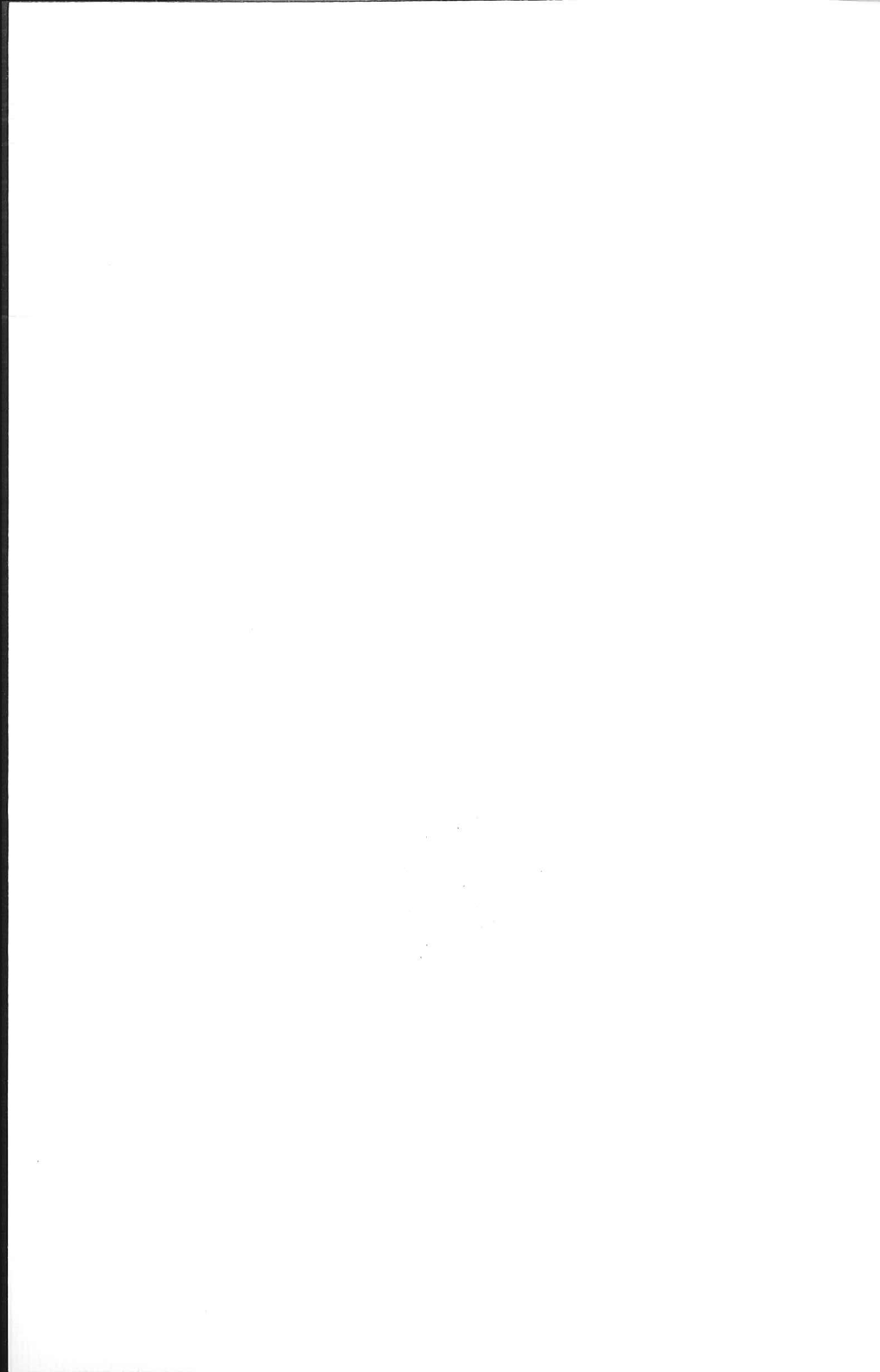


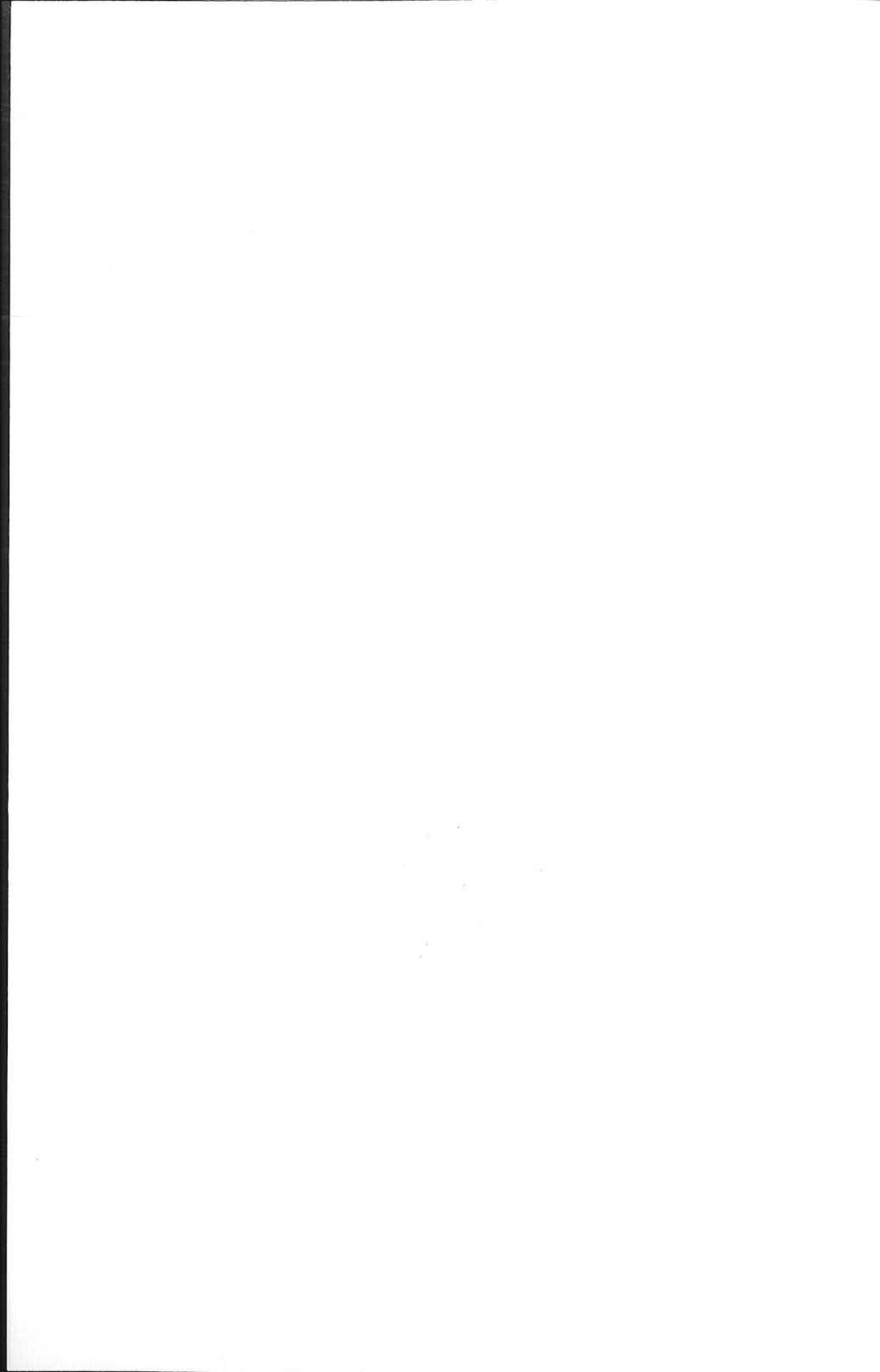
Immagine n. 1

Note di storia del cinema

ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Cattedrale 96 GARIBALDI ANCONA





“Immagine – Note di Storia del Cinema”
n. 1, 2010 (semestrale)



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via Faà di Bruno 67, 00195 Roma
Pubblicazione in attesa di registrazione presso il Tribunale di Venezia
Direttore responsabile: Carlo Montanaro
Direttore: Michele Canosa
Redazione: San Polo 896, 30125 Venezia

Pubblicazione realizzata grazie al progetto speciale CINECITTÀ LUCE
finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Direzione Generale per il Cinema

©2010 by Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema - Roma

Questo volume è stampato per Cattedrale (tel. e fax 071 52939)
presso Stampanova, Jesi
Stampato in Italia - Printed in Italy

V. MARTINELLI A. FRIEDEMANN
P. CANEPPELE E. NEPOTI
D. GHERARDI D. LOTTI

Immagine n. 1

Cattedrale



Sommario

Dunque, "Immagine"

p. 7

Vittorio Martinelli
Il dovere di dimenticare

p. 9

Alberto Friedemann
Oltre le case di vetro.
Teatri di posa fra progetto e utopia

p. 15

Paolo Caneppele
Le città del cinema.
I luoghi della produzione cinematografica
e la loro raffigurazione

p. 47

Elena Nepoti
I cinematografi a Bologna nel 1911

p. 60

Davide Gherardi
 Lettere e pugnali
 p. 85

Denis Lotti
 Yambo sulla Luna di Verne e Méliès.
 Da "La colonia lunare"
 a "Un matrimonio interplanetario"
 p. 119

Dunque, "Immagine"

Non si comincia mai con "dunque" perché indica conclusione. (Ricordi di scuola.) Eppure ci è caro questo incipit: "Dunque, quel mattino del..." È l'apertura del Delitto dell'Inglese, romanzo scritto da Jean Renoir verso la fine degli anni Settanta. "Dunque": si tratta forse qui della ripresa di un racconto interrotto (fuori campo?), di un discorso sospeso (fuori pagina?). O forse è una pura affermazione (phatikós), così, per prendere tempo, come a schiarirsi la voce (e le idee), un abbrivo. Tant'è anche per noi.

Che novità? Nomi nuovi, giovani studiosi che si occupano di un cinema andato. Con serietà, con passione.

Nuova Serie? Il primo fascicolo di "Immagine" è della primavera 1981: dopo quasi trent'anni e varie nuove serie, nessuna serie può essere nuova. Né vecchia. Come il cinema, del resto. Se la dicitura "nuovo cinema" (o "cinema nuovo", ma anche "nuova onda") mette tristezza per invecchiamento precoce ("progeria", la dicono), l'espressione "vecchio cinema" è anche peggio: tradisce un alcunché di degnazione che avvertiamo come spiacevole, ma soprattutto storto. Ma su questo non insistiamo – magari un'altra volta. Invece insistiamo in questo numero (e nei prossimi) su quanto fin qui ha contraddistinto – per elezione, ma non esclusivamente – la rivista: il cinema muto italiano.

Vexata quaestio o tormentone, qualcuno deve pur occuparsene. Gli storici di altri campi non avrebbero da scusarsi di essere così retrospettivi, e insistenti. Allora, per tagliar corto: giovani o vecchi, neanche noi. Giovani e vecchi, ci proviamo. "Dunque" è anche avverbio: finalmente.

*Questo numero è curato da Silvio Alovisio e Michele Canosa.
Questo numero è dedicato a Vittorio Martinelli.*

Il dovere di dimenticare

VITTORIO MARTINELLI*

La scomparsa di Pina Menichelli, avvenuta il 29 agosto scorso [1984], all'età di 94 anni, è passata completamente inosservata: come, del resto, l'attrice – ritiratasi in pieno fulgore esattamente sessantanni prima, nel 1924 – aveva voluto. Dopo la nascita delle figlie e la prematura morte del marito, il barone Carlo Amato, direttore della Rinascimento-film, la Menichelli non aveva smesso più il lutto e aveva voluto fermamente dimenticare la sua “avventura cinematografica”. Solo una fedele domestica, che la ha accudita fino agli ultimi momenti, di nascosto, aveva, negli anni, recuperato qualche fotogramma o qualche fotografia, ma all'insaputa della sua padrona, che di cinema non voleva assolutamente sentir più parlare. Eppure, nella storia del cinema italiano, dalla prima guerra mondiale alla grande crisi degli anni Venti, Pina Menichelli ha avuto un rilievo e una popolarità oggi inimmaginabili.

Figlia d'arte – i suoi genitori erano attori dialettali siciliani – la giovane Pina si accosta alla Cines alla fine del 1912, quando la Casa romana, sta ormai per soppiantare le consorelle torinesi, soffiandone uno alla volta i migliori elementi artistici (l'anno successivo potrà fregiarsi dei nomi della Borelli, di Ghione, di Collo, di Caserini) e le prime apparizioni sullo schermo le ha al fianco di Giuseppe Gambardella, un buffo, grassoccio attore d'origine napoletana, che sforna

una dopo l'altra una serie di divertenti "comiche finali" col soprannome di Checco. Gambardella è spesso affiancato da Krì Krì (Raymond Fran) e da Cocò (Lorenzo Soderini), i quali avranno poco dopo anche le loro proprie "serie"; e il pimento muliebre di questi esilaranti complementi di programma, mutuati dalla farse francesi di fine Ottocento, è questa aggraziata, giovanissima signorina Menichelli (che però ha già sulle spalle un matrimonio fallito), la quale, di film in film, si mette sempre più in luce. Tanto che già nel 1913, in quel *Zuma, la zingara* – soggetto di Genina, regia di Negroni – recentemente recuperato, ottiene, tra Hesperia e Leda Gys, una parte di tutto rilievo.

Sarebbe lungo elencare i film che l'attrice interpreta, senza darsi un momento di riposo, per la Casa romana: Nino Oxilia la affianca a Ruggero Ruggeri in un epico film di guerra, *Il sottomarino n. 27*, e in *Papà*, tratto da una commedia di De Flers e Cavaillet; ancora con Ruggeri, ma stavolta è Genina a dirigerla, è la *Lulù*, da Bertolazzi. Genina la utilizza ancora in *Il grido dell'innocenza* e in *Giovinezza che trionfa*, accanto a Annibale Ninchi, poi ne fa l'allucinata protagonista dei tenebrosi *Misteri del castello di Monroe*. Nino Martoglio la sceglie per il suo *Il romanzo*, mentre Guazzoni, dopo averla posta come antagonista di Gianna Terribili Gonzales ne *Il lettino vuoto*, le fa dividere con Ugo Piperno l'interpretazione del delicato *Alma mater*. Spicca tra questi – e in un'altra quindicina di titoli – *Scuola di eroi*, sempre di Guazzoni, un soggetto "napoleonico" di circa 2000 metri, dove, tra Amleto Novelli e la Gonzales, Raffaello Vinci e Carlo Cattaneo (che fa l'imperatore), la Menichelli è un'ardente tamburina che si immola per la patria.

I film sopraccitati vengono tutti realizzati tra il 1913 e il 1915 e accolti con successo dal pubblico e con lusinghieri apprezzamenti anche dalla critica, la quale non si stanca di

lodare la nuova giovane attrice, il cui volto va sempre più popolarizzandosi sulle copertine di tutte le riviste cinematografiche, che a quell'epoca sono molto diffuse. Ed è a questo punto che entra in scena Giovanni Pastrone. Il *patron* dell'Itala racconta una storia, a proposito della Menichelli, che se di certo non è vera, dimostra però con evidenza come l'astuto "vigilatore di esecuzioni" sappia anticipare formule e *scoops* dello *star-system* hollywoodiano di molti anni dopo:

Stavo osservando, un po' insonnolito, una sera, nella sede torinese dell'Itala, la produzione dei concorrenti. Ad un tratto, in una pellicola napoleonica della Cines, vidi qualcosa che mi sorprese: una tamburina dall'occhio freddo e chiaro che, impavida, picchiava sul suo tamburo, guardando con fissità, contro le regole, nell'occhio di vetro della macchina da presa. Era poco più di una generica. Fermai la proiezione, tagliai il fotogramma e lo inviai al corrispondente di Roma con l'ordine di portarmi al più presto la sconosciuta.

Vero o falso che sia l'aneddoto, comincia per la Menichelli la sua vera "avventura cinematografica", quella che farà di lei uno dei personaggi-chiave di quel cinema estenuato e dannunziano che, nel bene e nel male, è stato il cinema muto italiano. Primo film con la Itala, sotto l'egida di Pastrone, divenuto, dopo *Cabiria*, Piero Fosco, è *Il fuoco*, che pur non essendo la riduzione dell'omonimo romanzo di Gabriele D'Annunzio, certo non è immemore della lezione del vate di Pescara.

Un bizzarro castello è lo sfondo di questa arcana vicenda d'amore tra un'enigmatica poetessa (la Menichelli) e un giovane pittore (Febo Mari): la passione tra i due, secondo il copione che è dello stesso Mari, si accende da una semplice, "scintilla", si esalta nella "vampa" e si spegne poi, lasciando solo della "cenere".

I lineamenti insoliti e capricciosi dell'attrice sono sapientemente messi in rilievo dai preziosi effetti di luce di Segundo de Chomón; il quale, inquadrandola dal basso, fa risaltare gli sguardi ora intensamente sensuali, ora sardonicamente sprezzanti della protagonista, facendola apparire, grazie a una stravagante acconciatura, come il gufo reale che nel film appare e scompare tra i merli del castello.

Ne venne fuori un'opera simbolica e affascinante, surreale e delirante, modello spesso imitato, ma mai eguagliato, di "mirabile ghirigoro liberty". Il film, prima ancora di apparire sugli schermi, viene preso di mira dalla censura: ottenuto un primo visto, venne nuovamente ritirato, dopo che il vescovo di Arezzo aveva tuonato contro questo "messaggio di perversione". Prosciolto infine da ogni accusa, ebbe finalmente via libera sugli schermi. Non fu il solo a incorrere in una disavventura del genere (la Itala seppe però sfruttare l'incidente, facendo apporre sui manifesti uno striscione ove si faceva notare che "la censura tentò di proibire il film, ma dopo un attento esame ridiede il permesso, perché dichiarata pellicola artistica"); perché quasi tutti gli altri film della Menichelli ebbero delle vicende del genere, da *La colpa*, che venne bocciato inesorabilmente e non uscì mai più, a *Mèche d'or* che, dopo varie peripezie entrò in circuito tre anni dopo la sua realizzazione, con un altro titolo (*Olocausto*) e ridotto a soli 950 metri, da *Il giardino delle voluttà*, che divenne il più innocuo *Giardino incantato* a *La biondina* che, per poter ottenere l'approvazione dell'occhiuta Madama Anastasia, abbisognò di un antefatto e di un epilogo in cui la vicenda appare inquadrata in un irreale incubo della frivola protagonista, la quale, poco prima di compiere l'estremo passo falso, ha occasione di leggere il romanzo di Marco Praga (cui il film s'ispirava), che la scuote e le fa comprendere su quale pericolosa strada si sta avviando.

Subito dopo *Il fuoco*, Pina Menichelli fu la *Tigre Reale*,

dal racconto di Giovanni Verga, un altro pannello floreale, non sempre felicemente risolto, ma che ha anch'esso il suo innegabile fascino; "Con la sua silhouette attorta, avvitata, ogivale, i suoi repentini sorrisi e i suoi orgogli retrattili, la sua mondanità dissipata e, all'epilogo, la sua febbricitante brama di vivere, la Menichelli domina il film da cima a fondo". Così si esprime un acuto studioso di quel periodo, Francesco Savio, mentre Nino Frank, uno scrittore francese che ha vissuto in Italia l'epoca di quei film, si abbandona a una prosa anche più delirante del film stesso:

Tout venait de sa couronne de cheveux, qui était un pur chef-d'oeuvre: chevelure de Gorgone, serprents de l'hystérie, boucle de pathos, désir et folies mêlés. [...] Monstreux ornements d'un jardin de fou: c'est autour de Pina Menichelli, Notre Dames des Spasmes, qu'il s'étage en terrasses descendant vers le néant, mais où l'imagination, somme tout erre encore avec regret.

E così, tra un *Padrone delle ferriere* e una *Seconda moglie*, un *Romanzo di un giovane povero* e un *La donna e l'uomo*, girato quasi tutto in Gran Bretagna, si giunge al 1923, l'anno in cui, stanca di rappresentare, anche se con abiti di diverse epoche, sempre lo stesso personaggio dal petto in sussulto, dagli occhi rapinosi, dalle labbra riarse, dagli impossibili, l'attrice decide di passare a un diverso ruolo. E l'occasione gliela offrono due pochade di Feydeau, *La Dame de chez Maxim* e *Occupati di Amelia*, dove, al fianco del lepido Marcel Levesque, Pina Menichelli rivela insospettate doti di brio e di agilità di attrice comica e brillante, sbalordendo la critica che era diventata poco tenera dopo il suo insistere nei temi rarefatti e macerati, e divertendo il pubblico che accorse ben volentieri a vederla nei panni della M^ome Crevette o di Amelia, *fille de petite vertu*.

Dopo questo, il silenzio. L'attrice si ritirò a Milano e re-

spinse ostinatamente le richieste di chi le chiedeva ancora di apparire sullo schermo, negandosi persino ad apparizioni pubbliche e alle fotografie, rimanendo nel ricordo di chi l'aveva ammirata, così come era in quel lontano 1924. Tre anni fa, dopo aver rintracciato il suo rifugio, tentai ostinatamente di incontrarla, senza riuscirci. Solo una volta mi rispose al telefono e con molta gentilezza mi ringraziò dell'interessamento, ma con altrettanta fermezza mi disse queste testuali parole: "Alla mia età, si ha il *dovere* di dimenticare". E chiuse la comunicazione.

*Questo scritto di Vittorio Martinelli è già apparso con lo stesso titolo su "Immagine", n. 2., fasc. XVIII, aprile-giugno 1984, pp. 12-15.

Oltre le case di vetro. Teatri di posa fra progetto e utopia

ALBERTO FRIEDEMANN

Secondo una definizione generica, ma comunemente accettata, si intende con “architettura industriale”:

la tipologia architettonica riguardante quegli edifici destinati a “contenere” un impianto di produzione industriale [...] si può senz'altro affermare che gli edifici industriali acquistino interesse come episodi architettonici solo in concomitanza con la cosiddetta “rivoluzione industriale”, cioè con quel processo di sviluppo delle tecniche di organizzazione razionale del lavoro produttivo iniziatosi in Inghilterra nella seconda metà del secolo XVIII¹.

La definizione è ovviamente valida anche per i capannoni chiusi, i teatri di posa, dedicati alla produzione cinematografica. Le caratteristiche peculiari del lavoro con pellicole poco sensibili – soprattutto la necessità di disporre di una grande luminosità ambientale e la necessità di controllare le ombre – impongono di rispettare condizioni particolari nella costruzione dei teatri di posa: la tipologia di riferimento adottata fin dagli inizi² è la serra, che aveva trovato un'applicazione grandiosa, ben al di là dell'uso originale, nell'immenso Crystal Palace (circa 660 x 125 metri) costruito da Joseph Paxton per la Grande Esposizione di Londra del 1851. La particolare tecnica costruttiva – struttura portante in ferro (o ghisa) e pareti e tetto in vetro, permessa dai progressi

dell'industria che rende conveniente la prefabbricazione dei componenti, con grande risparmio di tempo e la possibilità di smontare e ricostruire altrove – rendeva tale modello perfettamente adatto alle esigenze del cinema sì che fu usato per una ventina d'anni pressoché inalterato – mutando solo le dimensioni – ovunque si facessero film.

Il superamento del tipo "serra" nella costruzione di teatri di posa fu consentito dai grandi progressi della tecnologia cinematografica: obiettivi più luminosi, pellicole più sensibili, sistemi di illuminazione artificiale migliori permisero di passare a capannoni chiusi, in cui luci e ombre potevano essere controllate con ben maggiore facilità.

Anche in Italia, nonostante l'arretratezza dell'industria, sono stati numerosi i teatri di posa vetrati costruiti nei primi due decenni del secolo scorso: raramente affidati ad architetti di valore, appaiono progettati senza conoscenze specifiche e pochi collegamenti degli autori con i committenti. Analizzando le aggiunte caotiche e gli ampliamenti che caratterizzano l'evoluzione degli stabilimenti delle case maggiori, attive per dieci-quindici anni con una produzione di centinaia di pellicole, è evidente come sia mancata la capacità da parte degli autori di assecondare i piani della proprietà e di prevedere gli sviluppi aziendali.

Dopo tante realizzazioni senza pretese, col tramonto del capannone vetrato anche in Italia si è avuta qualche riflessione sul problema dell'adeguamento degli impianti produttivi, e vi sono stati alcuni progetti "ideali" e – pochi – tentativi concreti di miglioramento nella pratica quotidiana. Si tratta di progetti e tentativi quasi sempre ingenui o velleitari, e forse per questo del tutto ignorati dalla storiografia sia del cinema che dell'architettura, che stanno a dimostrare come i problemi strutturali non siano mai stati del tutto risolti in modo soddisfacente e appaiono ignorate le domande fondamentali: quali devono essere le caratteristiche qualificanti

di un teatro di posa? Quali i compiti del progettista? Negli stessi anni un lucido articolo di Gaetano Minnucci³ mette a fuoco scopi e funzioni dell'architettura industriale, individuando tre ordini di problemi nella progettazione di uno stabilimento:

Il primo di ordine schiettamente *tecnico*, un secondo *sociale-igienico*, ed un terzo *estetico*. Tre aspetti, ciascuno di grande importanza; il principale è naturalmente quello tecnico perché esso dipende l'utilità ed il buon sfruttamento di tutta la costruzione o l'insieme di costruzioni. Secondi sono gli altri due, ma pur fondamentali, anche l'estetico, perché una cosa utile deve essere anche bella in quanto ha funzione nella vita comune, nell'ambiente pubblico ed influisce sull'educazione del popolo⁴.

Anche i compiti dell'architetto e le linee formali da seguire sono indicate con chiarezza:

mentre è raro il caso che si presenti ad un solo architetto la possibilità di concepire con gli stessi criteri e come una *sola unità architettonica* un intero gruppo di fabbricati, lo stabilimento industriale è in genere un'unità indissolubile, e ne consegue che un solo individuo può coordinare l'insieme oltre che dal lato esigenze tecniche, anche nell'estetica [...]. Una linea estetica fondata sulle caratteristiche stesse del lavoro materiale, dell'attività meccanica, cioè sulla crudezza, forza e semplicità dell'energia moderna della lavorazione, deve essere base all'architettura dell'edificio industriale. L'industria oggi è cosa prettamente scientifica, ha una sua legge rigida, esatta, inderogabile, quale è nella meccanica stessa; c'è una linea, uno schema che deve essere eseguito perché è il solo che a parità di spesa dia un certo prodotto nel miglior modo in tutti i sensi. L'architettura che plasma l'edificio, l'ambiente per questa matematica industria deve essere fondata sullo stesso concetto ed altrettanto, con lo

stesso linguaggio, dire agli occhi del pubblico⁵.

Hanno risposto a queste indicazioni, portandole nel proprio specifico settore, i progettisti italiani di stabilimenti cinematografici? Questo studio si propone di illustrare alcune di queste iniziative fino agli anni del difficile passaggio dal muto al sonoro.

Il Tecnoteatro Pineschi

La prima citazione spetta ai fratelli Lamberto e Azeglio Pineschi: produttori e studiosi, interessati alla tecnologia cinematografica, fin dal 1907 avevano ottenuto numerose privative per sincronizzazione e colorazione delle pellicole⁶, giungendo a realizzare con il loro Fonoteatro un film cantato, *Il Trovatore*, premiato, secondo le recensioni del tempo, da un grande successo di pubblico.

Lasciata ad altri la propria casa editrice, la Società Italiana Pineschi – diventerà la Latium Film, continuando a usare il teatro costruito dai Pineschi –, i due fratelli proseguono gli studi sui problemi del sonoro e nel 1916 con un altro pioniere del cinema romano, Dante Santoni, danno vita alla Società Tecnoteatro Italiano Brevetti Pineschi, con stabilimento in via N. Porpora a Roma⁷: la società è sorta per produrre “films parlanti” sfruttando brevetti vecchi e nuovi dei Pineschi, e per questo il teatro di posa ha forme insolite.

Come spiega Lamberto in una lettera al “Progresso fotografico”⁸, il salone per le riprese (che misura 22 x 12 x 7 metri), nel momento di girare può essere completamente chiuso e illuminato con un complesso sistema di lampade d'avanguardia:

Credo che il nostro impianto sia il primo in Europa,

tanto per la forte potenzialità di luce, come pure per la disposizione razionale delle lampade, e del quadro di commutazione, il quale consente qualsiasi effetto di luce (anche istantaneo), come richiede il lavoro cinematografico.

Al di là dell'attrezzatura, l'aspetto più nuovo del teatro è dato dall'insolita forma concava delle pareti laterali che, avvolgendo l'ambiente, producono un curioso effetto di tana. Lamberto accompagna la lettera con due fotografie in cui è perfettamente visibile la curvatura laterale e spiega:

Troverà nelle fotografie un poco strana la forma del teatro: abbiamo dovuto costruire così perché è richiesta l'acustica per le nostre films parlanti, che presto andremo a lanciare sul mercato.

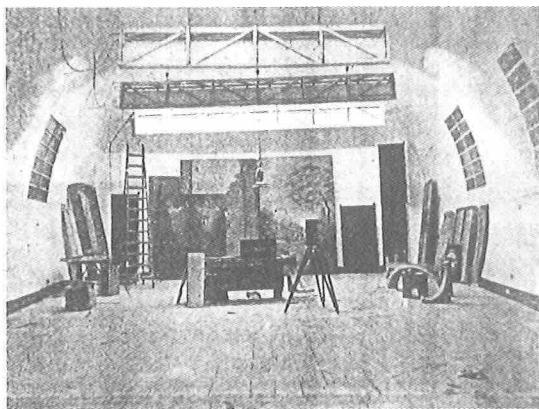


Fig. 1 – La fotografia del Tecnoteatro Pineschi mette in evidenza la curvatura delle pareti per migliorare l'acustica ("Il Progresso fotografico", n. 1, gennaio 1917, poi in "Immagine", nuova serie, n. 4, inverno 1986-87, pp. 23-24)

Del Tecnoteatro si interessa anche la stampa quotidiana: un lungo articolo sul "Giornale d'Italia" informa il pubblico non professionale dell'attività dell'azienda; per risolvere

i dubbi generati dall'aspetto inconsueto dell'ambiente, il giornalista dà la parola ai proprietari:

Sono otto anni che lavoriamo senza tregua per risolvere questo importante problema della cinematografia parlata. Finalmente abbiamo raggiunto lo scopo e il nostro lavoro sarà indubbiamente coronato da grandi successi⁹.

Ignoti i motivi per cui dopo un inizio così promettente i Pineschi e Santoni non siano riusciti a portare nelle sale neppure un film; il teatro e gli impianti connessi furono successivamente utilizzati dalla Milano Films e dalla Tecnostampa per lavorazioni di sviluppo e stampa¹⁰. Lamberto continuò a lungo i propri studi, dapprima col fratello, poi da solo, senza più fondare società e costruire teatri¹¹; negli anni seguenti in numerose interviste comparse su vari giornali e riviste continuò a proclamare che il problema della sonorizzazione dei film era infine risolto: dimostrazione perfetta che i risultati continuavano a essere insoddisfacenti¹².

La strana proposta di Bruno Campolo

Dopo il tentativo dei Pineschi e di Dante Santoni, dalla vita breve, ma caratterizzato da un'analisi accurata delle esigenze quotidiane del lavoro in programma, va segnalata una curiosa iniziativa dovuta a uno sconosciuto, Bruno Campolo, che con un modesto opuscolo¹³, probabilmente stampato a sue spese, propone la sua idea di stabilimento cinematografico.

Come è normale in quegli anni, nel testo la retorica nazionalista regna sovrana e fa aggio su qualunque indagine approfondita della realtà:

Perché non ci dobbiamo mettere a fianco, e superare le

grandi industrie filmistiche straniere, come la Fox Film, la Pathé, la Goldwin, ecc. ecc.? Forse all'Italiano manca la capacità e la possibilità di una organizzazione di quel genere nell'industria cinematografica?

Il sistema proposto da Campolo per raggiungere i numeri produttivi delle grandi società americane e francesi è semplice e immediato: proclamandosi forte di un'esperienza "di più un anno di pratica nell'industria cinematografica e di attente riflessioni", non ha alcuna remora nello scrivere di essere giunto alla conclusione che è possibile organizzare la produzione in modo più economico e redditizio del sistema tradizionale creando un grande stabilimento dove sia possibile realizzare in sei teatri di posa una quarantina di pellicole all'anno, invece dei cinque-otto soggetti prodotti in un solo teatro; l'autore prosegue elencando puntigliosamente i vari fattori di risparmio – di personale, di materiale, di tempo – permessi da una simile concentrazione produttiva.

Dopo l'introduzione, per quanto attiene all'aspetto tecnico del problema l'opuscolo di Campolo presenta una pianta – non quotata, non orientata, senza indicazioni precisa degli spazi – e cinque pagine di *Modalità del progetto* – anche se molte indicazioni non trovano un riscontro chiaro nella planimetria¹⁴.

La pianta dello stabilimento è impostata su un grande rettangolo, con i diversi fabbricati disposti all'interno secondo uno schema tendente a una rigida simmetria, con tutta evidenza senza alcuno studio per una distribuzione spaziale dettata dai percorsi logici di lavoro. Due ingressi carrozzabili su un lato corto danno accesso direttamente al fabbricato centrale riservato alla direzione, agli uffici amministrativi e a due sale di proiezione: all'edificio "bisogna dare una ricca decorazione, in modo che possa servire anche per scene da girare".

I lati lunghi del perimetro ospitano a sinistra gli ambienti

di servizio, garage, locali per i vigili del fuoco, la cabina elettrica e i diversi laboratori e magazzini: sartoria, calzoleria, ambienti per stuccatori e stagnari, fabbri, falegnami e scenografi; a destra è sistemata la serie di camerini e spogliatoi per attori principali e comparse, e altri spazi per gli operatori e le loro macchine.

Il terreno interno disponibile dopo l'edificio principale prevede un fabbricato per la lavorazione della pellicola, con una rigida divisione fra il reparto sviluppo negativi e quello di trattamento dei positivi; secondo l'autore, "Il detto fabbricato è organizzato in modo che il lavoro viene eseguito successivamente nei diversi reparti *razionalmente disposti*; cosicché in ultimo arriva pronto negli uffici di spedizione". Le indicazioni di Campolo non sono tuttavia per nulla chiare e non permettono di seguire sulla pianta il percorso che dovrebbe fare la pellicola impressionata; forse rendendosi conto di questa mancanza di chiarezza, taglia corto scrivendo che vi sono "altri ambienti e accorgimenti che sarebbe troppo lungo descrivere": curioso *escamotage* per un opuscolo di auto-pubblicità scritto per fare conoscere una propria creazione! A poca distanza da questo edificio, sorge una costruzione di dimensioni minori, magazzino delle pellicole vergini e di quelle impressionate: molto opportunamente il deposito è sistemato vicino agli spazi dei pompieri.

