

Una pioniera per la storia del cinema: **Maria Adriana Prolo.**

A CURA DI
Claudia Gianetto e Silvio Alovio

CON LA COLLABORAZIONE DI
Gianna Chiapello



MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA

Presidente

Enzo Ghigo

Direttore

Domenico De Gaetano

Comitato di gestione

Giorgia Valle Vicepresidente

Paolo Del Brocco, Gaetano Renda,

Annapaola Venezia

Il presente volume pubblicato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino raccoglie testi inediti su Maria Adriana Prolo e accompagna nell'edizione in cofanetto la ristampa anastatica di *Storia del cinema muto italiano Vol. I* (Poligono, Milano, 1951).

Il progetto, curato da Claudia Gianetto e Silvio Alovio con la collaborazione di Gianna Chiapello per il Centro ricerche sul cinema muto italiano "Giovanni Pastrone", è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema con la collaborazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema.

Supervisione grafica di Elena Manzone.

Hanno collaborato Antonella Angelini, Roberta Basano, Paola Bortolaso, Elena Boux, Marco Grifo, Gabriele Perrone, Fabio Pezzetti Tonion.

Si ringrazia la famiglia Prolo - Agnesi, il Museo Storico Etnografico della Bassa Valsesia, Elena Bosio e Daniele Segre.

In copertina

Maria Adriana Prolo a Imperia.

Foto conservata presso l'Archivio Romagnano Sesia/famiglia Prolo Agnesi [verificare didascalia]

L'Artistica Savigliano S.r.l., Savigliano (CN), marzo 2023


© Museo Nazionale del Cinema, Torino

In copertina:

Maria Adriana Prolo

Archivio Famiglia Prolo-Agnesi

Enzo Ghigo	4
Stefano Geuna	6
Vittorio Sclaverani	7
UNA FIGURA RAPPRESENTATIVA DEL NOVECENTO	
Domenico De Gaetano	9
SPETTACOLO, INDUSTRIA, PATRIMONIO, TRA MUSEO E STORIOGRAFIA	
Giulia Carluccio	17
UN LIBRO DA RISCOPRIRE	
Claudia Gianetto e Silvio Alovio	25
LA ZIA ADRI AGLI OCCHI DEL NIPOTE E DELLE PRO-NIPOTI	
Maria Luisa Bertotto	35
DALLA BIBLIOTECA AL MUSEO. IL VIAGGIO DI FORMAZIONE DI MARIA ADRIANA PROLO	
Donata Pesenti Campagnoni	39
CRONOLOGIA ESSENZIALE DELLA VITA DI MARIA ADRIANA PROLO E DEL MUSEO DEL CINEMA	
Antonella Angelini e Paola Bortolaso	47



Maria Adriana Prolo nel suo studio a Palazzo Chiabrese durante le riprese di *Occhi che videro* di Daniele Segre, 1988
Foto Elena Bosio
Archivio Elena Bosio/I Cammelli - Torino

UN LIBRO DA RISCOPRIRE

Claudia Gianetto e Silvio Alovio

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre

Marcel Proust, *La prigioniera* (Alla ricerca del tempo perduto, 1923).

La lettura o la rilettura della *Storia del cinema muto italiano* di Maria Adriana Prolo sorprende: ci si attenderebbe un testo sì prestigioso ma anche troppo compromesso dai dati divenuti poi obsoleti o anche poco avvincente. Sfogliandolo, scoprirete poco a poco che accade il contrario. La scrittura, leggera ed efficace, è estremamente gradevole nonostante l'autrice debba sintetizzare la straordinaria vivacità industriale, sociale e culturale dei primi vent'anni del cinema italiano in sole 88 pagine più 27 di densissime note e con una chiusura anche un poco precipitosa (forse motivata dalla convinzione che al primo volume sarebbe presto seguito il secondo).

