compito che Barattolo gli aveva affidato.

Brenon, che tutti alla Cines tenevano in gran conto, pontificava negli stabilimenti di Via Veio. Lavorando, non badava a spese: tra l'altro, sovente faceva venire nello stabilimento un'intera grande orchestra, che, nascosta dietro una

tenda, sottolineava con le melodie più suggestive i momenti patetici dei lavori che Brenon dirigeva e la bella Mary Doro interpretava.

Comunque, nonostante il difficile carattere del regista americano, Curioni superò la prova tanto brillantemente che l'avvocato Barattolo pensò di affidargli la direzione dello stabilimento della Palatino Film.

La "Palatino Film", che era nata il 25 giugno 1915 con un capitale di centomila lire, era entrata nel 1919 fra le case consorziate dell'UCI e si dedicava in prevalenza alla produzione di film storici o in costume.

Alla "Palatino" Federico Curioni incontrò per la prima volta quello che doveva diventare il suo più caro amico e il suo miglior collaboratore: Carmine Gallone.

(Al ricordo di questo primo incontro, quasi Curioni si commuove. Quanti anni di buona amicizia e di fertile lavoro in comune uniscono i due uomini!)

Era un bel giovane alto, sottile, sorridente ed entusiasta, Carmine Gallone, e già da sette anni lavorava nel cinema. Giunto a Roma nel 1911 dalla natia Sorrento, con al braccio la sposa gentile, Soava Gallone, quello che doveva diventare uno dei migliori registi italiani, voleva, allora, dedicarsi al teatro. Aveva scritto, infatti, una tragedia in cinque atti e in versi che si intitolava *Britannico*, dramma romano, rifatto sulla falsariga di quello di Racine. Il *Britannico* di Gallone non ebbe fortuna e nemmeno le sue esperienze teatrali, seppure affrontate con grande entusiasmo. Così Carmine Gallone si accostò al cinema, dapprima come sceneggiatore e poi come regista (allora veramente si diceva *direttore di scena*) cominciando con *La Donna nuda*, tratto dal lavoro di Henri Bataille.

La carriera così iniziata da Carmine Gallone non ha più avuto soste: quanti film in trent'anni di attività dedicata al cinema?

E un giorno, appunto, alla Palatino, Curioni e Gallone, allora non ancora commendatori, non ancora celebri, e senza un filo bianco nei capelli, si incontrarono per iniziare la loro buona amicizia.

Da *Film quotidiano*, 20 agosto 1941

Carmine Gallone dirigeva allora *Nemesis*, tratto da un soggetto di Lucio d'Ambra, e *Marcella*, interpretati entrambi da Soava Gallone, la gentile e dolce compagna di Gallone, attrice di grande talento.

- E voi eravate il direttore di produzione? -
domandiamo a Curioni.

- Allora il direttore di produzione non esisteva ancora. Le mansioni di organizzatore della produzione spettavano al direttore dello stabilimento, il quale provvedeva a tutte le mansioni d'ordine pratico che la realizzazione del film richiedeva. In questo senso, sì, io ero il direttore di produzione. Si lavorava allora meno "scientificamente", se volete, ma con molto entusiasmo. E se è vero che attorno a noi pullulavano tipi che si erano avvicinati al cinema con intenti puramente speculativi, non è meno vero che c'erano molti che al cinema credevano seriamente e per il cinema lavoravano con impegno e con grande passione.

Uno di questi era Gallone, che, appunto, ha sempre preso il cinema molto sul serio. Un altro era Genina. Augusto Genina, giovanissimo, e che pure si era già affermato come elemento di grande valore, e che lavorava con passione instancabile alla realizzazione dei numerosi film che gli erano affidati. L'amicizia nata allora fra me e Genina, amicizia fatta di reciproca simpatia e stima, dura tuttora e mi fa piacere confermarlo. Quel tempo è stato per me il più bello ed è tuttora nei miei ricordi il più ricco di grate memorie e di fertili esperienze. Si lavorava in tutti gli stabilimenti, senza sosta. Produrre, produrre sempre di più: questa era la preoccupazione di noi tutti. Non era forse vero che tutto il mondo era aperto ai film italiani? Bisognava dunque lavorare. Si lavorava magari un po' empiricamente e talvolta un po' troppo in fretta. Sceneggiature gettate giù in una notte, riprese improvvisate da gente piena di estro e di entusiasmo, che non badava tanto per il sottile purché il film si facesse e presto. Si lavorava nei teatri di vetro della Palatino, con febbrile entusiasmo. Rivedo Gallone, che, allora come adesso, si gettava a capofitto nel lavoro, e non mangiava, non beveva, non riposava finché non aveva finito. Se fosse stato possibile, appena terminata una scena, l'avrebbe rifatta da capo. Ma c'era l'avvocato Barattolo, inflessibile amministratore, che frenava gli ardori di Gallone...

Si lavorava e si viveva intensamente: attorno al mondo del cinema si raccoglievano artisti, letterati, uomini politici, belle donne, che si davano convegno nei teatri per assistere alle riprese. Era un po' come una festa

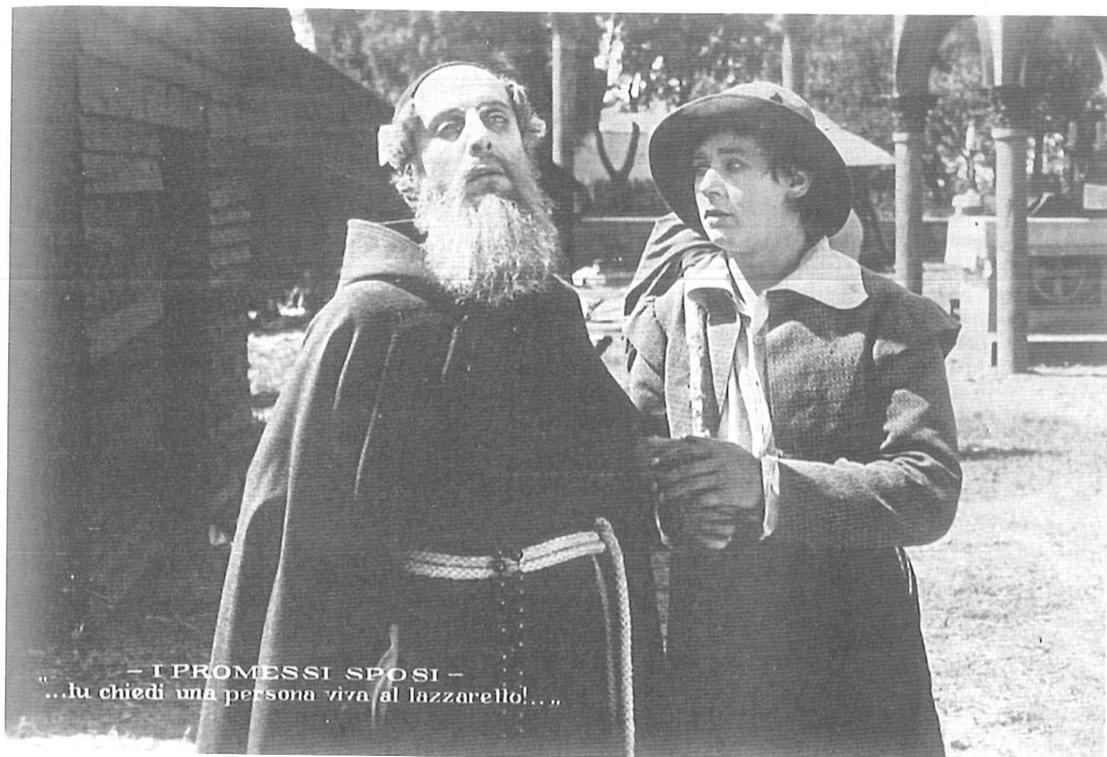
- I PROMESSI SPOSI -
"Che dice, padre, di quel birbone?,"



mondana, alla quale partecipavano le più belle intelligenze di allora: lo stesso Pirandello non disdegnava di seguire con occhio attento e indagatore il lavoro dei tecnici e degli artisti intenti a realizzare sempre nuove favole per gli spettatori avidi. La tecnica, naturalmente, non aveva ancora fatto i formidabili progressi che ha compiuto. E pochi erano gli scrittori seri che degnavano di occuparsi del fenomeno "cinema". Ma la malattia del cinema aveva colpito già mezzo mondo. Uscito dalla sua prima fase sperimentale (già era lontano il tempo in cui lo stesso Edison non vedeva nel cinema se non un divertimento buono per i baracconi da fiera) il cinema era entrato trionfalmente nella vita sociale e faceva ogni giorno nuovi proseliti. Era il tempo delle donne bellissime che conquistavano le platee del mondo intero per la loro avvenenza. Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Hesperia, Leda Gys, Maria Jacobini erano le regine di un vasto, vastissimo pubblico di ammiratori. Era il momento delle alte paghe e dei lauti guadagni: nel 1919 Francesca Bertini aveva firmato un contratto, forse il primo al mondo di tanta importanza, che la legava per otto film

da interpretare col compenso di due milioni di lire! E gli altri guadagnavano in proporzione... Le dive erano dive e si trattavano bene: Lyda Borelli, per esempio, aveva addirittura un appartamento suo proprio alla Cines, messele a disposizione dalla Direzione, perché, nel tempo in cui girava, nemmeno un'ora andasse perduta per allontanarsi dallo stabilimento.

Il nostro divismo, così diverso dal divismo americano, cerebrale e astratto, era un divismo caldo, passionale, solare, lirico, in una parola, mediterraneo. Come non giustificare, quindi, le alte paghe e le spese senza limiti che si facevano nella messa in scena dei lavori, per mettere sempre più e sempre meglio in valore gli interpreti? Tutto doveva essere bello, splendido, meraviglioso e raro. A cominciare dagli abiti delle dive, costosissimi, (la Bertini esigeva di cambiare abito a ogni scena) per finire ai mobili, ai tappeti, ai soprammobili... Per dirvi a quale punto si poteva arrivare vi citerò il fatto realmente accaduto di un noto produttore d'allora, che era anche nobile, il quale per la scena d'una grande festa che doveva realizzare, invece di accontentarsi di comuni comparse invitò suoi amici della migliore società



romana, perché figurassero nel film... era così sicuro d'aver dato alla festa un tono, uno stile, che altrimenti non avrebbe mai avuto. Sorridete? Ma questa non era ingenuità, era entusiasmo, era passione della più bella lega...

Curioni tace un istante per accendere, come si direbbe nei romanzi, la sua centesima sigaretta. Poi, col suo tono pacato, riprende:

- Naturalmente, com'era fatale che accadesse, il sistema delle alte paghe e delle realizzazioni senza economia costrinse un bel giorno gli esponenti a ricorrere ai capitali delle banche. Accadde così che, quasi senza avvedersene, il cinema italiano diventò di proprietà di un paio di istituti bancari. Ora, se in teoria ciò non modificava di molto la situazione (le banche avevano soldi e potevano continuare la produzione) in pratica avvenne che - come sempre quando all'iniziativa dell'individuo si sostituisce l'iniziativa di un ente anonimo - la produzione cominciò a decadere.

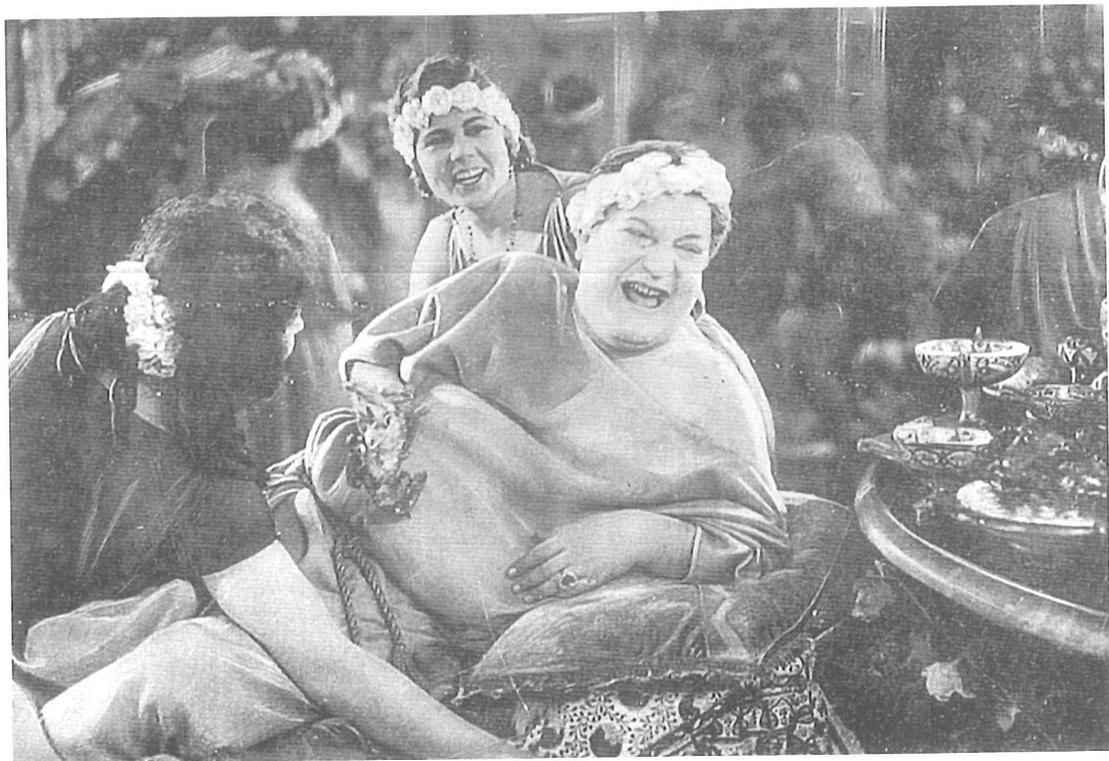
Da *Film quotidiano*, 21 agosto 1941

Curioni riprende fiato e poi aggiunge:

Ma ad un tratto veniva a mancare il notevolissimo apporto del produttore singolo, che vede nel proprio lavoro non solo l'affare, ma ne contempla anche le soddisfazioni d'ordine puramente morale e per la quale egli pone nella sua opera fede, entusiasmo e magari anche spirito di sacrificio. E questa fu la prima causa della crisi, alla quale si aggiunse, contemporaneamente, il lavoro di penetrazione dell'industria cinematografica americana, che, con un'opera lenta ma sicura, con metodi sottili e intelligenti, cominciava la conquista dei mercati del mondo.

