

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Umanistici

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE

(Curriculum Spettacolo e Musica)

XXVIII CICLO

Proiezioni.

**La rappresentazione della cultura materiale nel
cinema muto italiano di finzione**

Tesi presentata da JESSICA CUSANO

Tutor: Prof. SILVIO ALOVISIO

Coordinatore del Dottorato: ALBERTO RIZZUTI

Anni Accademici

2013 - 2017

Settore Scientifico – Disciplinare di Afferenza: L-ART/06 - CINEMA,
FOTOGRAFIA E TELEVISIONE



Figura 1. *La casa di vetro* (1920)

INDICE

Ringraziamenti.....	7
Introduzione.....	10

PRIMA PARTE

I. Per un approfondimento della relazione tra storia sociale e cinema di finzione.....	25
I.1. <i>L’obvious frame cinematografico</i> , un terreno di ricerca privilegiato per lo studio storico-sociale.....	25
I.2. Antropologia visiva e sociologia del cinema: un breve <i>excursus</i> storico tra documentario e <i>fiction</i>	27
I.3. Il cinema di finzione come forma di antropologia estensiva.....	35
II. Il testimone muto. Una ricerca storico – sociale sul primo cinema italiano a soggetto: bilancio e prospettive.....	46
II. 1. Studi di storia sociale: una frontiera da esplorare.....	46
II. 2. Una “nuova storia” del cinema muto italiano: il film e la messinscena del visibile.....	51
II. 3. Omissioni e rappresentazioni della vita quotidiana all’interno dei generi cinematografici.....	60

III. Il senso degli oggetti. La cultura materiale nella vita quotidiana.....	74
--	----

III. 1. La cultura materiale: alla ricerca di una definizione.....	74
--	----

III. 2. Antropologia della cultura materiale e sociologia dell' <i>Everyday Life</i>	80
--	----

SECONDA PARTE

IV. Cinema a tutta velocità. Treni, automobili e biciclette nel cinema muto italiano di finzione.....	88
---	----

IV. 1. Il treno che sa quel che lascia, ma non sa quel che trova.....	88
---	----

IV. 2. I nuovi mezzi a motore: una corsa verso il progresso.....	103
--	-----

IV. 3. Nuove tecnologie, nuovi problemi.....	114
--	-----

IV. 4. In principio era...il lusso.....	121
---	-----

IV. 5. Automobile, che passione!.....	126
---------------------------------------	-----

V. Bacco e tabacco. Il fumo nel cinema muto italiano di finzione.....	135
---	-----

V. 1. Fumare, una questione di <i>habitus</i>	136
---	-----

V. 2. Tabacco cinematografico tra vizio e virtù.....	148
--	-----

V. 3. Passioni in fumo: lei, lui e la “bionda”.....	152
---	-----

V. 4. Quando il fumo nuoce gravemente ai personaggi.....	166
VI. <i>Pecunia non loquitur</i> . Il denaro nel cinema muto italiano di finzione.....	174
VI. 1. La compravendita: una messinscena tra accordo e conflitto sociale.....	174
VI. 2. Dalla moneta al debito, dalla fiducia alla condanna morale.....	186
VI. 3. Amore per il denaro, anime in vendita.....	195
VI. 4. Il prezzo della corruzione.....	207
VI. 5. Le tasche povere del ricco di spirito.....	215
VII. Fame di film. Cibo e generi nel cinema muto italiano di finzione.....	228
VII. 1. Il rito del mangiare e il rito della visione cinematografica.....	229
VII. 2. Chi mangia molto riso, beve lacrime.....	231
VII. 3. L'avventura di Maciste che arresta l'arrosto.....	238
VII. 4. Cibo e Storia tra ordine e caos.....	242
VII. 5. I peccati di gola della commedia.....	248

VII. 6. Dramma e melodramma: il pasto mancato tra <i>Eros</i> e <i>Thanatos</i>	255
VII. 7. Mangiare con gli occhi.....	260
VIII. Il <i>cin cin</i> del malaugurio. Il brindisi nel cinema muto italiano.....	262
VIII. 1. Storia e storie di brindisi.....	266
VIII. 2. Alla salute... di chi se ne va.....	274
VIII. 3. Non brindare a quell'evento.....	282
VIII. 4. Libiam ne' lieti calici...che la tragedia attende!.....	288
Conclusioni.....	292

APPENDICE

Elenco delle illustrazioni.....	301
Elenco filmografico delle opere visionate	312
Schede filmografiche delle opere citate	357
Bibliografia.....	433
Leggi, voci enciclopediche, manifesti e opere di finzione.....	455
Sitografia.....	457

Ringraziamenti

Questa tesi di dottorato, oltre a rappresentare un percorso di approfondimento formativo e culturale, è la concretizzazione di un'esperienza fondativa di tipo esistenziale.