Pur in un'economia testuale così ridotta, il libro offre un contributo storiografico straordinariamente innovativo ma, come vedremo, rimasto per decenni in larga misura incompreso. Per capire meglio la portata di tale innovazione occorre ritornare per un attimo indietro nel tempo, ricordando quale fosse lo sconcertante contesto nel quale la Prolo

sviluppo le sue pionieristiche ricerche. Prima del suo volume, il cinema muto italiano era stato oggetto occasionale di ricostruzioni frettolose e distratte, affidate alla memoria soggettiva, interessata e vacillante, di alcuni testimoni (Emilio Ghione, Giovanni Pastrone, Lucio D'Ambra, Enrico Guazzoni, Francesco Soro ecc.), alle strumentalizzazioni di una critica intelligente ma molto ideologica (si pensi solo a Umberto Barbaro che esalta *Sperduti nel buio*), al facile bozzettismo impressionistico colorato dalla deleteria retorica del buon "vecchio cinema italiano" (Eugenio Ferdinando Palmieri nel suo libro omonimo pubblicato nel 1942), dove si mescolavano toni favolistici e accenti ironici ora teneri e ora quasi derisori. Agli occhi, spesso miopi, degli aspiranti storici dell'epoca, d'altronde, lo scenario delle fonti si presentava quasi desertico. Nella quasi totale assenza, come rileva la stessa Prolo, di archivi nazionali che raccogliessero e conservassero il materiale prezioso che documenta la storia della cinematografia (Nota 3 pag. 89-90), i film ancora visibili, spesso tagliuzzati in discutibili centoni antologici (dall'*Antologia del cinema muto italiano* di Luigi Chiarini, 1935, a *Vent'anni di arte muta*, di Emilio Scarpa, 1938), si contavano sulle dita di una mano, mentre quasi nessun critico o studioso (se non, almeno un po', Palmieri) faceva lo sforzo, davvero minimo, di consultare le pur numerose riviste specializzate conservate nelle biblioteche nazionali e locali. Di ricerche su fonti primarie negli archivi cartacei, ovviamente, non si parlava nemmeno. Invece di evolvere, dunque, l'interesse, peraltro relativo, verso il cinema muto italiano stagnava in un limbo culturale privo di reali oggetti di studio e senza metodo, impaludato da ottuse condanne estetiche ("il vecchio cinema italiano era artisticamente ben poca cosa", dichiara convinto Guido Bezzola sulle autorevoli pagine di "Cinema" nel 1951, lo stesso anno in cui esce il volume di Prolo), da tante omissioni e, ancora di più, da innumerevoli errori che si perpetuavano di testo in testo (come rileverà poi amaramente pochi anni dopo l'ex sceneggiatore Arrigo Frusta, nei suoi bellissimi "ricordi di uno della pellicola" pubblicati su "Bianco e Nero").

Da questa approssimativa ma influente tradizione di studi (se così, con non poca indulgenza, la vogliamo chiamare), Prolo prende chiaramente le distanze, proponendo non soltanto una rigorosa metodologia della ricerca, dovuta alla sua solida formazione storiografica, ma anche un'idea di cinema.