- E come si svolse?

Gli americani cominciarono il loro lavoro di penetrazione con aria sorniona, senza battere troppo la grancassa, scaricando in Italia una ingente quantità di film ottimi, buoni e discreti, che cedevano in esclusiva per tutta Italia a prezzi che variavano dai 1000 ai 2000 dollari. Naturalmente gli esercitanti e i noleggiatori, convinti di fare un ottimo affare (e in verità lo facevano) si precipitavano a stringere i rapporti e a concludere i contratti. Le



condizioni erano ottime, i film erano buoni, il cinema americano lentamente prendeva piede in Italia. La novità della cosa, l'attrattiva dei soggetti, la cura posta nella realizzazione, i volti nuovi e interessanti degli attori crearono ben presto in Italia una corrente di simpatia e di interesse per il film americano. E fu quello il momento che le case americane avevano previsto, in cui le reti abilmente tese vennero tirate a galla. In altre parole un bel giorno la vendita a buon mercato dei film americani fu fermata. E da un momento all'altro le maggiori case americane crearono delle proprie agenzie di distribuzione, con una adatta organizzazione, con filiali nelle principali città e presero a distribuire i loro film in proprio, fissando naturalmente nuovi prezzi in rapporto alla domanda del mercato. Il giuoco era fatto. E il cinema italiano, purtroppo, non era più in condizioni di reagire...

Nella stessa epoca, intanto, un grande affare era stato prospettato alla Unione Cinematografica Italiana da produttori americani: si trattava di realizzare in compartecipazione, con capitali italiani e americani, il più grande film dell'epoca. "Ben Hur".

Alla vigilia della realizzazione di questo gran-

de affare i dirigenti della Unione Cinematografica Italiana pensarono che se vi era una maniera per rialzare le sorti pericolanti del nostro cinema, questa era senza dubbio data dal ritorno alla bella tradizione dei grandi film storici che molto avevano contribuito alla diffusione del cinema italiano nel mondo e che anche avevano reso somme discrete ai produttori. Infatti nei due anni tra il 1921 e il 1923 vennero prodotti diversi film del genere, tra i quali *Marco Visconti*, una edizione dei *Promessi sposi*, *Dante*, *Messalina* di Enrico Guazzoni, *I due Foscari*, *Il povero fornavetto di Venezia* e infine *Il corsaro* diretto da Augusto Genina e interpretato da Amleto Novelli.

Le speranze dei produttori, però, furono deluse. Allora si tentò il film "grandioso", sull'orma dell'indimenticabile *Cabiria*, che ancora costituiva in materia il tipo insuperato.

I dirigenti dell'UCI chiamarono dalla Germania artisti e tecnici per realizzare in una nuova grande edizione il famoso *Quo vadis?* Che già una volta Enrico Guazzoni, nel 1913, aveva portato sullo schermo. E venne in Italia Emil Jannings, che doveva essere Nerone, fu scritturata Rina De Liguoro e con lei apparvero Elga Brink, Elena Sangro, Lilian Hall Davis e molti altri italiani e stranieri. A dirigere questo grande lavoro fu chiamato il regista Georg Jacoby, che ebbe, quale



collaboratore italiano, Gabriellino d'Annunzio. Operatore era Court Courant, coadiuvato da Giovanni Vitrotti e da Alfredo Donelli.

Immense ricostruzioni della Roma dei Cesari erano state realizzate. Il Circo Massimo, per esempio, era stato ricostruito alla Madonna del Riposo e le scene dell'incendio di Roma vennero realizzate a Villa Borghese, dove esistevano le costruzioni in stile antico romano che erano che avevano servito per una esposizione. Curioni aveva allora piantato le sue tende in un noto caffè di Via Veneto e lì pagava le comparse che avevano agito nelle scene dell'incendio, correndo avanti e indietro tra nuvole di fumo, prodotte abilmente col bruciare della paglia umida.

E sul volto di Curioni passa una ombra appena di nostalgia, che egli maschera abilmente con un sorriso.

Domandiamo:

- Eravate presente al fatto della leonessa che durante la lavorazione del *Quo vadis?* Aggredì una comparsa? Come accadde?

- Sì - dice Curioni - Ero nello stabilimento, alla Palatino. Il fatto si svolse così. Quando la leonessa del circo Schneider che si trovava nel teatro Adriano, fu trasportata alla

Palatino, era da poco diventata madre di un paio di vivaci leoncini, che la leonessa si covava con gelosa attenzione. La domatrice pensò bene di portar via i leoncini e questa fu la prima causa del nervosismo della belva, che se ne stette nel carro trasporto, in attesa di girare, dimostrando una certa inquietudine. A un dato punto la leonessa fu portata nella gabbia: si girava una scena di massa, sulle scalinate del circo le comparse fungevano da spettatori. La leonessa, battendosi la coda contro i fianchi, appena nella gabbia, spiccò un gran salto e cadde in mezzo alle comparse. In mezzo al fuggi fuggi generale, la belva, resa furiosa dalla confusione, aggredì una comparsa. E insieme rotolarono, l'uomo e la belva, da cinque metri nel teatro di posa...

Fu un doloroso incidente, che però non interruppe la lavorazione del film. E Curioni, ecco, riprende il suo vagabondaggio nel passato.

- Il *Quo vadis?* fu realizzato febbrilmente, con grande volontà, senza economia. Scene dopo scene, costruite e demolite velocemente in piccoli teatri alla Cines e alla Palatino, illuminati a forza di buona volontà dalle vec-



chie lampade allora esistenti e qualche volta anche dalle fotoelettriche militari. Era proprio un grandioso lavoro, e se non rese quello che i produttori si erano ripromessi, lo si dovette certo al fatto che ormai gli spettatori erano stanchi di questo genere di spettacoli. Mentre si lavorava al *Quo vadis?* sbarcarono a Roma i magnati della grande industria cinematografica americana, gli ambasciatori del signor Goldwyn, i quali venivano a cercare sullo sfondo delle antiche rovine lo scenario per girare *Ben Hur*.

Visitarono tutto, osservarono tutto e tutti. Roma, col suo scenario incomparabile, fu l'ispiratrice. Gli americani scelsero tipi, trovarono uomini meravigliosi, masse disciplinate, atmosfera propizia. Il *Ben Hur*, per il quale la tromba pubblicitaria aveva già lanciato le sue note nel il mondo intero, era attesissimo. La realizzazione richiedeva mezzi tecnici e finanziari veramente ingenti. Gli americani non lesinarono: il lavoro durò un anno e costò quarantacinque milioni di lire...

Intanto poche settimane prima di iniziare la lavorazione del film, erano accaduti due fatti abbastanza importanti... Il primo era questo: agli americani occorreva un tipo capace di assumer-

si la responsabilità di mantenere i contatti tra loro e il mondo cinematografico italiano, anche agli effetti delle pratiche organizzative che il lavoro avrebbe richiesto. E fu chiesto a Federico Curioni di lasciare il *Quo vadis?* e la direzione della Palatino, per rappresentare gli interessi della UCI in seno al gruppo americano.

Curioni accettò volentieri questo nuovo e non facile compito e si mise al lavoro.

Da *Film quotidiano*, 2 settembre 1941

Purtroppo, ecco il secondo avvenimento, poche settimane prima di iniziare le riprese di *Ben Hur*, difficoltà sorte da parte dei finanziatori escludono l'UCI da una vera e propria partecipazione nella produzione con il gruppo americano e in tal modo *Ben Hur* rimase unicamente iniziativa dei signori Goldwyn e compagni. L'unico vantaggio, se così si può chiamare, fu questo, che la UCI diede in affitto i teatri agli americani, costruendo inoltre un nuovo grande teatro alla Cines, proprio quello che doveva vedere la ripresa della cinematografia nel 1930 e che doveva poi bruciare nel 1935, mettendo in efficienza tutto lo stabilimento così ricco di magnifiche tradizioni e salvandolo da una



minaccia di demolizione che era stata ventilata pochi mesi prima.

E *Ben Hur* fu iniziato.

Si importarono i cavalli dall'Ungheria, si fecero venire i cammelli dall'Africa, si fecero crescere le barbe ai pirati d'occasione e nello scenario di Anzio si iniziò la lavorazione di questo grandioso film, che fu diretto da Fred Niblo. Interprete, come tutti sanno, era Ramon Novarro. Niblo, con la rigida bombetta, il fedele bastone, l'attillato pastrano, aveva l'aspetto d'un signore qualunque, piuttosto che quello di un regista d'un film di tale calibro. Comunque, di questo enorme film, che aveva pure qualche scena a colori, rimase viva soprattutto una cosa, la scena della corsa delle bighe, che però molto ricordava una scena analoga girata anni prima da Enrico Guazzoni nel *Quo vadis?*.

Realizzato interamente in Italia, e non come fu detto da qualcuno "rifatto in America", *Ben Hur* ebbe un successo abbastanza buono. Uscì in America nel 1926 e da noi solo cinque anni dopo.

Dai contatti che Curioni aveva avuto con gli americani (era sorta intanto la Metro Goldwyn) questi si erano resi conto delle eccellenti qualità organizzative del dinamico napoletano. E, prima di andarsene, gli offrirono il posto di direttore

generale della organizzazione di distribuzione della Metro Goldwyn in Italia.

Federico Curioni accettò; ormai l'industria del cinema in Italia era praticamente a terra..

Per oltre quindici anni Federico Curioni dette all'organizzazione italiana della Metro Goldwyn, divenuta poi Metro Goldwyn Mayer, la sua appassionata attività.

Non fu soltanto, quello di Curioni, un lavoro di ordinaria amministrazione, poiché richiedeva una capacità e una energia non indifferenti, data la mole di affari e lo sviluppo che l'organizzazione aveva preso in pochi anni.

Gli americani facevano le cose senza economia. Potevano farlo e d'altra parte ciò rientrava nella mentalità affaristica propria degli anglosassoni.

Sui metodi di pubblicità americani, che in Italia sono stati sperimentati su larga scala, Curioni ha qualche episodio da raccontare.

Anzitutto, dato l'impressionante tifo per i divi d'oltre Oceano, le case americane pensarono bene d'inviare in Europa e quindi in Italia alcuni attori al solo scopo di farli esibire agli occhi delle folle attente, per le quali questi divi appartenevano un po' a un mondo mitico (anche questo creato artificialmente dagli agenti specializzati nei lanci pubblicitari). Ed



ecco giungere in Italia Mary Pickford, la grande ingenua, e Douglas Fairbanks dallo stereotipato sorriso, e Dolores Del Rio, e Wallace Beery, e tanti altri, compresa Greta Garbo, il cui soggiorno a Ravello fu abilmente montato dalla stampa di tutto il mondo.

Questi attori, che viaggiavano come principi di sangue, profumatamente pagati dalla Casa Madre, che si "degnavano" di esprimere la loro simpatia per l'Italia e la loro ammirazione per il nostro cielo azzurro, furono i più efficaci agenti di pubblicità che si potesse immaginare, a favore del cinema americano, che pareva regnare incontrastato sui nostri schermi.

Non contenta di ricorrere a divi e dive per stimolare l'attenzione e la curiosità del pubblico, la M.G.M. organizzò addirittura un treno che percorse tutti i continenti, facendo il giro del mondo a scopo pubblicitario, che giunse anche in Italia, nel 1930.