Compiere una ricerca significa 'cercare' qualcosa di definito per 'trovare' qualcosa di inaspettato. Il viaggio di chi studia è tortuoso soprattutto dal punto di vista psicologico ed emotivo: a tratti, le convinzioni lasciano lo spazio al dubbio e, con uguale frequenza, l'entusiasmo viene sostituito dallo sconforto. Le discese, quando si percorrono a ritroso perché si è intrapresa una strada errata, si trasformano in salite, tuttavia, i sentieri non previsti, non di rado, conducono ai luoghi preziosi della conoscenza. Il successo di una spedizione come questa dipende, altresì, dalla qualità dell'equipaggiamento: passione, perseveranza, umiltà e supporto altrui compongono la fornitura necessaria per giungere - adeguatamente - a destinazione.

Colgo pertanto l'opportunità dello spazio che segue, per esprimere la mia gratitudine nei confronti di coloro che mi hanno supportata lungo questo cammino, donandomi le indispensabili energie e le giuste motivazioni per affrontarlo.

Il mio primo ringraziamento va a Silvio Alovisio, professore, nonché mio tutor, che svolge il proprio ruolo con trasporto, dedizione e spiccato senso morale. A lui sono particolarmente riconoscente per aver creduto nel mio progetto di ricerca e nelle mie capacità di realizzarlo. Come un esperto timoniere, mi ha guidato con sapienza, senza mai farmi perdere l'orientamento. Come il più abile dei docenti, mi ha trasmesso l'amore per il cinema muto italiano, educandomi ai metodi della ricerca umanistica.

Per i suggerimenti e l'interesse dimostrato nei confronti di alcuni temi della mia tesi ringrazio docenti, amici e parenti. In particolare, per questi motivi, sono profondamente riconoscente a Ivan Mosca, Luca Mazzei, Giulia Carluccio, Pier Paolo Viazzo, Claudia Gianetto, Andrea Polla Mattiot, Fabio Pezzetti Tonion, Laura Brusa, Elena Nepoti, Luisella Clarotti, Sibilla Tieghi, Stefano Zuliani, Noemi Bertoglio e Gianni Mosca.

Un ringraziamento generale va a tutto il personale delle Cineteche e Biblioteche che, in questi anni, ha facilitato il reperimento delle fonti filmografiche e bibliografiche su cui si poggia questa ricerca. In particolare, ringrazio Marco Grifo, Fabio Pezzetti Tonion, Maria Riccobene e tutto lo staff della Bibliomediateca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino per la cortesia e la disponibilità ad accogliere le mie richieste di consultazione dei materiali di studio.

Per l'affetto donato in ogni occasione, ringrazio le mie insostituibili amiche Stefania Arestia, Anna Colucci, Barbara Cagnoli, Gabriella Di Stefano, Viviana Bertoldo, Nadia Bertone, Ilaria Martini e Sibilla Tieghi. Un ringraziamento speciale lo dedico a Noemi Bertoglio che non ha mai perso occasione per incoraggiarmi, partecipando, con la dolcezza che la contraddistingue, a ogni tappa di questo percorso. Ringrazio gli amici del M.I.T. Andrea Polla Mattiot, Marco Di Donato, Alberto Ghione e Franco Pagliano perché mi fiancheggiano nei momenti cruciali della vita.

Ringrazio Davide Novelli per tutte le discussioni sui film e per i pomeriggi passati insieme al cinema.

Ringrazio tutti i colleghi della Centrale Operativa Parcheggio della Gtt che, nella quotidianità lavorativa, hanno condiviso con me l'impresa titanica di coordinare l'impiego presso il Settore Parcheggio con quello della Scuola di Dottorato.

Grazie di cuore a Laura Sant, Gianni Mosca, Zaira Mosca e Noemi Mosca per esserci sempre.

Non potrò mai smettere di ringraziare mia madre Nicoletta e mio padre Libero per tutto quello che, nella loro vita, hanno fatto per me. Il loro amore genitoriale mi ha donato il coraggio e la fiducia in me stessa, permettendomi di partire per mete lontane.

L'ultimo ringraziamento lo riservo a Ivan Mosca perché ogni mio viaggio intrapreso, è un viaggio con lui.