Al nucleo ideale di ogni complesso produttivo, i teatri di posa, viene dedicata una parte minima del testo, senza che vengano indicate le dimensioni, particolari costruttivi o di attrezzature: procedendo nel terreno dello stabilimento, dopo il fabbricato delle pellicole si incontrano due grandi ambienti, la cui struttura è – probabilmente – prevista secondo la tecnica tradizionale del capannone vetrato¹⁵ dato che l'autore li vuole "costruiti in posizione tale da avere una grande luminosità"; adiacenti a questi due teatri, sono previsti locali per direttore e vicedirettore dello stabilimento e,

piuttosto incongruamente, per la cassa; “seguono altri due teatri a luce artificiale, a cui sono annessi altri due teatri a luce solare. Nel quinto teatro trovasi una grande piattaforma per scene di campo prolungato”. Fra le due file parallele dei teatri, in asse con l'ingresso verso l'interno del fabbricato principale, Campolo sistema una fontana e una vasca.

È impossibile capire cosa si proponga l'autore con questo breve opuscolo e a chi debba essere indirizzato. Oltre alla presunzione di chi crede che un anno sia sufficiente per progettare un settore industriale agonizzante, la formulazione del piano per un il “grande stabilimento cinematografico” appare ingenua e superficiale: le proposte costruttive e organizzative non sono che banali osservazioni, tipiche di chi ha una conoscenza solo generica delle esigenze di uno stabilimento, e così non entra mai nel merito dei problemi, né dal punto di vista della produzione né da quello strutturale. Anche dal punto di vista formale, che dovrebbe essere la parte più semplice da affrontare, almeno a livello di indicazioni generali, Campolo si limita a formule vaghe: “Al prospetto bisogna dare una ricca decorazione [...] una fontana decorativa e poscia una vasca circolare che possano eventualmente servire per scene”.

Va ancora sottolineato che l'autore non sembra minimamente interessato ai problemi economici, né per quanto riguarda le spese di costruzione e attrezzatura dell'impianto, né per la commercializzazione dei quaranta film che aspira a realizzare annualmente; tuttavia, in questo atteggiamento, è in buona compagnia, dato che concentrazione produttiva senza riguardo ai costi e incapacità di affrontare seriamente gli sbocchi commerciali sono anche le caratteristiche peculiari dell'UCI, il nefasto tentativo di trust del cinema italiano del dopoguerra.

In conclusione, si può dire che, pur nell'incertezza della destinazione, il fascicolo di Campolo è interessante soprat-

tutto come testimonianza eloquente della superficialità con cui negli anni del dopoguerra vengono affrontati i problemi della cinematografia in Italia.

Il "Teatro Tipo" di Roberto Onori

Solo alla fine del 1928, per iniziativa di Ernesto Cauda nasce in Italia una rivista interamente dedicata alla tecnologia cinematografica, la "Rivista italiana di cinetecnica"¹⁶: il nuovo periodico si propone di "dare voce a un'industria e a una scienza che, in Italia ancor oggi sono troppo neglette e incomprese [...] Essa aprirà le sue colonne allo studioso, al costruttore, all'industriale, al commerciante"¹⁷. Nei pochi anni di pubblicazione, la "Rivista" sarà uno strumento fondamentale di aggiornamento tecnico per i professionisti più avvertiti del settore. Naturalmente, dato il periodo, gli argomenti privilegiati delle prime annate sono connessi ai problemi del sonoro (sia in fase di ripresa che di proiezione), ma non vengono trascurati gli altri argomenti, fra cui una selezione di brevetti cinematografici rilasciati in Italia e all'estero. Fra i collaboratori si segnala il professor Roberto Onori, che dal gennaio 1929 inizia a pubblicare una serie di articoli, *Per la unificazione (standardizzazione) dei materiali da teatro di posa*, un'analisi quanto mai necessaria per ottimizzare, in un mercato minore come quello italiano, la fornitura degli strumenti indispensabili alla ripresa, in buona parte di importazione.

Particolarmente interessante nel complesso degli articoli è la proposta del "Teatro Tipo"¹⁸, parte di un progetto più ampio – non pubblicato – di stabilimento completo, che deve rispondere a determinati criteri:

1° Permetta di ridurre al minimo le spese generali di produzione.

2° Sia utilizzabile, per larghezza di mezzi e ampiezza di dimensioni, per tutte le produzioni, anche le più grandiose.

3° Sia munito di impianti che possono soddisfare tutte o quasi tutte le esigenze teatrali moderne e quelle dei più moderni e audaci direttori di scena¹⁹.

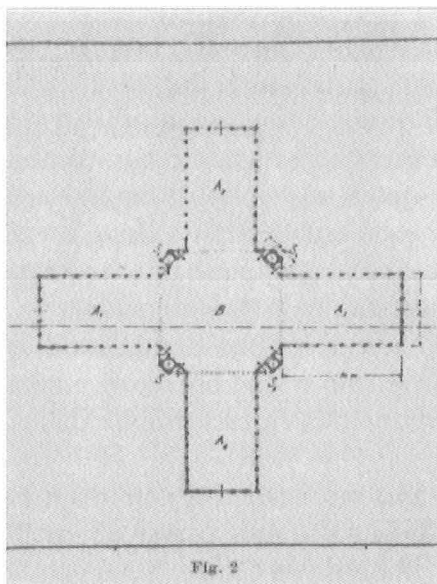


Fig. 2 – L'insolita pianta cruciforme del *Teatro Tipo* di Roberto Onori ("Rivista italiana di cinetecnica", n. 1, 15 marzo 1929, pp. 80-82)

Il complesso produttivo del progetto di Onori, in cemento armato, consiste in un blocco centrale a forma di ottagono irregolare con lati alternati di 30 e 15 metri: dai lati maggiori partono quattro bracci lunghi 50 metri per una larghezza di 30. L'altezza dei diversi corpi di fabbrica è costante, 18 metri; la copertura del complesso è interamente praticabile, "con un carico previsto di 100 kg per metro quadrato oltre il coefficiente di sicurezza normale", concepita in tal modo per consentire riprese particolari. Alla copertura a terrazza si

accede solo per mezzo di ascensori-montacarichi adiacenti ai lati minori dell'ottagono centrale, con una superficie di 30 m² e una potenza di sollevamento di tre quintali per metro; l'autore non prevede scale né rampe inclinate, perché avrebbero richiesto uno sviluppo eccessivo, antieconomico.

Ogni braccio costituisce un teatro di posa indipendente, la cui dimensione (1500 m², per un'altezza utile di 18 metri) permette di soddisfare qualsivoglia esigenza. I bracci e l'ottagono centrale hanno le stesse attrezzature, due ponti elettrici mobili a 15 e a 12 metri di quota, e mensole sporgenti – a 3, 6, e 9 metri dal piano di terra – per sostenere praticabili e cremagliere di appoggio: questi mensoloni fungono anche da passerelle di servizio e sono collegati da scalette metalliche; tutti i cavi e le tubazioni corrono esternamente lungo le passerelle per facilitare l'accesso per la manutenzione.

Da uno dei ponti può scendere “una piattaforma orizzontale destinata a sostenere uno o due operatori e relativi apparecchi di presa per ottenere la ripresa mobile dall'alto, col ponte in marcia”.

Gli apparati di illuminazione, realizzati con dispositivi standard²⁰, sono distribuiti in parte sulle passerelle lungo le pareti e in parte sui ponti, in modo da ridurre il più possibile l'ingombro di cavi e lampade al piano terra. Il complesso sarà provvisto di impianti di riscaldamento, per la distribuzione di gas, elettricità, acqua (per ogni servizio e antincendio), aria compressa, congegni di segnalazione acustica e luminosa, telefono.

Per completare l'attrezzatura dello stabilimento, Onori prevede numerosi locali, che divide in tredici gruppi a seconda della destinazione d'uso, senza accennare alla distribuzione spaziale dei diversi corpi di fabbrica:

- Gruppo I: Locali per servizi tecnici generali.
- Gruppo II: Magazzini materiali e manufatti.
- Gruppo III: Magazzini materie prime.

Gruppo IV: Locali per laboratori (officine, attrezzerie, pittori e scenografi...)

Gruppo V: Locali per servizi alimentari.

Gruppo VI: Locali per servizi speciali (sale d'armi, camerini, trucco...)

Gruppo VII: Locali servizi tecnici speciali (sviluppo e stampa, montaggio, proiezione giornalieri)

Gruppo VIII: Locali per uffici di direzione e amministrazione

Gruppo IX: Locali di abitazione per personale di custodia e di sorveglianza.

Gruppo X: Locali di abitazione per personale operaio avente fissa dimora nello stabilimento.

Gruppo XI: Locali per materiale di prevenzione incendi.

Gruppo XII: Locali per impianti igienici e sanitari.

Gruppo XIII: Locali per automezzi²¹.

Le poche pagine dedicate al progetto – Onori tiene a sottolineare che si tratta solo di “uno schema di progetto” per mancanza di spazio sul giornale – sono indubbiamente chiare, anche se per tutto ciò che è al di fuori del fabbricato dei teatri si tratta di un promemoria più che dello studio dei servizi di uno “Stabilimento Tipo”; mancano però sia ipotesi di costo che accenni all’aspetto che dovranno assumere gli edifici – e non sono mancanze da poco per qualunque progetto, anche se solo abbozzato – non si fa cenno a cosa sia previsto per insonorizzare gli ambienti – ed è stupefacente, anche in considerazione dei numerosi articoli in merito al problema della registrazione sonora pubblicati dalla “Rivista” – né vi sono riferimenti all’uso normale di sistemare gli impianti in ampi spazi, tali da permettere riprese in esterni senza ricorrere al costoso espediente delle riprese sul tetto, comunque limitato: la superficie disponibile per quanto di generose dimensioni è tale da permettere solo allestimenti di

scene di interni. Al di là di queste osservazioni, lo “schema di progetto” di Onori pone un problema di altro genere. Nello stesso 1929 della pubblicazione dell’articolo, a Neu Babelsberg l’UFA costruisce un nuovo complesso per il sonoro, il *Tonkreuz*, di concezione assai prossima al progetto di Onori. Si tratta di

una costruzione a forma di croce che si articola in quattro ambienti di registrazione [...] al centro si trova un cortile lucernario quadrato, circondato da un corridoio che collega tra loro i singoli atelier di registrazione [...] i lavori per le fondamenta iniziano il 1° maggio e la costruzione viene terminata il 25 giugno, nel tempo record di quattro settimane e mezzo²².

Nei dettagli costruttivi l’edificio tedesco, progettato dall’architetto Otto Kohtz, è però molto più “logico”, attento alle reali esigenze della produzione, in confronto allo schema italiano: i bracci sono di dimensioni minori (20 x 30 x 7 metri i capannoni N-S, 18 x 25 x 7 metri quelli E-O), perché non c’è motivo di avere spazi immensi, dato che con il sonoro non è possibile far lavorare più *troupes* contemporaneamente; l’edificio è costruito con mura massicce in mattoni – il ferro è un buon conduttore di rumore – con le pareti interne rivestite di cellotex nella parte superiore e di spessi tendoni scorrevoli in quella inferiore; anche il tetto, in ferro, è rivestito di mattoni forati, lastre di calcestruzzo e materiali isolanti; camerini, guardaroba e locali per il trucco sono sistemati lungo le pareti esterne dei teatri; lo spazio centrale, invece di essere attrezzato con ponti di cui non è chiaro l’uso, è destinato a ospitare gli impianti tecnici di riscaldamento e condizionamento. Molto curato anche l’aspetto formale dello stabilimento, che doveva rispecchiare le nuove tendenze dell’azienda: “Par son architecture aussi, le centre de production qu’était la UFA se transformait

donc en forteresse”²³. In sintesi, è chiaro come il progetto di Kothz – opera di un architetto che lavora conoscendo e rispettando i programmi della proprietà e sa usare al meglio la tecnologia disponibile – sia nettamente superiore a quello di Onori, ma resta la questione della somiglianza formale dei due piani: è difficile pensare che un concetto nuovo come quello della disposizione a croce dei quattro teatri di posa sia venuto in mente contemporaneamente a due autori così lontani per formazione e qualifiche professionali. L'ipotesi più probabile, dando per scontato che il progetto italiano sia in qualche modo “ispirato” da quello tedesco, è che l'autore ne sia venuto a conoscenza dalla lettura di qualche articolo di anticipazione comparso sulla stampa tedesca²⁴: la genericità del disegno di Onori e la mancanza dei particolari qualificanti presenti nel progetto di Kothz porta a considerare come attendibile quella che resta, comunque, solo una supposizione²⁵.

Un momento di riflessione: la mostra di Padova

Mostre ed esposizioni a soggetto cinematografico si sono susseguite in Italia dal 1909, anno del Primo Concorso Mondiale di Cinematografia di Milano, ma anche quando la tecnologia ne era componente importante, ben poca attenzione era stata prestata al problema edilizio. Segno indubbio di esigenze nuove, connesso all'introduzione del sonoro, la 1° Mostra Cinematografica Italiana, dedicata completamente ai risultati delle nuove tecnologie e inaugurata a Padova il 19 giugno 1929, prevede anche l'allestimento di un *Teatro di posa sperimentale*. (*Nuovi sistemi di illuminazione a mezzo lampade ad incandescenza e nuovi riflettori a specchio. Tipi standardizzati ed unificati di impianti elettrici*)²⁶.

Purtroppo non resta alcuna traccia, neppure a livello di

recensione, del "Teatro di posa sperimentale": anche il numero speciale che nel giugno 1929 la "Rivista italiana di cinematografia" dedica alla manifestazione non va oltre ad alcuni commenti di Cauda e a numerosi piccoli articoli dedicati a presentare i prodotti esposti dai partecipanti: il teatro non viene neppure citato²⁷.

Il problema della tecnologia: alcuni brevetti

La progettazione di un teatro di posa può essere affrontata da due punti di vista radicalmente diversi:

Il teatro può essere visto come un semplice capannone di grandi dimensioni – a vetri in un primo momento, successivamente con pareti chiuse – in cui collocare una o più scene di dimensioni limitate e sistemare macchina/e da presa e impianti di illuminazione in base alla scenografia; al momento dell'affermazione del cinema sonoro, è comune in Italia il tentativo – tecnicamente scorretto e con risultati raramente felici – di adattare i teatri con semplici misure di insonorizzazione delle pareti mediante cellotex o altri isolanti²⁸. Come aveva sottolineato Minnucci, il teatro di posa deve – dovrebbe – invece essere progettato come una "macchina" complessa, in cui le strutture murarie e le attrezzature tecniche necessarie siano concepite organicamente, in modo da assicurare condizioni ottimali a qualunque esigenza di ripresa. Chi progetta un teatro non può tenere presente *solo* la struttura edilizia o *solo* la componente tecnica, perché corre il rischio di erigere strutture edilizie poco utilizzabili o di sprecare capitali in acquisti inutili.

Anche, e forse soprattutto, nel campo cinematografico è quindi logico che per la progettazione di uno stabilimento di produzione moderno sia richiesta la conoscenza approfondita e aggiornata dei rapidi progressi della tecnologia: la

presenza in Italia di brevetti industriali legati ai teatri di posa è la conseguenza logica del progressivo affermarsi di un nuovo modo di affrontare il problema.

Ma qual è effettivamente il livello di sviluppo tecnologico del cinema italiano? Nel paese l'attività brevettuale, indice fondamentale dello sviluppo tecnico-scientifico, non è confrontabile in nessun settore merceologico con quella dei paesi avanzati, e non sfugge a questa impietosa constatazione il cinema²⁹.

Nel corso di un mezzo secolo, dal 1894 al 1945, sono state concesse in Italia 5745 privative di fotografia e cinematografia, ma il numero non deve ingannare: la maggioranza è stata rilasciata a società straniera³⁰, e specialmente dalla metà degli anni Venti in poi, quando il progredire della tecnologia del sonoro e del colore sempre più richiede un lavoro d'équipe svolto in grandi laboratori attrezzati e con forti investimenti, i brevetti ottenuti da inventori italiani, a volte geniali ma abituati – o costretti – a lavorare in solitario, sono una rarità.

Se si prende in esame la qualità media dei brevetti e le reali possibilità di utilizzo, la situazione è ancora peggiore: analizzando nei particolari testi e disegni di inventori italiani, spesso non si può non restare colpiti dall'ingenuità, a volte dall'assurdità, di molti brevetti. Il problema è ben conosciuto e, contro la retorica ufficiale, lo mette in evidenza uno dei pochi tecnici degli anni Venti-Trenta realmente aggiornati sulla tecnologia internazionale, Ernesto Cauda:

non di rado l'inventore [italiano], che è sempre persona dotata di molto intuito e di grande entusiasmo, si arresta alla concezione generica del ritrovato senza curarsi di risolvere quei numerosi problemi secondari che soli permettono l'attuazione pratica del problema. L'idea geniale è una bella cosa, che resta però nel campo dell'impossibile fino a che non si sia trovato il modo di realizzarla praticamente³¹.

Una delle cause della bassa qualità media era la legislazione poiché, seguendo il modello francese, in Italia una richiesta di privativa veniva sempre soddisfatta, mentre in altri paesi, come Germania, Gran Bretagna e Stati Uniti, la concessione era subordinata a un severo esame preventivo, per accertare l'originalità e la fattibilità della proposta: come conseguenza, sono numerosi nel Paese i progetti utopici e velleitari e si viene a creare un clima di sfiducia e disinteresse fra i possibili utenti, con danni evidenti per i pochi inventori seri e preparati.

Non sfuggono a questo quadro desolante le diciannove privative concesse a tecnici, italiani o stranieri, per miglioramenti nei teatri di posa, dai sistemi di illuminazione alle proposte di scenotecnica; in questa sede, per motivi di spazio, saranno analizzate solo le quattro privative – due di inventori stranieri – dedicate a nuove proposte costruttive: anche se sicuramente nessuno arrivò a una realizzazione pratica, vale la pena di conoscerli in quanto indici della situazione italiana.

Castagneri

In ordine di tempo, il primo brevetto rilasciato per teatri di posa risale al 1917³²; l'autore, Attilio Castagneri, si firma qualificandosi come fotografo e propone un modello di padiglione ingenuo e singolarmente arretrato, molto simile nell'aspetto e nella concezione generale al Black Maria di Edison e Dickson di oltre vent'anni prima³³: l'idea di Castagneri consiste nel sistemare un padiglione, parzialmente chiuso e vetrato nella parte superiore, su una piattaforma mobile su un binario circolare, in modo da orientare verso il sole il lato chiuso evitando la luce diretta sul set e controllare fastidiosi spostamenti delle ombre.

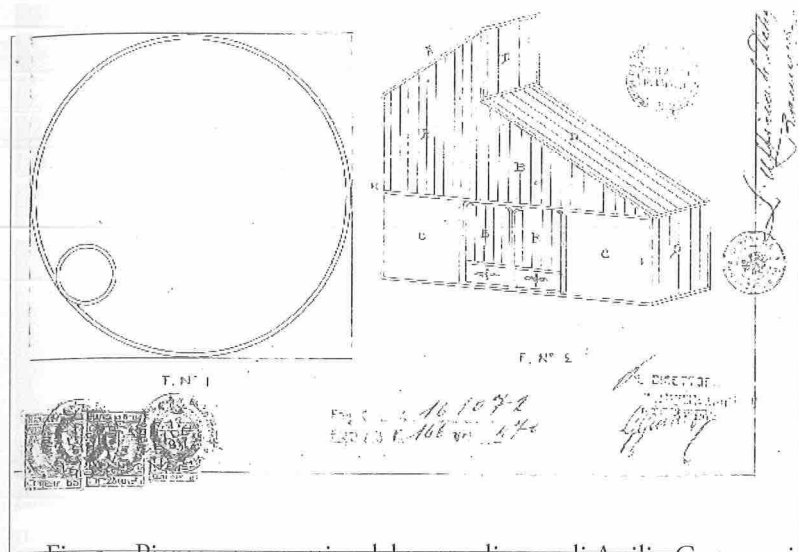


Fig. 3 – Pianta e prospettiva del teatro di posa di Attilio Castagneri: evidenti le carenze prospettiche del disegnatore (Brevetto 161.072. *Padiglione girevole su se stesso ad uso sala per pose cinematografiche*, Archivio Centrale dello Stato, Roma)

Il principio che sta alla base della proposta, eliminare la luce diretta dannosa, non è certo nuovo: da secoli gli studi dei pittori erano orientati preferibilmente verso nord per evitare i continui cambiamenti delle ombre e almeno da una cinquantina d'anni i capannoni a *shed* (tetto a due falde, con vetratura nel lato esposto a nord) sono normalmente usati nell'edilizia industriale per evitare luci incidenti troppo forti, deleterie quando nella produzione sono impiegate sostanze coloranti.

Il testo della richiesta e le due figure che l'accompagnano dimostrano la scarsa dimestichezza di Castagneri con le norme della progettazione tecnica: non vengono indicate le dimensioni del padiglione, di cui si può dire solo che appare piuttosto stretto – con evidenti difficoltà nell'allestimento delle scenografie; l'incertezza nel materiale costruttivo, “in

ferro, lamiera o legno”, secondo l'autore, con le conseguenti forti differenze di peso, impedisce di fare congetture sul sistema di supporto e di mobilitazione del padiglione; la prospettiva sbagliata e l'incertezza grafica delle tavole confermano la scarsa dimestichezza dell'autore con il disegno tecnico. Un tentativo assolutamente velleitario di cui sarebbe interessante conoscere i motivi che portarono Castagneri a impiegare tempo e denaro per ottenere una privativa.

Koyen

Anche la proposta nel 1920 dell'architetto tedesco Georg Koyen prevede una scena mobile³⁴, ma più complessa e meglio articolata dell'idea di Castagneri. Il progetto mette in primo piano le esigenze di ripresa, creando una piattaforma mobile che si può spostare rapidamente avanti e indietro per ottenere le condizioni di luce necessarie a una determinata scena, cui si aggiunge la possibilità di aprire, del tutto o parzialmente, anche il tetto; completa il trovato la possibilità di spostare sulla scena mediante carri scorrevoli su rotaie, scenografie già allestite, con grande risparmio di tempo.

Fig. 4 – Sezione e pianta del teatro di posa di Georg Koyen (Brevetto 189.666: *Scène pour film, avec scène tournante, chariots, portescènes et bâtiment déplaçable en verre*, Archivio Centrale dello Stato, Roma)

181666
 Reg. All. N. 125 Vol. 24

Roma Ventotto luglio 1930



Fig. 1.

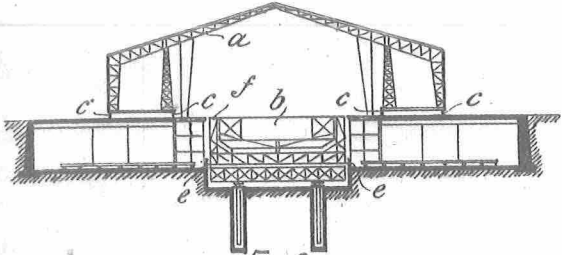
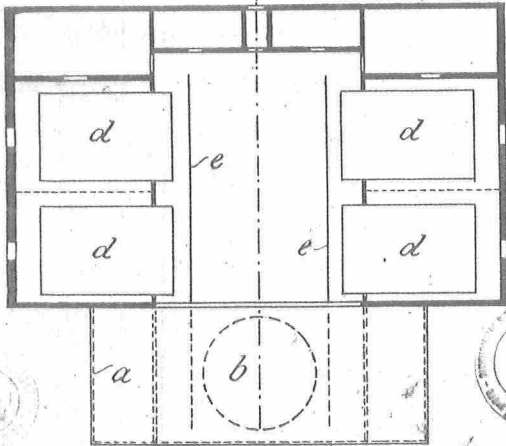


Fig. 2.



IL SEGRETARIO

[Signature]
 Gino Ottavio Bernardi Rocca
 SOCIETA' ITALIANA BREVETTI
 L'AMMINISTRAZIONE DEL PATENTE

Fig. 4

Il testo di illustrazione del progetto e i disegni che lo accompagnano sono sicuramente frutto di qualcuno che conosce, almeno nelle linee generali, i problemi della produzione cinematografica, e conosce a fondo il disegno tecnico – anche se mancano le quote; tuttavia, se è chiara l'impostazione, non altrettanto si può dire delle spiegazioni fornite. Anche in questo caso, si tratta comunque di una concezione rivolta al passato del cinema più che al futuro: si dà per scontato che i set di interni siano di dimensioni ridotte e che la posizione della macchina da presa sia fissa per tutta la durata della sequenza.

Curiosamente, Koyen ottiene per la sua idea una privativa in Francia³⁵, ma non in Germania: forse, il motivo della bocciatura della proposta va cercato nell'attenzione dei funzionari incaricati di analizzare le richieste e che, in questo caso, non devono aver riscontrato particolari caratteristiche di originalità.

Carlotti

È sicuramente più interessante la privativa ottenuta pochi anni dopo da un americano, Charles Carlotti³⁶. Il progetto prevede due teatri di posa di grandi dimensioni ai cui lati sono sistemati tre teatri minori per parte: ogni teatro può essere diviso da grandi porte in due o tre sezioni, in modo da permettere di girare a una estremità e di preparare le scene successive nello stesso ambiente senza disturbare: l'autore sottolinea come la sua sia solo una proposta di massima e che il numero dei teatri e le dimensioni possono variare secondo le esigenze della produzione. Molto interessante è la distribuzione degli spazi di supporto ai teatri: laboratori e magazzini per la scenografia, come i camerini di attori e figuranti con i locali per guardaroba e truccatori sono sistemati in

modo tale da permettere di raggiungere con grande facilità i set di ripresa; i vari ambienti sono collegati da gallerie e da montacarichi, agibili anche con mezzi motorizzati, che percorrendo livelli diversi non si incrociano mai. Un'analisi approfondita del progetto può essere compiuta solo sugli accurati disegni, purtroppo poco comprensibili in questa sede data la riproduzione ridotta dell'originale.

Il pregio maggiore della proposta sta nella attenta organizzazione spaziale e nell'impostazione costruttiva modulare, data la possibilità di aumentare a volontà, secondo l'andamento dell'azienda, i teatri a disposizione senza modificare l'impianto generale: sono proprio queste caratteristiche, tuttavia, a rendere l'impianto più adatto a una cinematografia da grandi numeri, come quella americana, che a quella europea, anche se la privativa per lo stesso brevetto fu estesa anche in Francia e in Austria³⁷.

Per quanto sia ben concepita dal punto di vista strutturale e attenta ai problemi produttivi, l'idea di Carlotti non può avere successo: concepita per ottimizzare le tecniche e i modi di lavoro del cinema muto, sono proprio le caratteristiche più interessanti del complesso – la possibilità di dividere in più sezioni ogni padiglione, e la circolazione di personale e materiali in gallerie sfalsate, all'interno o adiacenti ai teatri – a rendere impossibile o antieconomico l'adeguamento alle primarie esigenze di lavoro del primo sonoro³⁸, la necessità di isolare acusticamente gli ambienti.

Ansaldo

L'unico brevetto di teatro di posa attento anche ai problemi del sonoro è di poco posteriore all'introduzione della tecnica in Italia³⁹: si tratta, sicuramente, del primo progetto originale⁴⁰. L'autore, Pericle Ansaldo (Genova 1891 - Roma

1969), è uno scenotecnico di fama internazionale, autore di importanti innovazioni nelle strutture dei teatri lirici e nell'uso dello spazio scenico: fra le sue realizzazioni è particolarmente interessante un brevetto del 1929, concepito soprattutto per i teatri lirici ed esteso anche all'estero⁴¹, che prevede

un originale sistema di palcoscenico meccanico che suddivide il piano in tanti settori spostabili, l'uno indipendente dall'altro: questi settori possono essere manovrati isolatamente o in serie, in modo che creino sopra o sotto il livello del piano (fino a un'altezza o a una profondità di 5 m) le accidentalità più diverse e necessarie alla plastica della scena, compresi i declivi in senso trasversale e longitudinale⁴².

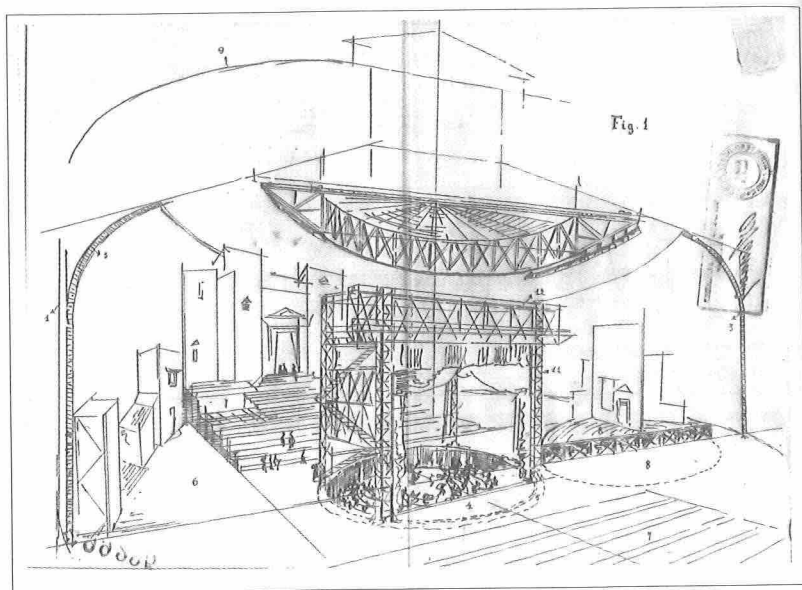


Fig. 5 – Vista della scena mobile di Pericle Ansaldo (Brevetto 299.225: *Teatro per la produzione di pellicole cinematografiche mute o sonore e per televisione*, Archivio Centrale dello Stato, Roma)

Le esperienze teatrali, in particolare l'idea del palcosceni-

co mobile, sono fondamentali per l'approccio, assolutamente nuovo, di Ansaldo al problema cinematografico: il suo scopo è risolvere il problema della registrazione in diretta della musica e delle perdite di tempo dovute ai cambiamenti di scena, per cui propone che l'ambiente del teatro di posa vero e proprio venga costruito in forma cilindrica – andrà inserito in un edificio con i locali di servizio, che può avere qualunque forma – e chiuso superiormente da una cupola raccordata con la parete cilindrica per formare un orizzonte continuo, cui saranno sospesi gli apparati d'illuminazione. L'interno sarà costituito

da una sala il cui pavimento è costituito da un unico piano orizzontale circolare comprendente tre parti, e cioè:

Una piattaforma circolare centrale sulla quale prende posto l'orchestra;

Un anello a forma di corona circolare circondante la piattaforma per l'orchestra e sorreggente un'incastellatura che forma il boccascena;

Una corona circolare esterna concentrica all'anello che porta il boccascena e che costituisce il palcoscenico propriamente detto.

La corona circolare del palcoscenico può essere divisa in settori – il numero dei settori può variare a seconda delle dimensioni scelte, data la mobilità delle pareti laterali⁴³ – dove verranno allestiti i set, e può spostarsi mediante martinetti idraulici in verticale; anche la piattaforma centrale dove prende posto l'orchestra, come il boccascena – chiuso da una cupola funzionante da camera acustica – sono mobili in verticale e possono ruotare, sempre per mezzo di martinetti idraulici per cercare l'acustica migliore. Ansaldo non si sofferma a descrivere in modo analitico la struttura dei martinetti di sollevamento e spostamento delle diverse componenti: probabilmente si riserva di farlo su richiesta e in ogni caso può fare riferimento ai sistemi già adottati per il trovato teatrale precedente.

Nonostante la novità della proposta e l'estensione del brevetto anche in un paesi come la Francia e la Gran Bretagna⁴⁴, non si hanno notizie di realizzazioni pratiche del nuovo modello di padiglione per riprese. Probabilmente i costi di impianto sono troppo alti per gli usi del tempo: in un teatro lirico tradizionale, la ricerca di nuovi sistemi meccanici per rendere più sfruttabile lo spazio ridotto e non ampliabile di un palcoscenico, è quasi un obbligo e qualunque proposta praticabile è la benvenuta, mentre per un nuovo stabilimento cinematografico si scelgono zone non abitate, con abbondante spazio a disposizione; non bisogna neppure dimenticare che i costanti progressi della tecnologia del sonoro, con l'introduzione di microfoni e di apparati di registrazione più sofisticati e di nuovi tavoli di sincronizzazione perfezionati, fa sì che gran parte dei problemi iniziali posti dalla registrazione diretta di dialoghi e musica siano quasi completamente superati nel giro di poco tempo.

Il progetto di Ansaldo è sicuramente il più interessante fra quelli noti: è ben impostato, e l'autore sa mettere a frutto le sue conoscenze dei problemi dello spettacolo per proporre una novità, ma trova un limite insuperabile nell'essere arretrato rispetto alla tecnologia della registrazione sonora, inadatto quindi alla produzione cinematografica del periodo.

Infine, vale la pena di sottolineare che Ansaldo prevede che il suo progetto possa essere adibito anche a riprese televisive: è forse la prima volta che in Italia si prende in considerazione il nuovo mezzo tecnologico per lo spettacolo, al di fuori dell'ambito ristretto degli specialisti⁴⁵.

Un articolo di Antonio Valente

Sarebbe inutile – forse crudele – analizzare nei dettagli se i progetti qui rapidamente esposti rispondano ai principi di

Minnucci: la risposta non potrebbe essere che negativa. Negli anni successivi, l'impulso dato dal regime al cinema con i grandi complessi romani – Cinecittà, Centro Sperimentale, nuova sede dell'Istituto LUCE – porta alla costruzione di numerosi complessi di diverse dimensioni, cui non si unisce però un'adeguata riflessione sulle caratteristiche degli stabilimenti cinematografici⁴⁶.

Fra i diversi architetti attivi negli anni Trenta, la figura più interessante è quella di Antonio Valente, che, forte di brillanti esperienze nel campo teatrale, comprende la necessità di adottare una corretta metodologia di lavoro, unendo alla progettazione di numerosi impianti di varie dimensioni⁴⁷ un attento studio del processo produttivo.

Valente pubblicherà nel 1943 uno studio organico sulla costruzione di studi cinematografici, *I cine teatri di posa e la scenotecnica cinematografica*⁴⁸. In estrema sintesi, l'autore qui non esita a sostenere che il modello di riferimento è quello degli *studios* americani in cui il complesso della progettazione – fabbricati e attrezzatura tecnica, distribuzione spaziale, spazi liberi per riprese in esterni – è finalizzato al massimo sfruttamento commerciale dei reparti; con legittimo orgoglio cita il proprio stabilimento di Pisorno come esempio tecnico fondamentale per ogni tentativo successivo di costruzione: uno studio lucido, frutto del lavoro appassionato di un architetto capace di guardare oltre il ristretto panorama del cinema italiano e immune dalla retorica trionfalistica del periodo: la conclusione ideale di vent'anni di progetti e di studi internazionali sul tema resterà purtroppo un caso isolato e Valente non troverà seguaci*.