Nessuno credeva ormai più a una possibile ripresa della produzione italiana. E del resto con quali mezzi? Film come *Cabiria*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Messalina*, *Quo vadis?* e altri non sarebbero stati mai più realizzati in Italia. Non c'erano attori e i pochi registi buoni erano emigrati, attratti dalle offerte di case tedesche e francesi.

Ma c'era oltre a tutto una ragione di presti-

gio. L'Italia, che aveva una tradizione e un passato glorioso nel campo dell'industria del cinema, non poteva rinnegarli.

Così un uomo, fra quelli di maggior fede e competenza, si mise in mente di affrontare il gravoso compito della ricostruzione, iniziando da solo la produzione cinematografica in Italia, dopo lunghi anni di stasi. A quest'uomo, Stefano Pittaluga, immaturamente scomparso, va il merito di aver avuto il coraggio e la fede necessaria per dare la spinta decisiva all'inattivo cinema italiano.

Il Regime, poi, con le sue provvidenze sostenne e incoraggiò lo sforzo di Pittaluga. Altri furono stimolati dall'esempio e attratti nell'orbita viva di quel fervore di iniziative.

Così rinacque il cinema italiano e si affacciò di nuovo sugli schermi con dei filmetti di poche pretese, è vero, ma che avevano il vanto di essere fatti in casa nostra, da italiani.

Federico Curioni è stato uno dei pochi che hanno compreso, dal principio, la necessità di seguire la strada così animosamente tracciata da Pittaluga. Sia pure in contrasto con la ragione commerciale che pare dominare i destini del cinema, spronando i migliori a dirigere i loro sforzi verso la realizzazione di una produzione cinematografica prettamente italiana.

In tal modo Curioni, appena lasciata la Metro, si dedicò immediatamente alla produzione, fondando con dottor Guido Oliva e con Peppino Amato la Lido Film.

Il primo lavoro fu uno dei migliori dei De Filippo, *Il cappello a tre punte*, diretto da Mario Camerini e interpretato da Leda Gloria, Eduardo e Peppino De Filippo.

Curioni volle poi tentare un film di giovani e fece *Stadio* diretto da Carlo Campogalliani. Furono tentativi, questi, nei quali se vi fu motivo di soddisfazione morale, mancò purtroppo la soddisfazione del rendimento commerciale.

In quel tempo intanto la produzione italiana si orientava verso lavori più impegnativi: Curioni stesso meditava la realizzazione di un grande film a carattere nazionale, quando gli venne offerta l'occasione di partecipare a una grande impresa come direttore di produzione. Si trattava di realizzare *Scipione l'Africano*.

Ed ecco, dopo tanti anni di distacco, durante i quali però la buona amicizia non era mai venuta meno, Carmine Gallone e Federico Curioni si trovarono a lavorare insieme.

Da questo incontro nasce, in memoria dei vecchi tempi della Palatino, il desiderio di una nuova e più stretta collaborazione. E durante gli

ultimi giorni di lavorazione di *Scipione* durante un pranzo nel ristorante della vecchia Cines, Curioni e Gallone leggono per la prima volta il soggetto di Rodolfo Federico Ristori del film *Giuseppe Verdi*.

Nasce così la Grandi Film Storici, società di produzione che ha al suo attivo parecchi film tra i migliori fra quelli prodotti negli ultimi anni: *Il sogno di Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Oltre l'amore*, e i due ultimi lavori di ambiente e di carattere moderno, *L'amante segreta* e *Primo amore* sono i prodotti di questa società.

- E questa è ormai storia di oggi - conclude Curioni con un mezzo sorriso - I due film ultimi, *L'amante segreta* e *Primo amore* rappresentano senza dubbio uno strappo fatto al programma della società. Ma siccome non po' trascorre un anno senza che Gallone faccia un film a sfondo storico, ecco che egli ora dirigerà *I vespri siciliani*. Ma questa volta senza di me.

- Vi prendete un po' di riposo?

- Io? Macché! Preparo il programma per la prossima stagione. Il passato è una gran bella cosa, con le sue memorie, i suoi ricordi lieti o tristi che siano. Ma quello che più importa è il futuro, il lavoro che ci attende all'alba d'ogni nuovo giorno di vita.

da *Film quotidiano*, 6 settembre 1941

Federico "Fritz" Curioni, nato a Portici il 18 luglio 1879, ha attraversato gran parte delle vicende cinematografiche italiane a partire dal 1919, come racconta in questa intervista, fino almeno al 1942, quando organizza - forse produce - Le due orfanelle diretto dall'amico e socio Carmine Gallone. Poi ne abbiamo perso le tracce.

Questa che appare su "Film Quotidiano" nel 1941 non è la prima intervista del nostro personaggio: ne abbiamo sott'occhio un'altra, pubblicata da "Il Cinema Italiano" il 20 maggio 1932 quando il commendator Curioni era "da nove anni", come precisa il giornale, a capo della Metro Goldwyn Mayer italiana. Ma non riguarda per nulla le sue vicende personali, non ricorda avvenimenti passati e neppure parla della distribuzione di film, che ora è il suo lavoro: è - come dire? - un discorso teorico sulla crisi e sui modi per superarla, tanto che viene intitolata "Durare con ottimismo: consiglia F. Curioni".

Ovviamente il racconto che pubblichiamo non è del tutto veritiero; ma le testimonianze sono quello che sono, lo sappiamo per esperienza. Che il cinema italiano fosse diventato "proprietà di un paio di istituti bancari" è assolutamente vero, anche se le cose non sono andate esattamente come Curioni ricorda. Dove chiaramente sbaglia è nell'affermare che il *Ben Hur* è stato "realizzato interamente in Italia". Le vicende della trasferta italiana del film sono note, sono state ripetutamente descritte e la stessa nostra rivista ha aggiunto qualche particolare ignorato nei numeri 30 e 33 del 1995.

Aggiungiamo al racconto di Curioni un paio di notizie apparse su "Cinema Illustrazione" il 14 marzo e il 31 marzo 1934. La prima parla di una "nuova Società di produzione (che) inizierà la sua attività realizzando un film di giovani. È l'*Ardita* che, finanziata da Righelli e da Curioni, produrrà un film sportivo, organizzato dal Guf e diretto da un giovane preparatissimo, il Ferroni. Direttore di produzione Campogalliani, supervisione Gennaro Righelli." (Il film è *Stadio*).

La seconda riferisce di una "iniziativa notevole... che fa capo a Fritz Curioni, il dottor Oliva e Lagostena. I due ex-Cines con l'ex-Metro pare vogliono far gruppo insieme per produrre. E forse questo segnerebbe la fine del Cartello Romano, prima ancora che cominci a lavorare". Non sappiamo cosa sia il Cartello Romano: quanto al "gruppo" dovrebbe essere la *Lido Film*, poi produttrice de *Il cappello a tre punte* di Mario Camerini.

A pagina 2 Emilia Vidali, interprete dei "Promessi sposi" del 1922.

Alle pagine 4 e 5 scene dallo stesso film, diretto da Mario Bonnard.

Alle pagine 6 e 7 cartoline con scene del "Quo vadis?" di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio del 1926.

Alle pagine 8 e 9 scene dal "Ben Hur" di Fred Niblo con Ramon Novarro.

A pagina 10 ancora una scena dal "Quo vadis?"

Ce que pensent nos Etoiles du Campari

di Matilde Tortora

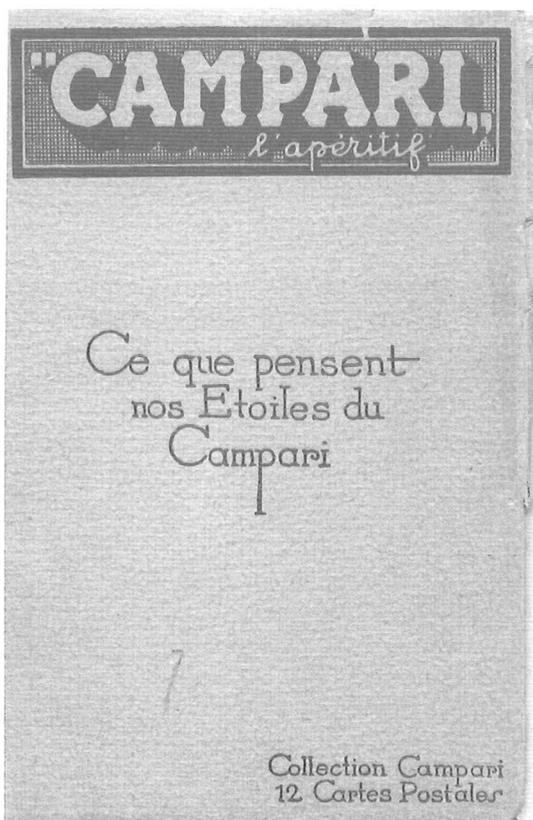
È noto che la Campari aveva già fatto realizzare (e continuerà a farlo in seguito) i propri manifesti pubblicitari da artisti¹ che avevano ancor più caratterizzato, per l'inventiva grafica e la resa coloristica delle loro *affiches*, quel che da anni veniva considerato da un gran numero di consumatori sempre più *l'aperitivo* per eccellenza.

Negli anni Trenta la Campari, che era presente in Francia coi suoi stabilimenti già dal 1923, scelse quali *testimonials* d'eccezione Renée Falconetti, Maurice Chevalier, Vera Sergine, Jules Berry, Andrée Spinelly, Gabriel Signoret, Gaby Morlay, Victor Francen, Maud Loty, Victor Boucher, Huguette Duflos, Dranem.

Ce lo comprova un'elegante *pochette* da noi recentemente ritrovata, che contiene una serie di dodici cartoline con le foto di questi attori di cinema all'epoca tutti all'apice dei loro successi, fatta approntare e distribuita col titolo *Ce que pensent nos Etoiles du Campari*. Ci viene in tal modo restituito un archivio multiplo di foto riprese nello studio dei Manuel Frères a Parigi per la Campari; le foto, virate in color sepia e stampate su cartoncino color avorio, sono nel formato tipico delle cartoline postali dell'epoca, la brochure che le contiene è in cartoncino leggermente zigrinato, di colore anch'esso avorio e riporta sul fronte in alto il logo Campari.

Il messaggio pubblicitario affidato agli artisti ritratti è avallato inoltre dai caratteri autografi con cui sono stampati i brevissimi testi di *testimonianza* per un aperitivo come dicevamo all'epoca già noto, la cui notorietà però non poteva che avvalersi ancor più e giovarsi del contatto con questi divi del cinema, *icone* essi stessi per molti aspetti *inebrianti*².

Questo repêchage ci consegna a suo modo un'insolita *vetrina*³, anche se non proprio un insolito *scrape-book*⁴: artisti del varietà, del cine-



ma avevano infatti già acconsentito (e ve ne fu più d'uno già in quegli anni) alla pubblicità.

Molti attori di cinema in special modo andavano acconsentendo a che le loro immagini ritratte su piccole carte s'accompagnassero a prodotti quali il cioccolato⁵ o il tabacco, prodotti voluttuari e in quanto tali avvertiti nell'immaginario collettivo come contigui alla fruizione, anch'essa sentita come voluttuaria, del cinema. Commistione questa che tra l'altro tuttora dura e

si rivela assai proficua, tant'è che ancora oggi ad esempio la Campari scrittura per le sue campagne pubblicitarie divi notissimi del cinema americano, come pure si è avvalsa⁶ e continua ad avvalersi di famosi registi per i suoi filmati pubblicitari.

I dodici attori ritratti su queste cartoline erano icone cinematografiche assai note (basti solo pensare a *Renée Falconetti - Jeanne d'Arc*), aggiunte ad un nome, *Campari*, che al loro pari *campeggia* su queste cartoline, quale firma autorevole al pari delle singole firme autorevoli apposte dagli attori.

Il risultato, grazie agli ottimi *studio* fotografici dei Manuel Frères e agli ottimi stampatori di queste cartoline sono per davvero delle *inebrianti icone*, il cui messaggio giungeva e ancora oggi giunge nel segno, tanto più che su tutte esse campeggia un'altra grande icona: *Paris*, il suo *allure* (come sentirsi stranieri stando là? O come non desiderare di stare là?).

Si tratta dunque di un' *introduzione a*, allo stesso modo in cui l' *aperitivo* introduce, apre all'appetito, un elogio fatto ad un *incipit* (quale può a ragione definirsi un *aperitivo* stesso) espresso da autorevoli protagonisti del cinema di allora.

Questo *found footage* richiama una volta di più il discorso sull'intenzionale iterazione di certe immagini che, seppure fisse, rivelano un' ascendenza cinematografica, anche laddove non dovessero essere stati tutti e solo attori di cinema a campeggiarvi.