*A Ivan,
che mi ha permesso di toccare il cielo con un dito.*

*A Fenice e Antares,
i miei figli nati durante questa ricerca dottorale.*

Introduzione

L'avanzamento tecnologico che ha condotto allo sviluppo del cinematografo, a cavallo tra Ottocento e Novecento, ha permesso alle scienze antropologiche di avvalersi degli strumenti di ripresa per indagare il corpo umano, dal punto di vista biometrico e motorio. Questi “studi filmati”, che, perlopiù, si interessano dei membri di comunità tribali collocate in parti di mondo lontane dall'occidente¹, nell'arco di pochi decenni, si trasformano in indagini sulla prossemica e sugli aspetti, verbali e non, della cultura. L'antropologia visiva, quindi, fin dagli albori del cinematografo, attraverso il genere documentario, utilizza il nuovo *medium* per catturare gli aspetti visibili ed emotivi dei gruppi umani ripresi. Tali sviluppi, durante la seconda metà del Novecento, stimolano la riflessione di alcuni teorici e storici del cinema - come Siegfried Kracauer, Marc Ferro e Pierre Sorlin - che teorizzano un uso documentale anche del film di narrazione. Questo lavoro, dunque, si aggancia alla tradizione di studi - sulla quale torneremo nel primo capitolo - che interpreta il cinema di narrazione come testimonianza di un'epoca e di una cultura.

L'ipotesi di partenza di questa ricerca, pertanto, è che l'analisi delle rappresentazioni cinematografiche della cultura materiale, condotta anche attraverso il sostegno dei numerosi studi storico-sociali che si sono presi in considerazione, permetta di cogliere sia i tratti culturali sia alcune strutture e processualità sociali dell'epoca che le ha prodotte. Lo studio antropologico del cinema muto italiano di finzione, affrontato, in particolare, attraverso l'indagine della messinscena dei mezzi di trasporto, del tabacco, del denaro e delle culture del cibo, permette di scoprire che l'approccio sociale al film è in grado di avanzare proposte di ricerca dotate di tesi coerenti e pertinenti in merito alle dinamiche culturali e relazionali di una data comunità. Il cinema è, infatti, un'istituzione che, da una parte,

¹ Per un approfondimento sulle origini della storia dell'antropologia visiva cfr. Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 1993; Cecilia Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005; Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011.

rappresenta la società e, dall'altra, ne alimenta l'immaginario collettivo, interpretando i fenomeni sociali e fornendo indicazioni sui profili identitari plurali degli spettatori. Come ogni altra produzione culturale, anche quella cinematografica si crea e si mantiene viva all'interno di uno spazio liminare che vede la dimensione dell'immaginario e quella del reale entrare strettamente in connessione², al punto da sovrapporsi e confondersi, permettendo di estrarre informazioni sulla società mediante un'analisi del film di matrice socio-antropologica.

Le motivazioni che ispirano questo studio riguardano due fattori specifici che coinvolgono i due versanti principali entro i quali si configura il perimetro della ricerca: la storia del cinema muto italiano e la storia sociale del cinema.

In primo luogo uno studio sociale del cinema delle origini consente di esplorare un ambito di ricerca ancora da sviluppare, contribuendo così alle indagini che riguardano il primo cinema italiano. Dare forma allo studio sociale di questa cinematografia significa fornire un contributo prezioso alla ricerca sul cinema muto italiano, campo che offre ancora molte possibilità interpretative e conoscitive. Se lo studio storico prevede un'attenzione particolare alla cronologia degli eventi, scegliere di concentrare la propria ricerca sul cinema delle origini vuol dire concorrere alla spiegazione di fatti che stanno alla base della storia del cinema seguente.

In seconda istanza, questo studio sul cinema muto italiano intende inserirsi all'interno di una cornice teorica e critica più ampia, capace di considerare il cinema come prospettiva culturale di una collettività determinata dalle sue coordinate geografiche e storiche. La natura interdisciplinare di questa ricerca trae così le sue motivazioni e i suoi metodi da un crocevia di approcci distinti ma correlati, quali la storia e la critica del cinema, la storia sociale e delle forme cinematografiche e infine la letteratura socio-antropologica.

² Per una riflessione sul rapporto tra realtà e immaginario nel cinema, si rinvia all'imprescindibile monografia di Edgar Morin, *Le cinéma ou l'Homme Imaginaire*, Parigi, Éditions de Minuit, 1956. Tr. it. a cura di G. Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.