¹ A.S. [Andrea Silipo], *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, Gangemi, 2006², p. 184. Una definizione più tecnica, tendente a mettere in primo piano la componente pratica è data da un repertorio di ampia diffusione: "Uno stabilimento industriale può

essere definito come lo specifico ambiente entro cui è ordinato con criterio organico e perciò razionale un impianto produttivo”, Mario F. Roggero, *Gli edifici per l'industria*, in Pasquale Carbonara (a cura di), *Architettura pratica*, vol. III/2, Torino, Utet, 1962, p. 256.

² Fa eccezione il primo teatro di posa di Edison e Dickson, il Black Maria, un capannone chiuso, mobile su una rotaia circolare e con un lato apribile per sfruttare le condizioni di luce desiderate.

³ Vedi Gaetano Minnucci, *L'architettura e l'estetica degli edifici industriali*, “Architettura e arti decorative”, nn. 11-12, luglio-agosto 1926, pp. 481-571.

⁴ Ivi, p. 500; corsivi nel testo.

⁵ Ivi, pp. 496, 500; corsivo nel testo.

⁶ Per le privative ottenute da Lamberto e Azeglio Pineschi, vedi Alberto Friedemann e Chiara Caranti, *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia. 1894-1945*, Torino, Fert Rights, 2006.

⁷ Prolo scrive che il teatro di posa della Tecnoteatro è in via Calatafimi, ma la notizia è priva di fondamento; cfr. M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Milano, Il Poligono, 1951, p. 99.

⁸ “Il Progresso fotografico”, n. 1, gennaio 1917. La lettera è stata ripubblicata in “Immagine”, nuova serie, n. 4, inverno 1986-87, pp. 23-24. Le citazioni che seguono, se non altrimenti indicate, sono tratte dalla lettera di Lamberto Pineschi.

⁹ Ugo Marocco-Bonghi, *Due importanti invenzioni italiane nel nostro campo*, “Il Giornale d'Italia”. L'articolo è stato ristampato da “La Cinematografia italiana ed estera”, n. 1, 15 gennaio 1916, pp. 88-89.

¹⁰ “La Cinematografia italiana ed estera”, n. 6, 31 marzo 1919, p. 35; ivi, n. 14, 20 dicembre 1919, p. 56.

¹¹ Secondo una notizia non confermata, Lamberto fu chiamato nel 1925 a dirigere una società nata con lo scopo di realizzare dodici film tratti dalle opere di Sem Benelli: l'iniziativa non ebbe comunque seguito; vedi “La Cinematografia italiana ed estera”, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1925, p. XI.

¹² *L'invenzione della film parlante*, “La Rivista cinematografica”, nn. 3-4, 10-25 febbraio 1921, pp. 91-92; *Un'invenzione per cui si costituirà una Società Anonima*, “La Cinematografia italiana ed estera”, n. 5, 15 maggio 1922, p. V; *Il problema del cinema parlante genialmente risolto*, “Il Messaggero”, 2 marzo 1923 (l'articolo fu ripreso con minime variazioni sia da “La Vita cinematografica”, nn. 9-10, 7-15 marzo 1921, sia da “La Rivista cinematografica”, n. 9, 10 maggio 1923); *Un'invenzione italiana per la cinematografia parlante*, “Il Popolo di Roma”, 20 gennaio 1929

(ristampato da "La Rivista cinematografica", n. 6, 30 marzo 1929).

¹³ Bruno Campolo, *Organizzazione tecnica di un grande stabilimento cinematografico*, Roma, Tipografia Verona, 1921; dal testo di Campolo sono tratte tutte le citazioni che seguono.

¹⁴ Evidentemente preoccupato della genericità del disegno pubblicato, Campolo afferma, in due note, di avere disponibile "una speciale pianta numerata con relativa leggenda".

¹⁵ Mancano nel testo indicazioni sulla tecnica costruttiva, tranne un accenno a proposito delle semplici strutture perimetrali a un piano di cui si dice che devono essere in cemento armato.

¹⁶ In effetti già nell'agosto 1914 era uscita a Torino una rivista, "La Tecnica cinematografica" dalla vita molto breve, sei numeri fino al maggio 1915; qualche numero in più, diciassette, riuscì a pubblicare la seconda serie, uscita come "Cultura cinematografica" dal dicembre 1919 al settembre-ottobre 1921.

¹⁷ "Rivista italiana di cinetecnica", n. 1, 15 ottobre 1928, p. 1.

¹⁸ Roberto Onori, *Il Teatro Tipo per la ripresa cinematografica (Studio, Atelier)*, "Rivista italiana di cinetecnica", n. 1, 15 marzo 1929, pp. 80-82.

¹⁹ Ivi, p. 80.

²⁰ Onori non specifica quali "dispositivi standard" intende usare, ma aveva dedicato al problema dell'illuminazione i primi due articoli della serie pubblicati dalla "Rivista italiana di cinetecnica".

²¹ Ivi, pp. 80-81.

²² Wolfgang Jacobsen, *La macchina dei suoni in Germania*, "Cinegrafie", n. 5, novembre 1992, pp. 31-32. Per una relazione completa sul nuovo complesso sonoro dell'UFA, con numerose fotografie, piante e sezioni, vedi Otto Riedrich, *Die Tonfilmateliers der Ufa in Neubabelsberg*, "Deutsche Bauzeitung", n. 17, 26 Februar 1930, pp. 137-144. La rivista è rintracciabile in Italia presso le Facoltà di Architettura.

²³ Klaus Kreimeier, *Une histoire du cinéma allemand: la Ufa*, Paris, Flammarion, 1994, p. 274 (ed. or.: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1992).

²⁴ Del nuovo complesso UFA cominciano a circolare anticipazioni sulla stampa professionale tedesca dal marzo 1928. Una bibliografia completa su Neu Babelsberg, curata da Jörg Schöning, è in Wolfgang Jacobsen, *Babelsberg. Das Filmstudio*, Berlin, Argon, 1992, pp. 374-375.

²⁵ Onori si è "ispirato" alle idee di Kohtz, ma va sottolineato come non abbia compreso del tutto le soluzioni dell'architetto tedesco: è il caso, ad esempio, della mancanza di terreno libero attorno ai fabbricati da adibire

a grandi costruzioni scenografiche che non possono certamente essere sistemate sui tetti. Per Kohtz il problema non si pone perché a Neu Babelsberg esistevano da anni allestimenti fissi, di cui anche la stampa italiana aveva scritto a più riprese: delle prime strutture messe in opera si poteva leggere già in un trafiletto del 1913 (*La città cinema*, "La Vita cinematografica", n. 3, 15 febbraio 1913, pp. 15-16), mentre nel 1920 un articolo più lungo riferiva con stupore e ammirazione delle cinque costruzioni "in pietra" di Neu Babelsberg (G.I.F. [Gualtiero Fabbri], *La città della pellicola in Germania*, "La Cinematografia italiana ed estera", n. 15, 31 dicembre 1920, pp. V-VI). Evidentemente la portata di queste soluzioni tecniche non era stata compresa, nonostante il gusto per il film storico e il kolossal della cinematografia italiana, né Onori dimostra di avere compreso perché nel progetto di Kohtz non siano previsti spazi liberi.

²⁶ *La 1° Mostra Cinematografica Italiana a Padova. L'importanza del Convegno*, "La Rivista Cinematografica", n. 13, 15 luglio 1929, p. 4.

²⁷ Sicuramente di grande interesse come panorama dell'industria nazionale, la mostra non era una novità nel contesto internazionale: la Cinema Trades Exhibition di Londra del 1923 fra le sessioni del convegno collegato ne comprendeva una su "costruzione dei TdP e dei cinema"; cfr. "La Cinematografia italiana ed estera", n. 2, 15 febbraio 1923, p. VI.

²⁸ Sull'adattamento dei teatri del muto al sonoro, il parere dei tecnici è chiaro: "tutti i tecnici ritengono essere un errore il trasformare i vecchi teatri per film muto in teatri per fonofilm e ciò precisamente perché le esigenze – anche di ambiente – di questi ultimi sono completamente diverse da quelle dei primi"; E.C. [Ernesto Cauda], *Note a Enrico Moratti. Il primo stabilimento italiano di posa per films sonori*, "Rivista italiana di cinetecnica", n. 7, luglio 1929, p. 142.

²⁹ Sull'arretratezza della tecnologia italiana e in particolare sull'importanza dei brevetti come indice della situazione tecnico-scientifica di un paese, si veda Michelangelo Vasta, *Innovazione tecnologica e capitale umano in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1999, in particolare, *La capacità innovativa italiana attraverso l'utilizzo dell'indicatore brevettuale*, cap. IV, pp. 129-191; Renato Giannetti, *Tecnologia e sviluppo economico italiano*, Bologna, Il Mulino, 1998.

³⁰ Due dati, a titolo di esempio: dal 1898 in poi la Zeiss ottiene in Italia 328 privative, la I.G. Farben, dal 1926, 429 nel solo settore dei componenti per sviluppo e stampa!

³¹ Ernesto Cauda, *Invenzioni, inventori e brevetti industriali*, "Rivista italiana di cinetecnica", n. 8, agosto 1930, pp. 3-4; Cauda torna a più riprese sul problema dell'insufficienza della legislazione brevettuale

italiana: ivi, *Inventori, invenzioni e priorità*, n. 11, novembre 1930, pp. 3-4; ivi, *La richiesta di un brevetto in Italia e in Germania*, n. 8, agosto 1931, p. 13.

³² 17/07/1917. Attilio Castagneri, Venezia-Mestre - 161.072: *Padiglione girevole su se stesso ad uso sala per pose cinematografiche*.

³³ Si tratta di un capovolgimento puramente formale del principio del Black Maria: il padiglione di Edison era mobile per sfruttare la luce diretta del sole, con l'aumento della sensibilità delle pellicole quello di Castagneri può evitarla.

³⁴ 28/07/1920. Georg Otto Theodor Koyen, Amburgo (D) - 189.666: *Scène pour film, avec scène tournante, chariots, portescènes et bâtiment déplaçable en verre*. Georg Koyen fu autore di diverse sale cinematografiche ad Amburgo; vedi www.filmuseum-hamburg.de.

³⁵ F: 7/07/1920 - 519.272.

³⁶ 23/09/1925. Charles John Carlotti, New York (USA) - 242.623: *Teatro di posa per cinematografo*. Mancano notizie più dettagliate su Carlotti: tuttavia da questo brevetto, come dall'analisi di altre privative da lui ottenute negli Stati Uniti e in altri stati, relative a miglioramenti nelle installazioni teatrali e ad hangar per dirigibili e aeroplani, si può pensare che fosse un ingegnere specializzato in cemento armato.

³⁷ F:15/09/1925 - 603.153. A: 2/09/1925 - 106.864.

³⁸ Cfr. nota 28.

³⁹ 22/06/1931. Pericle Ansaldo, Roma - 299.225: *Teatro per la produzione di pellicole cinematografiche mute o sonore e per televisione*.

⁴⁰ I primi teatri per il sonoro italiani, quelli della Farnesina, della Cines e della Quirinus-Caesar, sono tutti adattamenti da padiglioni del muto.

⁴¹ 12/11/1929. Pericle Ansaldo - 284.145: *Palcoscenico con piattaforma a scacchiere con riquadri sollevabili e inclinabili in modo da formare un piano a pendenza uniforme*. Estensioni: F: 30/06/1930 - 698.208; D: 3/12/1931 - 540.303; US: 17/06/1934 - 1.966.698. Il brevetto è il perfezionamento di un precedente lavoro di Ansaldo: 15/02/1928 - *Panorama semirigido elevabile per effetti scenici*.

⁴² M.S. [Maria Signorelli], *Ansaldo Pericle*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. I, Roma, Le Maschere, p. 668.

⁴³ Questo particolare rivela come Ansaldo sia legato a una concezione teatrale della scena: un settore circolare avrà comunque dimensioni limitate, che saranno spesso insufficienti al nuovo gusto cinematografico, a meno di costruire un fabbricato cilindrico talmente grande da essere assolutamente antieconomico.

⁴⁴ F: 19/11/1932 - 736.128; GB: 8/12/1932 - 384.561.

⁴⁵ Gli esperimenti in Italia di trasmissione delle immagini erano iniziati il 28 febbraio 1929 a Torino, poi a Milano e a Roma, in laboratori sperimentali dell'URI; vedi Franco Soresini, *Le origini della televisione in Italia*, Milano, Aire, 2003.

⁴⁶ Un cammino importante è percorso nello stesso periodo dalla progettazione industriale, le cui realizzazioni pratiche trovano una sistemazione teorica in due numeri monografici della maggior rivista italiana di architettura, "Casabella-Costruzioni", n. 175, luglio 1942; n. 177, settembre 1942; in particolare sono interessanti i due editoriali del direttore della rivista, Giuseppe Pagano, che riprendono, aggiornandoli, i concetti di Minnucci: *Civiltà industriale*, n. 175; *Coscienza urbanistica dell'architettura industriale*, n. 177.

⁴⁷ L'attività progettuale di Antonio Valente è documentata dai disegni originali conservati nel suo archivio, recentemente riordinato dall'IUAV: 1933-34, *Tirrenia*; 1936-1948, *Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma; 1938, *Veduta d'insieme di una casa di produzione cinematografica a Venezia*, Venezia; 1940-41, *Zona industriale cinematografica*, Roma; 1940, *Casa cinematografica italo-rumena*, Bucarest; 1942, *Stabilimenti Elica Film, poi De Paolis*, via Tiburtina, Roma; 1947-49, *Centro Sperimentale di Cinematografia, due teatri di posa*, Roma; 1948, *Cineteatro di posa*, Sanremo; 1948, *Veduta d'insieme di una casa di produzione cinematografica*, Napoli; 1948, *Stabilimento SAFA*, piazza San Giovanni e Paolo, Roma; 1960, *Stabilimento di produzione cinematografica*, via C. Colombo, Roma; s.d., *Pianta Palatino Film*, Roma. Agli stabilimenti va aggiunta la progettazione di numerose sale di spettacolo.

⁴⁸ Antonio Valente, *I cine-teatri di posa e la scenotecnica cinematografica*, "Architettura", n. 256, aprile 1943, pp. 124-135.

* Per le carte e i disegni, ringrazio l'Archivio Centrale dello Stato.

Le città del cinema.
I luoghi della produzione cinematografica
e la loro raffigurazione

PAOLO CANEPPELE

Il cinema trova nel tessuto urbano il proprio ideale terreno di cultura e al contempo esso stesso in alcuni casi si trasforma in città, crea le proprie città, dove concentra la produzione. Sorprendentemente il cinema si urbanizza, ancor prima che nell'uso corrente entrino i nomi di famosi centri di produzione come, ad esempio, Hollywood o l'italiana Cinecittà.

Il dinamismo che caratterizza la nuova industria pervade anche i luoghi dove i film sono prodotti e questa caratteristica, che li rende affini a un centro urbano, non è sfuggita a un osservatore attento come Luigi Pirandello che descrivendo gli stabilimenti della Kosmograph ove si svolge gran parte della vicenda narrata nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sottolinea la frenesia, l'andirivieni, la molteplicità delle persone qui impiegate¹:

automobili, carrozze, carri, biciclette, e tutto il giorno un trànsito ininterrotto d'attori, d'operatori, di macchinisti, d'operaj, di comparse, di fattorini, e frastuono di martelli, di seghè, di pialle, e polverone e puzzo di benzina.

Fin dagli anni Dieci del secolo scorso i produttori cinematografici si pubblicizzano sulle riviste di settore sottolineando con orgoglio la straordinaria grandezza delle loro fabbriche

indicando su quante migliaia di metri quadri esse si svilup-
pino. Accompagnano questi testi promozionali immagini
realizzate secondo criteri omogenei e che sono oggetto di
questo saggio. Su questi particolari documenti iconografici,
veri e propri ritratti di città industriali, che mettono in
luce anche la simbiosi tra cinema e metropoli, rivolgeremo
la nostra attenzione commentando alcuni disegni utilizzati a
scopo pubblicitario tra il 1909 e il 1913 da produttori france-
si, americani, italiani e della ditta di produzione di pellicole
belga Gevaert².



Fig. 1 – Le industrie di pellicola Gevaert. Il testo che illustra la veduta riprodotta, magnifica l'estensione del complesso: 50 mila metri quadrati. Si vedono le ciminiere simbolo dell'industria, case, carrozze trainate dai cavalli. Il cinema diventa industria e questa città. ("Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer", n. 15, 13 aprile 1911, s.p. Come anche in "La cinematografia italiana ed estera", n. 101, 1-5 marzo 1911, pp. 1228-1229).

La prima caratteristica delle immagini prese qui in esame (ma molte altre analoghe, pubblicate dalle riviste specializzate, potrebbero ricadere in questa scelta) è che quasi tutte

fanno ricorso a un disegno e che sempre è usata la ripresa dall'alto. La veduta a volo d'uccello è usata da questi grafici, che si comportano come i loro precursori pittori e cartografi che da secoli ormai usavano questo espediente per rappresentare le città, come fa Stefano Bonsignori nella sua *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata* (1584), prototipo della rappresentazione di Firenze. I grafici che realizzano queste immagini, alcuni di essi conosciuti (J. Husson per le due illustrazioni degli stabilimenti Pathé, Erwin Pendl per il disegno della Gevaert, anonimi quelli della Gaumont, Selig e Pineschi) adottano incondizionatamente questa strategia di riproduzione. Questa scelta è simbolica e pratica: solo dall'alto è possibile rendere l'estensione di tali stabilimenti.

Questa rappresentazione dei complessi industriali cinematografici non è stata realizzata appositamente per questo settore, ma i grafici hanno applicato alla cinematografia, ultima nata delle industrie, un modello di raffigurazione da tempo collaudato con successo. La veduta di fabbrica è da un punto di vista iconografico un genere definito e codificato sin dalla fine dell'Ottocento. Esso si contraddistingue per alcune caratteristiche ricorrenti, e che si ripresentano nelle immagini dei complessi industriali del cinema, visione dall'alto, assenza di operai, disegno dal tratto ben definito, eliminazione di tutti i possibili elementi esterni al complesso industriale che possono distogliere l'attenzione degli osservatori. Sarebbe quindi anacronistico vedere nella tipologia di queste immagini un qualcosa di caratteristicamente legato al mondo del cinema.

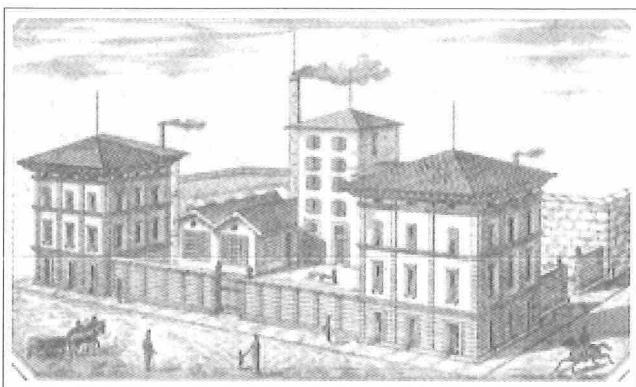


Fig. 2 – Disegno della fabbrica di biliardi, mobili e serramenti di Ferdinando Wolf di Trento. Si nota la stessa struttura figurativa riconoscibile e usata nelle raffigurazioni delle fabbriche cinematografiche qui pubblicate (Carta intestata della ditta usata nel marzo 1895, ristampata in Pietro Marsilli, *Le scritte sopra gli scritti. Carte intestate dell'Archivio storico del comune di Trento tra il 1891 e 1910*, Trento, Verba Volant, 1991, p. 85).

Il confronto con le riprese fotografiche di altri stabilimenti cinematografici (gli americani Selig o quelli della Cines) mostrano come ai fotografi fosse impossibile portare la loro macchina fotografica abbastanza in alto per scattare un'immagine altrettanto "elevata" e che in pratica fosse loro preclusa la possibilità della ripresa a volo d'uccello.

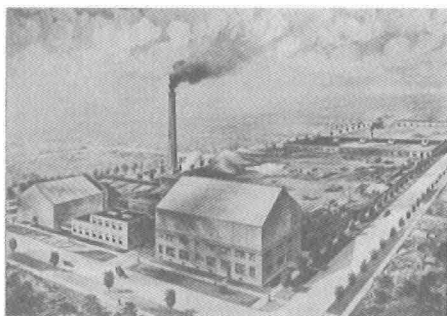


Fig. 3

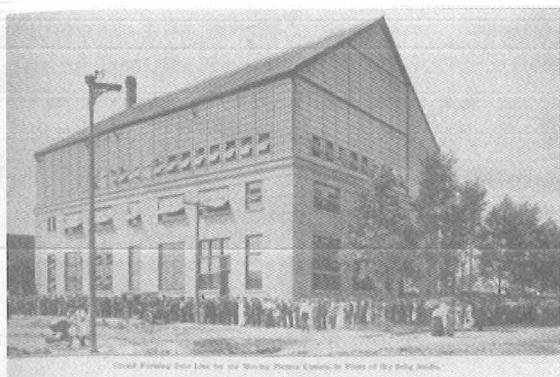


Fig. 4

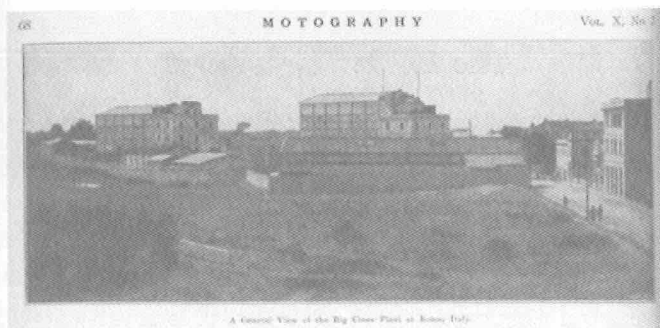


Fig. 5

Fig. 3 – Stabilimenti della Selig Polyscope Company a Chicago (“Motography”, vol. VIII, n. 3, 3 agosto 1912, p. 106).

Fig. 4 – Foto dei Selig studios a Chicago (“Motography”, vol. VIII, n. 5, 31 agosto 1912, p. 157).

Fig. 5 – Foto degli stabilimenti Cines a Roma (“Motography”, vol. X, n. 2, 26 luglio 1913, p. 68).

I grafici, slegati da ogni ostacolo fisico invece adottano sempre la veduta dall'alto riuscendo così a dare un'idea complessiva degli stabilimenti. L'enorme differenza di impatto visivo tra i disegni e le foto va a scapito delle seconde che

non riescono a generare alcuna emozione. La foto degli stabilimenti Biograph è emblematica: nulla di questa immagine si impone per grandezza e magnificenza, l'edificio della Biograph potrebbe essere destinato anche alla produzione di mattoni, esso è e rimane un anonimo edificio industriale che non colpisce minimamente chi lo vede. La foto non riesce a comunicare nulla oltre alla realtà, non riesce a rendere visibile la magnificenza di queste città-fabbriche.

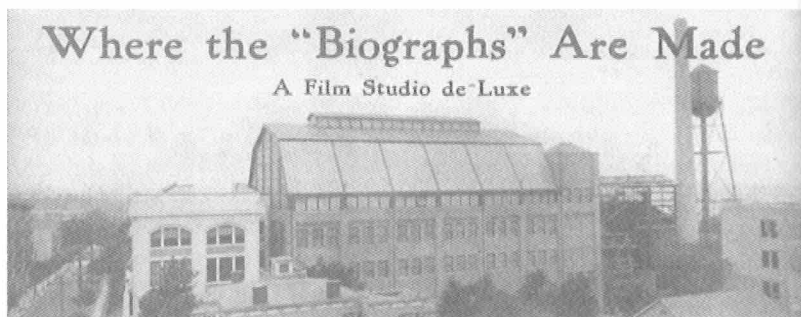


Fig. 6 – Gli stabilimenti della Biograph (“Motography”, vol. X, n. 6, 20 settembre 1913, p. 193).

Il disegno corrisponde meglio ai desideri della committenza perché esso permette di cancellare e non solo di mostrare. In varie di queste riprese disegnate ciò che attornia questi complessi industriali è sfumato, tralasciato, accennato. Spesso queste zone industriali sembrano essere estranee all'insieme urbano. Esse paiono dei fortini, delle cittadelle, se non proprio site nel nulla, almeno ai margini, lontane, estranee ad altri agglomerati cittadini o industriali. L'occhio del disegnatore, onnicomprensivo, dotato della capacità di salire in alto per meglio vedere riesce a non mostrare quello che non serve. Esso riesce a cancellare la concorrenza, il mondo della produzione si limita all'unica realtà importante e cioè quella della committenza pagante. Le fotografie non possono reggere il confronto con l'occhio del disegnatore,

che riesce a librarsi in alto e contemporaneamente a non registrare quello che potrebbe, disturbare, sminuire, l'effetto della rappresentazione. Le fotografie mostrano tutto, non riescono a cancellare, in esse compaiono parti di altri edifici, muri, alberi che non appartengono a quello che voleva essere esibito. Questa accozzaglia di particolari superflui ne svilisce la forza e la precisione.

Elementi caratteristici a tutte queste immagini sono la precisione e il dettaglio del disegno che si sofferma su minimi particolari. Si vede un'ampia tipologia di edifici, ognuno con proprie caratteristiche architettoniche; si riconoscono i capannoni industriali, i teatri di posa, le palazzine degli uffici e i magazzini. In tutti questi disegni compaiono le strade che delimitano, attraversano, collegano questi centri di produzione al resto del mondo. Su queste vie si muovono pedoni, carrozze, carri da trasporto, gli stessi che animano le strade di una qualunque città. Esse rendono evidente come tali complessi industriali possano sopravvivere solo grazie alla rete stradale con la quale sono riforniti di materie prime e sulle quali i prodotti finiti raggiungono le sale cinematografiche. Questi stabilimenti devono essere riforniti di materie prime, come una città deve essere rifornita di beni alimentari, per questo gli illustratori danno tanta importanza alle strade, vie diritte che portano alle fabbriche come le grandi arterie di comunicazione collegano città e periferia. In queste immagini si rende evidente il rapporto centro/periferia e il connesso aspetto dell'approvvigionamento.

Altro elemento ricorrente e dominante sono le ciminiere fumanti, vero simbolo dell'industria di fine Ottocento e primo Novecento, fari industriali che indicano fin da lontano gli agglomerati produttivi e che guidano la marcia di mezzi di trasporto che qui devono giungere.

Sulla grandezza di tali complessi i proprietari non hanno reticenze, nei testi che accompagnano tali immagini possia-

mo leggere la descrizione fino all'ultimo dettaglio dei metri quadri e delle attrezzature tecnico-logistiche³. Si ha l'impressione di leggere un depliant turistico di una città, vengono magnificate le opere principali, si mostra come la vita sia attiva e come la qualità delle attività ivi svolte siano esemplari. Qui vivono legioni di persone e di operai e il loro strabiliante numero viene comunicato con orgoglio. Stranamente essi non compaiono nelle immagini pubblicitarie esaminate, all'interno degli stabilimenti non si vede nessuno, tutti sono dentro, impegnati nella produzione che marcia a pieno regime come testimonia il fumo che sgorga dalle ciminiere. Solo all'esterno si notano alcuni passanti, degli addetti ai trasporti, ma gli operai non si vedono. (Non deve trarre in inganno la foto degli stabilimenti Selig ripresa durante la visita dei partecipanti alla convenzione cinematografica nordamericana tenutasi a Chicago.) Questa mancata raffigurazione degli operai è comune anche alle raffigurazioni di altri complessi industriali non cinematografici: "Vi sono carte con raffigurazioni di grandiosi complessi industriali semmai con le ciminiere fumanti ma con tutte le porte e finestre chiuse e senza una sola persona nei cortili e nelle adiacenze, quasi che quelle fabbriche lavorassero da sé, senza operai"⁴.

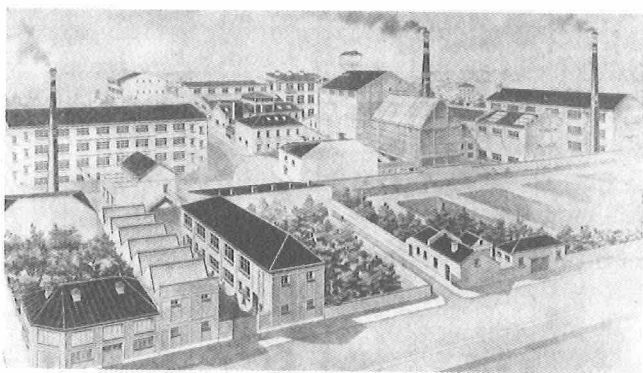


Fig. 7

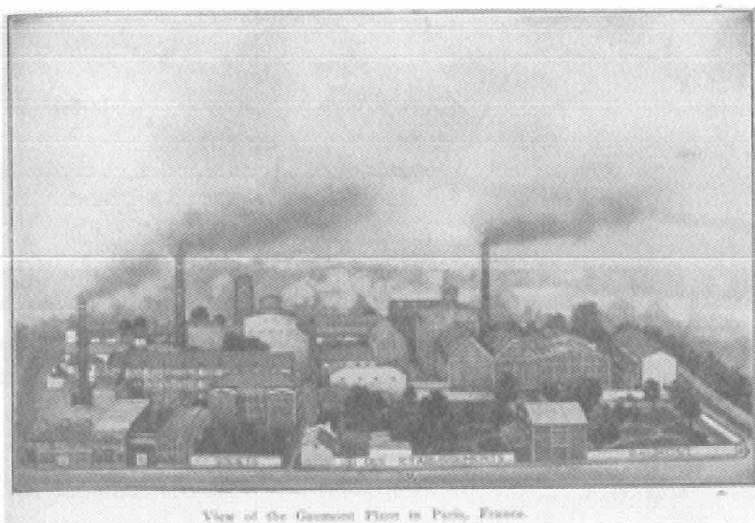


Fig. 8

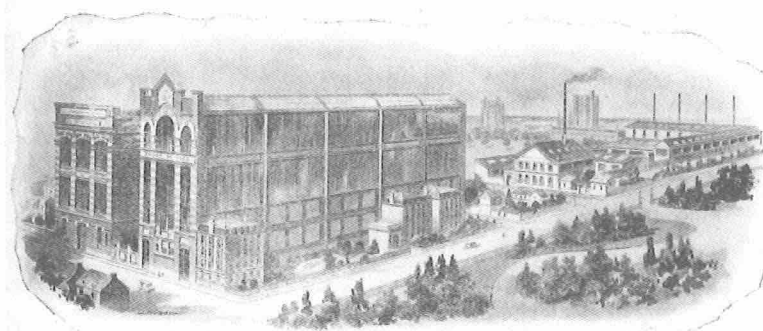


Fig. 9

Fig. 7 – Veduta generale degli stabilimenti Gaumont di Parigi (“Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer”, n. 15, 13 aprile 1911, sp.).

Fig. 8 – Veduta degli stabilimenti Gaumont a Parigi (“Motography”, vol. X, n. 3, 9 agosto 1913, p. 107).

Fig. 9 – Stabilimenti Pathé (“Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer”, n. 15, 13 aprile 1911, sp.).

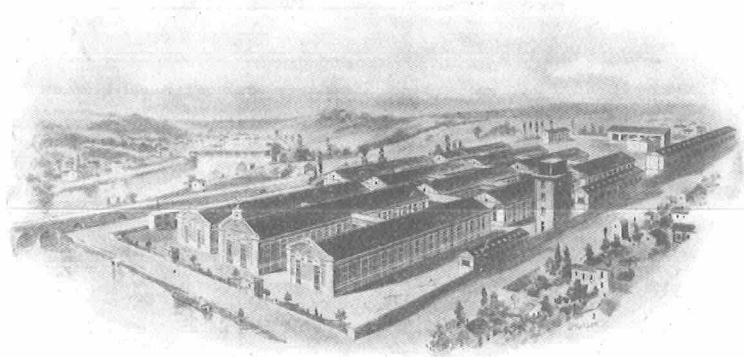


Fig. 10 – Stabilimenti Pathé (“Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer”, n. 15, 13 aprile 1911, sp.).



Fig. 11 – Vignetta con immagine degli stabilimenti che illustra un articolo dedicato alla casa di produzione Pineschi (“La Cine-Fono”, n. 49, 11 febbraio 1909, p. 10).

La capacità produttiva della Pathé invece viene spiegata col grande numero di stabilimenti, tutti ovviamente enormi e situati a Vincennes, a Montreuil e a Nizza⁵.

Esemplare è l'ordine, la pulizia, l'aspetto quasi asettico degli impianti che li allontana dal quadro tipico dei quartieri

industriali fumosi, squallidi e sordidi descritti dai letterati inglesi a inizio Ottocento. L'unica cosa fumosa in queste immagini sono le ciminiere che assumono veramente il rango di simbolo identificativo dell'industria moderna diventando ieratici segni iconografici. Assimilabile agli esempi fin qui mostrati è la vignetta della Società Italiana Pineschi nella quale si vede, oltre a una donna operatrice, anche la fabbrica, identificata dalla ciminiera fumante (fig. II). Nell'immagine della Pineschi (probabilmente stampata sulla carta intestata della ditta) esistono anche altri motivi d'interesse. La donna-cinematografia impressiona la pellicola portata in volo da una fila d'angioletti, suoi alati aiutanti, verso lo stabilimento. Siamo quindi, su un altro piano, a metà strada tra la visione allegorica e quella commerciale.

Come tutte le città che si rispettano anche queste costruzioni hanno i propri sotterranei che queste immagini non mostrano. Questo Pirandello lo sa e a questi antri fumosi e nascosti dedica le seguenti righe⁶:

In qualità d'operatore ho il privilegio d'aver un piede in questo reparto e l'altro nel *Reparto Artistico o del Negativo*. E tutte le meraviglie della complicazione industriale e così detta artistica mi sono familiari. ...E quante mani nell'ombra vi lavorano! C'è qui un intero esercito d'uomini e di donne: operatori, tecnici, addetti alle dinamo e agli altri macchinari, ai prosciugatoj, all'imbibizione, ai viraggi, alla coloritura, alla perforatura della pellicola, alla legatura dei pezzi.

Il viaggio in queste città del cinema è compiuto: dall'alto dei moderni campanili dell'industria – le ciminiere – fino ai bassifondi dove si vive una vita che raramente sale alla superficie e che non è stata ritratta dai nostri illustratori. Appare essenziale nelle scelte dei grafici quella di dare di questi stabilimenti una rappresentazione ideale e a questo scopo il

disegno è di gran lunga più efficace di una fotografia. (Ancor oggi le tavole degli atlanti di anatomia e quelle dei libri di botanica sono diseguate.) Dunque, essi vogliono offrire a colpo d'occhio una rappresentazione ideale e sintetica: cioè a volo d'uccello depurata da tutti quei particolari superflui o di disturbo che invece compaiono sempre nelle immagini fotografiche. Siamo di fronte a una rappresentazione schematica del modello di un corpo architettonico, vediamo il modellino, la *miniatura* di un organismo urbanistico: la città-fabbrica.