Le immagini, nella fattispecie raccolte in questa brochure, di cotanti interpreti, in virtù anche della posa che essi assunsero in studio e della didascalia apposta a ciascuna di esse, non è tanto all'album fotografico che rimandano, quanto piuttosto ad immagini *a latere* del cinema, ad una trama di storie, di sogni che consentivano allo spettatore e alla spettatrice di quell'epoca (e al consumatore e alla consumatrice di aperitivi) di ricevere e possedere in qualche maniera *reperti* dallo "schermo"⁷. Né era del tutto insolito, infatti, che la maggior parte di quegli interpreti nei loro film di quegli anni, pure fossero molto spesso intenti ad un gioioso pasteggiare, ad un brindare, ad una *gaieté* diffusa a piene mani e ad atmosfere da *vie en rose*.

A sfogliare questo insolito eppure non del tutto insolito *scrape-book*, al proliferare delle immagini in esse contenute, al ritmo del progressivo squadernare quest'astuccio un certo che di *sensazionale* ce ne è derivato soprattutto al primo sfogliare, al primo contatto, non dissimile da certo *sensazionale* da noi provato nella visione di un film.

E come non ricordare che ci sono dei cocktails che tuttora portano i nomi di divi del cinema del passato⁸: il cocktail ad esempio *Mary Pickford* è fatto di *4 cl de jus d'ananas, grenadine, maraschino, 4 cl de rhum blanc e limette*, il cocktail *Maurice Chevalier* si compone di *2 cl. de vermouth rouge, 2 cl de Noilly Prat, orange bitter, 2 cl de jus d'orange, 2 cl de gin*.

Che cosa provi un consumatore dei cocktails che portano i nomi di Mary Pickford e di Maurice Chevalier, questo non saprei dirlo; certo pensare ad una commistione di ananas, rhum bianco e maraschino per Mary Pickford è un' insolita sintesi d'*esprit* che a qualche storico del cinema potrebbe non dispiacere del tutto.

E nel mentre ne diamo qui notizia, pure siamo tentati dal desiderio di riporle daccapo nel proprio astuccio, custodirle queste cartoline. Come un reperto da collezione. O anche un reperto da consegnare. A qualche archivio, certo. Quale?

1 - Realizzarono manifesti per la Campari artisti quali Adolf Honenstein, Marcello Dudovich, Fortunato Depero. Ad esempio Depero realizzò manifesti per Campari nel 1925, nel 1926, nel 1930 e nel 1950. Si fa qui riferimento inoltre, per l' interezza della raccolta dei manifesti Campari di tanti decenni e per i nomi dei tanti artisti che li realizzarono, alla Collezione Campari, Milano.

2 - Il cinema stesso aveva fin da subito acconsentito alla pubblicità. Il primo filmato pubblicitario fu quello realizzato nel 1904 per la Moët et Chandon. Un primo spot per così dire *spumeggiante*!

3 - Con l'emergere della cultura del consumo di massa anche la pubblicità aveva assunto nuove forme. Ad esempio Baum, tra l'altro scrittore di libri per ragazzi, fu il teorico di un nuovo mezzo di cultura visiva: la *vetrina* da esposizione. Nel 1897 aveva inoltre fondato e diretto *The Short Window*, prima rivista di categoria dedicata all'arte della *vetrina*.

4 - L'importanza anche degli *scrape-books* dei primi decenni del cinema è stato rilevato in particolar modo nei suoi saggi dallo storico del cinema Paolo Cherchi Usai.

5 - cfr.: M. Tortora - *Cinema Fondente*, La Mongolfiera, 2001.

6 - nel 1984 Federico Fellini realizzò un bellissimo filmato pubblicitario per il Bitter Campari, della durata di un minuto, che ebbe diversi passaggi televisivi.

7 - cfr.: M. Tortora - *Lo Schermo in tasca*, libro e CD-Rom, Abramo, 2000

8 - notizie rilevate in una ricerca fatta in internet sui nomi attribuiti ai cocktails più noti.



STUDIO G.-L. MANUEL FRÈRES

FALCONETTI



STUDIO G.-L. MANUEL FRÈRES

VICTOR BOUCHER



STUDIO G.-L. MANUEL FRÈRES

HUGUETTE DUFLOS



DRANEM



MAURICE CHEVALIER



VERA SERGINE



JULES BERRY



*Campari c'est le jazz band
de l'appetit
Spinelly*

STUDIO G.L. MANDEL FRANCE

SPINELLY



*A midi la vie en rose,
dans un verre de Campari
Maud Loty*



*On ne connaît vraiment Paris
que lorsqu'on boit un Campari
C. Signoret*

STUDIO G.L. MANDEL FRANCE

SIGNORET

*Ce que pensent nos Etoiles du Campari
Collection Campari 12 Cartes Postales
Renée Falconetti - À Campari le délicieux
apéritif*

*Maurice Chevalier - L'appetit vient en
bevant quand on boit du Campari
Vera Sergine - Campari! le seul que je boive!
Jules Berry - Ma concierge ne sait pas où je
suis ... je bois du Campari à Paris, à l'étran-
ger, au cercle je n'ai plus un moment pour
rentrer chez moi
Spinelly - Campari c'est le jazz band de l'ap-
petit*

*Signoret - On ne connaît vraiment Paris
que lorsqu'on boit un Campari
Gaby Morlay - l'esprit léger le coeur con-
tent. Campari une de montant
Maud Loty - A midi la vie en rose dans un
verre de Campari
Victor Boucher - Un homme averti qui boit
du Campari en vaut trois !!!
Huguette Duflos - Boire du Campari c'est
prendre force, gaieté et lumière
Dranem - Quand Paris est la ville lumière
Campari est le Roi des Diners*

Conversazione con Marie Epstein di Eric Le Roy con Guy Lemaitre

a cura di Laura Vichi

Il 6 dicembre 1989 Eric Le Roy e Guy Lemaitre intervistano Marie Epstein nella sua abitazione di Parigi.

Eric Le Roy, ora a capo del servizio "Accès, valorisation et Enrichissement des Collections" delle Archives françaises du film-CNC di Bois d'Arcy, era (lo è stato dal 1986 al 1990) archivista presso la collezione film della Cinémathèque française.

Guy Lemaitre, ora in pensione, era il responsabile dell'archivio della Cinémathèque française. Dall'età di diciotto anni ha lavorato a fianco di Henri Langlois.

Immagine ha deciso di pubblicare l'intervista – una delle rare interviste a Marie Epstein – rimasta inedita per quasi quindici anni. La curatrice, d'accordo con l'intervistatore, si assume la responsabilità dei tagli effettuati.

Eric Le Roy: Quando ha cominciato a lavorare alla Cinémathèque?

Marie Epstein: Ho conosciuto Langlois, era giovane, sottile come un fagiolino. Era prima della guerra del '40; aveva già fondato la Cinémathèque. L'ho conosciuto poco dopo la fondazione della Cinémathèque.

ELR: Era dunque nel 1937-38. Cosa faceva all'epoca?

ME: Facevo dei film. Dopo la guerra, dopo la morte di mio fratello, sono entrata alla Cinémathèque come impiegata, era il 1954. Ma conoscevo Langlois dai suoi esordi.

ELR: Come lo ha conosciuto, in che occasione?

ME: L'ho incontrato perché lavoravo con Jean Benoît-Lévy, ero la sua collaboratrice, anzi

ero la sua assistente, poiché collaboravo a tutti i suoi film. Aveva l'ufficio in rue Troyon, di fronte all'abitazione dei genitori di Langlois, che viveva con i suoi. Spesso attraversava la strada per salutare Benoît-Lévy. Ed è così che l'ho conosciuto. Era giovanissimo e molto timido...

Ho lavorato con Jean Benoît-Lévy quando ha fatto *La maternelle*, *La mort du cigne* e tutti quei film là.¹

ELR: Quando è arrivata in Francia? All'inizio degli anni Venti?

ME: In Francia? Io e mio fratello siamo nati a Varsavia, ma eravamo di nazionalità francese, dichiarati all'ambasciata francese, perché mio padre era francese. Quando mio padre è morto mia madre si è voluta riavvicinare alla Francia, ma ha cominciato con l'andare in Svizzera. Ci siamo trasferiti nel 1907-8: siamo andati ad abitare nella Svizzera francese e abbiamo frequentato scuole francesi.

Siamo venuti in Francia nel 1915 o 1916, durante la guerra del '14. Abitavamo a Lione. Mio fratello ha studiato medicina a Lione, studi che ha abbandonato quando la letteratura e il cinema lo hanno chiamato a loro. Ha abbandonato i suoi studi di medicina un anno prima del suo diploma, cosa che non è stata tanto ragionevole, ma alla fine..., è andata così, e poi è venuto a Parigi.

ELR: Ed è qui che ha debuttato nel cinema?

ME: È qui che ha esordito; ha pubblicato i suoi primi libri (*La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, Bonjour cinéma*, ndc) grazie a Cendrars. Alle Editions de la Sirène ha incontrato Jean Benoît-Lévy che preparava un film sul centenario di Pasteur e che ha avuto il coraggio di affi-

darne la regia a questo giovane che aveva delle idee bizzarre sul cinema e che quindi ha lavorato a *Pasteur*. Subito dopo Pathé gli ha offerto un contratto ed è così che ha iniziato. Ha lasciato Jean Benoît-Lévy dicendogli: "me ne vado, ma le lascio mia sorella" (ride). E così che sono diventata la collaboratrice di Jean Benoît-Lévy.

È ancora acceso il registratore? Oh, ma che birbante!

ELR: Eh, sì... Faccia attenzione a cosa dice (ride)...

Guy Lemaitre: Suo fratello apprezzava il cinema già giovanissimo.

ME: Sì, da quando stavamo a Lione. Ma già quando eravamo a Friburgo, in Svizzera, dove andavamo a scuola, c'era un cinema permanente, che cambiava programmazione ogni settimana. Naturalmente ci andavamo spesso.

Quando stavamo a Lione, dove ha fatto i suoi studi in medicina, mio dio, i giorni in cui era libero, poteva vedere tre film al giorno, potevamo passare da un cinema all'altro per vedere dei film. Andavamo pazzi per i primi film americani e poi ci attraevano i primi film western perché rompevano con ciò che si faceva allora in Francia che, si vedeva, era legato alla Comédie Française e che erano teatro filmato, mentre i film americani ci portavano il *plein air* e tante altre cose...

E poi Jean si è entusiasmato per la primissima avanguardia francese, Marcel L'Herbier e Gance, e anche lui ne ha fatto poi parte; la fine della prima avanguardia è rappresentata da mio fratello.

ELR: Vorrei sapere perché si è così appassionato alla Bretagna. Sono bretone e ho visto molti film di suo fratello. Ho visto per esempio *Chanson d'Armor*, che è girato dalla mie parti e in lingua bretone. È conservato alla Cinémathèque française ed è stato restaurato; mi ha sempre stupito che qualcuno come Jean Epstein... Credo che sia il primo film degli anni Trenta parlato interamente in lingua bretone. È uscito a Parigi sottotitolato in francese. Vorrei quindi sapere la ragione di questa passione per la Bretagna.

ME: Perché, è un gran mistero. Aveva appena girato, nel 1928, *La chute de la maison Usher*, film che si è imposto, è stato un gran successo dal punto di vista tecnico. Non si capisce perché bruscamente abbia abbandonato i teatri di posa e il cinema di fiction per andare in Bretagna.

Prima è andato in Bretagna per riposarsi. Là ha subito una specie di choc, un colpo di fulmine, è tornato, non aveva ben capito che cosa gli fosse accaduto, e poi è ripartito con una macchina da presa. Da quel momento in poi è stata una specie di storia d'amore, tra lui, la Bretagna e il mare. Non si spiega meglio che con il colpo di fulmine. Ha rinunciato al *décor*, cioè al falso *décor* in stucco, ai teatri di posa, alle storie di fiction false, agli attori, cosa, quest'ultima, che gli è stata quasi rimproverata.

ELR: *Chanson d'Armor* è stato girato con abitanti del luogo, che non erano attori, non professionisti.

ME: Lei parla di *Chanson d'Armor*, ma *Finis terrae* viene ancora prima. Qui ha impiegato dei pescatori di goemone² per girare una storia di pescatori di goemone, poi *Mor Vran*, *L'or des mers*, che è appena stato sottotitolato in inglese comprato dall'America, e che è bretone.

ELR: Sì, certo.

ME: È un ciclo che egli stesso ha chiamato "aux approches de la vérité" perché si avvicinava alla verità della gente, del *décor*, non voleva più girare le storie che qualcuno gli raccontava e che non potevano essere filmate con le persone che le avevano vissute. Fino alla sua morte è rimasto fedele a questo principio. Con due eccezioni, due film "alimentari", perché doveva farli, aveva bisogno di soldi: *L'homme à l'Hispano*, che è comunque un buon film, e *La châtelaine du Liban* che non mi piace affatto e che nemmeno lui amava; lo ha fatto senza amore, ... ma erano due film "alimentari". Ma ogni volta che poteva tornava in Bretagna e al mare.

ELR: Ha abitato in Bretagna, o ci andava?