Dal punto di vista della metodologia, alcune note del volume chiariscono l'approccio della Prolo a questa disciplina di studio (allora però ancora non considerata tale) e soprattutto il modo di raccogliere e approfondire i dati. La studiosa intende dimostrare, in primo luogo, come non sia possibile scrivere una storia del primo cinema italiano senza consultare, citare e verificare le fonti. Quelle da lei scelte come fonti principali del suo volume sono le fonti a stampa e le testimonianze dei sopravvissuti. Per quanto riguarda la prima fonte, chi oggi volesse rimproverare alla Prolo che la stampa dell'epoca quasi mai può essere considerata come una fonte primaria, dimostrerebbe colpevolmente di non sapere che alla fine degli anni Trenta, quando l'autrice avvia la sua lunga ricerca storica, delle riviste del cinema muto si ignora o quasi l'esistenza. Inoltre, come si può dedurre anche dal suo progetto, parallelo alla *Storia*, di pubblicare un'ampia antologia di scritti d'epoca sul cinema tratti da quotidiani e riviste letterarie e cinematografiche, progetto che purtroppo non vedrà mai la luce (bisognerà attendere quasi trent'anni per vedere la pubblicazione di un'iniziativa editoriale in parte simile, l'antologia *Tra una film e l'altra* curata da Redi e Camerini per Marsilio), Prolo non consulta solo innumerevoli fascicoli della stampa cinematografica ma comprende nella sua ricognizione anche quotidiani, riviste culturali, bollettini scientifici, giornali di fotografia e periodici militari. Appare evidente come l'autrice intenda proporre quindi un uso storiografico inclusivo e non settoriale delle fonti a stampa (proposta caduta per decenni nel vuoto e solo da pochi anni ispiratrice di una nuova storia culturale del primo cinema italiano basata sulle fonti discorsive). Per quanto riguarda invece le fonti orali, la Prolo non si limita a considerare le testimonianze già edite ma, come ben ricostruito da Pesenti Campagnoni (Id., *Maria Adriana Prolo*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2002), contatta sin dal 1941 i pionieri delle origini, soprattutto torinesi: Giovanni Pastrone e il già ricordato Arrigo Frusta (poi entrambi soci fondatori del Museo), lo scenografo Ettore Ridoni, i grandi tecnici Charles Lépine, Ernest Zollinger e Giovanni Vitrotti, Anton Giulio Bragaglia, solo per ricordare quelli da lei espressamente citati nella *Storia*. Prende quindi forma, in queste pagine, l'ipotesi esemplare, purtroppo rimasta allo stadio embrionale, di una storia orale del primo cinema italiano, del tutto analoga al lavoro che in quegli stessi anni la *Commission de Recherche*

Historique della Cinématèque Française andava svolgendo sul cinema d'Oltralpe.

Un altro punto innovativo nella metodologia che ispira il libro della Prolo risiede nella convinzione che non si possa studiare il cinema italiano senza contestualmente impegnarsi nella (ri)costruzione di una filmografia nazionale attendibile, capace gradualmente di emendare gli errori presenti sulle fonti a stampa, alimentati dai ricordi sovente fallaci dei testimoni o indotti da scorrette interpretazioni dei dati (Prolo esorta per esempio a non stabilire nessi causali tra il numero progressivo del visto di censura e la data di realizzazione delle pellicole, cfr. Nota 32 pag. 110). Il grande valore storiografico dell'imponente (quasi 80 pagine) "Corpus Italicorum Filmorum", ossia l'elenco delle pellicole italiane realizzate tra il 1904 e il 1915, ordinato per anno e per case di produzione (primo tentativo filmografico relativo al muto italiano dopo quello, ben più lacunoso, di Domenico Paoletta per "Bianco e Nero") risiede, al di là della sua successiva obsolescenza, proprio nella comprensione di questa necessità. Dal punto di vista "epistemico", come si anticipava, Prolo propone non solo una *storia* ma anche una *idea* di cinema che potremmo definire "olistica" e in largo anticipo sui tempi. In altri termini, e in pieno accordo con la parola d'ordine che stava ispirando in quegli stessi anni la formazione e la crescita delle sue eccezionali collezioni museali (racogliere non solo pellicole ma anche manifesti, memorabilia, libri, riviste, fotografie, macchine, documenti cartacei, persino i biglietti delle sale), il cinema è concepito nel volume, a dispetto del dominante clima idealistico dell'epoca, non solo come un fenomeno artistico ma anche industriale, tecnologico e, soprattutto, sociale. Ecco perché, di conseguenza, nessun aspetto della "macchina cinema" sembra sfuggire allo sguardo lucido della studiosa. Non può che colpire, per esempio, la sistematica attenzione per tutti gli aspetti materiali del cinema (la meccanica degli apparecchi, il funzionamento della pellicola, i primi tentativi di cinema sonoro ecc.), così come per i riti e gli spazi della fruizione collettiva con un primo tentativo di censimento delle sale. L'attenzione all'impatto del cinema sulla società si coglie molto bene nelle pagine che Prolo dedica al cinema scientifico, all'uso didattico dei film, alla Censura di Stato, al ruolo degli scrittori e degli intellettuali nel cinema (è in questo libro che viene riproposto per la prima volta il fondamentale, e poi citatissimo,