Questi disegni non offrono una "veduta" o un paesaggio o un "panorama" ma, la visione idealizzata, astratta e precisa o geometricamente corretta di queste architetture cine-industriali. Per questo motivo forse mancano le persone, pochi sono gli uomini, e sempre raffigurati al di fuori dei confini di queste cittadelle, spettatori del cinema al momento del suo farsi, mai impegnati in prima persona in questo processo. Come nei progetti architettonici, la figura umana o è assente o se c'è, rara e isolata, è là solo a far da "testimone", diventando un mero parametro antropometrico.

Questi disegni testimoniano un'epoca che non esiste più, sono frammenti rimasti di complessi edilizi che non esistono più e che hanno vissuto in maniera ben più radicale la distruzione dei loro prodotti (80% dei film del muto qui lavorati è andata perduta).

Rovine di un'invenzione senza futuro, fissate nel momento del loro massimo splendore.

Questo stile di raffigurazione degli impianti cinematografici è rimasto immutato nel tempo come testimonia la pagina pubblicitaria stampata su alcune riviste italiane del torinese Cineporto, che si inaugurerà nell'autunno 2008. L'immagine generata al computer mostra, con le stesse modalità elaborate dai grafici di inizio secolo, il complesso in-

dustriale dall'alto accompagnato da una serie di dati relativi alla superficie totale e alle strutture in esso costruite.

FARE CINEMA A TORINO È ANCORA PIÙ FACILE

CINEPORTO il nuovo centro per il cinema aperto al territorio

- ✓ area totale di 8.400 mq di cui 7.300 coperti
- ✓ uffici di produzione di varie dimensioni
- ✓ sale stabili e separazioni per piccole scenografie
- ✓ fotogrammetria
- ✓ sala proiezione e visione giornali
- ✓ sala casting
- ✓ bar e ristorante
- ✓ lavanderie costumi
- ✓ parcheggio coperto per furgoni macchine da presa
- ✓ spazi riservati per sedi permanenti di società di servizi

STANASCENDO IL CINEPORTO

REGIONE PIEMONTE
Municipio di Torino

FILM
TORINO PIEMONTE
www.cineporto.it

Fig. 12 – Réclame del Cineporto di Torino (“Film TV”, n. 25, 22-28 giugno 2008, ultima pagina di copertina).

¹ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1992, p. 52.

² Marco Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, Bologna, Clueb, 2001, pp. 42-43.

³ “Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer”, 13 aprile 1911, n. 15, sp.

⁴ Pietro Marsilli, *Le scritte sopra gli scritti. Carte intestate dell'Archivio storico del comune di Trento tra il 1891 e 1910*, Trento, Verba Volant, 1991, p. 34.

⁵ “Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer”, 13 aprile 1911, n. 15, sp.

⁶ Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 55.

I cinematografi a Bologna nel 1911

ELENA NEPOTI

Argomento quadro: il cinema a Bologna prima della Grande Guerra.

Il tema non è del tutto inedito ma, a nostro avviso, non è affatto esaurito.

Argomento specifico: l'esercizio cinematografico a Bologna (segnatamente, le sale e la loro programmazione).

Abbiamo privilegiato una data emblematica: 1911, anno cruciale per la storia del cinema italiano (e non solo), anno dell'introduzione del cosiddetto "lungometraggio".

Per la ricerca, oltre alla pubblicistica specifica, oltre alle fonti a stampa d'epoca e altre (citate in nota), ci siamo avvalsi dei documenti conservati nell'archivio del Comune¹, che riguardano soprattutto l'estetica esterna dei locali, e ci siamo avvalsi dei documenti conservati nell'archivio della Prefettura presso l'Archivio di Stato², che riguardano in particolare i sopralluoghi da parte della Commissione di vigilanza sui teatri e locali di pubblico spettacolo, preposta alla verifica di conformità alla normativa per la sicurezza.

Precisiamo che le carte comunali si presentano lacunose, soprattutto per gli anni dal 1896 al 1903, e che le pratiche prefettizie spesso non sono archiviate all'anno di competenza bensì riunite a quelle di anni successivi riguardanti la stessa sala cinematografica.

Cinematografi: ambulanti, nei teatri e temporanei

Per tracciare un quadro degli “spazi di visione” in città bisogna cominciare dai padiglioni dotati di cinematografo, dislocati principalmente nella grande piazza VIII Agosto, che nei mesi invernali risulta tradizionalmente occupata dai “divertimenti viaggianti” e che è stata, insieme a proiezioni episodiche in alcuni teatri e in un locale di via Rizzoli, il luogo degli iniziali spettacoli cinematografici. Infatti il fenomeno dei cinematografi ambulanti, a Bologna, non cessa nel 1904 con la nascita del cinema Marconi, la prima sala stabile: anche se la loro importanza, negli anni compresi fra il 1904 e il 1911, è ridimensionata, alcuni continuano le proprie attività stagionali nella piazza e nell’area adiacente della Montagnola.

Enrichetta Böcher, moglie del celebre ambulante Karl, che ha rilevato l’attività alla morte del marito assieme al figlio Karl Jr., nel novembre del 1910 fa istanza³ per attivare un cinematografo nel padiglione costruito nella piazza, come l’anno precedente. Tale cinematografo, con ogni probabilità, si ferma fino alla fine dell’inverno ed è quindi in attività all’inizio del 1911. Karl Böcher ha lavorato a lungo a Bologna, procurandosi la benevolenza delle autorità cittadine, pronte a fornirgli permessi e ad ascoltare le sue istanze: ha infatti gestito nella stagione invernale degli anni compresi fra il 1904 e il 1908, anche in alternanza nello stesso anno col suddetto padiglione, il cinematografo Edison, situato nell’atrio coperto del teatro Arena del Sole in via Indipendenza.

Ancora nel 1911 avvengono occasionali proiezioni nei teatri, delle quali rimangono però poche attestazioni, vista in genere l’assenza di notizie nei quotidiani. Nella documentazione della Prefettura si trova la richiesta⁴, avanzata il 29 marzo dal teatro Duse, per uno degli spettacoli cinematografici più importanti dell’anno: la prima della *Divina*

Commedia. Inferno (Milano Films, 1911) di Francesco Bartolini, Adolfo Padovan, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro. È interessante notare come il film, dopo cinque serate consecutive di proiezione al Duse, passi in esclusiva al cinematografo della Borsa, una sala che nel 1909 è stata gestita da Domenico Cazzulino, lo stesso che nel 1911 ha i diritti per la distribuzione dell'*Inferno* in Emilia Romagna, Piemonte e Liguria. (Un personaggio, questo Cazzulino, su cui torneremo più avanti.)

Un'attenzione meno saltuaria per il cinema viene mostrata dall'ottobre 1911 dal Teatro Nazionale di via Nosadella 21, il cui direttore, Pietro Maggi, chiede di esporre sopra la porta di ingresso del teatro un cartellone con l'insegna "Cinematografo Lux" e sei lampadine elettriche, più, dalle due parti esterne della porta, due cartelloni per l'affissione delle *réclames* degli spettacoli⁵.

Le proiezioni nelle sale teatrali, fin dagli inizi del cinema a Bologna come in altre città, ancorché saltuarie, sono una costante: anche l'anno successivo infatti alcuni teatri chiedono i permessi per delle proiezioni occasionali, come il Teatro Contavalli di via Mentana⁶ e persino il Teatro Comunale, il quale organizza una proiezione a scopo di beneficenza, per la creazione di una flotta aerea nazionale⁷.

Oltre a queste proiezioni nei teatri e nei padiglioni ambulanti, vi sono le sale stagionali, in attività solo per una parte dell'anno. La sala di più lunga tradizione ed esercizio annualmente ripetuto è l'Edison nell'atrio dell'Arena del Sole, già citato per la gestione Böcher e poi passato dall'inverno 1908 a Giovanni Baronetto e quindi a Giulio Spinadini con Pietro Maggi e infine, con il nuovo nome Garibaldi, a Felice Galli dal 1912 fino a dopo la guerra, salvo un periodo di requisizione da parte dell'esercito dal 7 novembre 1917 al 2 aprile 1918⁸. Nel 1911, le programmazioni del Garibaldi, pubblicate su "L'Avvenire d'Italia" e su "Il Resto del Carlino"

finiscono il 9 aprile, confermandone un'attività semestrale fra ottobre e gli inizi di aprile.

Pare stagionale anche l'attività del cinematografo Volta di via Volturmo 4, risalente al 1908: i suoi programmi scompaiono dal "Resto del Carlino" agli inizi del marzo 1911, ma nel "Giornale del Mattino" del 29 dicembre viene pubblicata la notizia di un borseggio avvenuto ai danni di un cliente del cinema a cui sono state sottratte ben 700 lire dalla tasca della giacca⁹, attestando così (certo involontariamente) la prosecuzione dell'esercizio.



Maison de la Bonne Presse
Sede di ROMA - Via S. Eufemia n. 5
Telefono Interp. 3-57
Romana 10-35

Apparecchi da proiezioni e cinematografia a qualunque luce, ossietrica, ossibenzina, ossiacetilena ecc. — Apparecchi elettrici per proiezioni: reostati, lampade ad arco, quadri distributori ecc. — Eabbrio: speciale di diapositive per proiezioni, religioso, sociali, artistiche, scientifiche, umoristiche.
Facilitazioni speciali per collegi, oratori, istituti, circoli cattolici, parrocchie ecc. — Riviste, Giornali, Pubblicazioni e Libri editi della BONNE PRESSE. Preventivi e cat. gratis a richiesta

Fig. 1 — Pubblicità della succursale romana della parigina "Maison de la Bonne Presse", da "L'Avvenire d'Italia", 12 aprile 1911.

Di particolare interesse è poi la documentazione di due sale con proiezioni cinematografiche, anche se stagionali, gestite da istituzioni cattoliche, riflesso cittadino di un impiego del nuovo mezzo a fini confessionali. La Sala dei Fiorentini, situata all'angolo fra via d'Azeglio 30 e Corte Galluzzi, propone dei "trattenimenti" domenicali promossi dalla Società Emiliana di Proiezioni, che consistono in conferenze di catechismo accompagnate da proiezioni fisse e seguite da una serie di film analoga alla programmazione di un cinematografo. Questo "trattenimento" è ripetuto due volte, il pomeriggio alle ore 16 e la sera alle ore 20,30. Si ha

notizia di questa attività dal quotidiano "L'Avvenire d'Italia", che ne riporta i programmi per il primo semestre. Le proiezioni fisse sono fornite dalla ditta Bonne Presse di Parigi, associazione cattolica che, nata alla fine dell'Ottocento come casa editrice e dedicatasi fin da subito alla diffusione di film a carattere esplicitamente religioso, è riuscita in pochi anni a vendere ai patronati 500 proiettori e 800 mila metri di pellicola, nonché a procurarsi un giro d'affari di circa 30 mila noleggi all'anno. Proprio nel febbraio del 1911 la Bonne Presse apre una succursale a Roma, diretta da Lodovico Onofri^o. (Fig. 1)

Informazioni più scarse abbiamo trovato sul cinematografo allestito nella sala maggiore del ritrovo cattolico Galvani ubicato in via del Carro 1, dato che le programmazioni non compaiono sui quotidiani; l'attività è comunque attestata dai documenti della Prefettura relativi alle richieste di sopralluogo della Commissione di vigilanza per l'apertura della sala nel dicembre degli anni dal 1909 al 1911. Questa ricorrenza delle date fa ritenere probabile che le proiezioni siano limitate al periodo natalizioⁿ. (Fig. 2)

Le sale stabili. Dal centro alla periferia

Per quanto riguarda le sale stabili, il loro numero varia di frequente, a giudicare dalle continue aperture e chiusure tra il 1904 e il 1911, mentre risulta difficile accertare la durata delle programmazioni a partire dai documenti oggi disponibili: questi, infatti, attestano per lo più i momenti di apertura o riapertura, e le richieste di modifiche da apportare a locali che, in certi casi, devono aver conosciuto vita breve.

Nel 1911, le inserzioni sui quotidiani permettono di accertare una programmazione per tutto l'anno solo per tre cinematografi situati nel pieno centro cittadino: il Bios, il

Borsa e il Centrale. Due di queste sale, il Bios, ubicato in via del Carbone 7, attuale via Venezian (fig. 3) e il Centrale, in via Indipendenza 6, sono gestite dalla stessa impresa: la Felice Galli & C.

Felice Galli risulta un impresario di notevole rilievo in ambito locale, poiché tenta di concentrare nelle sue mani una discreta parte dell'esercizio cinematografico cittadino. Inizia la sua attività nel 1907 aprendo il cinema Bios e due anni dopo, con l'aiuto del socio Alberto Grazia, inaugura il Centrale. Nel 1911 – come vedremo – i due hanno anche intenzione di affittare la vecchia Sala Marconi, mentre dal 1912 – come abbiamo visto – il Galli è il gestore del cinema stagionale Garibaldi nell'atrio dell'Arena del Sole. Inoltre non è improbabile che Galli sia proprietario del cinematografo Galli-Pallotti di Vignola, di cui abbiamo notizia da "Il Giornale del Mattino" a seguito di un incendio che ustiona gravemente il Galli mentre prova a spegnere il fuoco¹². Tuttavia l'articolo in discorso non cita il nome del proprietario, pertanto, se è probabile che – come crediamo – si tratti del medesimo Felice Galli, per ora non possiamo escludere un caso di omonimia. Sarebbe interessante seguire più da presso l'attività di questo impresario, che non è limitata agli anni in questione: sarà per un'altra volta.

Il Grandioso Cinematografo della Borsa in via Indipendenza 22 (fig. 4) viene inaugurato alla fine del 1907 da Arsace Casini¹³. Nel 1909, la proprietà risulta della società Cine-Films di Torino; il direttore è Domenico Cazzulino: altro personaggio notevole, questi, compare nel 1905 con l'apertura assieme a Siccardi e Omegna della Sala Edison di Torino, poi, al vertice della Cine-Films, dirige il Borsa di Bologna, quindi nel 1911 è fondatore assieme a Mario Caserini della Film Artistica Gloria di Torino, ma anche – come abbiamo accennato – è distributore del film *La Divina Commedia. Inferno*. In assenza di Cazzulino, il Borsa è condotto

da Francesco Carletti, che se ne occupa ancora nel 1912. Alle tre sale che sono sicuramente in attività per tutto l'anno offrendo spettacoli giornalieri, sembra che si debba aggiungere il cinema D'Azeglio. La rivista "La Vita Cinematografica" del gennaio 1911¹⁴, riporta l'elenco dei cine-teatri attivi per ogni città italiana e per Bologna cita appunto il D'Azeglio che, del resto, risulta già in esercizio l'anno precedente, secondo le inserzioni del "Resto del Carlino". Inoltre, questa sala aperta dal 1908 in via d'Azeglio 13¹⁵ figura in un elenco dei cinematografi in funzione fornito il 2 giugno del 1911 dal Comune di Bologna, su richiesta della ditta Cinematografi e Films Giovanni Pettine di Milano:

- 1 Centrale – Indipendenza 6 – Condotto dalla Ditta Felice Galli & C
- 2 Borsa – Indipendenza 22 – Condotto da Carletti Franz
- 3 D'Azeglio – Via D'Azeglio 13 – Condotto da Bruno Umberto
- 4 Bios – Carbone 7 – Condotto dalla Ditta Felice Galli & C
- 5 Volta – Volturmo 4 – Condotto da Bortolini Gaetano¹⁶.

Questo elenco, tuttavia, comprende anche il Volta che – come abbiamo visto – pare invece una sala stagionale. Dai documenti consultati si evince che il D'Azeglio sia ancora aperto nel 1912; d'altra parte i quotidiani non riportano né i programmi né altre notizie; a questo punto non è del tutto certo che la sala abbia un effettivo esercizio continuativo per l'anno in discorso.

"La Vita Cinematografica"¹⁷ dà in attività nel gennaio del 1911 un cinematografo Roatto in via Repubblica 6 (attuale via Righi), il quale sarebbe subentrato al precedente Sempione; l'informazione ci pare assai dubbia perché sia nei docu-

menti (compreso l'elenco sopra citato) sia nei quotidiani del 1911 tale sala non viene mai menzionata, né vi sono tracce di una gestione Roatto del Sempione. Per contro, abbiamo riscontro dell'apertura nel 1910 della filiale bolognese della ditta di forniture cinematografiche di Luigi Roatto, il noto imprenditore che, dopo aver gestito per vari anni un cinematografo ambulante (in sosta anche in piazza VIII Agosto nel 1905), e dopo aver creato una vera e propria rete di cinematografi nel Nord Italia, è passato alla distribuzione. La sede della filiale bolognese è proprio in via Repubblica 8¹⁸, e verrà trasferita l'anno successivo in via Galliera¹⁹. A questo punto siamo autorizzati a ritenere che, all'altezza del 1911, il cinema fosse in realtà già chiuso e che l'informazione della "Vita Cinematografica" sia intempestiva.

Se di Bologna, per il 1911, consideriamo non solo il corrente esercizio ma anche quelle sale che nello stesso anno scompaiono e quelle che nascono, e se teniamo conto dei mutamenti che si verificano nel settore l'anno successivo, allora possiamo senz'altro affermare che si tratta di una congiuntura particolare per i cinematografi bolognesi, caratterizzata da tre novità principali. Vediamo.

In primo luogo aprono molte nuove sale a Bologna, tanto che il loro numero letteralmente raddoppia, e l'offerta cinematografica cittadina diviene più ampia di quanto non sia mai stata negli anni precedenti. L'altra novità è che queste sale vengono aperte anche fuori dal centro storico, nei quartieri subito adiacenti alla cerchia muraria, a seguito di un generale allargamento dello spazio urbano verso la pianura, che ha avuto inizio nel 1902 con l'abbattimento delle mura medievali e la costruzione di quartieri periferici popolari come la Bolognina e la zona Saffi²⁰.

Il quartiere della Bolognina è l'esito locale della legge nazionale Luttazzi, approvata nel 1903, riguardante l'edificazione di case popolari, e che a Bologna vede l'istituzione

nel 1906 dell'IACP (Istituto Autonomo Case Popolari). Nei cinque anni successivi, l'Istituto si occupa della costruzione di mille alloggi nelle zone Lame, Tanari, Inviti, Antonio di Vincenzo, Zampieri e Arcoveggio. Nello stesso tempo, un certo numero di imprese edili, fra le quali la Società per le Costruzioni e la Fondazione Isolani, provvedono alla realizzazione di abitazioni popolari a Nord della stazione, nel cuore della Bolognina²¹.

Due nuovi imprenditori, i fratelli Alberto e Germano Casanova, aprono nel corso del 1912 due di queste sale lontane dal centro storico: il cinematografo Galvani, fuori porta Sant'Isaia, in via Crocetta 6²² e poi il cinema Edison alla Bolognina, in via Antonio di Vincenzo²³. Inoltre, è pronto per le proiezioni nel dicembre 1911 anche il cinema a Corticella di Amleto Gandolfi²⁴.

A detti cinema, nel corso del 1912, segue una serie di altre sale ubicate fuori porta²⁵: il Saffi in via Saffi 28, il Margherita in località Borre, l'Italia in viale Masini, un cinema nella frazione Canalazzo Scala presso Borgo Panigale e uno a Castel Maggiore in via Galliera 22²⁶. L'apertura di queste sale non solo partecipa dell'espansione urbanistica, ma altresì offre lo spettacolo cinematografico a una fascia di pubblico differente da quella borghese che invece abita entro la cerchia delle mura cittadine. Le sale di periferia sono destinate a un pubblico proletario che negli anni a venire diraderà la frequentazione dei cinema del centro storico, per motivi di distanza (sia urbana che sociale).

La terza novità è di natura architettonica. Anche a Bologna, i primi luoghi dati allo spettacolo cinematografico sono costituiti da vecchie botteghe riadattate: come il Sempione, una ex birreria, o come il Marconi, ricavato nelle ex peschiere di via Rizzoli, mantenendo persino i banchi per il pesce²⁷ (fig. 5). Le nuove sale sono progettate e costruite come edifici con espresa destinazione d'uso cinematografica. È il caso

del cinema Edison alla Bolognina inaugurato nel 1912: un palazzo di notevoli dimensioni con una facciata tripartita di m 10 x 10; il progetto originario prevede, oltre all'insegna "Cinema Edison Novità continue", una *réclame* luminosa a forma di stella fissata su un'asta alta quattro metri e collocata al centro del tetto dello stabile (fig. 6).

Dagli inizi degli anni Dieci, si assiste a un periodo di "svecchiamento" del centro storico di Bologna. Il centro perde il suo aspetto medievale a seguito dei lavori programmati dal Piano edilizio e di espansione della città. Approvato nel 1889, il piano prevede l'ampliamento delle vie Rizzoli, Caprarie, Orefici e Ugo Bassi, nonché la costruzione di nuove pervie arterie, le attuali vie Dante, Irnerio, dei Mille e Marconi. La prima fase dei lavori ha preso avvio alla fine del 1910, con gli espropri dei locali da demolire, e le inevitabili polemiche sulle pagine dei quotidiani. Nell'Archivio Storico Comunale di Bologna si conservano numerose pratiche sugli interventi; fra esse, c'è un manifesto datato 23 novembre 1910 con l'elenco degli stabili interessati dagli espropri, con l'indicazione dei relativi proprietari, indirizzi, caratteristiche, indennità offerte²⁸.

In tale elenco abbiamo trovato due edifici che ospitano due sale cinematografiche. Il più importante è lo stabile, di proprietà della famiglia Zappoli, in via Rizzoli 29, lì dove ha sede il già citato cinema Marconi, che viene presumibilmente chiuso alla fine del gennaio 1911. Dopo l'esproprio, i locali vengono affittati dal Municipio alla Cooperativa di Consumo Felsinea, la quale subaffitta la parte del cinematografo al vecchio gestore Menotti Cattaneo, che può così proseguire l'attività almeno fino al mese di maggio. Il subaffitto viene però contestato da Galli e Grazia; i gestori del Bios e del Centrale mandano una lettera al Comune e chiedono un'asta che apra alla libera concorrenza l'esercizio del locale²⁹. In ottobre il Comune recede dal contratto con la coope-

rativa: restituisce il primo semestre d'affitto più un premio di 2 mila lire, mentre la Felsinea versa le somme incassate dal subaffitto. Il locale viene poi demolito verso la fine dell'anno, e una nuova sala Marconi, con gestori diversi, riaprirà nel 1912 in piazza Aldrovandi 9B, angolo via Cantarana³⁰.

L'altro cinema interessato dalle demolizioni è l'ex Moderno: inaugurato agli inizi del 1908, ma ormai chiuso da tempo, era ubicato in via Spaderie 11. Lo stabile che lo comprendeva, proprietà della famiglia Gherardi, è tra i primi a subire il piano di demolizioni: nell'autunno del 1911, infatti, cominciano i lavori per la costruzione del nuovo palazzo Ronzani, che avrebbe occupato quell'area e che qualche anno dopo sarebbe diventato la sede del cinema Modernissimo.

Struttura dei locali e vigilanza sulla sicurezza

Agli inizi degli anni Dieci, le sale stabili di Bologna contano prevalentemente 250 posti a sedere (ma il Borsa arriva a 300), divisi in tre categorie di prezzi: si può rilevare che per il Borsa e il Centrale le poltrone costano 50 centesimi, i secondi posti (di norma sedie numerate) 30 centesimi e i terzi posti (in genere panche) 20 centesimi, mentre sale più popolari praticano prezzi inferiori. Il prezzo dell'ingresso può aumentare anche di 10 centesimi se il film è una novità o se è rivolto a un pubblico d'élite, come accade con *L'assedio e la caduta di Troia* (Itala Film, 1911) presentato al Centrale a prezzi maggiorati, mentre sono ben più cari i posti in occasione delle proiezioni della *Divina Commedia. Inferno* (Milano Films, 1911) al teatro Duse, che pure conosciamo per le serate a prezzi popolari, quando la poltrona costa 1,50 lire³¹.

Nel 1911, il cinematografo è normalmente uno spettacolo economico rispetto al teatro che per le poltrone migliori chiede anche 3 lire. Se consideriamo che il prezzo di una

corsa lunga in tram (andata e ritorno dal centro a Chiesa Nuova) costa 10 centesimi, o che il quotidiano "Il Resto del Carlino" costa 5 centesimi, allora possiamo concludere che assistere a una *séance* cinematografica, grazie al suo prezzo modico, risulta una spesa accessibile per molti cittadini bolognesi. Vi è una divisione netta fra i tre ordini di posti, i quali hanno sale d'attesa, ingressi e uscite separati; quelli più costosi sono i più lontani dallo schermo: ma, nel 1911, è ancora solo un problema di qualità della proiezione (stabilità dell'immagine, sfarfallamento ecc.)?

In Italia, la normativa di Pubblica Sicurezza per l'incolumità degli spettatori nei teatri viene estesa alle sale cinematografiche fin dai primi anni della loro diffusione, quindi, periodicamente aggiornata da circolari del Ministero dell'Interno, si traduce nell'emanazione di differenti regolamenti a livello provinciale. Il primo di tali regolamenti, che prevede disposizioni specifiche per i cinematografi, risale al 1902³² e viene emanato dalla Prefettura di Milano. Nel 1904, plausibilmente a seguito di una circolare ministeriale, il Prefetto di Bologna ristruttura la Commissione di vigilanza sui teatri e locali di pubblico spettacolo, e il 2 dicembre emana il *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna* (in vigore dal 1° gennaio 1905 fino almeno al 1912): qui, i cinematografi sono associati ai circhi equestri e ai ser-ragli³³.

Nell'Art. 36, dove si elencano le regole per "gli spettacoli di proiezioni luminose in genere e in particolare per quelli coi Cinematografi", troviamo:

a) Per la luce necessaria alle proiezioni non si potranno adoperare lampade a carburatore;

b) L'apparecchio per le proiezioni sarà collocato in una cabina costrutta con materiale reso ininflammabile e questa non dovrà in alcun modo ostruire, né inceppare la circolazione del pubblico;

c) La cabina sarà areata per mezzo di una apertura munita di fitta rete metallica, praticata nella parte superiore. In essa dovranno trovarsi sempre due operatori, uno dei quali avrà per solo compito di vegliare a che tutto proceda regolarmente.

Nell'interno della cabina è vietato di fumare e dovranno esservi sempre a portata di mano due grandi secchi pieni d'acqua;

d) L'edicola per la lampada di proiezione dovrà essere munita tra il condensatore ed il focolare di diaframma metallico manovrabile pure dall'esterno. Di più tra il condensatore e la pellicola verrà collocata una vaschetta ripiena d'acqua satura d'allume di rocca;

e) Le pellicole di mano in mano che si svolgono dovranno cadere in una cassetta metallica, munita di un solo foro che permetta tale introduzione;

f) Per i fili elettrici, valvole, interruttori, ecc. dovranno osservarsi tutte le disposizioni generali contemplate dal presente Regolamento.

Negli anni seguenti, vengono inoltre fissate varie norme relative al numero delle sale, alla localizzazione e dimensioni delle uscite di sicurezza ad apertura dall'interno e delle relative luci. Gli anni 1908 e 1912 vedono un incremento dell'attività di vigilanza prefettizia in forza di nuove circolari ministeriali, a loro volta originate da tragici incendi che si sono verificati in vari cinematografi.

Programmazione delle sale cinematografiche

Agli inizi degli anni Dieci, le sale cinematografiche bolognesi sono aperte dalle ore 14 (o dalle 15) alle ore 24 e ripetono gli spettacoli giornalieri a orari fissi. Questi spettacoli sono composti dai due ai cinque film, che di norma rimangono in programmazione per due giorni, salvo i fine settimana nei

quali si mantiene il programma invariato per tre giorni. I generi principali sono tre: il film a soggetto (drammi o commedie), il film comico, che raramente supera i 200 metri, e il film "dal vero", pellicole di carattere documentario talvolta mirate alla rappresentazione di eventi di attualità. Inoltre il cinematografo Centrale, il Borsa e negli ultimi mesi dell'anno – in corrispondenza con lo scoppio della guerra italo-turca – anche il Bios, offrono dei cinegiornali: la serie *Gaumont Attualità* e il *Pathé Journal*.

I tre generi principali ricorrono quasi sempre a ogni *séance*, secondo uno schema preciso: l'apertura è riservata al film a soggetto (S), che spesso è quello più lungo, seguito da un "dal vero" (V) e da una comica finale (C). Spesso però il film "dal vero" viene accompagnato da un "dal vero di attualità" o dal cinegiornale (G), secondo lo schema prevalente SVVC o SVGC, oppure possono esservi due comiche finali (SVCC), o due film a soggetto (SSVC).

I titoli sono quattro o cinque, a volte tre se il film a soggetto è più lungo e in alcuni casi può cambiare l'ordine di presentazione di due generi maggiori, ma la comica rimane costantemente in posizione caudale, in analogia coi programmi multipli dei teatri di varietà. L'autentica novità cinematografica dell'anno è costituita dai film di lungo metraggio; questi, proprio a causa della loro lunghezza, vengono seguiti solamente dalla comica o, dopo lo scoppio della guerra italo-turca, da un "dal vero d'attualità" che ne mostra i più recenti avvenimenti. A titolo d'esempio, possiamo citare il programma del Centrale del 3 gennaio 1911 riportato dal "Giornale del Mattino":

(S)- *San Paolo*, grandioso dramma biblico scritto da Adolfo Padovan ed egregiamente interpretato dall'attore Giuseppe De Liguoro. Novità

(V)- *Atene*, bellissima ed istruttiva

(G)- *La 90.ª edizione del Pathé Journal*, interessantissima

rivista cinematografica illustrante i fatti più salienti della settimana

(C)- *Romoletto vuol cantare la sua romanza*, esilarantissime scene di novità assoluta

Un aspetto particolare della concorrenza tra le sale riguarda i cinematografi Borsa e Garibaldi di via Indipendenza, che nel 1911 attirano gli spettatori presentando nelle sale d'aspetto dei veri e propri fenomeni da baraccone. Il Borsa esibisce infatti "le tre principesse Lilliput (canti e danze)" dal 20 al 30 marzo e ancora dal 15 al 30 maggio, e "la bella Brunilde, gigantessa alta metri 2,20 di soli 19 anni" dal 4 al 14 settembre. Il Garibaldi invece dal 1° marzo al 9 aprile ingaggia in successione Paolo Faverzani, "fenomeno vocale e artista eccentrico a trasformazioni", Ciccillo Covitti, "comico macchiettista napoletano" e due coppie di "duettisti eccentrici napoletani", Camelia-Dottis e Brillant-Petrini.

In verità, la presenza di fenomeni da baraccone nei cinematografi era la norma negli anni precedenti il 1911: per esempio, il digiunatore Succi e un fachiro piemontese erano personaggi consuetudinari. Tuttavia già nel 1910 questo genere di attrazione comincia a essere considerato volgare, tanto che il Bios e il Centrale si vantano di esimersi da simili espedienti³⁴.

Per quanto riguarda l'originalità delle trovate pubblicitarie bisogna ricordare ancora il Borsa, che al giovedì distribuisce ventagli alle signore e giocattoli ai bambini, e che nel settembre del 1910 aveva istituito un vero e proprio premio per i due clienti più assidui: al primo classificato un servizio da caffè per dodici persone in porcellana giapponese, al secondo una bicicletta da uomo con accessori, già bollata. Notevole è anche la "trovata" del Marconi che nel febbraio del 1911, a pochi mesi dalla chiusura definitiva, mette a disposizione della manifestazione benefica indetta dalla Società dei Pubblici Divertimenti un ingresso gratuito

ai primi posti per un anno³⁵. Di tutt'altro genere è l'offerta del cinematografo Volta, che nelle inserzioni sui quotidiani si presenta come "Cinema Volta – Cinematografie parlate da distinti artisti"; in effetti, nei suoi spettacoli i film comici (ma, in marzo, anche drammatici) sono "parlati" dal vivo in dialetto bolognese, a cura degli attori del teatro Nosadella. La scelta della "sonorizzazione" dal vivo e in dialetto è una soluzione particolarmente accattivante del pubblico locale, comunque diversa rispetto ai cinema "parlati" per mezzo di registrazioni sincrone, un sistema ancora in via di perfezionamento. (Fig. 7)

Echi di cronaca nera nei quotidiani bolognesi

Agli inizi degli anni Dieci, la pubblicità dei cinematografi nei quotidiani locali si limita a un trafiletto (presumibilmente a pagamento) nelle pagine della cronaca cittadina; in ogni caso, essa appare in uno spazio distinto da quello occupato dalle vere e proprie recensioni degli spettacoli teatrali. Unica eccezione nel 1911 è l'*Inferno* della Milano Films; del resto il film viene proiettato al teatro Duse, pertanto, per l'occasione, gode di presentazioni ripetute e dettagliate che appaiono nello spazio di solito riservato alle scene teatrali.

È difficile trovare altre informazioni riguardanti i cinematografi, che finiscono sui giornali solo in caso di incendi, borseggi e altri fatti di cronaca. Gli articoli di questo genere apparsi sui quotidiani locali nel 1911 non contengono informazioni rassicuranti, anche se sono poco numerosi. Alcune segnalazioni riguardano borseggi avvenuti nel buio delle sale; nel marzo "L'Avvenire d'Italia" ci informa che "una ciurmaglia di ragazzi malvestiti", sedutasi sulle panche dei terzi posti del cinema Garibaldi, si era poi rifiutata di uscire nell'intervallo tra due spettacoli, rendendo necessario l'in-

tervento di sette guardie per lo sgombero³⁶. Inoltre il buio si prestava ad atti contro il pudore, come racconta un articolo sul "Giornale del Mattino": nel cinema Bios, un muratore di 58 anni rivolge le sue attenzioni a due giovinetti di 15 e 17 anni; poi, fuori dal cinema, i due ragazzi litigano con l'adulto circa il compenso preteso per la loro compiacenza durante la rappresentazione; la lite, infine, provoca l'intervento di un poliziotto che arresta l'uomo e denuncia i due ragazzi all'autorità giudiziaria³⁷. Di carattere differente, ma curioso, è il passaggio di "soliti ignoti" per il cinema Marconi in marzo, con l'obiettivo di fare un buco in una parete per arrivare alla vicina orologeria di Ildebrando Giordani: l'audace colpo, per la difficoltà dell'impresa, finisce con il solo furto dalla cassa del cinematografo di 5 lire³⁸.

Da questi brevi articoli emerge chiaramente come le sale cinematografiche non siano affatto un luogo per un pubblico esclusivo, anche se alcune di esse, come il Borsa e il Centrale, si rivolgono a una clientela di un certo livello.

I cinematografi possono arrecare anche disturbo alla quiete pubblica, come attesta la documentazione che ha portato alla chiusura del cinematografo Sempione nel 1907, a seguito di una lettera inviata da ventisette abitanti di via Repubblicana al sindaco di Bologna. In questa lettera si lamenta il disturbo, specialmente di notte, "il frastuono causato da un grande fonografo, da un campanello elettrico e dal vociare continuo di uno strillone réclame al cinematografo del Sempione"³⁹ – il che, tra l'altro, testimonia per noi ancora la permanenza di un imbonimento da baraccone. Comunque, non saranno certo queste poche note negative a fare da intralcio allo sviluppo delle sale cinematografiche bolognesi.