ME: No, ci andava. E *Le tempestaire*, che è il suo ultimo film, lo ha fatto grazie ad amici che lo hanno reso possibile, nessun produttore si era entusiasmato della leggenda del *tempestaire*, che soffia su una sfera per arrestare la tempesta. Ebbene, sono degli amici che hanno reso possibile il suo ultimo film. Una è l'amica carissima che ho appena perso e che abitava qui al primo piano e che era la produttrice del *Tempestaire*, la signora Falaize.³ E poi le Nazioni Unite gli hanno fatto fare un film su commissione (*Les feux de la mer*, ndc) che era un film di propaganda, il suo vero ultimo film è *Le tempestaire*.



GL: Lei ci andava, sui set?

ME: No, non l'ho mai seguito.

GL: E il montaggio lo faceva lei?

ME: No. Non ho mai collaborato con mio fratello nel suo lavoro. Ho sempre vissuto con lui, ho vissuto la sua vita, ma non ho mai collaborato con lui dal punto di vista professionale. Ho lavorato per anni con Jean Benoît-Lévy. Poi, dopo la guerra ho... Lo seguivo nel suo lavoro, ma mio fratello lavorava solo. Il filosofo Einstein diceva: "sono un libero battitore". Credo che tutti i grandi creatori lo siano, non collaborano con altri, hanno troppo da dire. Avrei potuto collaborare in un ruolo completamente secondario ma non c'è stato modo.⁴ Ho vissuto con lui, sempre. Ho vissuto la sua vita, seguivo tutto il suo lavoro.

ELR: Era anche lui legato alla Cinémathèque, con Langlois?

ME: Sì, Langlois lo amava molto, e amava molto i suoi film. Bisogna sottolineare che fin tanto che Langlois era vivo i suoi film venivano proiettati spesso alla Cinémathèque. Dopo la morte di Langlois non si sono visti granché.

GL: Ora è rimasta tagliata fuori dalla Cinémathèque o qualcuno viene a trovarla?

ME: Renée (Lichtig, ndc)⁵ mi telefona ogni tanto, Marianne de Fleury⁶ è venuta una volta pochi giorni fa, Noëlle Giret⁷ è venuta una volta a trovarmi. Renée Lichtig mi chiama spesso, sì. Ma capisco che ognuno è preso dal suo lavoro.

GL: Sì, si dice: "lo farò domani" e poi il tempo passa.

ME: Sì, il tempo passa...

GL: Esce ogni tanto?

ME: Devo dire la verità: facevo una vita normalissima fino alla morte della sig.ra Falaize. Mi ha tolto tutte le forze e d'un tratto sono diventata molto vecchia. Esco verso sera. Se vado dal medico prendo un taxi.

GL: Era molto attiva.

ME: Sì, andavo sempre alla Cinémathèque. Ma da un giorno all'altro... è stato un colpo. Vivevo con lei da vent'anni, lei al primo piano, io qui. Era la produttrice di *Le tempestaire*, era amica di mio fratello. Non ero sola.



158

ME: Ho preso un "coup de vieux" come si dice.

ELR: Lei ha lavorato molto al restauro, faceva il lavoro che ora fa Renée.

ME: Sì, è lei che mi è succeduta, meravigliosamente succeduta. È una persona capace, che bisognerebbe tenersi preziosamente ancora per molti anni, perché conosce tutti i film e fa un lavoro veramente utile.

GL: Ma non si sa che cosa succederà...

ELR: E come faceva i restauri? Lavorava a stretto contatto con Langlois? Sceglievate insieme le pellicole su cui lavorare, le copie da restaurare?

ME: Sì, naturalmente, era lui che dirigeva le operazioni.

ELR: Lei rimontava anche dei film, quando erano negativi, in rulli?

ME: Ho rimontato dei film. Era il mio lavoro. Ho trascorso delle notti in bianco in rue de Bruxelles. Non so nemmeno come non avessi paura, sola in quell'immobile. Oltretutto ci sono stati dei furti, e non si è mai saputo chi è stato.

ELR: E lei dormiva lì, lavorava e dormiva?

ME: No, tornavo qui. Non dormivo. Lavoravo, magari fino alle cinque del mattino, senza dormire.

GL: Era un gran bel periodo.

ME: Sì lavorava con un altro spirito.

ELR: E perché Langlois le ha chiesto di andare alla Cinémathèque? Perché la conosceva, o teneva a lei per lavorare al restauro, o...?

ME: È dopo la morte di mio fratello che mi ha proposto di venire alla Cinémathèque. Ci sono entrata dopo la morte di Jean, nel 1954.

Mi chiesero dov'era stato archiviato il negativo originale di *L'or des mers*. Sulla sua scheda c'era l'iscrizione "Troc", che è "Trocadéro"...

Tutto questo si riferisce a un po' di tempo prima che lei [Guy Lemaître] ed io arrivassimo. Non ricordo le date.

ELR: Ma i film ad un certo momento sono stati conservati per un po', durante la guerra, al Palais de Chaillot.

ELR: Credo di aver letto nel libro su Langlois⁸ che durante la guerra si era tenuto i film al Palais



de Chaillot, cioè al Trocadéro. Perché c'era un legame tra gli ambienti cinematografici e gli uffici tedeschi a Parigi, con Alfred Greven⁹ ecc.

ME: Sì, Langlois è riuscito a salvare dei film che i tedeschi volevano distruggere, c'erano anche i negativi dei film di mio fratello.

ELR: Credo che li avesse nascosti a Chaillot.

ME: E anche altrove.

ELR: Sì, in alcuni castelli: nel Sud, in Normandia...

ME: Questo avveniva durante la guerra, durante l'occupazione.

ELR: Che cos'ha fatto lei durante l'occupazione?

ME: Con mio fratello eravamo nella Croce Rossa di Lione e di Vichy. Io ero a Vichy.

ELR: Ed è tornata a Parigi con la Liberazione?

ME: Sì, dopo la Liberazione.

GL: Conosceva Parigi?

ME: Mio fratello ci ha fatto venire a Parigi, a me e a mia madre, dopo che si è stabilito. Lui è venuto nel 1920-21, quando *La Sirène* ha pubblicato i suoi primi libri. Tra il 1920 e il '23 quando ha fatto il suo primo film per Pathé, *L'auberge rouge*, e anche *Pasteur*, eravamo già a Parigi. Per cui ci deve aver fatto venire nel 1922-23.

GL: Era bella Parigi in quegli anni?

ME: Oh, sì!

ELR: E suo padre? Era francese?

ME: Sì.

ELR: Cosa faceva di lavoro, vi ha influenzato, a lei e a suo fratello?

ME: No, era ingegnere. Non si parlava di cinema allora, il cinema era appena nato. Mio padre è morto nel 1905.

ELR: Non lo ha conosciuto suo padre?

ME: Sì, alla sua morte avevo cinque anni. Sono nata con il secolo. È per questo che ho novant'anni!

GL: Li porta bene...

ME: Quando sono seduta sì, ma quando sono in piedi si vede.

GL: In più lei ha lavorato molto.

ME: Sì, potrei essere "consumata". Beh, diciamo che è stato il lavoro a mantenermi in esercizio.

ME: Si ricorda quante volte scendevo nel *caveau* a cercare i film? Erano delle scale ripide. Erano bei tempi, ... anche se lo si dice sempre dopo che sono passati.

GL: Mi piaceva molto la sede di rue de Courcelles.

ME: Anche a me, il grande salone... era bello.

ELR: Ora è cambiato. Lo hanno rifatto, ma male. L'entrata è brutta. L'entrata della sala... hanno inserito delle porte.

GL: Quando si scendeva - si ricorda? - A sinistra c'era il banco. Non c'è più. Non c'è più niente. Hanno messo delle porte di ferro per andare sul balcone e per scendere di sotto.

ELR: È orribile. Non è accogliente, si avverte subito. Non ci sono decorazioni, ci sono poche decorazioni...

ME: Abbiamo passato delle belle serate a Chaillot. C'erano dei ricevimenti magnifici. Si ricorda [rivolta a Guy Lemaitre] quando vennero Mary Pickford e Charlie Chaplin, Langlois li ha ricevuti...

GL e ELR: Comunque non viene molta gente importante alla Cinémathèque. Si ricevono poche personalità e comunque senza classe, non come ai tempi di Langlois.

ME: Quei tempi non torneranno più, quella era l'età d'oro della Cinémathèque.

ELR: Credo che prima gli attori e i registi venissero spesso a vedere dei film. Adesso è raro che nel pubblico ci siano attori e registi.

ME: Sì, allora era frequentata dagli addetti ai lavori.

ELR: Ora ciò accade molto raramente.

GL: E poi venendo erano sicuri di incontrare Langlois. Ora non c'è nessuno.

ME: Jean Rouch era un amico prima di essere presidente (della Cinémathèque), ci stimavamo, aveva una grande ammirazione per mio fratello, ha fatto un magnifico programma alla radio su di lui.¹⁰ Ma dopo che è diventato presidente l'ho perso di vista.

ELR: Quando ha fatto quest'emissione alla radio?

ME: Poco tempo prima di diventare presidente. La radio aveva pensato a una trasmissione su mio fratello. Mi avevano chiesto chi interrogare e tra gli altri ho fatto il nome di Jean Rouch. Sapevo che amava i lavori di mio fratello e ne ha parlato magnificamente.

ELR: Ho visto un film che si intitola *Le cinéma des pêches*¹¹ e riguarda gli studi Pathé di Montreuil. È la Cathode Vidéo che lo ha fatto. La si sente parlare in voce off, parla di suo fratello e degli studi cinematografici, di come vi ha debuttato. Credo che parli soprattutto di Albatros, infatti prima c'era Méliès, poi sono diventati studi Pathé e poi Albatros.

L'ho visto la settimana scorsa alla Vidéothèque de Paris.¹²

ME: Era la *belle époque* del cinema muto.

ELR: Sì. Credo che sia una delle case di produzione francesi che ha influito maggiormente sulla storia del cinema in Francia, soprattutto dal punto di vista estetico.

ME: Kamenka era un grande amico di Langlois. Langlois aveva tutti i suoi film alla Cinémathèque.

GL: Era vicepresidente della Cinémathèque.

ME: Sì.

ELR: Suo fratello ha lavorato con lui.

ME: Sì, certo. Ha fatto *Le lion des Mogols*, poi... *L'affiche*, *Le double amour* e *Les aventures de Robert Macaire* seguito da *Mauprat*, che era già "produzione personale". Ho amato e amo molto *Les aventures de Robert Macaire*. È un film a episodi, è alla Cinémathèque française. La copia è in ottimo stato.

Poiché l'intervista termina bruscamente a questo punto, ci sembra opportuno, a guisa di conclusione, ricordare che grazie all'intenso lavoro di ricerca di Marie soprattutto negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, la maggior parte dei film di Jean Epstein è stata raccolta presso la Cinémathèque Française, che in moltissimi casi ha provveduto al restauro delle pellicole.

¹ I film che più lo hanno reso famoso. Ndc.

² Un miscuglio di alghe che, fatte bruciare, venivano utilizzate come concime o vendute all'industria per l'estrazione della soda. Tutte le note sono della curatrice.

³ Blulette-Christin Falaize, la compagna e collaboratrice di Nino Costantini, il produttore del film. Come Marie, era stata sceneggiatrice.

⁴ Marie Epstein è una comparsa in *L'auberge rouge* (1923) e recita la breve parte della vicina di casa zoppa in *Cœur fidèle* (1923). È inoltre autrice delle sceneggiature di *L'affiche* (1924), *Le double amour* (1925), *Six et demi onze* (1927) e del soggetto di *Vive la vie* (1939) scritto a quattro mani con Benoît-Lévy.

⁵ Renée Lichtig, attualmente in pensione, è stata prima montatrice, poi responsabile dei restauri della Cinémathèque française lavorando con e subentrando a Marie Epstein. Si è occupata del restauro di alcuni film di Jean Epstein.

⁶ Nipote di Claude Mauriac, Marianne de Fleury dalla fine degli anni Settanta era responsabile delle collezioni del Musée du cinéma alla Cinémathèque française, dove lavora tuttora insieme a Laurent Mannoni. Conosceva bene Marie Epstein e Mary Meerson.

⁷ Noëlle Giret è stata, dal 1981 al 1991, la responsabile degli archivi non film e della biblioteca della Cinémathèque française. Lavora attualmente alla Bibliothèque Nationale.

⁸ L'edizione francese di Richard Roud, *A Passion for Film. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, London, 1983.

⁹ Il direttore della Continental Film, la società di produzione tedesca nella Parigi occupata.

¹⁰ *Jean Epstein*, serie "Mardis du cinéma", regia: Simone Douek, Radiodiffusion-Télévision française, 19 avril 1988. Intervengono Jean Rouch, Marie Epstein, Jean Mercier, Claude Autant-Lara, Mado Le Gall, Séverine Vermersch.

¹¹ Documentario di Gabriel Gonnet, Francia, 1989.