articolo sul cinema pubblicato nel 1907 su "La Stampa" dal filosofo Giovanni Papini), ai servizi che il cinema seppe offrire alla comunità del suo tempo. Riguardo a quest'ultimo aspetto, basti ricordare, per esempio, il toccante passaggio (pag. 105) dedicato alle "cinematografie" delle famiglie dei combattenti in Tripolitania e Cirenaica, vere e proprie "cinematoline" spedite dalla Cines che ebbero al tempo una straordinaria rilevanza, arrivando a occupare le prime pagine dei grandi quotidiani. Prolo è stata la prima a ricordare questi filmati ma il suo implicito spunto alla ricerca, rimase, come molti altri del suo volume, inascoltato per decenni (cfr. L. Mazzei, *La celluloido e il museo*, "Bianco e Nero", n. 571, 2011).

Prende vita, così, un quadro del primo cinema italiano complesso e sfaccettato ma mai aneddótico e divagante, che spazia dalle cause intentate tra case di produzione, soggetti, autori e musicisti (una pista di ricerca ancora oggi quasi tutta da esplorare) alle riflessioni sulla recitazione delle dive, in particolare Lyda Borelli, "splendide a teatro ma non ancora pronte al nuovo mezzo". Particolarmente interessanti gli spiragli sul contesto politico, sintetici ma fortemente evocativi, come il riferimento agli operai in sciopero che lavorano come comparse sotto la direzione di Nino Oxilia (episodio di una storia "operaia" del cinema italiano ancora tutta da scrivere). Molto ricca, come ci si poteva d'altronde aspettare da una torinese d'adozione amica di Pastrone, la parte dedicata a *Cabiria*, sia nella nota tecnica (Nota 6 pag. 111) relativa al brevetto del 1912 del carrello sia in quella (Nota 7 pag. 11) dedicata allo straordinario lancio pubblicitario del film, senza precedenti. Con alcuni spunti particolarmente interessanti, come la citazione dell'avviso su "La Stampa" per la prima di *Cabiria* avvenuta il 18 aprile 1914 (Nota 9 pag. 111-112), dove si indica chiaramente come la "Sinfonia del fuoco" fosse, per lo meno in quella occasione, preludio al film (un particolare dimenticato per decenni e che sarà poi ripreso in considerazione per l'ultimo restauro del film, nel 2006).

Tale quadro storico possiede nel suo insieme il grande pregio - decisivo in ogni ricerca storiografica degna di questo nome - della sua consapevole provvisorietà: i toni della Prolo non sono mai perentori e definitivi, al contrario cercano il dialogo con i testimoni e con gli altri studiosi, riconoscono la possibilità dell'errore, ammettono la parzialità delle ricostruzioni e, soprattutto, auspicano la perfettibilità dei risultati, come dichiarato nelle parole che chiudono la seconda nota dell'Introduzione:

“a tutti coloro che sono in grado di correggere e di aggiungere dati e notizie, rivolgo un cordiale invito affinché tanto la Storia, quanto l’Elenco possano in seguito raggiungere la massima precisione” (pag. 89). Questo invito, però, rimase purtroppo a lungo inascoltato, soprattutto in Italia (ben più fecondi furono i riconoscimenti espressi al lavoro dell’autrice da Sadoul e Langlois in Francia). Per decenni, infatti, la *Storia* della Prolo fu ampiamente utilizzata, talora senza nemmeno riconoscerlo pubblicamente, da chi cercava un comodo quanto valido sostegno bibliografico per la veloce rievocazione di un periodo del cinema italiano che nessuno voleva studiare. Occorrerà allora attendere la fine degli anni Settanta per far sì che il lavoro della Prolo diventi finalmente, grazie agli studi di Brunetta, Redi, Bernardini, Martinelli, Turconi, Camerini, Cherchi Usai e altri, un polo d’interlocuzione e una pietra di paragone per lo sviluppo di ricerche storiche e filmografiche finalmente solide e documentate.