Dopo una fase di avvio delle proiezioni delle "vedute animate" in locali di vario genere (in diversi casi per un periodo breve), dal 1907 si allestiscono sale a specifica destinazione d'uso cinematografico, segue quindi una flessione nell'eser-

cizio, finché – come abbiamo visto – proprio il 1911 segna una ripresa. L'evoluzione delle sale concorre con il miglioramento qualitativo dei film; con l'introduzione dei "lungometraggi"; con una maggiore attenzione verso gli interpreti e verso gli autori/inscenatori, ma anche con la crescita della programmazione di "attualità"; si assiste inoltre a migliorie nell'organizzazione della distribuzione, ai primi consistenti lanci pubblicitari (a cominciare con l'*Inferno* della Milano Films). Non avendo trovato i documenti contabili dell'epoca, non possiamo dimostrare l'aumento dei profitti nel settore dell'esercizio cinematografico, tuttavia la moltiplicazione delle sale che si evidenzia negli anni 1911-1912 lascia intendere che un'offerta stabile e regolare di film poteva assicurare una buona resa economica, anche in insediamenti minori, lontani dal centro storico*.



Fig. 2 – Pianta di Bologna del 1911 (concessione della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio), con l'ubicazione dei cinematografi attivi nel corso dell'anno.

Le sale stabili: 1) Cinematografo della Borsa, via Indipendenza 22; 2) Cinematografo Centrale, via Indipendenza 6; 3) Cinematografo Bios, via del Carbone 7; 4) Cinematografo D'Azeglio, via D'Azeglio 13.

Le sale ad apertura stagionale: 5) Cinematografo Garibaldi, Arena del Sole, via Indipendenza 44; 6) Cinematografo Volta, via Volturno 4; 7) Cinema ambulante Böcher, piazza VIII Agosto.

I ritrovi cattolici: 8) Sala dei Fiorentini, Oratorio dei Fiorentini, via D'Azeglio; 9) Ritrovo Galvani, via del Carro 1.

Le sale chiuse: 10) Cinematografo Marconi, via Rizzoli 29.

Le sale in apertura: 11) Cinematografo Lux, via Nosadella 21; 12) Cinematografo di Corticella; 13) Cinematografo Galvani, località Crocetta.



Fig. 3 – Progetto di “decorazione pittorica” per la facciata del Cinematografo Bios, 17 agosto 1912 (Archivio Storico del Comune di Bologna).

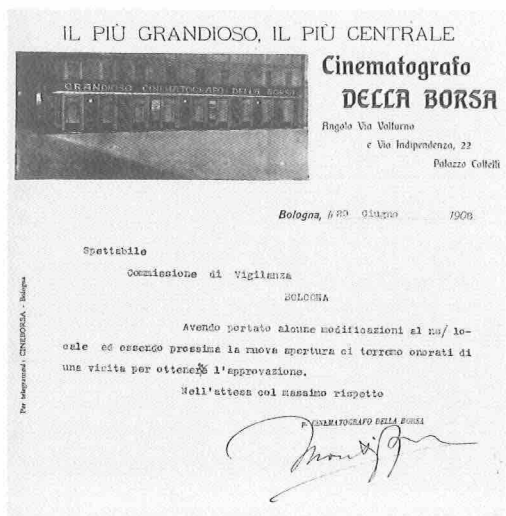


Fig. 4 – Intestazione della carta da lettere del Cinematografo della Borsa, 29 giugno 1908 (Archivio di Stato di Bologna).

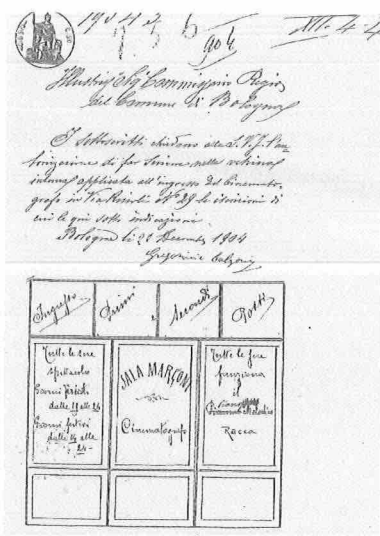


Fig. 5 – Progetto per l'ingresso della Sala Marconi, 20 dicembre 1904 (Archivio Storico del Comune di Bologna).

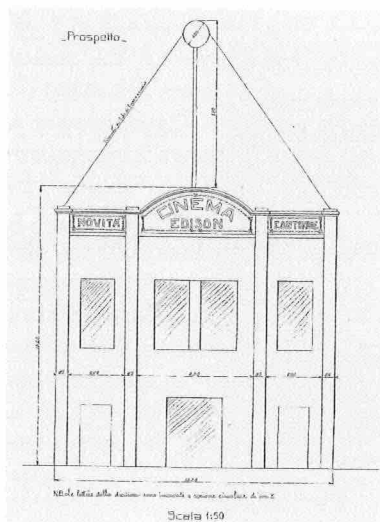


Fig. 6 – Progetto per la decorazione della facciata del Cinema Edison alla Bolognina, 14 agosto 1912 (Archivio Storico del Comune di Bologna).

GRANDIOSO CINEMATOGRAFO
DELLA BORSA
 BOLOGNA - INDIPENDENZA 22

Programma Eccezionale pel 28 e 29 Giugno 1911

Nell'estremo Sud Tunisino.

L' OASI DI NEFTA

Spandida film dal vero mostrante nei suoi più minuti particolari, la vita dei papali nomadi.

Veduta generale dell'Oasi — Il lago di Djavid — A piè delle Dune. Alle font — Sotto le palme — Mercanti di semi — Tomba di santo — Gloriosi giardinieri.

NOVITÀ - ATTUALITÀ

La grandiosa rivista navale nella rada di Spithead
 in onore di Re Giorgio V

GRANDIOSA CINEMATOGRAFIA DAL VERO DI ASSOLUTA NOVITÀ.
 In questo il secolo navale che l'Inghilterra si è offerta per l'immortalità del suo nome, ed è stata la più importante e la più grandiosa, l'ottomocento è stato così in ogni guerra. Il Ser dote della, di politica marina, che il mondo è stato parato in rivista da Re Giorgio, furono a questo 107 navi di battaglia e 17000 uomini conzate, immoagliati, istruttori, tre poltrone automatrici, raggiante le navi delle potenze estere, costruiti ancora le riviste Lambert, dei legni di ogni portata e di ogni foggia, e su avere appena un politico abborra dalla guerra riviste che tante distese di migliaia di spittatori hanno ammirato lo spettacolo.

LULLI

IL CELEBRE MUSICISTA FIORENTINO

Bellissimo dramma tutto a colori della Casa Gaumont di Parigi.

Il celebre musicista Niccolò Lulli, che al tempo volse a grande compunzione, era nato nel 1698, ed essere stato condotto in Francia dal Re di Orléans, questi lo mantenne al suo servizio.

Un giorno la Duchessa di Montpensier, che era malata di polsi ed era di spirito in quella occasione la figlia del re Luigi Lambert, venne. Le fu chiesto di recarsi al vallotto Lulli, lo mandò a prendere un altro, di cui conosceva gli eccellenti allodi, ma Lulli, per incantamento, mandò in frantumi la fotografia. De stino volava (ac. l'azione) il vallotto, ma non avendo in effetto il suo proposito, per altro, salendo dallo stile di Lambert, poco dopo Lulli fu fatto sottocanciere della musica da Re Francesco II. Montpensier, ma invece di girare lo spiedo egli suonava il violino, e perciò fu mandato via.

Un giorno che si trovava sotto le finestre della casa Lambert, volle lodare una donna alla faccia, e Lambert gli promise che si sarebbe occupato della sua situazione e che l'avrebbe presentato a re Luigi XIV, di cui era maestro di camera da un ora.

Questo fu l'istinto della carriera di Lulli e il suo avviamento verso la gloria. Lulli, per mezzo di Lambert, poté conoscere anche Mollera dal quale ebbe la proposta di collaborare al "Borghese gentiluomo". La Fontaine, amico di Mollera, il rapporto forzando di dar loro del castigli. Alla prima rappresentazione che si fatto alla presenza del re, Lulli fu la mano direttrice, e dopo la rappresentazione Luigi XIV andò personalmente a congratularsi negli arcati e pregò Lambert d'assicurare la mano di sua figlia a Lulli, di cui egli prevedeva e doveva alzare la celebrità.

CHI GUADAGNA PERDE

Damico, satirico, umoristico.

Alberto è un temibile giocatore. — Una sera la fortuna gli è poco propizia a perde perfino il suo negro e il suo che danno luogo a comicalissimi incidenti.

Il giorno dopo però, Alberto vince la partita e con un gran colpo di fortuna, rivince tutto, viaggia lo anche la moglie del rivale.

La signora piange a calde lagrime perché non vuole distaccarsi dal marito, ma Alberto è inflessibile e se non si volerà le giornate della vita, si volerà con un colpo di spugna per sua madre, e gli si trova così bella che rinnova a tutta la vita a la sposa.

Gravidi grande distribuzione di vestagli allo signore e giocattoli ai bimbi.

PREZZI DI VENDITA
 Vestire 0,50 - Pantaloni 0,50 - Bianchi 0,20
 Società Anon. Cine-Films - Capitali L. 300.000 - Sede in Torino - Via Roma, 15
 700/P.101 TORINO 6047 - BOLOGNA 1221

Fig. 7 - Pubblicità del "Grandioso Cinematografo della Borsa" con il programma multiplo del 28 e 29 giugno 1911 (Cineteca del Comune di Bologna, Archivio Grafica).

¹ Archivio Storico del Comune di Bologna, in particolare i Titoli X (Polizia Municipale) e XII (Edilità) del Carteggio Amministrativo (d'ora in poi: ASC, C.A.).

² Archivio di Stato di Bologna, Gabinetto di Prefettura (d'ora in poi: ASBO, G.P.).

³ ASBO, G.P., 1910, busta 1151, Cat. 13, Fasc. 1, n. 780, 19 novembre 1910. Il documento conferma la notizia della sosta riportata da A. Bernardini, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2001, p. 67.

⁴ ASBO, G.P., 1911, busta 1170, Cat. 13, Fasc. 1, n. 302, 29 marzo 1911.

⁵ ASC, C.A., 1911, Tit. XII.4.4, Prot. 23384, 13 ottobre 1911.

⁶ ASBO, G.P., 1912, busta 1188, Cat. 13, Fasc. 1, 7 maggio 1912.

⁷ Ivi, 20 aprile 1912.

⁸ ASBO, G.P., 1908, busta 1117, Cat. 13, Fasc. 1, 30 ottobre 1908; ASC, C.A., 1909, Tit. XII.4.4, Prot. 21370, 2 dicembre 1909; ASBO, G.P., 1911, busta 1170, Cat. 13, Fasc. 1, 6 ottobre 1911; Ivi, 1912, busta 1188, n. 700, 30 settembre 1912. Per la gestione di Felice Galli, cfr. a cura di D. Franzoni, *Un palcoscenico per duecento stagioni. Cronologia ragionata*, in AAVV, *La fabbrica di Amleto. L'Arena del Sole nella cultura teatrale italiana*, a cura di S. Colomba, Bologna, Gio Editing, 1999, pp. 165-168.

⁹ *Un borseggio al cinematografo*, "Il Giornale del Mattino", 29 dicembre 1911, p. 4.

¹⁰ Cfr. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 199-200.

¹¹ Cfr. per il 1911 la domanda di Bartolomeo Seganti, presidente del Ritrovo, in ASBO, G.P., 1911, busta 1170, Cat. 13, Fasc.1, n. 749, 2 dicembre 1911.

¹² *Incendio in un cinematografo a Vignola / Il proprietario ed un operaio ustionati*, "Il Giornale del Mattino", 30 novembre 1911, p. 5.

¹³ ASBO, G.P., 1908, busta 1117, Cat. 13, Fasc. 1, n. 786, 15-19 ottobre 1907.

¹⁴ Anno III, n. 1, 5 gennaio 1911, p. 15.

¹⁵ ASBO, G.P., 1908, busta 1117, Cat. 13, Fasc. 1, n. 169, 12-13 giugno 1908.

¹⁶ ASC, C.A., 1911, Tit. X.3.5, Prot. 14034.

¹⁷ Anno III, n. 1, 5 gennaio 1911, p. 48; cfr. anche A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, II, cit., p. 207 nota 77.

¹⁸ ASC, C.A., 1910, Tit. XII.4.4, Prot. 5818, 14 aprile 1910.

¹⁹ Ivi, 1911, Tit. XII.4.4, Prot. 9462, 8 maggio 1911.

²⁰ Il quartiere Saffi e la Bolognina vengono costruiti fra il 1902 e il 1916. Cfr. G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia. Bologna*, Roma-Bari, Laterza, 1980, fig. 86.

²¹ Cfr. G. Bernabei, G. Gresleri e S. Zagnoni, *Bologna Moderna 1860-1980*, Bologna, Patron, 1984, p. 48.

²² ASC, C.A., 1912, Tit. XII.4.4., Prot. 479, 9 gennaio 1912.

²³ Ivi, Prot. 22221, 14 agosto 1912.

²⁴ ASBO, G.P., 1912, busta 1188, Cat. 13, Fasc. 1, n. 810, 6 dicembre 1911.

²⁵ Ivi, vari numeri.

²⁶ Bisogna anche ricordare i cinema all'interno della cerchia muraria aperti nel corso del 1912: il Cinematografo Roma in via Repubblica 17, il Cinema di Pietro Marzola in via Paglietta e il nuovo Marconi in piazza Aldrovandi.

²⁷ A. Cervellati, *Bologna divertita*, cit., pp. 22-23: "una specie di corridoio coperto [...] rimasero i banchi di marmo e i rubinetti [...] scoli e chiaviche e puzzo".

²⁸ ASC, C.A., 1911, Tit. XIII.1.1.

²⁹ Ivi, Prot. 7519, 2 maggio 1911.

³⁰ ASC, C.A., 1912, Tit. XII.4.4, Prot. 8014, 24 aprile 1912.

³¹ Ingresso alla Platea, Palchi e Terza Galleria 50 centesimi; Quarta Galleria 30 centesimi. Posti Distinti: Poltrone 1,50 lire, Scanno distinto 75 centesimi, Seconda Galleria numerata e Scanno numerato 50 centesimi (oltre l'ingresso).

³² A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. II, cit., p. 206; cfr. anche E. Tammaccaro, *Il proiettore cinematografico. Sviluppi tecnici (1907-1923)*, in M. Canosa, G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, vol. II, Roma, Carocci, 2006, p. 32.

³³ *Regolamento sulla vigilanza dei teatri della città e Provincia di Bologna*, Bologna, Compositori, 1904. Una copia trasmessa al Comune è conservata in ASC, C.A., 1904, Tit. X.3.4, Prot. 20202.

³⁴ Vedi "La Cinematografia Italiana ed Estera", a. III, n. 82, 15 maggio 1910, p. 752, a firma F. Ravagli, l'invio da Bologna. Sul fenomeno dei "cinema-chantant" vedi A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. II, cit., pp. 188-194. Va notato che all'epoca fachiri e illusionisti tenevano spettacoli anche al Teatro Duse.

³⁵ *La famiglia felice*, "L'Avvenire d'Italia", 26 febbraio 1911, p. 4.

³⁶ *Un cinematografo invaso dalla ciurmaglia*, "L'Avvenire d'Italia", 26 marzo 1911, p. 3.

³⁷ *Proiezioni cinematografiche fuori... programma*, "Il Giornale del Mattino", 19 settembre 1911, p. 5.

³⁸ *Dal cinematografo Marconi a un'orologeria*, "Il Giornale del Mattino", 13 marzo 1911, p. 4.

³⁹ ASC, C.A., 1907, Tit. XI.3.5, Prot. 7037-12646-12704, dal 13 aprile al 30 luglio, quando il cinema viene chiuso.

*Figura 2, presso Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna: autorizzazione Prot. 1265/IV.3e del 16 giugno 2008.

Figura 3 (ASC, C.A. 1912, Tit. XII.4.4., Prot. 22829), Figura 6 (ASC, C.A. 1912, Tit. XII.4.4., Prot. 22221) e Figura 5 (ASC, C.A. 1904, Tit. XII.4.4., Prot. 19543): autorizzazione Archivio Storico del Comune di Bologna P.G. 187756 del 22 luglio 2008.

Figura 4 (ASBO, G.P. 1908, busta 1117, Tit. 13, Fasc. 1): autorizzazione dell'Archivio di Stato di Bologna n. 858.

Figura 7: conservata presso l'Archivio Grafica della Cineteca di Bologna.

Lettere e pugnali

DAVIDE GHERARDI

Gli assassinii, come le statue, i quadri, gli oratorii, i cammei, gli intagli e altro ancora, hanno le loro piccole *differenze*.

THOMAS DE QUINCEY, *L'assassinio come una delle belle arti* (Seconda Memoria, 1839).

I Carbonari viene annunciato in Italia sulle pagine della "Rivista Pathé" per la prima volta il 31 marzo 1912¹: si tratta di un "dramma sociale in due atti", ossia in due rulli (700 metri circa)²:

Sinossi

I Carbonari approfittando della malattia del Papa, tentano di rovesciare il suo governo. Un appuntamento ha luogo al tramonto nelle catacombe di Santa Priscilla, per discutere sulle ultime misure da prendere. Nel frattempo la principessa Spadda scopre di essere tradita dall'ufficiale Stellati, uno dei cospiratori e conosce il nome della rivale, la ricamatrice Maddalena. Invano tenta di riconquistare l'amante. Rifiutata da quest'ultimo, si vendica rivelando al Papa i nomi dei cospiratori. Uno di loro, il luogotenente Dominici, scopre il tradimento. Per salvare i suoi amici precipita gli eventi: indossando gli abiti dei monaci che hanno fatto prigionieri, i cospiratori decidono d'invadere il palazzo del Papa. Ma i falsi monaci, perdendo un distintivo carbonaro, si fanno scoprire. Solo Stellati riesce a scappare e, seguendo il giuramento, che i cospiratori si sono prestati, di uccidere i traditori, colpisce la principessa con un pugnale e va a costituirsi al

fine di sottrarre i suoi compagni alla loro sorte. Maddalena tenta il possibile per farli evadere, ma i Carbonari vengono giustiziati venerdì 20 settembre 1832³.

Anche solo dalla sinossi, possiamo rilevare che questo *film d'art*, come altri FAI (Film d'Arte Italiana), è dominato dall'esibizione della passionalità, dalla cifra paranoica della cospirazione, dall'idea del fondale della Storia che diviene teatro del delitto, architettura macchinosa che cela botole e passaggi segreti dove il pugnale domina come l'oggetto scenico eccellente, con quella tipica ornamentazione di verosimiglianza storica che contraddistingue i film FAI: "Un film che si ricollega alla tradizione storica risorgimentale italiana e, più da presso, si ricollega al nostro film inaugurale, *La presa di Roma*"⁴. Si tratta, come già osservato, di un film linguisticamente spurio e ancora: "incerto tra il Modo di Rappresentazione Primitivo e il cinema istituzionale in formazione: *L'Assassinat du duc de Guise* congiura ancora, modello paradigmatico divenuto irricognoscibile"⁵.

Dall'*Assassinat* difatti si copiano diverse idee, tra cui l'uso dell'inserito epistolare per muovere la diegesi (soluzione che arriva, come vedremo, a una vera e propria proliferazione), l'ambientazione direttamente sui luoghi dei "misfatti" (dal castello di Blois alle catacombe romane), e il sottotesto politico (propaganda giacobina per l'episodio del Duca di Guisa⁶; anticlericalismo e mistificazione del Risorgimento per i nostri carbonari). Il 1912 è un anno di celebrazioni patriottiche in Italia e l'azione politica coeva, imbevuta di crescente nazionalismo, cerca i suoi addentellati in varie forme di manifestazione e propaganda. Le maggiori Case editrici cinematografiche realizzano diversi film d'ispirazione giacobina e napoleonica, garibaldina o carbonara, ambientati all'epoca dei moti prerisorgimentali oppure rievocanti la fiammeggiante stagione della Rivoluzione francese⁷. Alberto

Degli Abbati schiera *I Mille* (Ambrosio, 1912, 921 metri), mentre la Cines sfodera lo straziante *Più che la morte* (284 metri), *Le ultime ore di Murat* (134 metri) con Amleto Novelli, *Garibaldi a Marsala* (288 metri). La FAI oltre a *I Carbonari* produce *Una congiura contro Murat* (665 metri) con interprete Fernanda Battiferri, “principessa di bellezza” del Rione Colonna di Roma che esordisce presso il Teatro Argentina nella compagnia dialettale diretta da Gastone Monaldi⁸. *I Carbonari*⁹ rincorre la tendenza, coniugata alla vecchia questione (vecchia di letteratura, di teatro) del dramma della gelosia.

Non sono stato in grado di rintracciare l'episodio storico a cui il film fa riferimento tramite date e nomi dei protagonisti; del resto, il 1832 è un anno di fermenti insurrezionali patriottici allargati. A Roma sono attive fin dal 1817 almeno due società segrete che mirano a sconvolgere lo Stato Pontificio: i Carbonari e i Guelfi. Nel biennio 1830-31 dilagano in tutti gli stati italiani varie forme di settarismo congiurante: carbonerie, Filadelfi e Scamicciati, mentre a Marsiglia Giuseppe Mazzini getta le fondamenta della Giovine Italia¹⁰. Nel film abbondano riferimenti assai franchi a simboli e rituali della Carboneria: il giuramento carbonaro (riportato in un inserto epistolare), il saluto di riconoscimento, la fascia tricolore e lo stiletto portati in vita, i simboli esoterici: la stella, il sole e la mezzaluna che ornano le pareti della catacomba dove i carbonari si riuniscono, concordano con le informazioni riportate da Oreste Dito nel suo trattato su *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del risorgimento italiano* (fig. 1)¹¹. All'esattezza iconografica fa eco la propensione, tutta *film d'art*, di girare in esterni presso edifici storici: compaiono facciate di palazzi antichi e le riprese negli “interni” sono assai curate (sebbene l'alito ben visibile degli attori riveli che si tratta di set allestiti all'aperto).

Il film d'arte italiano nella rapida evoluzione dei generi cinematografici

Argomento di quanto segue è la “lettera-didascalia” nel film d’arte italiano, con particolare riferimento al film *I Carbonari* (FAI-SAPF, 1912, 700 metri); al riguardo, ricorrerò alla nozione di “forma di compromesso”, nell’accezione proposta da Otto Pächt in ambito storico-artistico¹². Tralasciando il complesso argomentativo dipanato da Pächt, intendo qui trattenere la preziosa nozione di “forma di compromesso”, per indicare tutti quei casi in cui un forma dell’espressione conserva una logica immanente che non emerge al passaggio di uno sguardo non “ambientato”, per applicarla al caso della “lettera-didascalia” al fine di evidenziarne le caratteristiche di fenomeno di transizione in un momento di rivoluzione “linguistica” (tecnica e commerciale) della Storia del Cinema: l’avvento e l’affermazione del lungometraggio.

In secondo luogo vorrei suggerire l’ipotesi che la Film d’Arte Italiana fosse una delle manifatture cinematografiche più propense a sperimentare nuove soluzioni dell’espressione cinematografica (ipotesi che rema contro la paludata interpretazione del film d’arte come “teatrale, troppo teatrale”...). Nell’ambito di questa argomentazione intendo rilevare la peculiarità della lettera-didascalia ne *I Carbonari* cercando di mostrare come questa si ponga come “morfema visivo” intimamente consustanziale al piano della strutturazione diegetica del film. Infine si pone un altro problema che non pretendo di sciogliere in questa sede: come si situa il “film d’arte italiano” nel percorso della rapida evoluzione dei generi cinematografici in questi anni? Il “film d’arte” ci appare, secondo prima ipotesi, come la coniugazione della vasta tradizione precedente (non ancora in declino nel periodo considerato) del “dal vero” con un nuovo genere pe-

rimettabile secondo il nome di “rievocazione storica”, verso una forma di coincidenza tra l’ambientazione (palazzi storici, monumenti) e il contenuto (la Storia che si manifesta) che subisce un forte ascendente dai successi teatrali del periodo e attinge da una vasta iconografia pittorica. Insomma si tratta di avvicinare la Storia agli spettatori, rendendola avvincente; il film si trova nella stessa cesta delle carte illustrate e della storia sintetica spiegata al popolo. Ma non basta.

Ci sono altri fattori concorrenti nella composizione de *I Carbonari*. Il maggiore è il chiaro riferimento al filone del film “risorgimentale” quale veicolo d’ideologia nazionalistica nell’attualizzazione del culto laico degli uomini illustri della patria (film che venivano presentati nei teatri, anticipando quei processi di legittimazione estetico-culturale avviati dall’*Inferno* della Milano Films e consacrati da *Cabiria*, spesso inseriti in eventi celebrativi e commemorativi della storia nazionale). Il riferimento risulta evidente nel finale dove il sangue dei “martiri” carbonari macchia il suolo davanti a quelle mura che, di lì a pochi anni, conosceranno una storica breccia (fig. 2).

Accanto alla presenza di questi riferimenti “alti”, o comunque ad “alto budget”, non andrebbero dimenticate le influenze attinte nella gora dei generi più bassi e popolari afferenti all’orbita del *feuilleton*, del teatro ad atto unico o all’illustrazione popolare; in particolare, l’influenza del Grand Guignol come forma “degenere” del teatro di sperimentazione “verista”, come un’eco del Théâtre-Libre di Antoine. La dimensione più “sanguigna” del film, quella del pugnale, si giustifica nella comprovata vicinanza degli attori del Teatro Argentina, da cui la FAI attinge per le proprie produzioni, e alle compagnie dialettali romane, come la compagnia romanesca di Gastone Monaldi¹³, o dalla comprovata attività presso la FAI di un soggettoista come Giuseppe Petrai. (Nella sua cospicua opera di poligrafo, trovano posto licenziose o

turpi delizie quali *Bacco, Tabacco, Venere, Figurine di marciapiede, Avventure di Montecarlo: Giuoco e cocottes, Un matrimonio sulla forca: Storia bizzarra e terribile* ecc.)

Alla dimensione del pugnale va aggiunta quella del passaggio segreto: d'ispirazione *gothic* certo, ma fortemente adocchiante il successo coevo di certi film Pathé o della rivale Eclair¹⁴, a base di vampiri e apache e detective, tare e imprevisti darwiniani, super-criminali e inseguimenti pericolosi assai.

Verso un'analisi stilistica

L'analisi stilistica dei film muti italiani degli anni Dieci ha affrontato, o piuttosto ha ripreso, di recente, con categorie aggiornate, certi argomenti divenuti "classici". Ne ricordiamo due.

Il primo: la conquista progressiva dello spazio filmico secondo l'impiego della profondità di campo, ossia l'evoluzione del cosiddetto *depth staging* nella coalescenza tra tensione mostrativa e costruzione di uno spazio topografico "credibile" e conveniente al kolossal storico-mitologico¹⁵.

Il secondo: l'analisi delle caratteristiche della "recitazione performativa" degli interpreti cinematografici alle soglie del divismo, in termini d'invenzione e rottura con schemi e modelli dell'interpretazione teatrale¹⁶.

Queste esperienze d'analisi sugli argomenti testé richiamati costituiscono il faro all'orizzonte per approcci successivi che però – a mio avviso – sarebbe improduttivo limitare alla *vexata quaestio* del divismo o della preminenza del film storico. Sarebbe invece auspicabile sondare, con rigore – per così dire – "olistico", questioni più sottili e trascurate, come ad esempio la tendenza di alcuni film FAI del periodo in esame a utilizzare la profondità di campo non solo come una

tensione verso lo sfondamento prospettico della spazialità dell'inquadratura variamente dettagliata e scalare, ma anche come una prefigurazione narrativo-simbolica di *puri aspetti diegetici*. In altre parole, sarebbe da verificare – o piuttosto convalidare – l'ipotesi che mentre i migliori realizzatori dell'industria cinematografica americana, nell'arco degli anni 1910-14, si concentrano sul montaggio per ottenere effetti di consecuzione e complessità narrativa, i migliori realizzatori del cinema italiano sfruttano allo stesso modo lo spazio dispiegato dalla profondità del campo: non solo come un giacimento di sensazioni architettoniche e scenografiche o plastiche, ma come un vero e proprio "tunnel temporale" d'anticipazioni narrative, dove gli elementi presenti sullo sfondo anticipano o lanciano segnali sfavorevoli o inquietanti sul destino prossimo dei protagonisti¹⁷.

Il passaggio che avviene nel Cinema italiano dei primi anni Dieci¹⁸, dalla concezione topografica dell'immagine schermica come scacchiera dove disporre settorialmente aree di maggiore o minore interesse per lo sguardo, verso una logica compositiva che punta alla "volumizzazione" dello spazio, è paragonabile a un passaggio cruciale nella pittura europea: cioè – stando ai termini di Victor Stoichita – il passaggio da uno "sguardo curioso", a cui risponde una superficie schermica "satura", a uno sguardo "metodico", a cui risponde una superficie schermica "analitica", atta a convogliarlo verso la corrusca palpabilità di traiettorie e volumi¹⁹.

Liaisons épistolaires

Nel film *I Carbonari* compare un movimento di macchina che svolge una funzione attiva di sottolineatura drammatica. Quando la principessa Spadda (Vittorina Lepanto) scopre che l'amante, l'ufficiale Mario Stellati (Giuseppe Pezzinga)

la tradisce con la bella ricamatrice Maddalena (Francesca Bertini), una lunga panoramica segue il percorso della donna che scende dalla carrozza e si avvia con passo esitante verso la scalinata dell'ingresso del palazzo del Governatore di Roma. Qui, il movimento di macchina è soggettivizzato in accordo allo stato d'animo del personaggio determinando la visualizzazione spaziale di uno moto interiore, offrendo – per così dire – il correlativo oggettivo del turbamento emotivo della principessa Spadda, lacerata tra gelosia divorante e senso di colpa, mentre è in procinto di denunciare i Carbonari e il suo amante (figg. 3-3a)

Ma, adesso, questo movimento di macchina, dobbiamo lasciarlo da parte – non senza rammarico, dato che si associa così irresistibilmente alla movenza di Livia, verso la delazione, in *Senso* di Luchino Visconti. Per venire al nostro tema: la cosiddetta “lettera-didascalia”, ossia l’inserimento di una didascalia che simula una missiva, o un messaggio affidato alla carta di natura epistolare (pseudo o paralettera) quale espediente che permette di fornire allo spettatore informazioni varie (perlopiù narrative).

Ciò che abbiamo denominato “lettera-didascalia” rientra nella tipologia proposta da Sergio Raffaelli nel suo studio fondativo sull'argomento²⁰ come forma peculiare di una categoria morfologicamente uniforme della “scritta di scena”:

i messaggi epistolari estesi a tutto lo schermo (e pertanto costituenti un'inquadratura a sé), di cui certi film muti abbondano, si possono considerare scritte di scena qualora il supporto materiale, generalmente un foglio, sia visibile in altra inquadratura: in tal caso infatti non è nient'altro che un dettaglio ricavato dalla “analisi” d'un campo più esteso. Lo si riscontra, per esempio in *Amor pedestre* (1914) di Marcel Fabre, dove un biglietto galante (l'unica scritta di questo film [...]) indirizzato dal giovanotto alla signora viene in tre distinte inquadrature raccattato dal marito ge-

loso, “mostrato” al pubblico, agitato con rabbia ancora dal marito²¹.

La “scritta di scena” a carattere epistolare è un agente del tessuto iconico in cui è inserita che, dopo una breve sospensione per permettere al lettore di aggiornarsi sul contenuto, ha la capacità di suscitare nel personaggio del marito quasi cornuto di *Amor pedestre* una reazione piuttosto violenta, precipitando gli eventi. Si tratta pertanto di un dispositivo anfibio: “macchina per far vedere” ma anche per trasferire contenuto dinamico dalla parola all’immagine. La didascalia viene solitamente mostrata tramite uno stacco direzionale, una giravolta di 180°, coincidente al possibile punto di vista degli attori. Lo stacco porta a sovrapporre lo sguardo dello spettatore allo sguardo dell’attore. Si tratta per certi versi di una prolusione al procedimento della soggettiva, una proto-soggettiva non ancora pienamente autonoma, e per altri versi di un tipo particolare di didascalia.

La particolarità del procedimento emerge dal confronto con il dato che nella produzione di film FAI, dal 1909 al 1916, la situazione della lettera come motore drammaturgico della vicenda è onnipresente, eppure non sempre alla presenza di una lettera in scena segue l’esibizione della didascalia che mostra il contenuto della stessa.

La lettera compare solitamente in due versioni: in versione “oggetto di scena”, dove il contenuto della stessa non viene mostrato pertanto è riservato univocamente al personaggio in scena, e come “lettera-didascalia”, e cioè in versione “testuale”. Si veda la seguente tabella che ricapitola un rapido computo delle lettere presenti in alcuni “film d’arte” italiani (di varie Case cinematografiche) compresi tra il 1911 e il 1916:

LETTERE IN SCENA	LETTERE-DIDASCALIA
<i>Cesare Borgia</i> (1913) – 1 lettera	<i>Dall'amore al disonore</i> (1912) – 2 lettere
<i>Effetti di luce</i> (1916) – 1	<i>Il bacio della gloria</i> (1913) – 8
<i>Il Falco Rosso</i> (1912) – 1	<i>I Carbonari</i> (1912) – 9
<i>La sedia del diavolo</i> (1912) – 2	<i>La congiura dei Fieschi</i> (1911) – 2
	<i>Un dramma a Firenze</i> (1912) – 2
	<i>Il Falco Rosso</i> (1912) – 4
	<i>La giustizia dell'abisso</i> (1912) – 4
	<i>Lucrezia Borgia</i> (1910) – 2
	<i>Luisa Miller</i> (1911) – 4
	<i>Marozia</i> (1911) – 1
	<i>Il risveglio delle marionette</i> (1914) – 1
	<i>Il ritratto dell'amata</i> (1911) – 8
	<i>Il sire di Vincigliata</i> (1913) – 1
	<i>La sedia del diavolo</i> (1912) – 4
	<i>Stellina la pescatrice di Venezia</i> (1913) – 3
	<i>Tristano e Isotta</i> (1911) – 2

La presenza delle lettere nei film FAI è così massiccia che Elena Dagrada ha potuto parlare a riguardo di film “epistolari”²². La lettera-didascalia comunica pensieri ed emo-

zioni di personaggi privi di parola, risolve e movimentava situazioni altrimenti ingestibili con la mimica, alimenta e scioglie situazioni di conflitto, pur rimanendo, per così dire, dentro i confini dell'immagine²³. Nei *Carbonari* c'è n'è una vera propria proliferazione, quasi un abuso, di queste lettere. Addirittura nove!

Lettera n. 1. - Mittente: Principessa Spadda. Destinatario: la ricamatrice.