¹² Ora Forum des Images.



Qui sopra: Marie-Antonine Epstein, interprete - con lo pseudonimo di Marice - del film *"Cœur fidèle"*, diretto nel 1923 dal fratello Jean.

A pagina 19 Marie Epstein nel 1989.

A pagina 20 Paulette Elembert e altri piccoli interpreti de *"La maternelle"*, diretto da Jean Benoît-Lévy nel 1934.

A pagina 21 Madeleine Renaud nello stesso film

Gli stabilimenti e i teatri di posa della "Pasquali"

di Alberto Friedemann

Giornalista e commediografo, Ernesto M. Pasquali, dopo aver lavorato come soggetto per l'Ambrosio e l'Aquila, decise alla fine del 1908 di fondare una propria casa cinematografica,¹ la s.n.c. Pasquali & Tempo, per la cui costituzione si poté avvalere del capitale di un conoscente, Giuseppe Tempo: la minima somma messa a disposizione dell'ambizioso giovanotto – era nato nel 1883 a Montù Beccaria, in provincia di Pavia – solo 50.000 lire,² condizionò in modo determinante la scelta del primo impianto produttivo della società.

Via Collegno 46

Definire stabilimento il primo sito scelto per iniziare a produrre film sarebbe un'esagerazione.

Pasquali prese in affitto un modesto fabbricato a due piani fuori terra, con due locali per piano, cui era collegato un corpo di fabbrica ad un solo piano; l'unico vantaggio, dal punto di vista cinematografico, era costituito dalla presenza di un vasto cortile anteriore, di 25 x 31,5 metri, in cui sistemare una piattaforma di legno con velari per ospitare i set.³ La modestia dell'insieme, progettato pochi anni prima per ospitare una piccola officina con alloggio, una tipica 'boita' torinese, era rimarcata dalla presenza di una sola latrina, posta nel cortile, all'esterno della casetta. Mancano nel progetto indicazioni della presenza di un qualsiasi collegamento con l'acquedotto.

Era modesta anche la zona, lontana dalle periferie ricche di verde e in grado di offrire sfondi adatti alle riprese in esterni che le case editrici dell'epoca riuscivano a trovare allora a Torino con relativa facilità: anche se in via di

rapida trasformazione a fini residenziali, il quartiere, conosciuto comunemente come Cit Turin, (piccola Torino), quasi a sottolinearne la distanza dal centro urbano, era allora ancora caratterizzato dalla presenza di diverse caserme, del mattatoio cittadino, delle carceri, di numerose fabbrichette ed officine.

Della povertà dell'insieme era ben conscio l'avvocato Mario Donn, che seguì tutta la parabola della società, ed era legato a Ernesto Pasquali da vincoli di amicizia oltre che di affari.⁴ Nei suoi ricordi, scritti su richiesta di Maria Adriana Prolo, scriveva: "La prima sede dello stabilimento fu quella di via Giacinto Collegno: detta sede disponeva soltanto di tre o quattro piccoli locali (destinati ad ufficio, laboratorio, proiezione, ecc.) e di una tettoia, sotto la quale erano riposti scene, attrezzi, costumi e svolgeva il suo lavoro uno scenografo.

Il teatro di posa consisteva in un semplice 'palchetto' esterno, sul quale, all'altezza di tre o quattro metri dal suolo, si faceva scorrere a mezzo di apposite corde una grande tela bianca".⁵

La sistemazione di via Collegno era non solo spartana, ma anche decisamente precaria, se "...il giorno successivo a un gran temporale, essendosi turate le griglie di scarico, la piattaforma galleggiò, si gonfiò, sfasciandosi poi, ed Ernesto Maria Pasquali e il suo operatore Piero Marelli migrarono in un altro cortile con tettoia di via Brugnone 22".⁶

Nonostante la povertà dei mezzi a disposizione, tuttavia, in via Collegno si lavorava con alacrità ed i film con il marchio Pasquali Film conobbero un crescente successo, tale da imporre un cambiamento della organizzazione aziendale e soprattutto un miglioramento delle condizioni di ripresa.

Via Savonarola 16/Via Brugnone

L'assetto della società mutò totalmente nel 1910: liquidato il socio Giuseppe Tempo, fu fondata la Pasquali & C., società in accomandita, in cui entrarono come finanziatori, insieme a Mario, anche Michele e Luigi Donn, esponenti della banca omonima, e l'imprenditore Guido Briccarello.

Lo stabilimento di produzione fu trasferito, forse anche prima di quell'anno, nei pressi della linea ferroviaria di Genova, in via Savonarola. La topografia della zona è oggi profondamente mutata ed è impossibile rendersi conto esattamente della sistemazione del 1910: il piano della ferrovia è stato abbassato, gli impianti industriali dell'epoca sono stati demoliti mentre altri sono stati costruiti, l'assetto viario è completamente mutato con l'eliminazione di due vie private e l'apertura di nuove strade. Pochi i documenti d'archivio reperibili, che non coprono tutta la storia della zona: o i progetti originali presentati in Comune sono scomparsi, o alcuni edifici furono costruiti senza il permesso delle autorità cittadine; anche le planimetrie accluse ai documenti esistenti sono di poco aiuto, confuse e poco chiare.

Come già scriveva Carlo Merlini, progettista dell'epoca d'oro per numerose case editrici, nel 1942: "Dei teatri di posa nulla sopravvive. Il vecchio portone è stato murato. Restano intatti una palazzina vicina ed un prato secco".⁷

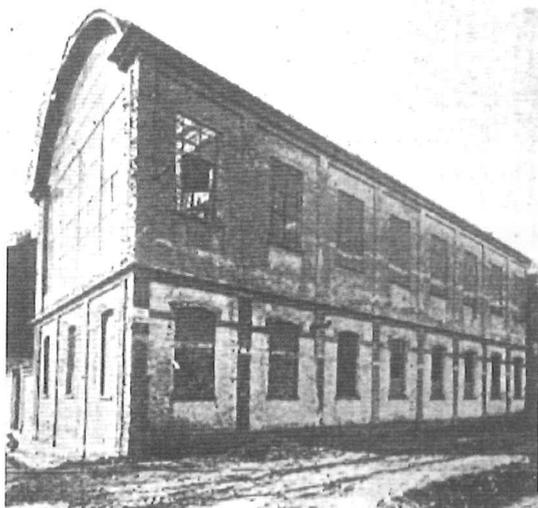
Per ricostruire il complesso produttivo, è necessario affidarsi ai giornali ed ai ricordi di chi c'era, spesso imprecisi e alterati dalla nostalgia, e ad una pagina pubblicitaria della Pasquali con diverse fotografie dello stabilimento.⁸

Secondo un progetto del 1908, in via Savonarola (ancora col vecchio nome di via Pertusa) si era insediata una fonderia, proprietà dell'impresa Gaia & Garrone – i fratelli Garrone saranno ancora proprietari del terreno nei primi anni Venti – i cui impianti erano costituiti da un compatto fabbricato quadrangolare chiuso, su via Savonarola, da una facciata che simulava una palazzina per gli uffici: il prospetto del disegno architettonico corrisponde alla fotografia della pagina pubblicitaria.⁹

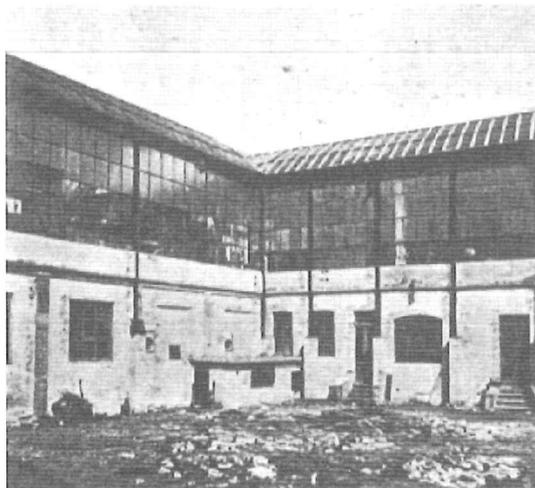
Ricordava Donn che "...mediante opportuni adattamenti si utilizzò quale teatro di posa e con ottimi risultati la grande tettoia a vetri dei sunnominati F.lli Garrone":¹⁰ tettoia a vetri, che però non compare nel disegno progettuale, da cui risulta solo un edificio in muratura tradizionale.



Secondo il direttore della *Vita Cinematografica*, Alfonso Cavallaro, che nell'occasione si firmava 'il rondone', nel 1911 "Un nuovo teatro è già stato ricostituito – a complemento di quello vastissimo esistente – al primo piano ed esposto così bene che vi si può lavorare in qualunque ora della giornata".¹¹ Essere in alto rispetto al piano del terreno permetteva di eliminare le ombre di altri fabbricati e di godere di una luminosità accentuata, anche se doveva creare difficoltà non indifferenti per l'allestimento dei set; era comunque la caratteristica più importante del nuovo teatro e come tale veniva sottolineata prima di ogni altra considerazione in ogni articolo: "Un grandioso teatro coperto, entro cui piove una luce vivissima, offre comoda palestra ad ogni, sia pur spettacoloso, movimento scenico, e tutto il complicato reparto tecnico è pure riuscito in modo perfetto".¹²



Di questa originale soluzione di teatro di posa al primo piano non esiste traccia negli archivi ed è quasi sicuramente da identificare in un grande fabbricato con due ordini di finestre, che compare in una delle fotografie pubblicitarie citate.



Di un semplicissimo fabbricato (24,50 x 12,50), diviso in vari locali, di cui si diceva esplicitamente che era destinato a diventare “laboratorio per pellicole cinematografiche” (forse per lavorazioni chimiche?) fu fatta richiesta di autorizzazione nel 1911; la richiesta era firmata dai proprietari, sempre i Garrone, e, come indirizzo della nuova costruzione, veniva indicato via Brugnone 17 (quindi non Brugnone 22, come aveva scritto Prolo).¹³ Via Brugnone è ancora oggi la continuazione di via Savonarola e le due strade sono separate dalla ferrovia: anche considerando che il fascio dei binari occupava in quegli anni una larghezza molto minore, non è chiaro quale rapporto vi fosse fra le due sedi, né sono d’aiuto le planimetrie.

Bisogna ricorrere ancora all’aiuto di Merlini, che scriveva: “La Pasquali aveva uno stabilimento al numero 16 di via Savonarola, una laterale a sinistra del corso Stupinigi, di fronte all[’ospedale] Mauriziano. Ma incamminandosi di qua si rischiava di trovare il passaggio a livello:¹⁴ si preferiva perciò andarci da via Nizza, infilando la grigia via Brugnone, incassata fra la chiesa del Sacro Cuore di Gesù e la Scuola di Veterinaria. Da questo lato si entrava in via Savonarola, passando sotto un ponte ferroviario, a cui s’era affibbiato il nome di ‘ponte patata’, forse per le pessime condizioni della viabi-

lità... con l’abbassamento del piano del ferro – scomparso il ponte – via Savonarola risulta recisa in tre pezzi dai due trinceroni dei binari. Nel tratto centrale, fra via Bertini e il corso Mediterraneo, e[ra] l’edificio che ospitava la Pasquali Film...”¹⁵

Dai documenti e dalle parole di Merlini, sembra quindi evidente che lo stabilimento della Pasquali fosse diviso fra due lotti di terreno, abbastanza distanti: una sistemazione imposta dalla forte occupazione industriale dell’area, ma indubbiamente scomoda.

Secondo Donn, in via Savonarola c’era anche “... un ‘palchetto’ all’aperto, con una grande tela bianca manovrabile a mezzo di corde, come in via G. Collegno (per ‘palchetto’ intendo un pavimento di legno poggiato su traversine pure di legno)”¹⁶

Lo stabilimento romano

Oltre ai continui lavori di ampliamento per adeguarsi alle richieste sempre maggiori di un mercato che gradiva le caratteristiche di “...ottima scelta di soggetti, esecuzione impeccabile e messa in scena ricca e sfarzosa...”¹⁷ della Pasquali, ad un certo momento la società decise di fare un grande passo e di aprire un nuovo stabilimento di produzione “nell’intento di evitare che la produzione di film subisse, a causa del maltempo, dannosi ritardi, ... a Roma, dove allora il sole permetteva quasi sempre di ‘girare’ le scene esterne. Per gli interni ci si serviva di un teatro, salvo errore, preso in affitto”;¹⁸ forse contò anche il fatto di trovare facilmente sfondi ‘artistici’, e comunque senz’altro migliori di quelli, un po’ squallidi, attorno a via Savonarola.