Come si è anticipato in apertura, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta una serie di studiosi con differenti *background* culturali e di formazione, si interessa alla relazione tra cinema e società, suscitando le premesse per un dibattito internazionale che, tuttavia, nel tempo, si rivela trascurato e poco approfondito. Con un contributo decisivo Siegfried Kracauer fa da apripista agli studi di sociologia del cinema asserendo che il film, specchio della società, diventa *testimonianza* sociale capace di far emergere l'*inconscio* di una cultura³. Negli anni Settanta lo storico Marc Ferro continua a definire il cinema di finzione una testimonianza della realtà sociale, non a causa del fatto che il film è da considerarsi riflesso del mondo sociale – concetto che già in questo periodo risulta obsoleto, diventando del tutto inadeguato durante il decennio successivo – bensì per le sue inclinazioni a suggerire e dare indicazioni sulle ideologie e sull'immagine che ogni comunità ha di sé⁴. Pierre Sorlin approfondisce la tesi di Ferro, descrivendo il cinema come una finestra capace di offrire il visibile di una società: il risultato di questa selezione di sguardi è l'interpretazione che rivela gli orientamenti e l'immaginario di una cultura⁵. La storia delle forme cinematografiche suggerisce che un testo può diventare un indicatore semantico del contesto e dell'ambiente che lo produce, pertanto, in quest'ottica, il film, in qualità di testo, si trasforma in documento storico, culturale e sociale. Il cinema, in quanto veicolo e continuazione della *memoria visiva* di una collettività, come afferma Gian Piero Brunetta⁶, è pertanto un mezzo adeguato per rappresentare lo spirito di un'epoca e restituire alla società, gli aspetti non verbali della cultura,

³ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947. Tr. it. a cura di L. Quaresima, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2007; *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960. Tr. It. a cura di Paolo Gobetti, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il saggiatore, 1962.

⁴ Marc Ferro, *Cinema et Histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, Parigi, Denoël/Gonthier, 1977. Tr. it. a cura di Felice Pesoli, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁵ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montaigne, 1977. Tr. it. a cura di Luca S. Budini, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979; *Introduction à une Sociologie du Cinéma*, Parigi, Klincksieck, 2015. Tr. it. a cura di Chiara Tognlotti, *Introduzione a una sociologia del cinema*, Pisa, ETS, 2017.

⁶ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

come dimostrano, per esempio, i due studi recenti, dagli approcci molto diversi, come quelli di Francesco Casetti⁷ e dell'antropologa Cecilia Pennacini⁸. A partire dagli anni Quaranta, l'antropologia si inserisce per la prima volta, seppur in maniera marginale, all'interno dello spettro di questi studi attraverso i lavori di Gregory Bateson, che intraprende un importante progetto di ricerca con Margaret Mead sullo "studio delle culture a distanza"⁹. Bateson risulta il primo ricercatore che intende applicare lo studio antropologico al cinema di finzione¹⁰, mentre il contributo teorico ad approccio *materialista culturale* dell'antropologo Massimo Canevacci si integra all'interno degli studi sociali di matrice marxista sul cinema¹¹.

Il progetto di una storia sociale del cinema muto italiano richiede di integrare gli studi di sociologia del cinema con quelli che riguardano la cinematografia nazionale di inizio Novecento. Su questo fronte, alla fine degli anni Settanta, come spiega Michele Canosa¹², un ravvivato interesse per gli studi sul cinema muto italiano ha fatto riemergere i lavori pionieristici di Francesco Pasinetti, Eugenio Ferdinando Palmieri e Maria Adriana Prolo; accanto a questi, i fondamentali contributi di Davide Turconi, Gian Piero Brunetta, Aldo Bernardini, Riccardo Redi e Jean Gili permettono di gettare le basi per uno studio storico-filmografico del cinema muto italiano, nonostante un accesso limitato e difficoltoso, alle fonti filmiche. Lungo gli anni Sessanta e Settanta, la nascita dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema a opera di Turconi, l'esordio di riviste storiche di settore come *Immagine*, la costituzione di eventi e incontri pubblici in città come Pesaro e Reggio Emilia garantiscono alla nicchia di studiosi del muto italiano di rendere

⁷ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2009.

⁸ Cecilia Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005.

⁹ Margaret Mead, Rhoda Métraux, *The Study of Culture at a Distance*, New York, Berghahn Books, 2000.