“Signorina,
avendo inteso parlare del Vostro talento di ricamatrice. Vi prego di portarmi alcuni campioni affinché io possa scegliere.

Principessa Spadda”

Lettera n. 2. - Mittente: i Carbonari. Destinatario: i Carbonari.

“I carbonari dovranno trovarsi domani al calar del sole nelle catacombe di Santa Priscilla per prendere le ultime decisioni per rovesciare il papato.”

Lettera n. 3. - Mittente: Principessa Spadda. Destinatario: Cardinal Todini.

“Una persona desiderosa di salvare il papato da un complotto ordito ai suoi danni richiede a Monsignor Todini un'udienza privata.”

Lettera n. 4. (stessa lettera della n. 2)

Lettera n. 5. - Mittente: Monsignor Todini, i Carbonari. Destinatario: i sacerdoti.

“Il governatore di Roma ordina a tutti i Sacerdoti della città di raccogliere nelle chiese i corpi delle persone che muoiono sulla pubblica via dopo il tramonto del sole.”

Lettera n. 6. - Mittente: I Carbonari. Destinatario: I Carbonari.

“IO SOLENNEMENTE GIURO

di mantere il segreto sull'organizzazione e le azioni della società, di sacrificare la mia vita per la libertà e per la patria, di uccidere ogni traditore foss'anche mio padre.”

Lettera n.7. - Mittente: Cardinal Todini. Destinatario: la polizia militare dello Stato Pontificio.

“Ordine di arrestare il tenente Dominici, i Signori Mario Lamberti e Matteo Carana, noti carbonari, accusati di alto tradimento.

Monsignor Todini”

Lettera n.8. - Mittente: Ufficio Istruzione dei Processi Criminali. Destinatario: I Carbonari prigionieri.

“Ufficio Istruzione dei Processi Criminali.

Il nominato Mario Stellati accusato di alto tradimento e di assassinio sulla persona della principessa Alina Spadda sarà giustiziato venerdì 20 settembre 1832.

L'inquisitore Arconti”

Lettera n.9. - Mittente: La ricamatrice. Destinatario: Stellati e i Carbonari.

“Nella pagnotta che Vi verrà servita, troverete del danaro e degli strumenti con i quali potrete fuggire. Degli amici devoti Vi attenderanno fuori.” (Figg. 4-4a)

Le nove lettere-didascalia sono in due casi seguite dall'esibizione di una gestualità carica e di uno “sguardo in macchina”, corrispondenti alla modalità ridondante e marcata della comunicazione epistolare di matrice ancora “tardo-primitiva” (lettera n. 1 e n. 4; figg. 5-5a), per cui l'interprete che legge la lettera si rivolge allo spettatore (sguardo allusivo alla m.d.p.).

Bisogna notare che la lettera non occupa mai pienamente l'inquadratura, lasciando libera una porzione di campo. Lo

sfondo nero delle lettere-didascalia rappresenta una forma di “estrusione” del campo cinematografico, caratterizzato dall’avanzamento del dettaglio, tipologia d’inquadratura che proviene dal cinema “primitivo” e sopravvive fin verso la fine degli anni Dieci. Inoltre le lettere non sono posizionate orizzontalmente, bensì leggermente inclinate a emulazione prossemica della postura assunta nell’atto di lettura. Questo fattore, magnificato dal fondo nero, ci invita in primo luogo a considerare la didascalia-lettera come una forma cinematografica in bilico tra Modo di Rappresentazione Primitivo e cinema istituzionale in via di formazione; in secondo luogo potremmo considerarla una semi-soggettiva in forma di didascalia, particolare soluzione cinematografica elaborata nel frangente della frastagliata articolazione e riarticolazione del modo di rappresentazione cinematografico seguito all’avvento e affermazione del lungometraggio. In altri termini (memori della lezione di Umberto Eco), potremmo dire che la lettera-didascalia sviluppa nell’andamento delle immagini un’estensione massima con un’intensione minima (sincronizzando la diacronia, rendendo presente la Storia), ed è questa precisamente la caratteristica del prototipo: difatti la lettera-didascalia è il prototipo della fusione dell’immagine con il carattere scritto che si configura come un *dispositivo dispotico* (fonda la propria autorità sulla coazione) ma fluido, in grado di proiettare una vicenda di trame, lame e di fratellanza virile nel grande affresco della Storia, “ritualizzandone” la presenza. O ancora – se possiamo permetterci un anacronismo – diciamo che il caso della didascalia-lettera può essere considerato un ottimo caso di “design dell’interfaccia”: una lettera è un oggetto che invita a chinarsi, e a essere letto, disciplina e catalizza lo sguardo. Sotto questo rispetto, la didascalia-lettera è una soluzione brillante ad un problema di design. Si tratta di sfruttare, con economica semplicità, quello che – per restare all’anacronismo – un

progettista d'interfacce designerebbe come un "vincolo ambientale", ossia un invito all'uso, un manuale d'istruzioni *iscritto nella forma* dell'oggetto da usare²⁴. In tal senso il diretto antecedente della lettera-didascalia è il "cartiglio" o la "lettera mostrata" nel dipinto storico (maestro del genere, Nicolas Poussin). Infine, giova osservare che l'atto di scrittura e lettura di queste lettere viene sempre presentato integralmente nella sua (presunta) durata reale: particolare non da poco se si considera che il Consortium Pathé si fregiava del carattere assolutamente non dispersivo e ottimamente calibrato delle proprie produzioni *artistiche* (in aperta polemica con la lunghezza dei lungometraggi metropolitani ed erotici danesi); tanto è vero che in una ricorrente pubblicità d'epoca, pubblicata dalla rivista corporativa del Consortium in Italia, si promette allo spettatore:

né un passaggio, né un sottotitolo che faccia languire l'interesse, che allunghi inutilmente un fatto, che non tenga sveglia e vivace l'attenzione dello spettatore: perciò la direzione del Cinema-teatro Pathé fa una guerra tutta speciale alle lungaggini, alle insistenze, alle ripetizioni, alle inutilità, alle sovrabbondanze che possono esistere nei lavori²⁵.

Vista da queste coordinate, l'esibizione della durata cinematografica della scrittura di una lettera non può esser tempo perso, ma l'esaltazione di un'epistolografia espressiva come lo *scenario di produzione e ricezione* dell'atto di scrittura²⁶. Resterebbe invece da stabilire, oltre i confini del presente studio: 1) quali erano i tempi (medi) di scrittura/lettura delle lettere e dei manoscritti in genere presso i mittenti/destinatari negli anni Dieci, nonché i tempi (medi) di lettura delle didascalie/intertitoli presso gli spettatori (ancorché alfabetizzati) negli stessi anni; 2) se esistevano delle *forme teatrali* paragonabili alla lettera-didascalia cinematografica (diffuse nel teatro di fine Ottocento inizio Novecento).

Negli anni successivi, la pratica della lettera-didascalia come soluzione per veicolare la diegesi e l'interpellazione risulterà "perdente"²⁷. La lettera-didascalia cederà pertanto il passo alla didascalia locutiva (dialogica). Eppure, come ha sottolineato Silvio Alovio, la lettera-didascalia nasce con tutti i requisiti giusti per essere una soluzione efficace, e pertanto durevole.

La soluzione dell'inserito epistolare è già percepita all'epoca come una soluzione di focalizzazione narrativa interna che coinvolge più direttamente lo spettatore all'interno della vicenda rappresentata. Gustavo Mars, nel 1914, precisa con notevoli sfumature queste differenze di ricezione spettatoriale tra il "titolo" narrativo (extradiegetico, si direbbe oggi) e la lettera (omodiegetica): "Il pubblico sembra preferire le lettere ai titoli. Per lui, un titolo è un annuncio che fa l'autore. Una lettera, al contrario, fa parte dell'azione tanto se sia scritta da uno dei personaggi, quanto se sia ricevuta e letta da un altro. Vi è in ciò qualcosa di più interessante per lo spettatore, che è così messo al corrente di certi avvenimenti verificatisi, o che per tal modo viene a immaginare delle complicazioni che poi succederanno"²⁸.

Il fatto che Mars inviti gli aspiranti "scenaristi" a utilizzare una lettera-didascalia in luogo del "titolo" ci fornisce almeno due indicazioni:

1) sulle virtù del legame dinamizzante stabilito dalla lettera-didascalia con l'azione dei personaggi ("una lettera [...] fa parte dell'azione"); si tratta – nella concezione di Mars - di un espediente "coinvolgente" che cancella o quanto meno attenua le tracce delle marche d'enunciazione autoriale ("un titolo è un annuncio che fa l'autore"), favorendo così l'atteggiamento di autoproiezione dello spettatore;

2) secondo Mars la lettera-didascalia è una soluzione che

viene percepita senza ambagi dal pubblico del periodo, il quale – ricordiamolo – era prevalentemente analfabeta.

A mio avviso, sulla scorta di tali considerazioni, dovremmo considerare la lettera-didascalia dotata di un *fascino pulsante*, e anche per questo la lettera-didascalia non è riducibile alla stregua di un accessorio superfluo o di un artificio narrativo inetto o solo residuale. Dall'espressione alla passione e dalla passione all'espressione, la lettera-didascalia è circonfusa di un'aura febbrile che a tratti si contrae quale cupa e burocratica espressione di un potere vigilante (gli ordini di morte, le sentenze) per poi espandersi improvvisamente in uno slancio, fino a coincidere con tutta la portata dell'espressione simbolica del film. La *lettera* stabilisce con il *pugnale* un provvido legame magnetico: lettera e pugnale si richiamano, e si amano. (Un solo esempio, forse il più acuto ma per gradi diversi valga per tutti: *Malombra* di Carmine Gallone, 1918.) Non a caso, nel momento del giuramento dei carbonari (lettera n. 6), o in carcere, quando alle soglie dell'esecuzione i carbonari intravedono una possibilità di fuga, è la lettera che fornisce l'equivalente del *climax* narrativo o teatrale²⁹.

Ne *I Carbonari* compaiono altre forme notevoli d'inserzione della scrittura nell'immagine. Tra i congiurati catturati e rinchiusi in prigione, non c'è Stellati: questa assenza li induce ad accusare il compagno di tradimento. Servendosi del coccio di un vaso, i carbonari imprigionati ne disonorano il nome: lo scrivono sulle pareti della cella (graffito "osceno"), gli attribuiscono l'etichetta più infamante ("Stellati traditore"), quindi si trincerano in uno sdegnoso silenzio all'arrivo di questi. Curiosamente la sequenza dove compare la scritta di scena "Stellati Traditore" sul muro del carcere è preceduta da una didascalia che ancora "agisce da indice e da primo livello di enunciazione"³⁰ come all'inizio del sistema narrativo cinematografico, didascalia che qui risulta ampiamente accessoria (fig. 6). I casi sono due: o il fatto che una "scritta

di scena” venga puntellata da una didascalia descrittiva denota una certa incertezza, una sorta di pentimento, come se il realizzatore, o i realizzatori, avessero appena fatto un passo indietro a riguardo, ponendosi degli scrupoli riguardo la leggibilità della sequenza; oppure così si segnala e si ribadisce che la parola scritta e la didascalia viaggiano nel film su due registri diversi. Uno è il registro dell’alternanza tra didascalia/inquadratura, secondo una consuetudine del linguaggio cinematografico dell’epoca; l’altro è un registro che fa cenno a chi “ha occhi per vedere”, solcato da venature ideologiche, cosparso di allusioni, comunque calato in una dimensione che potremmo dire dell’*immaginazione cospiratoria*, prossima alle modalità del trattamento romantico del tema della *congiura* in Victor Hugo, Alfred de Musset o Frederick Schiller³¹. Raccogliendo la notazione che ogni “congiura ha sempre bisogno di un mezzo – un *organon* – che attualizzi la sua rappresentatività in un processo semiotico che solleciti interpretazioni continue”³², si può riconoscere nella lettera-didascalia l’*organon* della rappresentazione della congiura *in actu* (sullo schermo). Il film è percorso e scandito dall’ostentazione del giuramento settario, tant’è vero che la scritta “Stellati traditore” espelle il congiurato dall’unico consorzio umano in cui si può riconoscere (disperato, Stellati raccoglie la testa tra le braccia e piange, come un bambino). Alla conformità d’intenti dei congiurati si contrappone il fattore scardinante del *tradimento* per motivi passionali, compiuto dalla detestabile Principessa Spadda. Il trattamento romantico della contrapposizione giuramento/tradimento come dialettica manichea (la lotta dell’Ideale contro la caduca Passione) s’innerva qui in una vera e propria “cultura della cospirazione” che si traduce pure in un’occorrenza esplicitamente nazionalistica e patriottica. Un altro caso notevole d’inserzione della scrittura nell’immagine nel film è quello della succitata delazione della Principessa Alina Spadda. La

donna in preda a una sorta di raptus detta i nomi dei suoi compagni al Governatore di Roma, snocciolandoli uno dopo l'altro sotto lo sguardo inorridito di un altro Carbonaro che può solo assistere impotente, in fondo alla stanza.

La lista, la mano compilatrice, il volto della Lepanto sono ravvicinati e perfettamente leggibili, fusi in un "sintagma" visivo di rara potenza espressiva reso ancor più drammatico dall'uso del dettaglio stagliato su fondo nero, tanto che, in proposito, c'è chi vi ha visto un *flatus vocis* che si traduce in scrittura³³ (fig. 7). Anche questa inquadratura anomala, in bilico tra espressività primitiva e ricerca di un nuovo impatto visivo (in una sequenza dal montaggio piuttosto veloce per l'epoca, che prevede l'alternanza di Campo Medio/Dettaglio/Campo Medio/Dettaglio/Campo Medio) tende a sottolineare l'importanza che assume la circolazione e soprattutto l'*epifania* della parola scritta nel film. In altri termini l'uso della parola scritta nei *Carbonari* non pare essere una verifica incerta, o una timida prova di trasmissione per un cinema in cerca di soluzioni espressive ma una *scelta stilistica*, ovvero l'intenzionale enfaticizzazione della comunicazione scritta in riferimento a un periodo, gli anni delle agitazioni popolari e delle azioni settarie, dove la Storia si fa a colpi di documenti cospirativi d'ogni genere (lettere di presentazioni a liberali, elenchi di settari, statuti ecc.), e l'intercettazione della corrispondenza da parte della polizia decide le sorti di un'insurrezione³⁴.

La lettera-didascalia aggiunge alla forza delle immagini il carattere organizzante di un contenuto di pensiero, il "segno di prova" del documento, concorrendo con l'impiego del *Pathécolor* (combinazione di colorazione *à pochoir*, viraggi, imbibizioni) a restituire quella fedeltà di "costumi e luoghi", quell'autenticità di "ricostruzione storica" che frequentemente la pubblicità della Pathé avocava ai suoi *film d'arte*, adombrando pure l'impiego di documenti "autentici e rari" per la scrittura delle trame³⁵.

Diverse domande restano nondimeno in sospeso: *I Carbonari* è il risultato delle applicazioni tecniche di realizzatori in possesso di una notevole competenza. Si tratta di un film privo d'attribuzione certa, un film che pure gode di un cospicuo budget e di ottimi *set* e *location* (che verranno riutilizzati per *Una congiura contro Murat*, messo in commercio circa due mesi dopo) (vedi figg. 8 e 9)³⁶, e si ricollega chiaramente a un certo filone patriottico-risorgimentale che lancia messaggi avversi in direzione del clero e dell'alleanza germanica³⁷. Mi domando allora: a chi interessava finanziare questa e altre analoghe produzioni dai toni così "accesi"?

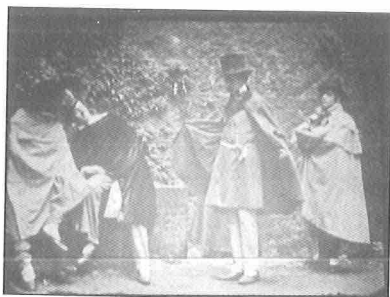


Fig. 1 - *I Carbonari*, 1912.

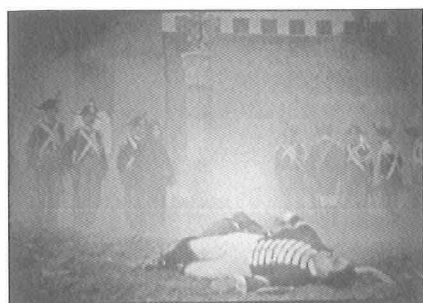
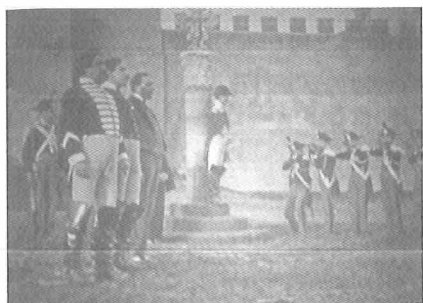


Fig. 2 - *I Carbonari*, 1912



Fig. 3 – *I Carbonari*, 1912

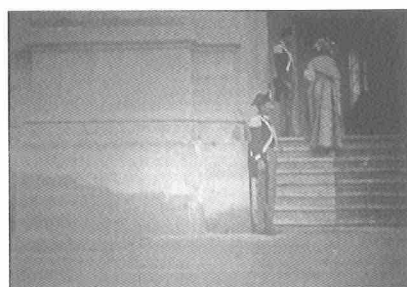
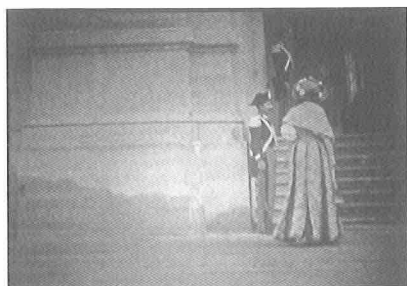
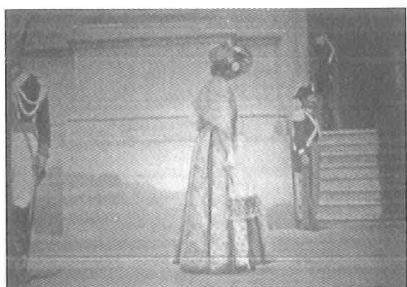


Fig. 3a - *I Carbonari*, 1912

Signorina
Avevo inteso parlare del
Vostro talento di ricamatrice
Mi prego di portarmi alcuni
campioni affinché io possa
scegliere
Principessa Spadola

I carbonari dovranno
trovarsi domani al
calar del sole nelle
catacombe di Santa
Priscilla per prendere le
ultime decisioni per
rovesciare il papato.

Una persona desiderosa
di salvare il papato da un
completo orlo di nau-
dum, richiede a
Monsignor Todini
un'udienza privata.

Il governatore di Roma
ordina a tutti i Sacerdoti
della città di raccogliere
nelle loro chiese i corpi
delle persone che muoiono
sulla pubblica via dopo il
tramonto del sole.

Monsignor Todini

Fig. 4 - I Carbonari, 1912

IO SOLENNEMENTE
GIURO
di mantenere il segreto
sull'organizzazione e le
azioni della società,
di sacrificare i miei beni e la
mia vita per la libertà e per la
patria,
di uccidere ogni traditore
foss'anche mio padre.

Ordine di arrestare
il tenente Dominici,
i Signori Mario Lam-
berli e Matteo Caracci,
noti carbonari, accusa-
ti di alto tradimento.

Monsignor Podini

Ufficio Istruzione
dei Processi Criminali

Il nominato Mario Stellati
accusato di alto tradimento e di
assassinio sulla persona della
principessa Alina Spada
sarà giustiziato
il giorno 20 settembre 1832
L'Inquisitore

Nella pagnotta che
Vi verrà servita, troverete
del denaro e degli strumenti con
i quali potrete fuggire.
Dagli amici devoti
Vi attendiamo fuori.

Fig. 4a - I Carbonari, 1912

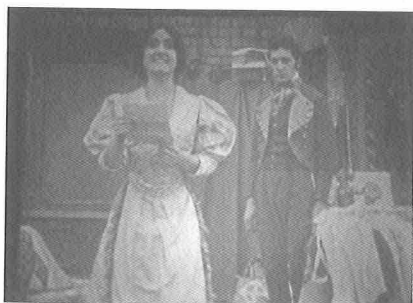
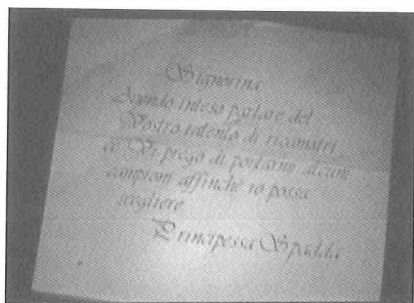


Fig. 5 - *I Carbonari*, 1912

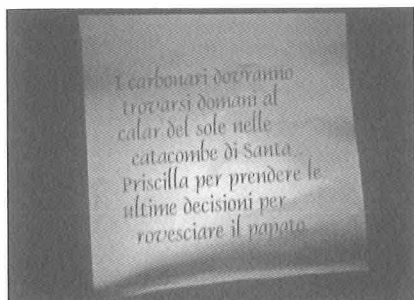


Fig. 5a - *I Carbonari*, 1912

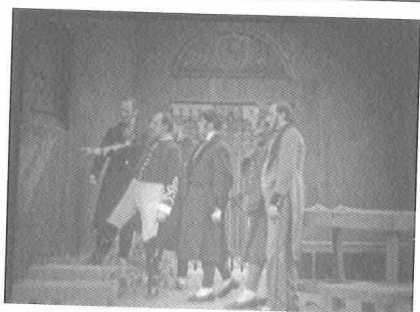
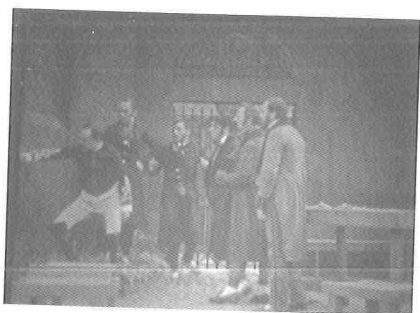


Fig. 6 - *I Carbonari*, 1912

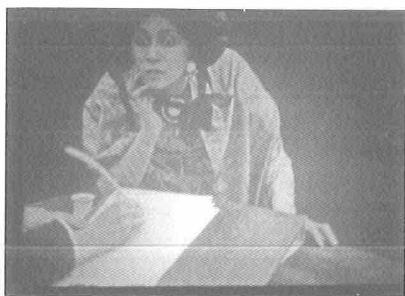


Fig. 7 - *I Carbonari*, 1912

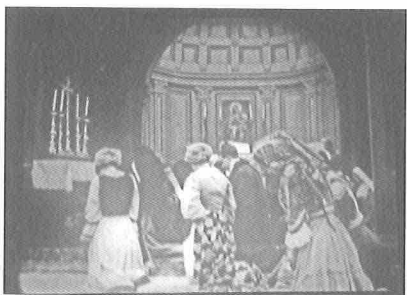


Fig. 9 - *Una congiura contro Murat*, 1912

¹ An., "Rivista Pathé", a. II, n. 50, 31 marzo 1912, p. 13.

² L'edizione consultata de *I Carbonari* presso l'Archivio della Cineteca di Bologna è stata realizzata dal laboratorio L'Immagine Ritrovata in seno a un progetto di conservazione e restauro della collezione FAI avviato nei primi anni Novanta partendo da un duplicato positivo su supporto *safety* conservato dalla Cinémathèque Française. In queste copie, le didascalie risultavano assenti; esse sono state reintegrate grazie al fondo di sceneggiature originali conservate dalla Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, e tradotte in italiano. La lunghezza dell'edizione restaurata è di 675 metri contro i 700 metri originali.

³ "Bulletin Pathé", n. 18, 1912; ora in H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Paris, Ed. Henri Bousquet, 1995, p. 554; tr. it. di A. Navantieri in *Film d'Arte Italiana. Ipotesi di ricostruzione del corpus dei film F.A.I. con alcuni esempi di restauro*, tesi di laurea in Filmologia, Università di Bologna, rel. Prof. Michele Canosa, a.a. 2000-01, p. 188).

⁴ M. Canosa, *Muto di luce: cinema italiano 1905-1926*, "Fotogenia", nn. 4/5, 1997-98, p. 12. Sulla FAI vedi A. Bernardini, *Film d'Arte Italiana*, in R. Redi (a cura di), *Pathé*, Roma, Di Giacomo, 1988, pp. 121-136; A. Navantieri, *Film d'Arte, ma Italiana*, "Cinegrafie", a. X, n. 15, 2002, pp. 203-217.

⁵ M. Canosa, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Per un approfondimento dei risvolti politici dell'assassinio del Duc de Guise rimando al bel saggio di G. Minois, *Il pugnale e il veleno. L'assassinio politico in Europa (1400 - 1800)*, Torino, UTET, 2005.

⁷ Vedi G. Lasi, *L'immagine della nazione: da "La presa di Roma" a "Il piccolo Garibaldino"*, in AAVV, *Risorgimento, Massoneria e istituzioni: l'immagine della nazione nel cinema muto (1905-1909)*, a cura di M. Musumeci e S. Toffetti, Roma, Gangemi, 2007, pp. 12-25.

⁸ G. Della Pace, *Fernanda Battiferri. Principessa del Rione Colonna interpreta "Una Congiura contro Murat"*, "Il Cinema-Teatro", a. II, n. 31, 23 giugno 1912, p. 2.

⁹ Era già in circolazione un film dell'Itala con questo titolo, nel 1908, di metri 173, virati. Giovanni Lasi segnala che il film riscuote gli apprezzamenti anche del pedagogo Domenico Orano. G. Lasi, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ Per un approccio iniziale al simbolismo e ritualismo delle confraternite segrete filomassoniche e i movimenti rivoluzionari, cfr. E. Hobsbawm, *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester

University Press, 1959 (tr. it. *I Ribelli. Forme primitive di rivolta sociale*, Torino, Einaudi, 1966 e 2002).

¹¹ O. Dito, *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del risorgimento italiano*, Bologna, Arnaldo Forni, Bologna, 1966 (ristampa anastatica dell'edizione Roux e Viarengo del 1905). Cfr. G. Leti, *Carboneria e massoneria nel Risorgimento italiano: saggio di critica storica*, Bologna, Forni, 1966 (ristampa anastatica dell'edizione Libreria editrice moderna, 1925).

¹² O. Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1994.

¹³ Proprio Monaldi, specializzato in Grand Guignol e drammi violenti ad ambientazione malavitosa, ma anche nella "riproduzione di vita e di costumi veramente popolari" come annota Silvio D'Amico, potrebbe essere il *trait-d'union* che unisce con notevoli affinità stilistiche *I Carbonari*, *La Congiura contro Murat* e il *Più che la morte* della Cines. Questo seguendo l'ipotesi già suggerita da N. Rocco su "Immagine. Note di Storia del Cinema", Roma, n.s., n. 20, primavera 1992. Vedi inoltre la voce "Gastone Monaldi" in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Roma, Le Maschere, 1960, p. 735. La citazione di D'Amico è tratta da *Attraverso le Serate d'Onore*, originariamente apparso su "L'Ida Nazionale" del 3 maggio 1915 e ora in: S. D'Amico, *La vita del teatro. Cronache, polemiche, note varie. I. 1914-1921*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 48.

¹⁴ Per la produzione di questa casa rimando al dossier riunito da H. Bousquet e L. Mannoni in "1895", n. 12, ottobre 1992. Una manifattura cinematografica italiana che si specializza in questo tipo di produzione è l'Aquila Films di Torino.

¹⁵ Come ha ricordato Michele Canosa (*op. cit.*, p. 15), allo storico del cinema Roberto Paolella va il merito di aver segnalato per primo il fondamentale apporto di Enrico Guazzoni verso la "conquista dello spazio", che si potrebbe descrivere, secondo le parole di Paolella, come una ricerca di "fisica solidità" in "un'arte che sembrava la più instabile e come travolta dall'assillo indeclinabile del movimento". R. Paolella, *Storia del Cinema Muto*, Napoli, Giannini, 1956, p. 165. Per un esempio del nuovo approccio all'analisi stilistica dell'elaborazione spaziale nel cinema muto italiano si veda: S. Alovio, *Prove di kolossal: l'invenzione dello spazio in "La caduta di Troia"*, "Cinegrafie", n. 18, 2006, pp. 131-154.

¹⁶ Prendiamo l'espressione "recitazione performativa" da G. Guccini, *Tecnicismi borelliani*, "Cinegrafie", n. 7, 1994, pp. 118-126. Cfr.

anche le recenti osservazioni di Cristina Jandelli sull'interpretazione di Francesca Bertini, Lyda Borelli, Eleonora Duse e Pina Menichelli in *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.

¹⁷ *Resto Umano* (FAI, 615 metri, 1913) o *Dall'amore al disonore* (Ugo Falena, FAI, 530 metri, 1912) sono tra gli esempi più interessanti che conosco per avvalorare l'ipotesi. In altri film FAI la profondità di campo sembra piuttosto progettata come un parallelepipedo che ne contiene un altro, un doppio cubo scenico incasellato in profondità lungo un medesimo asse. Per esempio si veda la scena del tentato assassinio di Fieschi nello schilleriano *La Congiura dei Fieschi* (FAI, 1911), oppure la scena della festa rinascimentale nel palazzo del Papa nel *Cesare Borgia* (FAI, 1912).

¹⁸ Come è stato osservato da diversi studiosi, nel passaggio dal cosiddetto Modo di Rappresentazione Primitivo al Modo di Rappresentazione Istituzionale (secondo le fortunate categorie proposte da Noël Burch) si apre un interregno, un "carrefour de voies diverses" e un crinale frastagliato sui cui corrono forme di vita dai contorni vibranti e sfumati che spesso percorrono una parabola di maturità stilistica breve e intensa, o a volte rimangono semplicemente incerte tra le due istanze in sommovimento. Cfr. E. de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque*, in "Cinémathèque", n. 1, mai 1992, pp. 28-35.

¹⁹ Cfr. V. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993 (tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore, 1998).

²⁰ Sergio Raffaelli classifica il tipo di rapporto tra forma grafica verbale e inquadratura cinematografica in tre categorie: "scritta di scena", "scritta per sovrimpressioni" e "didascalia-inquadratura". Vedi il capitolo *La parola scritta nel film muto* contenuto in S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 226.

²¹ Ivi, p. 227.

²² E. Dagrada, *Le film épistolaire*, in F. Pitassio, L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e Immagine. La didascalia nel cinema muto*, Udine, Forum, 1998, p. 256.

²³ Ivi, p. 258.

²⁴ Su questo punto rimando alla lettura del piacevole e ancora fertilissimo saggio di D. Norman, *The Psychopatolgy of Everyday Things*, New York, Basic Books, 1988 (tr. it. *La caffettiera del masochista. La psicopatologia degli oggetti quotidiani*, Firenze-Milano, Giunti, 1990-2005).

²⁵ P.F.C., *Le grandi films Pathé... e le altre*, "Rivista Pathé" (Milano), a. I, n. 29, domenica 5 novembre 1911, pp. 10-11.

²⁶ Per un attraversamento diacronico delle trasformazioni d'uso dell'epistolarietà occidentale rimando ad A. Petrucci, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

²⁷ Già nel settembre del 1913 la pubblicità di *Sorte tenebrosa* della Bioscop Film, interpretato da Alessandro Moissi, lo "Zacconi della Germania", pone elogiativamente l'accento sul fatto che il film è totalmente privo di "sottotitoli". "La Cine-Fono e la Rivista Fono Cinematografica", Napoli, a. VII, n. 249, 6 settembre 1913, pp. 34-35. Come destinazione finale della parabola "purovisibilista" posso citare *Evoluzione del mimo* (1930) di Anton Giulio Bragaglia dove si afferma: "Nei migliori film muti vedemmo pochi titoli, e sempre più discreti, e redatti in uno stile sempre più impersonale, a sottolineare l'immagine, per guidare con mano rispettosa e leggera lo spettatore". A. G. Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930, p. 17. Sul dibattito tra "purovisibilisti" e sostenitori della necessità della didascalia si veda il paragrafo di S. Alovio, *Per un'economia delle parole: la sceneggiatura contro la didascalia* contenuto nel suo *Voci del silenzio*, Torino, Il Castoro, 2005, pp. 244-252. Del resto tutto il dibattito successivo sull'eredità pantomimica del cinema va visto in questa prospettiva. Vedi il capitolo primo di E. Mosconi, *L'arte di parlar tacendo. Il cinema come pantomima nella riflessione dei primi teorici*, nel suo *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita & Pensiero, 2006.

²⁸ G. Mars, *La tecnica dello scenario*, "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", a. VII, n. 279, 25 aprile 1914, p. 25; riportato e commentato da S. Alovio, *op. cit.*, 2005, p. 249.

²⁹ Sulla costruzione del plot secondo modelli d'impostazione teatrale nella trattatistica cinematografica, vedi B. Brewster, L. Jacobs, *Theatre to Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 18-32.

³⁰ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto. 1895-1929*, vol. I, Editori Riuniti, Milano, 2001 (1° ristampa), p. 147.

³¹ Sulla vasta fortuna degli adattamenti di Schiller nel cinema muto italiano, vedi C. Caranti, *Schiller, un autore di cinema*, "Immagine. Note di Storia del Cinema", n.s., n. 48, 2005.

³² S.E. Larsen, *La congiura nella letteratura: un caso di identità*, in AAVV, *Cospirazioni, trame*, a cura di S. Micali, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 51. Ringrazio la dott. Sebastiana Nobili che ha cortesemente favorito questo volume.

³³ E. Dagrada, *op. cit.*, p. 260.

³⁴ Si potrebbero citare vari esempi: dalle carte compromettenti dell'emissario di Filippo Buonarroti che finiscono nella mani della polizia austriaca, alla bolla apocrifia di Pio VII dall'esilio di Savona del 1809, probabilmente fabbricata dai carbonari per sollevare il popolo. Hobsbawm, nel libro sopra citato (p. 205), segnala che in origine le confraternite prescrivevano ai propri membri la periodica distruzione dei documenti prodotti e presenta un *Giuramento dei carbonari*, tratto da un testo del 1821, in cui si vieta espressamente di scrivere o dipingere alcunché riguardi la Carboneria (p. 244).

³⁵ Cito ancora dalla pubblicità del film *Cesare Borgia* (1912): "La ricostruzione cinematografica di quel mondo di intrighi, d'insidie, di stragi, era possibile fosse eseguita solamente in Roma, ove i musei, le pinacoteche, le mura merlate, la Mole Adriana e gli angoli dell'antica metropoli parlano ancora di quei nefasti giorni". C., *Cesare Borgia*, "Rivista Pathé", a. II, n. 72, domenica 1 settembre 1912, p. 1.

³⁶ *I Carbonari* esce in aprile: stando alla "Rivista Pathé", a. II, n. 51, 7 aprile 1912, e a "The Bioscope", Avril 15, 1912. Dati riportati da A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1912. Prima parte. I film degli anni d'oro*, Roma, CSC/Nuova ERI, 1995, p. 89. *Una congiura contro Murat* esce nel giugno del 1912, stando alla recensione di G. Della Pace, "Il Cinema Teatro", n. 31, 23 giugno 1912.