Gli stabilimenti romani legati alla Pasquali furono due: già nel 1911 si scriveva che la Pasquali “ha ultimato a Roma – in via Nomentana – l’impianto di un nuovo grande teatro di posa”¹⁹ mentre nel 1914 si poteva leggere che “da due soli mesi lo stabilimento di piazza Ss. Giovanni e Paolo ha cominciato a sentir pulsare nel suo cuore di vetro i battiti della febbrile operosità che è la precipua dote degli elementi di casa Pasquali”²⁰

Nulla di preciso si sa dell’impianto di via Nomentana, che, in base a quanto riferito dai giornali, sembrerebbe essere stato acquistato dalla società torinese; il secondo, invece, era quello della Celio, in via Ss. Giovanni e Paolo 8 (l’indicazione <piazza> è probabilmente una svista di Veritas, conoscitore superficiale della

topografia romana), frutto forse di una specie di baratto con la Cines,²¹ che aveva acquisito l'anno precedente lo stabilimento della piccola casa editrice romana, e che, secondo quanto scrive Bernardini, "...nel 1913 ...affittava a sua volta, temporaneamente, il teatro torinese della stessa Pasquali"²²

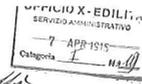
Non sono chiari i motivi di questa (apparente) indecisione della Pasquali fra acquisto e locazione/scambio di un teatro a Roma: forse si trattava semplicemente di problemi finanziari, e al contempo della volontà/necessità di stabilire contatti più stretti con la Cines, probabilmente in funzione anti-Ambrosio.

Corso Stupinigi 75/corso Lepanto (oggi corso Unione Sovietica/corso Bramante)

I progetti di costruzione per lo stabilimento di corso Stupinigi, datati 1915 e 1916, furono certamente inoltrati in Comune per ottenere l'autorizzazione quando le costruzioni erano ormai terminate o comunque iniziate da molto tempo. Si può avanzare questa ipotesi con sicurezza, sia controllando l'andamento della produzione della Pasquali, ormai in fase calante in quegli anni,²³ sia in considerazione della crisi generale dell'industria cinematografica in conseguenza della guerra europea:²⁴ entrambi i fattori avrebbero reso assurdo un rilancio produttivo che contemplatesse la costruzione di nuovi impianti.

Data l'incertezza sulla data reale di inizio dei lavori, i vari documenti esistenti verranno esaminati in base all'ordine con cui sono stati depositati negli archivi di Torino.

Il terreno scelto per il nuovo insediamento, a poca distanza dalle strutture di via Savonarola, era un quadrilatero irregolare di grandi dimensioni (circa 100 x 130 metri), e si affacciava su corso Lepanto; il recapito della società in corso Stupinigi 75, indicato nella richiesta di autorizzazione e confermato in tutta la documentazione posteriore (progetti edilizi, atti di società, articoli di giornale, varia corrispondenza ...), in realtà non fu mai quello della Pasquali, il cui appezzamento non giungeva fino al corso stesso: la contraddizione si spiega considerando che anche in questa occasione, come per gli studi precedenti, la Pasquali non acquistò il terreno, che rimase, come i fabbricati, sempre di proprietà del signor Gio. Matteo Negri, e che appunto all'azienda di quest'ultimo corrispondeva il portone su corso Stupinigi.



Ill. mo Sig. Sindaco della Città di Torino

La ditta tettoioie ha domanda alla P. M. ma di poter costruire un teatro di proie in ferro, con alcune depositi scanni in legno, sul terreno di proprietà della P. M. in Appalto N. 10, sito all'angolo del Corso Lepanto e Corso Stupinigi. La ditta domanda affinché le venga concesso il permesso di costruire una tettoia chiusa ad uso teatro a luce artificiale; il tutto conforme al disegno che qui si allega. Esistono lavori di scavo in corso nel terreno della P. M. in Appalto N. 10. Il Sindaco si viene raccomandando della ditta tettoioie.

ben fedeltà stessa
 PASQUALI & C.
 di Genova
 Giuseppe Tempo

Il proprietario della ditta Gio. Matteo Negri

Una nota strana è costituita dal dirigente della Pasquali che firmò il progetto come responsabile aziendale, Giuseppe Tempo, indicato come "gerente" della società, ed era lo stesso Tempo che era stato il primo socio di Ernesto, ma non aveva partecipato alla costituzione della nuova società in accomandita nel 1910.²⁵ Evidentemente solo problemi economici avevano impedito la sua partecipazione, dato che "...[in ditta] il Dott. (in chimica-farmacia) Giuseppe Tempo si occupava di lavori vari, ma soprattutto di quanto si riferiva al collegamento fra teatro ed amministrazione".²⁶

Il progetto, stilato dall'ingegner Mastrogiacomo, appare a prima vista legato a concezioni superate, impostate sulla grande disponibilità di spazi, ma con poche strutture di servizio disperse nel terreno e non collegate secondo schemi logici.

Tuttavia, il dato interessante è che, per la prima volta in Italia, si costruirono due teatri (definite semplicemente "tettoie" nella domanda), di cui uno tradizionale, mentre l'altro era completamente chiuso, per riprese solo in luce artificiale. Sicuramente la novità era stata voluta dalla vulcanica personalità di Ernesto Pasquali, sempre attento a quanto si faceva negli ambienti internazionali, e pronto a cogliere il valore di ogni innovazione tecnica. Questo teatro, con un'ossatura in ferro e tamponamenti in muratura, era di dimensioni medie (metri 30 x 12 x 4,5)

ed era collegato ad un altro fabbricato in legno che ospitava alcuni camerini e un deposito di scenari.

Abbastanza lontano da queste semplici strutture, era il teatro di posa tradizionale a vetri, più piccolo, anche se di altezza utile leggermente maggiore (20 x 11,5); adiacente al lato lungo verso il cortile – l'altro lato lungo costituiva il muro di cinta – vi era un altro fabbricato che fungeva da magazzino per costumi e scenari, mentre su una delle testate corte era ricavato un ambiente molto stretto, non più di 2 metri, usato come spogliatoio.

In posizione defilata, una palazzina doveva ospitare direzione e uffici, anche se nei disegni non ne veniva specificato l'uso.

Come già accennato, la data di costruzione dei teatri è sconosciuta, ma può essere stimata ai primi mesi del 1911, dato che già verso la metà del 1912 una rivista dava, fra le notizie varie, un'informazione importante: "Anche la ditta Pasquali e C. continua ad ingrandire ed aumentare la produzione. Un *terzo* [corsivo mio] grande teatro sta sorgendo, in una nuova ala di fabbricato in costruzione e ciò denota che gli affari vanno a gonfie vele. *Ad majora*"²⁷

Si può escludere che questo terzo teatro fosse in costruzione in via Savonarola, dove non vi sarebbe stato neppure spazio, né è citato in alcun modo da Donn.

Il progetto per questo terzo teatro di posa²⁸ e per un piccolo edificio con la funzione di por-

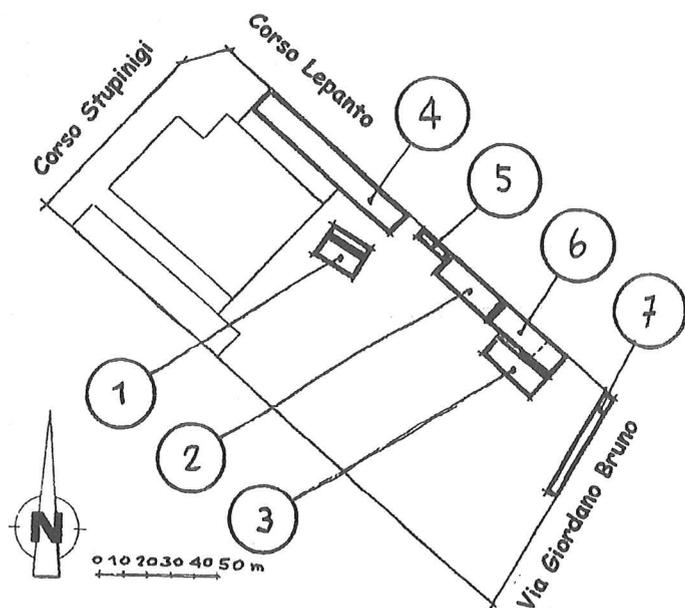
tineria,²⁹ databili al 1912 per i motivi già esposti, furono firmati dall'ingegner Adolfo Pouchain: ciò sembra confermare che i rapporti fra Pasquali Film e Cines erano probabilmente assai più stretti di quanto si pensi di solito.

Come è stato detto sopra, fra le due case vi fu una specie di scambio di teatri – uno romano alla Pasquali, uno torinese alla Cines – ma, allo stato attuale delle conoscenze, non è dato sapere se il teatro usato dalla Cines fosse uno fra quelli esistenti o quello nuovo firmato da Pouchain, e, in questo caso, se vi fosse stata anche una partecipazione economica della casa romana.³⁰

Quanto al progettista, Adolfo Pouchain, secondo Redi,³¹ i suoi rapporti con la Cines, o almeno la sua posizione direttiva di amministratore unico, terminarono nel 1911, ma certo qualche legame doveva essere rimasto se fu proprio lui ad essere incaricato del nuovo teatro della Pasquali.

Questo nuovo capannone era impostato secondo lo schema tradizionale, con pilastri in ghisa a reggere le pareti vetrate ed il tetto su fondamenta in cemento armato; di non grandi dimensioni (28 x 11 x 4), era collegato per tutta la lunghezza col fabbricato attiguo al teatro per luce artificiale, in modo da facilitare lo scambio di scenari e di personale.

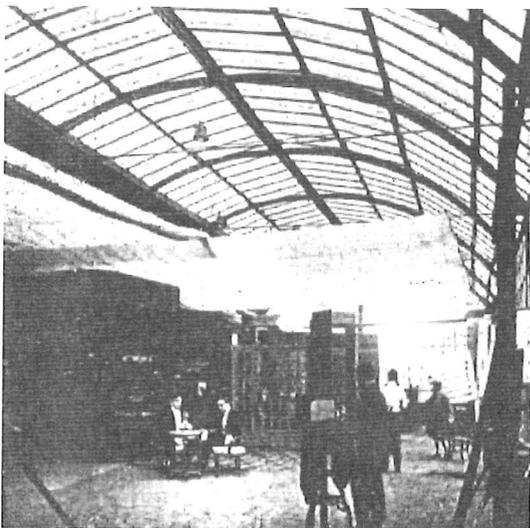
Alcune modifiche a fabbricati già esistenti e una scuderia completavano i progetti di Pouchain per la Pasquali.³²



Sono quasi entusiasti, per una volta, i ricordi di Mario Donn: "Terza sede dello stabilimento, in Corso Stupinigi 75...con numerosi ampi e comodi locali per uffici, sviluppo-montaggio-verifica pellicole, camera oscura e gabinetto fotografico... grandi magazzini per lo scenografo... per la sartoria (con due lavoranti sarte fisse), per i depositi dei costumi e degli attrezzi, scenari, ecc... terreni assai vasti, sui quali furono da noi costruiti due grandi teatri a vetri ed uno coperto per le scene da 'girare' a luce artificiale, con le lampade Jupiter... in più c'era la casetta del custode".³³

Al di là dei problemi irrisolti, un giudizio sullo stabilimento Pasquali di corso Lepanto – come d'altronde su quello di via Savonarola – non può essere che negativo, se si prende come metro di giudizio la progettazione architettonica di una struttura industriale: manca una logica di funzionalità, i vari corpi di fabbrica sembrano sistemati a caso, e non vi è alcuna cura di stabilire percorsi logici all'interno di complessi in cui è scontata l'accentuata mobilità di maestranze, di personale tecnico ed artistico, di attrezzature. Unico fattore positivo, la costruzione del teatro per luce artificiale.

E tuttavia, nonostante questi limiti oggettivi, lo studio continuò a funzionare negli anni Venti di crisi profonda del cinema italiano, più a lungo di qualunque altro stabilimento torinese – tranne ovviamente lo studio FERT di corso Lombardia, che era però stato progettato dopo la guerra.



Dopo la Pasquali Film

Ernesto Pasquali morì il 9 marzo 1919: fu compianto da tutti per le sue doti brillanti di fantasia e le sue capacità di innovazione, ma i molti necrologi che gli furono dedicati non dissero che la sua creatura, la casa di produzione Pasquali & C., era sull'orlo del fallimento.

La vedova, Bianca Sapelli, non se la sentì di mandare avanti la azienda di famiglia pericolante,³⁴ e rilasciò all'amico Mario Donn una delega generale, che probabilmente comprendeva anche il mandato a vendere. Non sono chiari, anche per le notizie contraddittorie comparse sulle riviste, i vari passi di una trattativa che coinvolse ad un certo punto anche Enrico Fiori: in ogni caso come conclusione, ai primi di giugno la società e la gestione dello stabilimento – che era sempre, col terreno su cui sorgeva, proprietà di Negri – passarono all'UCI.³⁵

Come tutti gli altri impianti UCI, lo stabilimento di corso Stupinigi nei primi anni Venti subì un'altalena di periodi di lavoro e di sospensioni.