Nota alla ristampa del volume

Come Gianna Chiapello ha ricordato in un’intervista concessa a Fabrizio Dividi (*Adriana Prolo, la signora del cinema*, “Corriere della Sera”, Edizione di Torino, 19 febbraio 2021), all’inizio degli anni Ottanta, Prolo avrebbe voluto rimetter mano al primo volume della sua *Storia del cinema muto italiano*. Forse uno degli ultimi progetti rimasti incompiuti tra i tanti che la fondatrice del Museo del Cinema avrebbe ancora voluto realizzare.

Tramontato definitivamente il progetto di un secondo volume sul cinema muto italiano, Prolo era quindi pronta ad affrontare una revisione del primo. Ma anche questo si sarebbe presto rivelato come un lavoro lungo e complesso, troppi i dati da emendare e da integrare nell’“Elenco delle pellicole mute realizzate dal 1904 al 1915”. Un obiettivo più realizzabile, invece, era rivedere la corposa parte iconografica (118 illustrazioni) e quel compito Prolo lo affidò, con molta fiducia, proprio a Gianna Chiapello, sua collaboratrice dal 1981. Chiapello racconta: “Squartò un volume, per facilitarmi il compito, e separò le fotografie riprodotte, le riunì e dopo averle bucate le legò con uno spago. Mi fece trovare il fascioletto sullo scrittoio. Mi piacerebbe sapere dov’è finito... Penso quanto le sia costato massacrare uno dei pochi, preziosi per lei, volumi rimasti. Evidentemente teneva moltissimo al progetto. Aveva fatto riprodurre dalle lastre originali una quantità di fotografie, quasi tutte inedite, e me le

affidò. Incominciò il mio lavoro di identificazione.” Ciò che più angustiava Prolo nello sfogliare il libro che avrebbe voluto aggiornare, erano le indicazioni pionieristicamente da lei date per le molte immagini e che negli anni si erano rivelate in parte non corrette o incomplete. Un lavoro che per molte ragioni non poterono proseguire insieme ma che oggi Gianna Chiapello, esperta nel riconoscere attori e identificare film, ha potuto finalmente portare a termine. La ristampa anastatica del volume presenta dunque la revisione delle didascalie che accompagnano le immagini, a coronare un progetto avviato dall’autrice e terminato ora in omaggio alla sua passione per la ricerca.

Quanto descritto costituisce l’unico intervento correttivo di questa edizione anastatica rispetto all’edizione originale del 1951. Si è scelto infatti di non compiere il tentativo, in fondo tanto anacronistico quanto irrispettoso, di emendare quegli errori che la stessa Prolo aveva messo in conto. La ragione di tale scelta è duplice: da un lato siamo convinti che solo Prolo avrebbe potuto riscrivere il suo libro a distanza di decenni, e non lo fece; dall’altro lato, riteniamo che soltanto la riproposizione di questo testo nella sua forma originale e integrale possa dimostrarne il suo valore esemplare: a oltre sett’antanni dalla sua uscita, forse si è ora alla giusta distanza per riproporre un volume che ha ormai cessato di essere un vecchio libro per trasformarsi in un classico della storiografia cinematografica.

Riproporre non significa qui tanto *celebrare* quanto, per certi aspetti, *salvare* dal rischio della sparizione un libro mai più rieditato e di sempre più difficile reperibilità. Ma non solo: *riproporre* significa anche qui *rendere accessibile* il testo della Prolo a quell’ampio pubblico internazionale che ancora non lo conosce: da qui la scelta di tradurlo in inglese, francese e spagnolo, le tre lingue ufficiali della Fédération Internationale des Archives du Film, associazione di cui il Museo del Cinema entra a far parte dalla sua fondazione nel 1953 e con la quale Prolo collaborò incessantemente per decenni. *Ripubblicare* e *tradurre*, dunque: solo in questo modo, a nostro avviso, questo straordinario “paesaggio” storiografico potrà conservare ancora intatta la sua forza illuminante e precorritrice, la sua capacità di mostrarsi ancora non solo agli “occhi che videro” ma anche a quelli, si spera sempre più numerosi, degli studiosi e degli appassionati che un giorno vedranno.