³⁷ Non a caso, nel 1914, nell'apposita rubrica rivolta agli aspiranti sceneggiatori cinematografici appena inaugurata sulle pagine della "Cine-Fono", Gustavo Mars, pone in cima ai suoi consigli quello di evitare gli "argomenti religiosi, politici o sociali, perché saranno spietatamente rifiutati dalle Case Cinematografiche". G. Mars, *La tecnica dello scenario* [rubrica], "La Cine-Fono e la Rivista Fono Cinematografica", a. VIII, n. 275, 28 marzo 1914, p. 28.

Desidero ringraziare vivamente Andrea Meneghelli, responsabile dell'Archivio Film della Cineteca di Bologna, per avermi gentilmente concesso l'opportunità di studiare i film in moviola e di trarne così le immagini che ho utilizzato nel presente studio.

Yambo sulla Luna di Verne e Méliès.
Da "La colonia lunare"
a "Un matrimonio interplanetario"

DENIS LOTTI

E il cielo è da ora schiuso non solo alla
fantasia e alla speranza, ma alla volontà e
all'opera dell'uomo

MARIO MORASSO¹

Noto ai più come vignettista e scrittore, Yambo (al secolo Enrico Novelli)² si cimenta assai presto con il cinema: *Otello*, 1909³. Nel 1910 gira *Un matrimonio interplanetario*⁴; il soggetto di questo film è probabilmente ispirato a *La colonia lunare*⁵, romanzo fantastico dello stesso Novelli. Lo studio che qui proponiamo nasce dal nostro interesse per Yambo, per la sua duplice figura di scrittore e regista, non meno che per il genere Fantastico/Meraviglioso – genere raro, o forse solo poco esplorato, della cinematografia italiana dei primi anni⁶.

La colonia lunare

Nel romanzo *La colonia lunare*, edito nel 1908, Enrico Novelli armonizza nozioni scientifiche ad alcune tendenze letterarie avventurose, esotiche e fantastiche, sia d'élite sia popolari, perlopiù ispirate ad autori francesi⁷. In *La colonia lunare*, il protagonista, il tedesco Otto Schauenburg, narra in un lungo *flashback* la storia di un'impresa incredibile.

La parte principale del romanzo è costituita dalle pagine di un diario che l'autore/narratore dice, nell'incipit, di aver trovato per caso; questo *cliché* (meta)letterario si direbbe propriamente manzoniano (*I promessi sposi lunari* è il titolo di un capitolo). La storia è ambientata nel 1910. In

questo futuro prossimo alcuni terrestri hanno fondato, da tempo, una colonia sulla Luna. Yambo ci presenta alcuni deputati, ognuno rappresentante di una nazione terrestre, mentre dibattono aspramente nel parlamento di Selenopoli: il contendere è il futuro della colonia stessa, minacciata da alcuni ribelli. Dal capitolo successivo Yambo cede il passo alla cronaca del giovane Otto. Il diario dello studente tedesco ci riporta indietro nel tempo, a Friburgo in Brisgovia, e descrive minuziosamente i prodromi della storia d'amore tra Otto stesso e Grätchen – *i promessi sposi lunari*, appunto – nonché la lunga fase, dapprima avvolta dal mistero, della costruzione di una nave spaziale. Le fucine sono ospitate nel ventre di un sinistro castello (Feldberg), degno di Edgar Allan Poe, autore che Yambo cita a chiare lettere (p. 32). La nave è pensata come un'arca di Noè per ospitare, oltre ai pionieri umani, svariate coppie di animali⁸. Il gruppo di utopisti è comandato dallo zio del protagonista, Christian Schauenburg, scienziato geniale, intollerante e dalle spiccate caratteristiche autocratiche. L'autore illustra senza riserve, attraverso la voce del pedante scienziato (a sua volta ritratto nel diario del nipote), i particolari scientifici dell'impresa, intervallati da spiegazioni teoriche amplissime. Vi sono narrate le fasi di costruzione della nave, la successiva partenza, l'intermedia tappa in un luogo esotico nell'Oceano Indiano, il viaggio spaziale, l'approdo sul satellite e infine la nuova vita lunare. Il passaggio dal racconto verosimile ambientato sulla Terra alla fantastica avventura *selenitica* è graduale, e l'approdo nell'altra dimensione è accompagnato sapientemente dai commenti dello scienziato e dalle domande perplesse del nipote: elementi narrativi, questi, funzionali a fugare i dubbi del lettore. Nonostante le prolisse digressioni scientifiche o fantasiose, quindi, l'abilità di Yambo sta nel rendere credibile l'incredibile e possibile l'impossibile.

Dallo studio dell'opera letteraria di Novelli si nota che

l'elaborazione del soggetto all'origine de *La colonia lunare* è in realtà l'esito (non definitivo) di un progetto che l'autore insegue fin dall'inedito *Viaggi meravigliosi d'uno zio e di un nipote* scritto nel 1888⁹, quindi con *Attraverso all'infinito* (1889, inedito)¹⁰ e *Dalla Terra alle stelle*¹¹, primo libro pubblicato dall'autore¹². A proposito di *Dalla Terra alle stelle*, Mario Novelli (il figlio di Yambo) scrive che

è un racconto di prefantascienza frutto delle innumerevoli letture del non ancora sedicenne autore rapito dagli scritti di Wells, di Verne, di Robida e dai racconti dei giornali di viaggi. Proprio in uno di questi racconti trovò lo pseudonimo [...] Yambo, nome di tribù nilotiche derivato loro dall'uso dello stesso vocabolo a mo' di saluto¹³.

Da queste memorie risalta, quindi, la formazione dello Yambo avveniristico, costruita attraverso la lettura di autori stranieri di genere fantastico. In questo senso, rispetto a *Un matrimonio interplanetario*, *La colonia lunare* offre una tessitura novellistica che adotta via via *flashback*, digressioni, avventure estreme, che possono, di capitolo in capitolo, fare riferimento alla letteratura fantastico-avventurosa¹⁴, gotica¹⁵ o infine, per quanto riguarda il modello nazionale, all'avventura esotica salgariana¹⁶. Nell'opera fantastica di Yambo scorre sotterraneo il darwinismo di Wells¹⁷, autore decisivo per la nascita della letteratura che si richiama al Fantastico, nonché traduttore e reinventore di esperienze pregresse: Poe e soprattutto Verne. Il seme di Jules Verne (Nantes, 1828 - Amiens, 1905) risulta fecondo per l'opera di Novelli, in particolare per i romanzi "lunari" quali *De la Terre à la Lune* (1865) e il successivo *Autour de la Lune* (1870). Del resto, oggi come allora il grande autore francese si conferma figura centrale nella letteratura di genere, complici le continue riedizioni bibliografiche e una filmografia centenaria piuttosto corposa¹⁸. Ma, a sua volta, le radici dell'immaginario

di Verne affondano nella letteratura antica e moderna¹⁹. Tra i grandi nomi che sono alla base della letteratura fantastica e della fantascienza contemporanea ha un posto d'onore Luciano di Samosata, autore del II secolo d.C., che scrisse la *Storia vera*, parodia ispirata ai grandi viaggi letterari, mitologici e ulissiaci²⁰. La *Storia vera* è tradotta e pubblicata da Luigi Settembrini nel 1861 e, in quest'ultima versione, ha grande influenza sulla narrativa fantastica dell'epoca, non solo italiana, rimettendo in circolazione un modello letterario archetipico, che nel corso del XIX e XX secolo si realizza in un nuovo, fortunato, genere²¹. Riguardo ai "viaggi lunari", la galleria di autori antecedenti l'Ottocento si arricchisce di nomi impegnativi, tra gli altri, Ariosto²² e Cyrano de Bergerac²³, che in vari modi ricorrono ai modelli della mitologia classica e sommano alle esperienze letterarie del passato le scoperte astronomiche che nei secoli vengono diffuse da scienziati e divulgatori²⁴.

Nel caso di Yambo l'ispirazione più prossima si può far risalire a un testo di Henry de Graffigny (Graffigny-Chemin, 1863 - Septeuil, 1934), pubblicato in Italia nel 1884 da Sonzogno²⁵. Gli elementi curiosi si susseguono a partire dal titolo, *Dalla Terra alle stelle*²⁶, lo stesso che utilizzerà Yambo nel 1890 per il suo primo racconto pubblicato²⁷. Ma non solo, almeno nel prelude, la storia è la medesima che troveremo ne *La colonia lunare*, e gli stessi protagonisti sono ricalcati dal testo di Graffigny: uno zio scienziato e il nipote assistente preparano il viaggio che li porterà sulla Luna²⁸. Il nome di Henry de Graffigny non compare in nessuna bio-bibliografia su Enrico Novelli.

Uno sguardo attento meritano le illustrazioni de *La colonia lunare*, opera dello stesso Yambo²⁹: queste ultime saranno decisive nell'allestimento delle scenografie del film³⁰. Affrontando brevemente il tema dell'illustrazione intertestuale, si apre un altro percorso iconografico a ritroso che ci riporta

Oltralpe³¹. Infatti il libro di narrativa fantastica illustrato dallo stesso scrittore, vede un apice di eccellenza nell'esperienza di Albert Robida³², esempio di autore "totale" che influenza fortemente Novelli. Allo stesso modo dell'autore francese, Yambo ricorre all'impaginazione anticipata delle illustrazioni, fornendo al lettore una possibile soluzione dell'azione narrata, strategia che Robida utilizza, ad esempio, in *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola nelle 5 o 6 parti del mondo ed in tutti i paesi visitati e non visitati da Giulio Verne* (1880), lasciando la sintesi di episodi particolarmente decisivi alle immagini fuori testo a tutta pagina. Novelli adotta come modello le illustrazioni di Giovanni Duprè (Siena, 1817 - Firenze, 1882), contestuali al volume di Graffigny *Dalla Terra alle stelle*. Duprè utilizza la tecnica dell'incisione ad acquaforte, mentre Yambo preferisce il disegno a mano libera sulla scia di Robida.

Anche il cinematografo ha una sua rilevanza ne *La colonia lunare*. Lo zio scienziato utilizza un "elettrotelescopio" per simulazioni sperimentali. L'immenso strumento ottico penetra all'interno di una camera oscura, una sorta di Cinema *ante litteram*. Yambo lascia al protagonista la descrizione dell'evento che avrà esiti stupefacenti sulla mente di Otto:

ci avvicinammo all'elettrotelescopio [...], il dotto [lo zio] si avvicinò ad uno dei lati della cassa metallica e pigiò un bottone [...], mi trovai in una specie di piccola stanza, assolutamente vuota, nel soffitto della quale si apriva un foro circolare di mezzo metro [...] da quel foro pioveva un po' di luce. - "Guarda, Otto, guarda, tu sei adesso nella Luna!". La luce tornò [...] non mi pareva più di trovarmi nella cassa metallica dell'apparecchio: ma in una campagna desolata rocciosa, circondata dai profili aguzzi e aspri delle montagne [...]. E... particolare anche più curioso!... noi stavamo fermi, ed il terreno scorreva velocemente sotto i nostri piedi, e, all'intorno il paesaggio mutava come per lo

svolgersi di un immenso scenario. [...] – “Zio!... – gridai con quanto fiato avevo – mi par d’impazzire! Dove mi trovo adesso? Sogno forse? Per carità [...]. Questo è un cinematografo insopportabile!”³³.

Un matrimonio interplanetario

Nell’ambito delle Giornate del Cinema Muto sacilesi del 2002, Carlo Montanaro include il film prodotto dalla Latium³⁴ in una rassegna, dedicata all’avanguardia italiana nella sua accezione “inconsapevole”³⁵. Invece, riferendosi a *Un matrimonio interplanetario* e ad opere affini per tematiche e periodo storico, Giovanni Lista parla di “clima avvenirista nella cultura italiana”³⁶. Insomma il film sembra aver risentito, e in parte profetizzato, l’influsso di movimenti culturali non immediati, poco frequentati dal grande pubblico. Yambo è uno scrittore che impone il proprio sguardo (e stile) a un film e si inserisce nell’ambito di un cambiamento più ampio, quel cambiamento che decreta la nascita dell’autore cinematografico³⁷. In *Fuori l’autore!* Brunetta scrive che

il cinema italiano – sul piano internazionale – appare in ogni caso come il territorio in cui più presto che altrove, e in forma più complessa ed esemplare, la nozione d’autore subisce un processo di morfogenesi e si articola secondo una figura che potremmo definire politopica³⁸.

Perciò, secondo altri:

l’Italia degli anni Dieci è da questo punto di vista un campo d’osservazione privilegiato, ricco di testimonianze di questo mutamento complessivo che l’affermazione del cinema introduce nel panorama delle arti³⁹.

Inoltre, decisive sono le suggestioni, o le autentiche citazioni cinematografiche, di *Le Voyage dans la Lune* (1902) e di certi numeri della "cinematografia-attrazione"⁴⁰, in particolare delle *féeries* e delle *vues à transformations*⁴¹, dei viaggi spaziali o impossibili (tra gli altri, *Le Voyage à travers l'impossible* di Méliès, 1904, *Voyage sur Jupiter* di Segundo De Chomón, 1909, *Voyage autour d'une étoile*⁴² e *Le Petit Jules Verne*, attribuito a Gaston Velle, entrambi 1907), o dei film d'ambientazione propriamente lunare (*Au clair de la Lune* ovvero *Pierrot malheureux* di Méliès, 1903, *Rêve à la Lune* di Velle e Ferdinand Zecca, 1905, ed *Excursion dans la Lune*, attribuito a Chomón, 1908)⁴³. Quindi Novelli propone un soggetto che devia dalla produzione di traduzione teatrale e storico-monumentale⁴⁴, cui il cinema italiano dell'epoca sta incanalando il proprio corso, ponendo all'attenzione del pubblico un piccolo esempio di cinema fantastico, filone, questo, che – come abbiamo detto – avrà poca fortuna nella produzione cinematografica nazionale, ma che conta altresì significative presenze⁴⁵. Yambo ricorre al registro avveniristico coniugato col registro comico⁴⁶, al pari di Méliès, ma al contrario di quest'ultimo (che mostra pure un attacco dei *seleniti*⁴⁷ ai visitatori terrestri), Yambo lo intreccia con una storia sentimentale⁴⁸, coadiuvata da effetti visivi stupefacenti⁴⁹. Nel soggetto, infatti, non si incontrano drammi di sorta; e se la trama risulta, infine, esile, l'autore crea espedienti narrativi che favoriscono incidenze assurde, fantastiche o esilaranti: l'ambientazione in paesaggi stranianti, l'esibizione di tecnologie futuribili⁵⁰ ed elementi propri della caduta comica cinematografica. Lo spettatore ha così l'opportunità di vedere sullo schermo le manovre di navicelle, batiscafi spaziali e capsule, nonché la sfilata di eccentrici costumi marziani e seleniti, il tutto sullo sfondo di scenari extraterrestri.

Ne *La colonia lunare*, Yambo si tiene nel registro della verisimiglianza. Nel film, invece, ancora a imitazione di

Méliès, crea un'ambientazione onirica⁵¹. La sorpresa riservata allo spettatore, quindi, non sta tanto nella trama, annunciata fin dall'eloquente titolo e infine confermata, quanto nelle stupefacenti vedute spaziali e nelle improvvise (e inquietanti, anche se inoffensive) apparizioni aliene⁵².

Aldovino⁵³, astronomo terrestre, scruta lo spazio; punta finalmente il telescopio su Marte (HERE MARS HIS)⁵⁴. Attraverso il mezzo ottico riesce ad avvicinare la vista del pianeta e sofferma il proprio interesse sul paesaggio montuoso – e apparentemente ostile – indulgiando su guglie aguzze e funghi giganteschi⁵⁵. Stiamo vedendo il paesaggio in soggettiva, attraverso l'occhio dell'astronomo: infatti le immagini hanno la cornice di un mascherino tondo nero, riferimento al telescopio. Con un lento movimento verso destra, Aldovino incappa in una città dalle architetture sferiche. A questo punto l'astronomo indugia e potenzia la lente del telescopio fino a sbirciare dentro una casa. Qui vive un suo collega alieno con la figlia (FUR. ASTRONOMER OF MARS. AND HIS DAUGHTER⁵⁶); a questo punto il mascherino diviene una finestra moresca, che ricorda anche il buco di una serratura. La donna e il vecchio barbuto stanno trafficando all'interno della specola marziana. La m.d.p. ritrae ora l'improvviso innamoramento di Aldovino per la ragazza, manifestato dal suo sbracciarsi e saltare qua e là; l'astronomo terrestre quindi si precipita a uno sportello postale per telegrafare il suo messaggio d'amore (WIRELESS BETWEEN [E]ARTH AND MARS)⁵⁷. Lo spettatore assiste a un prodigio: le lettere dell'alfabeto, animate, si spargono nell'etere confusamente. La donna viene avvertita dell'arrivo del messaggio da uno sbuffo sferico luminoso salito da una console. Quindi legge la missiva che dice: "*Mars Daughter [sic] you are Fine. I am loving you and I should like very much to marry you. Aldovin [Terrestrial] Astronomer*"⁵⁸. Il padre, Fur, mette le mani avanti e rispedisce al mittente una proposta: "*If you want to marry my daughter come in a*

*year in the Moon. Fur Astronomer of Mars*⁵⁹. Il telegramma viene recapitato da un postino nello studio dell'astronomo terrestre. L'entusiasmo è tale che Aldovino travolge il portalelettere e il suo buffo assistente.

La donna marziana assieme al padre da una parte e Aldovino e l'assistente dall'altra, seguono la costruzione dei mezzi di trasporto spaziali (THE ASTRONOMER OF MARS IS OVERLOOKING THE [D]EPARTURE PREPARATIVES)⁶⁰. In una officina due nerboruti marziani forgiavano su un'incudine una barra⁶¹ – facile pensarlo, visti i giacimenti – di ferro... Nella stazione di lancio terrestre un grande obice di acciaio⁶² è manovrato secondo le coordinate lunari (THE TERRESTRIAL ASTRONOMER IN THE LABORATORY WHERE THE PROJECTILE IS MADE)⁶³. Aldovino e il suo compare, quest'ultimo in tuba e marsina, entrano in una navicella sferica. Il batiscafo spaziale viene quindi caricato nel cannone⁶⁴. Nel frattempo su Marte anche la futura sposa e Fur, coronato da una vistosa mitra, entrano in una capsula a forma di fuso su cui è disegnata una faccia⁶⁵ e vengono lanciati nello spazio. La didascalica successiva anticipa le nozze (MARRIAGE ON THE MOON)⁶⁶ e il cambio di locazione: gli sposi e i loro accompagnatori arrivano finalmente sulla Luna. Le due navicelle, tentando l'allunaggio, quasi si scontrano. Gli innamorati si presentano e si scambiano i rispettivi doni. Successivamente, abbandonati padre e compare, la coppia si inoltra in un antro sinistro. Tra le stalattiti i novelli sposi si baciano. All'improvviso alcune presenze incombono: si susseguono seleniti saltellanti⁶⁷ e graziose fanciulle che danzando in loro onore ne celebrano il matrimonio interplanetario⁶⁸.

C'è da sottolineare che gli elementi fantastici nel film non si limitano alle navi spaziali o ai luoghi extraterrestri: su tutti spicca l'invio del telegramma che, in forma di lettere dell'alfabeto vorticanti, viaggia tra le stelle⁶⁹. A questo proposito, piuttosto che cedere all'idea di un'anticipazione tecnologica⁷⁰, avvertiamo più irresistibile il richiamo delle esperienze

della tipografia futurista. Tuttavia, come avverte Montanaro⁷¹, il film di Yambo non ha ambizioni avanguardistiche in senso proprio, se non nella propria ingenua appropriazione e/o traduzione fantastica della realtà⁷². Pertanto è senz'altro più vicino al gioco di prestigio, alle diavolerie *futuribili* di Verne e Méliès, che alle sperimentazioni *futuriste* di Marinetti o Depero. Eppure... "Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura (*La cinematografia futurista*, Manifesto del 1916). Come si può restare sordi, anzi ciechi?

Un matrimonio interplanetario, oltre all'atmosfera scanzonata del soggetto, evoca, paradossalmente, una tematica di attualità per l'epoca: il colonialismo e, in filigrana, la pace fra i popoli, in stretto anticipo sulla guerra italo-turca⁷³. Il tema della conquista di nuovi orizzonti è affrontato da Yambo in misura ben argomentata ne *La colonia lunare*, ma anche nel film; attraverso un'analisi più attenta, spiccano alcune corrispondenze simboliche: Marte viene ritratto come un pianeta ipertecnologico, parallelo alla Terra, ma più avanzato rispetto alla società terrestre. La Luna, invece, appare come luogo selvaggio, inospitale, roccioso e sterile, abitato da esseri scimmieschi⁷⁴. Nonostante una certa ambiguità razzista⁷⁵, la retorica contenuta nel messaggio finale – dove i sentimenti vincono i confini più estremi – viene stemperata dall'ironia e dalla fantasticheria, ma infine può giungere intatta al pubblico⁷⁶. A differenza che in Verne e in Méliès, in Yambo risulta del tutto assente la parodia dei pruriti positivisti della crociata scientifica. Infatti il simbolico finale del film si pone in armonia con le posizioni di un colonialismo populista⁷⁷, avverso alle motivazioni coloniali di indirizzo nazionalistico, che invece figurano nettamente maggioritarie tra le posizioni interventiste dell'epoca. Come scrive Gian Piero Brunetta:

l'insieme di film legati, direttamente o indirettamente, alla guerra di Libia e alla rinascita dello spirito nazionalistico viene arricchendo comunque il suo senso di sfaccettature e significati extracinematografici di grande interesse per la storia delle mentalità e della formazione di alcuni simboli di identità per la nazione⁷⁸.

Nel 1910 il mondo vive un importante evento astronomico: il passaggio della Cometa di Halley⁷⁹, fatto riverberato nei film *The Comet*⁸⁰, *How Scroggins Found the Comet*⁸¹, *Der Halleysche Komet kommt!*⁸² e nel film Cines *La paura della cometa*⁸³. Un curioso titolo di difficile identificazione promette, evocando il film di Novelli, persino le nozze sull'astro: *Un matrimonio sulla cometa Halley*⁸⁴. Tale è la risposta del cinema, mentre il timore serpeggiante, nell'imminenza del passaggio della cometa, infine deborda e così, come scrive Paolo Caneppele, "un'ondata di panico si diffonde in Europa, migliaia di persone si raccolgono nelle chiese, centinaia si suicidano o alienano i propri beni"⁸⁵. Ma tutto questo tramestio pare non aver preoccupato Yambo, il quale anzi proietta avanti a sé un futuro di pace interstellare. Sarà mai vero?

Filmografia di Yambo (Enrico Novelli)

1909, aprile⁸⁶ – *Otello*, r. di Yambo, p. Società Italiana Pineschi, Roma.

1909, ottobre⁸⁷ – *Il crocifisso d'ottone (Storia del secolo XVI)*, r. e s. di Y., p. Latium Film, Roma.

1910, gennaio⁸⁸ – *Ciuffettino*, r. e s. di Y., p. Latium Film, Roma.

1910, febbraio – *Un matrimonio interplanetario*⁸⁹, r. e s. di Y., p. Latium Film, Roma.

1910⁹⁰ – *Mille chilometri per una lettera*, r. e s.⁹¹ di Y., p. Latium Film, Roma.

1911, dicembre⁹² – *Il traviato*, interprete Y., p. Aquila Films, Torino.

1914, giugno⁹³ – *Addio felicità!*, r. e s. di Y., p. Giano-Film, Genova.

1914, giugno⁹⁴ – *L'eredità della laguna*, r. e s. di Y., p. Giano-Film, Genova o Tutino Film⁹⁵.

1914, novembre⁹⁶ – *La bambola di Mimma*, r. e s. di Y., p. Giano-Film, Genova.

1915, maggio⁹⁷ – *Il più grande amore*, r. Y, p. Giano-Film, Genova.

1915, novembre⁹⁸ – *Fiorenza mia!*, r., s. e sc. Y., p. Novelli Film⁹⁹, Firenze e Maskera-Film, Roma*.

¹ M. Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Bocca, 1905; citiamo dal volume riedito dal Centro Studi Piemontesi (Torino, 1994), p. 117.

² Enrico Novelli (Pisa, 1876 - Firenze, 1943): la sua creatività poliedrica è ascrivibile all'attività del padre Ermete, noto "mattatore" del teatro italiano che, proprio nel 1910, debutta per il cinematografo con *La morte civile* di Gerolamo Lo Savio. Vedi: R. Redi, *Film d'Arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, Roma, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 2000, pp. 36-38; A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910. I film dei primi anni*, Torino, Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, pp. 268-271. Sulle cause del passaggio dal teatro al cinema dei "grandi attori" italiani rimando a G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto. 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 74-75.

³ Rimando alla filmografia di Yambo *infra*. Cfr. A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1905-1909. I film dei primi anni*, Torino, Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 359. G.P. Brunetta (*Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 27) comprende Yambo in quella schiera di "romanzieri, poeti, uomini di teatro [che] vengono reclutati dal cinema alla ricerca di un'immediata nobilitazione culturale".

⁴ La versione da noi visionata s'intitola *Marriage on the Moon*, produzione Latium Film, Roma, 1910, regia di Yambo (Enrico Novelli); lunghezza originale 295 metri, durata della copia: 12' (18 fps).

Provenienza: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

⁵ La copia consultata della 1ª edizione legge nel frontespizio: YAMBO | (ENRICO NOVELLI) | LA COLONIA | LUNARE | (*Storia di un'ipotesi*) | CON 120 DISEGNI DELL'AUTORE | GENOVA | A. DONATH, Editore || 1908.

La copia, ritrovata a Berlino e consultata da chi scrive, reca una dedica a Ugo Ogetti datata febbraio 1908. Da ulteriori ricerche sappiamo che il medesimo testo risulta ristampato da Vallardi nel 1932.

⁶ A proposito del Fantastico nel cinema muto italiano, Michele Canosa parla di “un immaginario zoppo”, sottolineando “che l'immaginario italiano di massa cerca, e trova, cauzione in un altrove retrospettivo: la mitologia classica” (M. Canosa, *Muto di luce*, “Fotogenia”, Bologna, CLUEB, nn. 4/5, 1997/1998, pp. 12-13). Per un *excursus* generale vedi A. Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002, in part. i capitoli: *Il fantastico, anzi* (pp. 21-42) e *Il mondo rigirato: Saturnino versus Phileas Fogg* (pp. 43-69).

⁷ Yambo utilizza il medesimo sincretismo stilistico, per quanto gli è possibile, anche in *Un matrimonio interplanetario*.

⁸ Il riferimento biblico, a mio parere, in Yambo si nutre di una immagine, decontestualizzata, che si trova in un racconto di Albert Robida (Compiègne, 1848 - Neully-sur-Seine, 1926), *La Guerre au Vingtième Siècle*, in cui l'autore francese disegna un aeromobile simile a un vascello, colmo di animali africani. Yambo conosce molto bene l'opera del francese poiché nel 1899 ne illustra una versione italiana, pubblicata da “La Tribuna” di Roma (cfr. A. Robida, *La Guerre au Vingtième Siècle*, Paris, Georges Decaux Éditeur, 1887, pp. 38-40). Anche se posteriore al romanzo di Yambo è interessante l'immagine di un'arca di Noè interstellare, pubblicata dalla “Illustriertes Wiener Extrablatt” del 20 maggio 1910 (n. 36, p. 1) e riportata da Paolo Caneppele nel suo *La repubblica dei sogni. Bruno Schultz, cinema e arti figurative*, Gorizia, Kinoatelje, 2004, p. 41.

⁹ Cfr. M. Novelli, *Ricordando Yambo*, Firenze, Centro Biobibliografico Scrittori e Artisti Toscani “Firme nostre”, 1982, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Yambo [Enrico Novelli], *Dalla Terra alle stelle*, Firenze, Salani, 1890.

¹² Yambo elabora il tema del viaggio interstellare ne *Gli esploratori dell'Infinito*, Roma, G. Scotti, 1906.

¹³ Mario Novelli, *Ricordando Yambo*, cit., p. 4. Mario Morasso, nel 1905, testimonia a questo proposito: “In due o tre lustri Verne non solo è stato di gran lunga oltrepassato dalla realtà ma questa si è svolta verso

direzioni ed ha conseguito tali potenze alle quali egli non aveva osato di arrivare neppure con l'immaginazione. Eppure i suoi libri apparivano come i romanzi dell'impossibile. Così Wells sarà sopravanzato domani, poiché invero adesso, la facoltà fantasticatrice che inventa e che crea, sembra essere trasmigrata dal più temerario inseguitor di sogni al più pratico costruttore della realtà". Citiamo da M. Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1994, p. 105.

¹⁴ Azione che si svolge nel terzo e quarto libro intitolati evocativamente: *Nella luna e L'uomo a centomila leghe dal globo terracqueo...* (Yambo, *La colonia lunare*, cit., pp. 155-356).

¹⁵ Nella fattispecie il capitolo *I Misteri del Castello di Feldberg* (Yambo, *La colonia lunare*, cit., pp. 40-47).

¹⁶ Ne *La colonia lunare* (cit., pp. 119-124) c'è spazio anche per un'escursione nell'Oceano Indiano nel capitolo *L'isola Tabuata*. Il rapporto intellettuale tra Yambo e Emilio Salgari (Verona, 1862 - Torino, 1911) è suggellato, dopo la morte dell'autore veronese, dalla pubblicazione di un'autobiografia salgariana, *Le mie memorie* (Milano, Mondadori, 1928), della quale Yambo scrive l'introduzione. Si tratta di un falso (piuttosto clamoroso) redatto da Renzo Chiosso, un amico di famiglia; il progetto fu avallato da Nadir Salgari, figlio dello scrittore, che in una riedizione (*Le mie avventure*, Milano, Sonzogno, 1937) scrive la nuova introduzione che prende il posto di quella di "Yambo". Su questo episodio rimando a Silvio Alovio, *Salgari e il professore: il caso Chiosso*, in S. Alovio, *Voci del silenzio*, Torino/Milano, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2005, pp. 78-80.

¹⁷ Per uno studio sull'opera fantastica di Herbert George Wells (Bromley, 1866 - Londra, 1946) rimando a G. Winthrop-Young, *La guerra dei mondi. H.G. Wells, 1897*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 171-178.

¹⁸ Per la filmografia tratta da opere di Verne rimando al sito del Ministero degli Affari Esteri di Francia (www.diplomatie.gouv.fr). Il primo film censito risulta essere del 1901 (*Les Enfants du Capitaine Grant*, di Ferdinand Zecca), l'ultimo del 2005 (*Michel Strogoff*, di Alex de Raux Chen).

¹⁹ Per quanto riguarda la ricaduta della letteratura fantastica sul cinema delle origini rimando ad A. Costa, *I padri fondatori: Lumière e Méliès*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia mondiale del cinema*, vol. I, *L'Europa I. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 100-103.

²⁰ Luciano racconta le fasi di un itinerario compiuto al di là delle Colonne d'Ercole che lo porterà (egli stesso ne è il protagonista) assie-

me ad alcuni strani compagni di viaggio addirittura nello spazio, fino a incontrare gli abitanti della Luna.

²¹ Il filone fantastico italiano avrà una capitale nella Firenze dei primi anni del XX secolo, in cui Yambo rivestirà per lungo tempo un ruolo di prim'ordine. Vedi M. Zangheri, *Da Firenze alle stelle: a spasso per il cielo con le edizioni fiorentine popolari e da ragazzi del primo Novecento*, in C. Gallo (a cura di), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, Verona, Biblioteca Civica di Verona, 2001, pp. 143-151.

²² Mi riferisco al XXXIV Canto dell'*Orlando furioso*: Ariosto vi narra il viaggio di Astolfo che approdato sulla Luna per recuperare il senno perduto da Orlando, scopre meravigliandosi che il corpo celeste è abitato.

²³ Savinien Cyrano de Bergerac (Parigi, 1616 - Sannois, 1655). Ne *L'altro mondo o Stati e Imperi della luna*, ispirandosi a Luciano, Cyrano de Bergerac descrive i luoghi e l'ordine sociale del parallelo mondo lunare.

²⁴ Un interessante *excursus* sulla letteratura di argomento lunare è stato pubblicato in un saggio da Elisa Tisselli con il titolo *Viaggi lunari. Ovvero lune di carta e di celluloidi*, accolto nella rivista on-line: "Film/letteratura", n. 3, Università di Bologna, 2004 (www.almapress.unibo.it/fl/default.htm). Sul repertorio letterario "meraviglioso" in generale, rimandiamo a Claudio Gallo, "Bisogna l'impossibile". *Appunti su viaggi straordinari, società future, macchine mirabolanti, sperimentazioni meravigliose nella letteratura "popolare" tra Otto e Novecento*, in C. Gallo (a cura di), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, cit., pp. 49-79.

²⁵ H. de Graffigny, *Dalla Terra alle stelle*, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1884. Il libro è presentato da Camille Flammarion (Montigny-le-Roi, 1842 - Juvisy-sur-Orge, 1925), famoso astronomo francese, che ricostruisce, a partire da Luciano, la storia della letteratura fantastica. Nell'*Introduzione*, Graffigny, sotto mentite spoglie, ci avverte che la storia narrata in questo libro è tratta da un manoscritto ritrovato fortunatamente. Nei primi capitoli sono presentati lo zio astronomo, lo zelante nipote e il loro progetto di viaggiare nello spazio. Nel capitolo VIII, i due approdano a Tenerife (e qui terminano le "analogie" con *La colonia lunare* di Yambo). Entro un vulcano dell'isola lo scienziato farà partire il razzo chiamato "freccia" sfruttandone l'eruzione. Successivamente i due affrontano il viaggio spaziale che si concluderà con l'allunaggio. Inizia la "parte prima" intitolata *Avventure lunari*. Sulla luna i due viaggiatori incontrano i seleniti e socializzano con loro; vi sono descritti i loro usi e costumi. Nella seconda parte (*Attraverso all'infinito*, titolo che Yambo

riutilizzerà nell'inedito del 1889) i due terrestri iniziano un lungo viaggio a bordo di una cometa: visitano i pianeti del sistema solare, e infine ritornano sulla Luna. A questo punto il manoscritto si interrompe e il racconto viene concluso dal capitano di un vascello, cioè colui che ha ritrovato il diario; assieme alla sua ciurma raggiungono il vulcano di Tenerife, dove constatano la veridicità del racconto. È deciso: una volta tornato in Francia, il capitano si curerà di dare alle stampe quel manoscritto straordinario.

²⁶ Il medesimo titolo è utilizzato da Ulisse Grifoni per un racconto nel 1890, la prima edizione del quale s'intitola *Da Firenze alle stelle* (1885). Cfr. M. Zangheri, *Da Firenze alle stelle: a spasso per il cielo con le edizioni fiorentine popolari e da ragazzi del primo Novecento*, in C. Gallo (a cura di), *op. cit.*, p. 149.