Nel 1920, tirava una certa aria di pessimismo: "Si dice che [la U.C.I.] abbia stabilito la chiusura dei teatri della Photodrama e della Pasquali di Torino. Lo stabilimento della *Cines* eseguirebbe le pellicole *Genina* e *Ghione*".³⁶

Invece nel 1921, per i giornalisti tutto andava per il meglio: "Uno stuolo di falegnami, stiptai, ebanisti, fornisce tutto il materiale scenico di cui le numerose 'troupe' [corsivo mio] della Pasquali possono necessitare... Dietro al secondo teatro sta per sorgere un incantevole angolo di giardino, intorno ad un microscopico lago..."; dallo stesso articolo si viene a sapere che sono stati terminati, nello stesso giorno della visita, "due frutti di stagione": *La maga e il grifo*, e il *Dottor Pietramala* (poi distribuito col titolo *Il mistero della casa del dottore*), ed ha "trovato la sua vita" anche *Il Ponte dei Sospiri*.³⁷ gli ultimi due film usciranno col marchio glorioso della Pasquali, mentre il primo era della Ghione Film.

Mentre, nel 1923, era la speranza a guidare la penna: "Si v'è poi dicendo che tra poco si riapriranno i Teatri di posa della Pasquali a Torino e della Photodrama [sic] di Grugliasco, per cominciare, la prima, la continuazione del *Ponte dei Sospiri*..."³⁸

Da questo continuo alternarsi di notizie, spesso semplici illazioni o pettegolezzi spacciati per verità assoluta, quando non erano finte indiscrezioni lanciate ad arte, è impossibile trarre una storia attendibile degli ultimi anni di vita

della società – che associata all'UCI aveva continuato a lavorare ed a commercializzare film col proprio marchio, come si è visto dalla citazione precedente –³⁹ e dello stabilimento.

Gli impianti continuarono a funzionare, pur con diverse sospensioni dei lavori, e – oltre all'UCI e alle sue controllate – diverse piccole società, fondate nei primi anni Venti, stando alla pubblicità e a qualche notiziola comparsa sulle riviste, ne usarono i teatri e le attrezzature: manca però ogni sicurezza nelle attribuzioni.

Nel 1924, gli studi funzionavano ancora, secondo quanto si poteva leggere sui giornali.⁴⁰

Martinelli attribuisce allo studio di corso Stupinigi la realizzazione di diversi film distribuiti dal 1923 al 1925 col marchio UCI, fra cui *Il cavaliere senza paura*, *Nostradamus*, *Triboulet*, *La torre di Nesle*.⁴¹

Non si hanno altre indicazioni sulle riviste dell'epoca di ulteriori modifiche strutturali allo studio della Pasquali, né vi sono indicazioni o documenti sul suo progressivo abbandono e sulla chiusura definitiva: certamente non vi fu più attività dopo il crollo dell'UCI e il suo passaggio alla SASP nei primi mesi del 1926.

Oggi, immutato l'assetto viario della zona, tutto l'isolato è stato convertito ad uso abitativo.

Via Collegno 46

Documenti

ASCTO-PE [Archivio Storico Comune Torino - Pratiche Edilizie]: 1905/168, Leandro Cantore, Casa con laboratorio

Società

Pasquali & Tempo

Via Savonarola 16/via Brugnone

Documenti

ASCTO-PE: 1908/125, Umberto Della Beffa, Fabbricato industriale per fonderia cilindri per auto

ASCTO-PE: 1911/616, Tettoia ad uso laboratorio pellicole cinematografiche

ASCTO-PE: 1912/187, Fabbricato ad uso stabilimento cinematografico

Società

Pasquali & Tempo

Pasquali & C.

Corso Stupinigi 75

Documenti

ASCTO-PE: 1915/137, Ernesto Mastrogiacomo, Teatro di posa e tettoia chiusa

ASCTO-PE: 1915/380, Adolfo Pouchain, Basso fabbricato ad uso portineria

AECTO-PE: 1916/282, Adolfo Pouchain, Teatro di posa e costruzioni varie

Società

Produzione

Albertini Film

Cines

Ghione Film

Pasquali & C.

Polidor Film

UCI

Vai & Hubert⁴²

Altre società

Fotorapida (fabbrica pellicole)

- ¹ ASTO-AS [Archivio di Stato Torino - Atti Società], 1908/v. 1, f. 85.
- ² A titolo di raffronto, si consideri che nel 1907 erano state fondate l'Anonima Ambrosio, con un capitale di 700.000 lire e la Rossi & C. con 250.000.
- ³ ASCTO-PE, 1905/168.
- ⁴ All'avvocato Donn, in ditta "... erano stati affidati il compito amministrativo dell'azienda, la vendita di film in Italia e nei vari paesi del mondo, la stipulazione dei relativi contratti e la corrispondenza con la clientela". La citazione è tratta da "Lettera e notizia sulla Pasquali Film di Mario Donn", Museo Nazionale del Cinema di Torino, A 327/28. Il documento è riportato da P. Poncino, *Torino e il cinema: 1900-1930. Le società del muto nei documenti d'archivio*, Tesi di laurea, Facoltà di Economia e Commercio, Università di Torino, a.a. 1993/94.
- ⁵ Ivi.
- ⁶ M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Il Poligono, Milano 1951, pag. 38.
- ⁷ C. Merlini, *L'epoca d'oro della tipografia torinese*, in proprio, Torino XX [1942], pag. 12.
- ⁸ "La Vita Cinematografica", 1913/23-24.
- ⁹ ASCTO-PE, 1908/125.
- ¹⁰ M. Donn, cit.
- ¹¹ Il rondone, *Le nostre manifatture cinematografiche*, "La Vita Cinematografica", 1911/16.
- ¹² *Stabilimenti nuovi. Pasquali & C. - Via Savonarola*, 16, "La Vita Cinematografica", 1911/3.
- ¹³ ASCTO-PE, 1911/616.
- ¹⁴ Dal fascio principale di binari, diretto a Genova, si stacca ancora oggi la linea che porta alla galleria del Frejus ed alla Francia; dopo l'abbassamento del piano del ferro, il passaggio a livello di cui scriveva Merlini è stato eliminato.
- ¹⁵ C. Merlini, cit., pagg. 11-12.
- ¹⁶ M. Donn, cit.
- ¹⁷ Il rondone, *Le nostre manifatture cinematografiche*, cit.
- ¹⁸ M. Donn, cit.
- ¹⁹ *Il nuovo teatro della ditta Pasquali & C. a Roma*, "La Vita Cinematografica", 1911/22.
- ²⁰ Veritas, *La sede di Roma della casa Pasquali & C.*, "La Vita Cinematografica", 1914/5.
- ²¹ A.R. Cades, *Storia della Cines*, "Cinema", 1937/20.
- ²² A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo, mercato. 1910-1914*, Laterza, Bari 1981, pag. 172.
- ²³ Si consideri il numero di pellicole commercializzate dalla Pasquali & C. negli anni in oggetto: (100), 1913 (86), 1914 (62), 1915 (14), 1915 (14), 1916 (11), 1917 (7), 1918 (4), 1919 (2). La cifra indica le pellicole giunte alla visione pubblica in un determinato anno, quindi l'anno di produzione è comunque anteriore. Dati tratti da A. Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto. 1905-1931*, ANICA, Roma 1991.
- ²⁴ Come diverse altre case italiane, la Pasquali all'inizio della guerra europea aveva reagito "chiudendo temporaneamente lo stabilimento e lasciando in libertà tutto il personale", "La Vita Cinematografica", 1914/32-33.
- ²⁵ ASCTO-PE, 1915/137.
- ²⁶ M. Donn, cit.
- ²⁷ *Notizie varie*, "La Vita Cinematografica", 1912/9.
- ²⁸ AECTO-PE, 1916/282.
- ²⁹ AESTO-PE, 1915/238.
- ³⁰ Per i rapporti Pasquali/Cines/Celio, cfr. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato. 1910-1914*, Laterza, Roma 1981, ed in particolare pag. 172 e pag. 179.
- ³¹ R. Redi, *La Cines, Storia di una casa di produzione italiana*, CNC, Roma s.i.d. [1991]; in particolare il terzo capitolo dedicato a Adolfo Pouchain, "L'ingegnere".
- ³² La figura di A. Pouchain meriterebbe di essere studiata a fondo. Se per il periodo romano gli studi di Bernardini e Redi ne illuminano a sufficienza la famiglia di origine e l'attività alla Cines, non altrettanto si può dire per gli anni che seguirono. Si può in questa sede accennare solo sinteticamente e senza alcuna pretesa di completezza ad alcune aziende che mise in piedi a Torino, tutte destinate ad una fine rapida e ingloriosa: si va dalle Usines Biak, un'azienda di meccanica di precisione, consorella di un'omonima società di Lione, alla Fotostampa, per il trattamento delle pellicole, alla Società Italiana Accumulatori Pouchain, alla Accumulatori Leggeri Pouchain. Certo A. Pouchain fu un imprenditore energico e ambizioso, ma, visto anche il suo comportamento alla Cines e il modo con cui ne fu estromesso, ci si può chiedere se fu solo la sfortuna a far fallire tutte le sue imprese.
- ³³ M. Donn, cit.
- ³⁴ Nel luglio 1916 Ernesto Pasquali aveva rilevato tutte le quote degli altri soci ed era divenuto proprietario unico dell'azienda. ASTO-AS, 1916/v.4, f. 67.
- ³⁵ Per una parziale ricostruzione dei vari momenti della trattativa e degli interrogativi che può suscitare, si veda il capitolo dedicato a Enrico Fiori nel mio *Verso il viale del tramonto*, Associazione FERT, Torino 2001.
- ³⁶ *Di tutto un poco e per ogni dove*, "La cinematografia italiana ed estera", 1920/13.
- ³⁷ A. Dova, *Nei nostri stabilimenti. Una visita allo stabilimento Pasquali Film (U.C.I.)*, "Cultura cinematografica", 1921/4.
- ³⁸ *Di tutto un poco e per ogni dove*, "La cinematografia italiana ed estera", 1923/2.
- ³⁹ Non è stato rintracciato, per ora, alcun documento sulla chiusura della società o sulle clausole del suo passaggio all'UCI.

⁴⁰ Ad esempio, segnalazioni in merito si trovano sui numeri 4 e 7 del "Corriere cinematografico" del 1924.

⁴¹ V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1924-1931*, ERI/CSC, Roma 1996.

⁴² La notizia dell'utilizzo degli stabilimenti della Pasquali da parte della casa di produzione milanese Vay & Hubert è data da R. Maietti, *Le manifatture cinematografiche*, in R. De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996, pag.46.

A pagina 25 in alto la facciata dello stabilimento di via Savonarola e in basso il teatro di posa situato al primo piano.

Da "La Vita cinematografica" 1913, IV, 23-24.

A pagina 26 uno scorcio del teatro di posa.

Da "La Vita cinematografica" 1913, IV, 23-24.

A pagina 27 la domanda con cui Giuseppe Tempo, gerente della Pasquali & C. chiede nel 1915 l'autorizzazione a costruire due teatri, di cui uno a luce artificiale, per riprese cinematografiche. La domanda accompagna il progetto per i primi due teatri.

A pagina 28 la planimetria dello Stabilimento di Corso Stupinigi, angolo via Lepanto:

1. Primo teatro di posa tradizionale; 2. secondo teatro di posa, a luce artificiale; 3. terzo teatro di posa, progettato da Pouchain; 4. fabbricato per uffici e laboratori; 5. portineria; 6. tettoia uso stalla e garage.

Alla pagina 29 interno di un teatro di posa durante le riprese di un film.

Da "La Vita cinematografica" 1913, IV, n 23-24.

QUOTE ASSOCIATIVE:

Socio ordinario	€ 26,00	Italia;	€ 32,00	Estero
Studenti	€ 19,00			
Socio sostenitore	€ 52,00			
Istituzioni	€ 52,00	Italia;	€ 62,00	Estero

La quota associativa da diritto a ricevere tutte le pubblicazioni edite dall'Associazione nel corso dell'anno.

“Immagine”:

un numero	€ 3,50	Italia;	€ 5,00	Estero
abbonamento	€ 12,00	Italia;	15,00	Estero

Arretrati

Nuova Serie:

un numero	€ 5,00	Italia;	€ 6,00	Estero
doppio	€ 7,00	Italia;	€ 8,00	Estero
triplo	€ 9,00	Italia;	€ 10,00	Estero

Prima serie

un numero	€ 10,00	Italia;	€ 12,00	Estero
-----------	---------	---------	---------	--------

Il pagamento può essere effettuato tramite:

- Bonifico bancario sul conto n. 10296 intestato a “Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema” c/o BNL Ag. 22 Roma, CAB 03222 ABI 01005;
- Assegno NON TRASFERIBILE intestato “Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema”
- Vaglia postale intestato “Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema”, Via Carlo Galassi Paluzzi, 11 int. 16 - 00167 Roma

Immagine - Note di Storia del Cinema
Terza serie - Numero 1- Primavera 2003
Associazione Italiana per le
Ricerche di Storia del Cinema