²⁷ Yambo adotterà dal volume di Graffigny i titoli *Viaggi maravigliosi* e, come già sottolineato, *Attraverso all'infinito*, per due suoi manoscritti.

²⁸ A cavallo tra Otto e Novecento operazioni di appropriazione di soggetti letterari dovuti ad autori stranieri – che oggi senza dubbio definiremmo “plagio” – sono assai frequenti (esempi celebri si trovano in D'Annunzio e Ojetti). È utile sottolineare che nel 1905 esce per la rivista “Viaggi e avventure di terra e di mare” diretta da Salgari, un romanzo a puntate, *Il fascino dell'ignoto*, del vicentino Anton Ettore Zuliani. Nel testo si riscontrano alcune caratteristiche che potrebbero essere veri e propri *clichés* (lo zio scienziato, il giovane coraggioso, la nipote bella e colta, il buon cafone ignorante e forzuto, la tappa esotica prima del volo interplanetario ecc.) con poche varianti rispetto ai primi capitoli del racconto di Graffigny. Vedi A.E. Zuliani, *Il fascino dell'ignoto*, ora in G. de Turrís (a cura di), *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Editrice Nord, 2001, pp. 2-49. Riferendosi al cinema dell'epoca, Giovanna Grignaffini scrive che: “L'arco di tempo lungo cui il cinema portò a termine la prima fase di istituzionalizzazione, sia per quanto riguarda le tecniche e i procedimenti impiegati, è dominato [...] da una forma efficacissima a garantire ogni processo di accumulo di dati e di memorizzazione: il plagio. È attraverso il plagio – forma autorizzata e quasi ‘sancita’ dalla legislazione del periodo – che centinaia di tecnici, artigiani e *bricoleurs* compiono il loro apprendistato cinematografico [...]. Questo dato strutturale del cinema delle origini [...] rende del tutto improbabile ogni tentativo di fissare definitivamente alcuni primati”. G. Grignaffini, “*Signore e signori: il cinematografo*”. *La nascita del cinema e il suo mito*, Venezia, Marsilio, 1995, p. III.

²⁹ “[Yambo] disegnatore [sta] fra il grottesco e il *Liberty*”. A. Silvestri, *La narrativa fantastica in Italia fino al 1945*, in M. Ashley (a cura di), *Porte sul futuro. Storia e antologia delle riviste di fantascienza. 1926-1945*, vol. II, Roma, Fanucci, 1978, p. 605.

³⁰ La peculiarità di Enrico Novelli di essere un illustratore di mestiere, lo avvantaggia nell’allestimento delle scenografie di *Un matrimonio interplanetario*. A lui stesso possono essere dedicate le parole di Jean-Pierre Berthomé sull’emancipazione della scenografia cinematografica da quella teatrale: “Man mano che l’industria si consolida, i film diventano più ambiziosi e la scenografia appare sempre più come un elemento in grado di sedurre il pubblico e di affermare la superiorità del cinema sul teatro. È in Italia che si traggono tutte le conseguenze di questa nuova realtà [in] una serie di film [...] girati tra il 1910 e il 1914”. J.-P. Berthomé, *La scenografia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia mondiale del cinema*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 629.

³¹ Ad esempio: la rappresentazione antropomorfa degli astri (allegoria), punto nodale per questa ricerca, affonda le radici nell’antichità e si perpetua sino all’arte contemporanea. Un percorso collaterale alle arti maggiori che consideri, in una ricerca iconografica, il manifesto pubblicitario o la stampa periodica ottocenteschi, offre esemplari riferimenti visivi e alcune sorprese. Ad esempio, per quanto riguarda i soggetti “lunari”, è utile citare un manifesto teatrale per pubblicizzare l’operetta di Offenbach, *Le Voyage dans la Lune. Féerie en quatre actes* (1875), realizzato da Edward Ancourt (Paris, Imprimerie Lemercier & Cie, 1875), conservato presso l’Archivio Storico Bolaffi di Torino. Il manifesto ci offre un paesaggio selenita “al chiaro della Terra” (allusione all’omonima aria conclusiva del IV e ultimo atto dell’operetta). Un’altra interessante illustrazione si trova sulla testata del periodico francese “La Lune” (seconda metà dell’Ottocento) e mostra una Luna piena dai connotati antropomorfi, che, quasi quarant’anni più tardi, ritroveremo in *Le Voyage dans la Lune* di Méliès. (La copia del periodico visionata risale al 1867, ed è conservata presso la Collezione Gondolo della Riva, Torino.) La stessa Luna piena dal viso umano è ripresa in un manifesto pubblicitario di una ditta tedesca produttrice di cioccolato: due Pierrot (uno bianco l’altro nero) che, in cima a una scala a pioli, offrono all’astro un dolcume (*Hilddrand’s Kakao Schokolade*, Berlino, Stamperia Raufmann, 1900, conservato presso l’Archivio Storico Bolaffi, Torino). Il tema della scala come mezzo per raggiungere gli astri sarà riproposto nel cinema delle origini. Cfr. *Au clair de la Lune (Pierrot malheureux)* di Georges Méliès, 1903, oppure *Voyage sur Jupiter* di Segundo de Chomón, 1909.

³² Tra le opere visionarie di Robida, ricordiamo almeno: *Le Vingtième Siècle* (1883), *La Guerre au Vingtième Siècle* (1887) già citata, *Le Vingtième Siècle. La Vie électrique* (1890), nelle quali il progresso scientifico entra prepotentemente a cambiare la Storia e la vita dell'uomo. Macchine, veicoli e velivoli avveniristici sono i protagonisti di storie futuribili, ambientate, però, sulla Terra.

³³ Yambo, *La colonia lunare*, cit., pp. 60-62.

³⁴ La Latium fu "fondata e poi venduta dai Fratelli Pineschi - ne diventa regista lo scrittore fiorentino Yambo (Enrico Novelli)". M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Milano, Poligono, 1951, p. 37.

³⁵ C. Montanaro, *L'avanguardia italiana ovvero un'avanguardia inconsapevole*, in *Le giornate del cinema muto 2002, XXI edizione*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002, p. 82.

³⁶ Corrispondenza privata con l'autore.

³⁷ Giuliana Muscio, nel tratteggiare l'*identikit* dello scrittore di cinema muto italiano, evidenzia che la nostra produzione negli anni Dieci è "espressione d'una cultura a un tempo aristocratica e provinciale [...], oscilla così tra vette di fonti letterarie inosabili e la mediocrità della letteratura popolare, spesso d'origine straniera [evocando] con immediatezza il carattere della produzione nazionale, la stretta relazione con letteratura e teatro, che spinge il cinema verso ambiziosi progetti culturali [...]". Sottolineiamo come esso problematizzi l'idea di autorialità, in quanto più che la firma registica viene promossa quella dello scrittore". G. Muscio, *La sceneggiatura*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia mondiale del cinema*, vol. V, cit., p. 663.

³⁸ G.P. Brunetta, *Fuori l'autore!*, in L. Quaresima e A. Franceschini (a cura di), *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta*, Udide, Forum, 1997, p. 148.

³⁹ G. Pescatore, *Nascita dell'autore cinematografico*, in G.P. Brunetta, *Storia mondiale del cinema*, vol. I, cit., pp. 215-216. È un percorso che avrà compimento nel cinema mondiale degli anni Venti, quando l'autorialità uscirà dalle secche di un'ambiguità disciplinare e l'autore cinematografico avrà piena cittadinanza nel sistema delle arti. In questo senso la corrispondenza sottolineata da Carlo Montanaro tra *Aelita* (Jakov A. Protazanov, URSS, 1924) e *Un matrimonio interplanetario* sembra, anche se inconsapevolmente (ma il dubbio è d'uopo), dare soprattutto ragione a un percorso, come rileva Pescatore, iniziato in Italia negli anni Dieci. Cfr. C. Montanaro, *L'avanguardia italiana ovvero un'avanguardia inconsapevole*, cit., p. 82.

⁴⁰ A. Gaudreault, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004.

⁴¹ Per ciò che concerne lo studio sulle *vues à transformation* rimando ad A. Costa, *I padri fondatori: Lumière e Méliès*, cit., pp. 97-98.

⁴² *Voyage autour d'une étoile*, realizzato da Gaston Velle per la Pathé nel 1906, dallo stesso Velle viene rifatto, sempre nel 1906, per la Cines, con il titolo *Un viaggio in una stella*. In rapporto al film di Yambo, il film in duplice versione di Velle meriterebbe un'analisi approfondita: sarà per un'altra volta.

⁴³ Quando Yambo lavora al suo film, Méliès sospende la produzione "tra il 1909 e il 1910" (A. Costa). Pertanto, è lecito pensare che Novelli abbia in qualche modo approfittato dell'assenza dagli schermi del maestro del film "a trucchi". A. Costa, *I padri fondatori: Lumière e Méliès*, cit., p. 98.

⁴⁴ Novelli stesso produrrà film tratti da soggetti teatrali o di argomento storico: *Otello* (1909), *Il crocifisso d'ottone: storia del secolo XVI* (1909) e *Fiorenza mia!* (1915). Sulle cause che spingono la produzione italiana a prediligere soggetti di genere storico o mitologico vedi: M. Canosa, *Muto di luce*, "Fotogenia", nn. 4/5, cit.; I. Schenk, *Il "peplum" italiano*, ivi.

⁴⁵ A questo proposito rimando al cap. *Il fantastico, anzi*, in A. Costa, *I leoni di Schneider*, cit., pp. 21-38; per uno sguardo più generale, vedi i capp. *Horror vs Burlesque* e *Meraviglioso vs Fantastico* in A. Costa, *Méliès. La morale del giocattolo*, Milano, Il Formichiere, 1980, rispettivamente pp. 116-127, 129-135.

⁴⁶ Vale la pena trascrivere alcune frasi di lancio del film riportare da Aldo Bernardini: "Soggetto comico fantastico" – "In questa film assieme alla parte comico-fantastica, dovuta all'inesauribile vena di Enrico Novelli (Yambo), gli spettatori troveranno la riproduzione esatta e rigorosamente scientifica di paesaggi lunari tratti con la massima accuratezza dalla celebre *Mappa Selenografica* di Beer e Moedler, il capolavoro della cartografia lunare. Il matrimonio avviene nei pressi del cratere del monte Tycho, la incomparabile montagna lunare che si erge inaccessibile e meravigliosa dal suolo accidentato da pittoreschi risalti". In A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit., p. 253.

⁴⁷ Così sono chiamati gli abitanti della Luna da Cyrano nel suo *L'Autre Monde ou Les Etats et empires de la Lune*, pubblicato nel 1657; tr. it. S. Cyrano de Bergerac, *L'altro mondo o Stati e Imperi della luna*, Roma, Newton Compton, 2002.

⁴⁸ Come nel già citato *Aelita*, come in *Una donna nella Luna (Frau im Mond)*, 1929) di Fritz Lang.

⁴⁹ Come apparivano questi effetti visivi all'epoca? "Il popolare Yambo

[...] ha saputo darci dei quadri, che, dato il soggetto fantastico, non potevano riuscire più verosimili”. Così Ferruccio Sacerdoti, in “La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica”, Napoli, n. 109, 17 maggio 1910, riportato in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit., p. 253.

⁵⁰ Anche se in un caso particolare, prossime. Mi riferisco al mortaio gigante dal quale viene sparata la capsula terrestre nello spazio, che sarà, in un modello non dissimile finanche nelle dimensioni, assai familiare ai soldati impegnati nella Grande Guerra.

⁵¹ Sulla verisimiglianza più o meno presente nei film di soggetto fantastico, François Jost sottolinea che il fattore che sostiene il *patto di credulità* tra spettatore e autore risiede nella coerenza narrativa; l'autore la mantiene esplicitando sapientemente i necessari postulati. Cfr. F. Jost, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Milano, Il Castoro, 2003, pp. 27-28. Per quanto riguarda Yambo questi postulati risalgono ai film di genere fantastico precedenti, da Méliès a Chomón, e sono la sostanza di quello che Umberto Eco chiama “statuto iconologico” formato da “elementi figurativi ormai canonici, [...] elementi iconografici [che] si compongono in una più ampia trama di convenzioni che viene a costituire un vero e proprio repertorio simbolico”. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 145-147). Adattando il discorso di Eco (riferito al fumetto) a *Un matrimonio interplanetario* si può parlare di una semantica del cinema fantastico delle origini tradotto per la prima volta da un autore, qual è Yambo, che non rientra nel trittico produttivo francese Star-Film, Pathé e Gaumont. I segni convenzionali nati nei film di Méliès, a loro volta mutuati dalla letteratura di genere, e che ritroviamo nel film di Novelli (ad esempio: i funghi giganti nei paesaggi extraterrestri, l'allestimento delle fucine in cui si costruiscono le navicelle spaziali, il cannone che spara nello spazio i cosmonauti, i costumi dei seleniti) fanno parte di un repertorio che, nel 1910, è ormai codificato, perciò *ricosciuto* dal pubblico, e che Yambo si prende la libertà di variare: ad esempio, l'autore italiano evoca il *cliché* della Luna antropomorfa, assente nel suo film, decorando con un viso umano la navicella marziana.

⁵² Il primo “incontro” letterario importante tra la Terra e Marte si trova in H.G. Wells, *The War of the Worlds* (1897) e, come rivela il titolo, al contrario del film di Enrico Novelli, fu tutt'altro che pacifico. Mario Novelli ricorda che Wells fu tra gli autori preferiti di Yambo fanciullo (vedi nota 13).

⁵³ Interpretato probabilmente da Yambo stesso, la copia visionata

non è abbastanza nitida da consentire l'identificazione.

⁵⁴ Did. 1: "Ecco Marte!". – Qui come nelle note *infra*, le didascalie italiane del film sono tratte da "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, n. 96, 12 febbraio 1910, ora in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit., p. 253.

⁵⁵ Cfr. le scenografie similari in G. Méliès, *Le Voyage dans la Lune* (1902), collaterali all'immaginario letterario e iconografico che ruota attorno all'*Inferno* dantesco (cfr. il cap. *Scenari danteschi* in A. Costa, *I leoni di Schneider*, cit., pp. 33-36) e all'Ade omerica e virgiliana.

⁵⁶ Did. 2: "Fur... astronomo di Marte! e sua figlia".

⁵⁷ Did. 3: "Radiotelegrafia tra la Terra e Marte".

⁵⁸ Scritta di scena.

⁵⁹ Scritta di scena.

⁶⁰ Did. 4: "L'astronomo di Marte sorveglia i preparativi di partenza".

⁶¹ Cfr. la scena simile in G. Méliès, *Le Voyage dans la Lune*.

⁶² Cfr. la scena simile in G. Méliès, *Le Voyage dans la Lune*.

⁶³ La did. 5 non risulta in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit.

⁶⁴ Cfr. la scena simile in G. Méliès, *Le Voyage dans la Lune*.

⁶⁵ Elemento decorativo antropomorfo che – come abbiamo già osservato – corrisponde al volto umanizzato della Luna nei film di Méliès e dei suoi epigoni. Ci pare di trovare una rievocazione della navicella del film di Yambo in un racconto di Momus (pseud. di Augusto Piccioni) edito vent'anni più tardi: *Viaggio nella Luna di Cretinetti e Beoncelli* (Firenze, Nerbini, 1930); qui, la navicella denominata *Selenita* "assomigliava ad [...] un sigaro toscano [...] con due occhi aperti [...] nella testa". Citazione tratta da M. Zangheri, *Da Firenze alle stelle*, in C. Gallo (a cura di), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, cit., p. 147.

⁶⁶ Did. 6: "Matrimonio nella luna".

⁶⁷ Anche questi seleniti acrobati – ancorché ben più minacciosi – discendono da G. Méliès, *Le Voyage dans la Lune*. La loro morfologia, come ricorda Costa, è ispirata a *La guerra dei mondi* di Wells. Cfr. A. Costa, *Méliès*, cit., pp. 110-111.

⁶⁸ Un altro celebre matrimonio interplanetario si trova nel citato *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola*, di Albert Robida. L'autore narra come quattro regine terrestri vengano chieste in sposa da altrettanti monarchi saturniani, al fine di creare "un'ottava specie di donne". A. Robida, *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola*, cit. pp. 461-480.

⁶⁹ Nel 1902 Filippo Tommaso Marinetti (Alessandria d'Egitto, 1876

- Bellagio, 1944) pubblica un poema intitolato *La Conquête des étoiles: poème épique* (Paris, Editions De La Plume, 1902) che dimostra fin dal titolo la sua attenzione verso il tema spaziale. Qui si narra in forma allegorica, di gusto simbolista, lo scontro prometeico del mare contro il cielo. Non a caso, l'autore sottopone il componimento al giudizio di Giosue Carducci. (Una copia con dedica autografa di Marinetti è conservata presso l'Archivio di Casa Carducci, Bologna.) Il poema di Marinetti è una sorta di prodromo del ritornello che appare nel *Manifesto del Futurismo* (1909): "Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!". Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), troviamo un "punto programmatico" che per affinità ricorda l'episodio citato in *Un matrimonio interplanetario*: "il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricomponne senza intervento umano". Quale trasformazione ideale di questo percorso letterario, ugualmente nel 1912, Marinetti lancia le "parole in libertà", ossia la decostruzione della tradizione e conseguente "spaesamento" della parola. Una rivoluzione tipografica che vedrà impegnati, oltre al fondatore, autori quali Paolo Buzzi (vedi *L'ellisse e la spirale*, 1915) e Fortunato Depero (cfr. il "libromacchina", *Depero futurista*, 1927). Per quanto riguarda il rapporto tra Futurismo e il tema del volo aereo e cosmico, rimando al capitolo *Futurisme et vol aérien*, in G. Lista, *Vue aérienne et aéropeinture Futuriste: une métaphisique de l'espace*, contenuto in AAVV, *La conquête de l'air. Une aventure dans l'art du XX^e siècle*, Milano, 5 Continents Editions, 2002, pp. 98-104.

⁷⁰ A titolo di *divertissement* cinefilo: tra le possibili previsioni inconsapevoli di Yambo una è contenuta ne *La colonia lunare*: vi troviamo infatti un misterioso "grosso monolite di ferro meteorico forse alto due metri" (p. 93).

⁷¹ Decisiva appare la diagnosi generale di Montanaro sul periodo che anticipa le avanguardie artistiche storiche: "Non possiamo non constatare come, attraverso il cinema, sia subentrata nella cultura visiva quella concettualità che ha fatto poi fare un determinante salto qualitativo alle arti figurative del secolo appena passato". C. Montanaro, *L'avanguardia italiana ovvero un'avanguardia inconsapevole*, cit., p. 77.

⁷² A questo proposito, rispetto al fumetto e la "sua stilizzazione grafica dei dinamismi" e le affinità con alcune "soluzioni del Futurismo", Umberto Eco parla di posizione "parassitaria" del fumetto e di un suo "rapporto di promozione e di precorrimto", aggettivazioni appropriate sia per *La colonia lunare* sia per *Un matrimonio interplanetario*. Eco aggiunge che "sul piano dell'inquadratura il fumetto è chiaramente

debitore al cinema di ogni sua possibilità e di ogni suo vezzo". (U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., pp 152-153). Quando Yambo smette di fare cinema nel 1915, di lì a pochi anni inizierà una duratura carriera di fumettista (*Le avventure di Lasagna e Pippo Bietta*, "La Nazione", Firenze, 1920), parallela all'attività di scrittore, che manterrà fino ai suoi ultimi giorni. Sulla scorta delle osservazioni di Eco, si può rilevare una continuità nel percorso di Novelli dal cinema al fumetto; ad esempio il soggetto de *La colonia lunare* approderà, seppure con cambiamenti considerevoli, ne *I pionieri dello spazio*, fumetto pubblicato a puntate su "Topolino" (dal 25 dicembre 1936 all'11 marzo 1937). In un curioso volume collettivo, *Silenzio! Si gira...* (Milano, Vallardi, 1947) saranno editati (postumi) tre suoi soggetti avventurosi pensati, fin dal titolo della raccolta, per il cinema; qui gli autori vengono chiamati "registi". Inoltre Enrico Novelli fumettista è ricordato proprio da Umberto Eco nel suo ultimo romanzo: "Yambo", infatti, è il nome del protagonista de *La misteriosa fiamma della regina Loana* (Milano, Bompiani, 2004).

⁷³ La guerra italo-turca scoppia nel 1911 e si conclude nel 1912. Sui rapporti tra la Guerra di Libia e le influenze sul cinematografo rimando a G.P. Brunetta e J.A. Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano*, "Materiali di lavoro. Rivista di studi storici", Rovereto (TN), 1990.

⁷⁴ Anche i seleniti nella *Colonia lunare* (cit., p. 354) sono ritratti da Novelli come esseri ripugnanti, nonostante operino contro i nemici della colonia: "Una moltitudine d'esseri indefinibili apparve; esseri piccoli e lividi, agili e deformi, con occhi glauchi, orribilmente gonfi, grosse teste allungate, dorsi curvi, coperti di vellosità giallastre... Nella prima, rapida occhiata che gettai loro, vincendo una estrema ripugnanza e un terrore mai provato, mi parvero molluschi umani".

⁷⁵ Una corrente razzista scorre in molto cinema muto italiano, il più delle volte appare come un dato scontato, atto a suscitare ilarità. Per citare alcuni casi famosi: dall'antisemitismo in *Cabiria*, alla presa in giro dei "selvaggi" nelle *Straordinarissime avventure di Saturnino Farandola* di Marcel Fabre, o nei *Topi Grigi* di Emilio Ghione.

⁷⁶ Sull'aspetto educativo e morale di quella che sarà la fantascienza, Eco scrive: "ci pare tipico della *science fiction*, proprio perché cerca sempre di immaginare le soluzioni possibili di dati attuali, lo sfociare di una critica positiva; e a differenza del romanzo giallo [...] essa non rimane mai una gradevole giustificazione del fattuale, ma mantiene una tensione utopistica, una funzione allegorica ed educativa". U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 372.

⁷⁷ Giovanni Pascoli fu portavoce, anomalo ed esemplare a un tem-

po, dell'istanza populista della "quarta sponda" da conquistare all'Italia. Nel discorso pubblico *La grande proletaria si è mossa* (1911) l'autore fa collimare l'impresa coloniale italiana con le speranze del suo popolo senza terra, condannato all'emigrazione.

⁷⁸ G.P. Brunetta, *L'ora d'Africa del cinema italiano*, cit., p. 12.

⁷⁹ L'apparizione della Cometa di Halley nel 1910 ha suscitato sentimenti contrastanti e "millenaristi" come ricorda l'eloquente titolo italiano del film di August Blom, *La fine del mondo* (*Verdens Undergang*, Danimarca, 1916), liberamente ispirato all'evento astrale di sei anni prima.

⁸⁰ Thomas Edison Inc., Usa, 1910.

⁸¹ Regia di David Aylot, Gran Bretagna, 1910.

⁸² Erste Bayerische Filmsfabrik, 1910 (citato in P. Caneppele, *op. cit.*, p. 40).

⁸³ Cines, giugno 1910. Cfr. A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit., p. 291.

⁸⁴ Non si trova traccia di questo film nella filmografia del cinema muto italiano di Bernardini e Martinelli, né in A. Bernardini, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, ANICA, Roma, 1991, né nella sua versione *on-line* (www.anica.it). Potrebbe invece trattarsi di una sovrapposizione al film di Yambo o della traduzione di un film estero oggi sconosciuto. Il film risulta proiettato al Cinema-teatro Eden di Senigallia (PU) nel maggio 1910. Notizia desunta da un flano pubblicitario riprodotto ne "La voce misena", a. II, n. 19, Senigallia, 14 maggio 1910, p. 3, ora in V. Angelini e F. Pucci (a cura di), *1896-1914. Materiali per una storia del cinema delle origini*, Torino, Studio Forma Editore, 1981, p. 233.

⁸⁵ P. Caneppele, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁶ Data presente in una pubblicità del film, pubblicata in "Il Café-Chantant e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, 10 aprile 1909, citata in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1905-1909*, cit., p. 359.

⁸⁷ Data di edizione (disponibilità della copia). Cfr. A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1905-1909*, cit., p. 273.

⁸⁸ Data desunta da una pubblicità del film pubblicata in "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, n. 91, 8 gennaio 1910, citata in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit., p. 93.

⁸⁹ Conosciuto anche con il titolo *Il matrimonio interplanetare*. La data risulta da una pubblicità del film pubblicata in "La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica", Napoli, n. 96, 12 febbraio 1910, ora citata in A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit., p. 253.

⁹⁰ Data proposta da A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1910*, cit.,

p. 263. Mario Novelli (*Ricordando Yambo*, cit., p. 44) propone la data al 1911.

⁹¹ Mario Novelli (ivi, pp. 44-45) attribuisce a Yambo anche il soggetto del film e riporta una versione del titolo diversa: *10.000 KM. per una lettera*.

⁹² Data di edizione. Cfr. A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911*, vol. II, *I film degli anni d'oro*, Torino, Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996, p. 234.

⁹³ Data della prima visione. Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1914*, vol. II, *I film degli anni d'oro*, Torino, Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1993, pp. 19-20.

⁹⁴ Data del visto di censura; il film è conosciuto anche con il titolo *Il poliziotto gentiluomo*. Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1914*, cit., p. 185.

⁹⁵ Secondo Mario Novelli (*Ricordando Yambo*, cit., p. 44), la produzione fa capo alla Tutino Film.

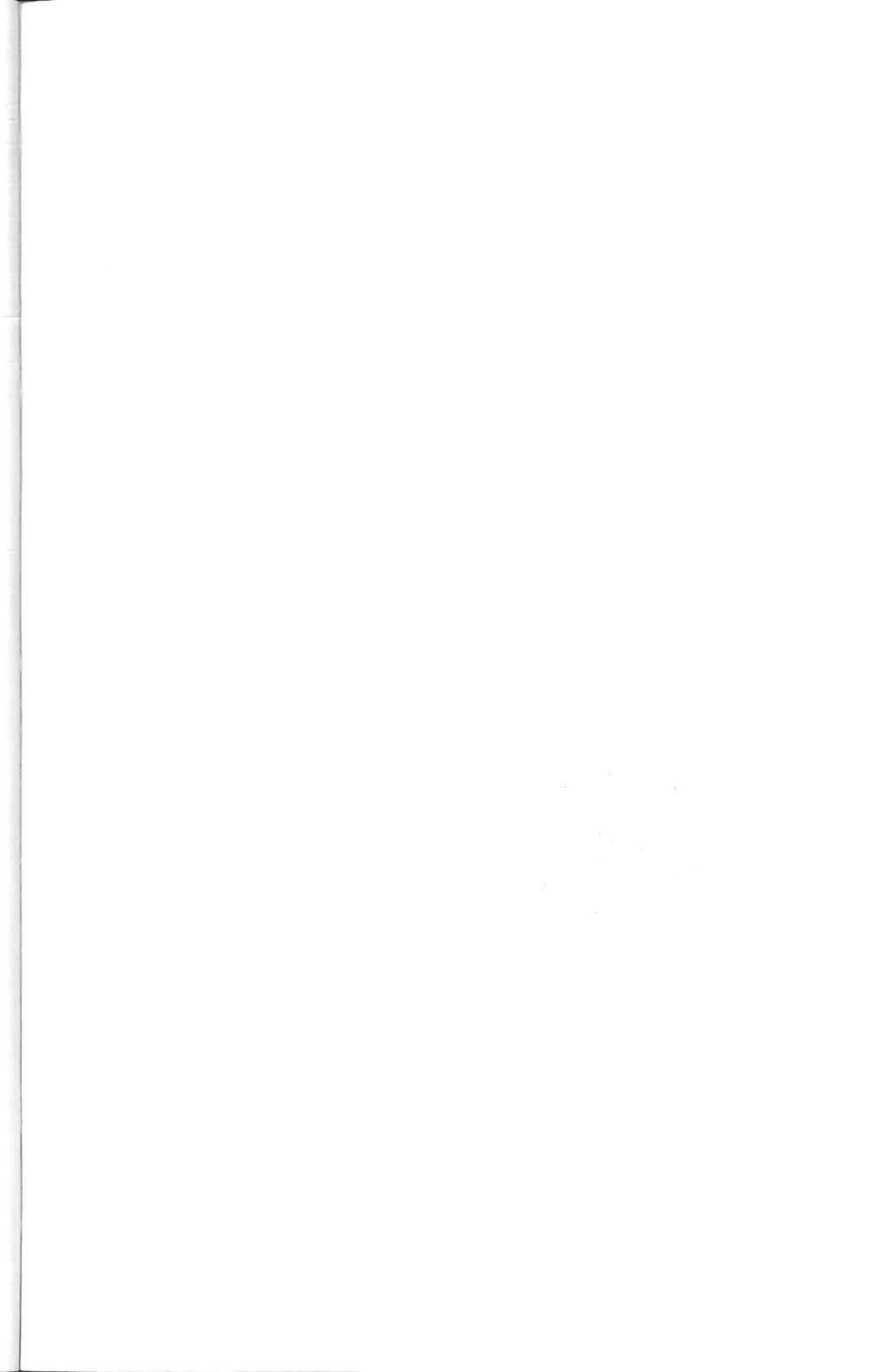
⁹⁶ Data del visto di censura. Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1914*, cit., pp. 56-57.

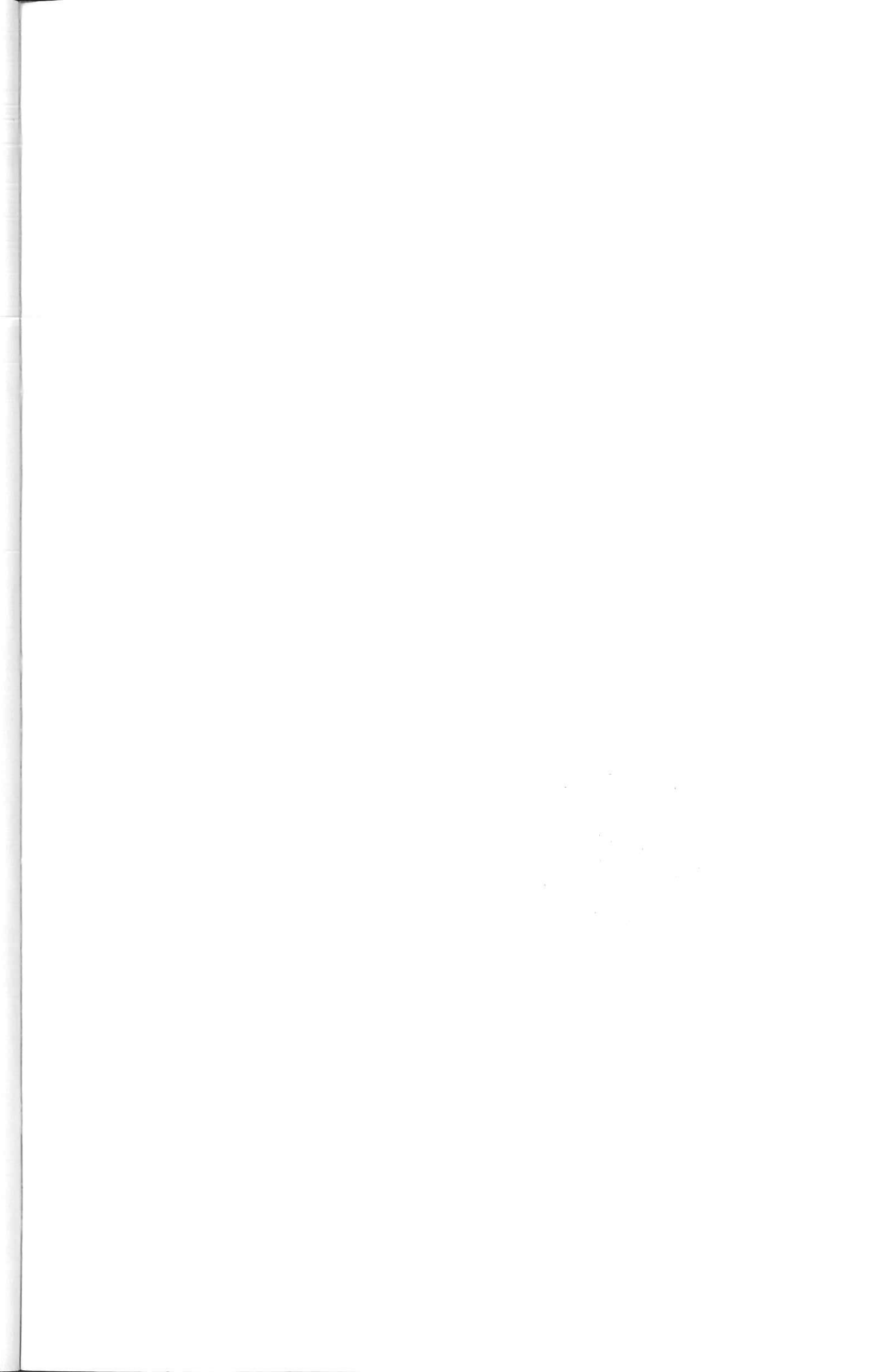
⁹⁷ Data del visto di censura. Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, vol. II, *I film della grande guerra*, Torino, Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1992, p. 133. Tra gli interpreti Ermete Novelli e la sua compagnia; non c'è traccia di questo film nel più volte citato libro di Mario Novelli.

⁹⁸ Data del visto di censura. Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, cit., p. 201.

⁹⁹ La Novelli Film è una società di "fabbricazione di films cinematografiche" con sede a Firenze, in Viale Manfredo Fanti, 49, di cui Ermete Novelli risulta "direttore onorario". Mario Novelli afferma che *Fiorenza mia!* "ceduta alla Maskera Film per la distribuzione, ebbe successo anche all'estero con titolazioni e didascalie in lingua". Queste informazioni sono tratte da un'azione societaria da 500 lire della Novelli Film riprodotta in M. Novelli, *Ricordando Yambo*, cit., pp. 19-21.

*Il mio sentito ringraziamento va agli attenti lettori di questo saggio in fase di elaborazione. Da loro ho ricevuto preziose indicazioni, correzioni e consigli decisivi per non perdere la rotta interplanetaria. Grazie quindi a Gian Piero Brunetta, Michele Canosa, Alessandro Faccioli, Claudio Gallo, Davide Gherardi, Giovanni Lasi, Giovanni Lista, Dario Minutolo, Carlo Montanaro.





Dunque, "Immagine"

Vittorio Martinelli
Il dovere di dimenticare

Alberto Friedemann
Oltre le case di vetro.
Teatri di posa fra progetto e utopia

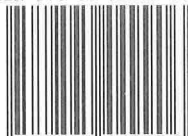
Paolo Caneppele
Le città del cinema.
I luoghi della produzione cinematografica
e la loro raffigurazione

Elena Nepoti
I cinematografi a Bologna nel 1911

Davide Gherardi
Lettere e pugnali

Denis Lotti
Yambo sulla Luna di Verne e Méliès.
Da "La colonia lunare"
a "Un matrimonio interplanetario"

ISBN 978-88-95449-90-6



9 788895 449906 >