¹⁰ Gregory Bateson, *An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex*, Margaret Mead, Rhoda Métraux (a cura di), *The Study of Culture at a Distance*, New York - Oxford, Berghahn Books, 2000.

¹¹ Massimo Canevacci, *Antropologia del cinema*, Milano, Feltrinelli, 1982.

¹² Michele Canosa, *Introduzione*, in M. Canosa, a cura di, *A nuova luce. Cinema muto italiano 1. Atti del convegno internazionale*, 12-13 novembre 1999, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 9 – 12.

note e confrontare le proprie ricerche. A metà degli anni Ottanta questo ambito trova una collocazione all'interno degli Atenei italiani, dando vita a ricercatori di formazione universitaria che permettono un ampliamento e una sistematizzazione degli approcci di studio. Un recupero progressivo dei film muti italiani sia nel panorama italiano sia in quello internazionale e una formalizzazione delle ricerche hanno stimolato una comparazione delle fonti filmiche ed extrafilmiche, generando sguardi sempre più profondi, capaci di donare nuove curvature alle indagini di questo campo di applicazione. Durante gli anni Novanta del secolo scorso, le ricerche di storia del cinema muto italiano si aprono al confronto con ambiti di studio differenti, consentendo la formulazione di innovative ipotesi di ricerca. Grazie al recupero di materiali filmici pensati perduti¹³, avvenuto per merito di nuove collaborazioni tra le realtà accademiche, cineteche e altri enti pubblici e privati,

si sono moltiplicate le occasioni di incontro e studio di carattere universitario, si è formata una comunità scientifica internazionale che ha visto confluire in uno stesso spazio operativo mezzi, modi e canoni differenti e incrociarsi armi critiche ed interpretative più aggiornate e affinate grazie all'interazione con l'iconografia, la linguistica, la semiotica. [...] Che le ricerche condotte con strumenti affinati all'Università potessero approdare a risultati non solo descrittivi e fossero maturate le condizioni per constatare l'evoluzione della specie degli storici del muto e si fosse creato un diverso *humus* culturale per analisi intertestuali assai più sofisticate lo si può constatare leggendo la monografia di Giuliana Bruno¹⁴.

¹³ Lo studio sul cinema muto italiano presenta un imprescindibile problema che riguarda l'accesso alle fonti filmiche: si stima che i film sopravvissuti siano circa il 15-20% dei 10.000 realizzati in Italia, pertanto, le ipotesi di ricerca storico-sociali e le analisi di antropologia visiva proposte in questo saggio, prendono forma con la consapevolezza che il campione considerato è casuale, ma non rappresentativo. Questo inevitabile limite, tuttavia, non deve scoraggiare le ricerche che tentano di andare al di là degli studi di caso; avventurarsi sul terreno dell'analisi socio-culturale, alla ricerca di ricorsività e della rappresentatività, significa, oltre a lanciare un'ardua sfida di tipo accademico, tentare di aprire nuovi orizzonti alla tradizione di studi storici e storiografici che caratterizzano il profilo di quelli sul muto italiano.

¹⁴ Gian Piero Brunetta, *La riscoperta di Atlantide. Tappe di storia della storiografia del cinema muto italiano*, "Immagine. Note di storia del cinema", 7, gennaio – giugno 2013, p. 49 – 52. Il testo a cui lo storico italiano fa riferimento, è quello scritto da Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993. Tr. it. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

L'inedito studio storico sociale sulle produzioni filmiche napoletane della Dora Film, lungi dall'essere un caso isolato, infatti, è il sintomo di una nuova ondata di ricerche che ha saputo rinnovare gli studi sul cinema muto italiano.

Nuove generazioni di studiosi di provenienza nazionale tra cui Michele Canosa, Antonio Costa, Paolo Cherchi Usai, Elena Dagrada, Monica Dall'Asta, Marco Bertozzi, Angela Dalle Vacche, Giuliana Bruno, Cristina Jandelli, Silvio Alovio, Luca Mazzei, Denis Lotti, Stella Dagna, Giorgio Bertellini e di provenienza internazionale tra cui Ivo Blom, Gavriel Moses, John Welle, Jacqueline Reich hanno donato profondità e originalità alle teorie e riflessioni storiografiche su cui si poggiano le loro ricerche. Tra gli studi più rilevanti, si ricordano quelli condotti da Sergio Raffaelli sull'uso della lingua italiana nelle didascalie¹⁵, Antonio Costa sull'analisi intertestuale¹⁶, Silvio Alovio sulla sceneggiatura¹⁷, sul rapporto tra cinema italiano delle origini e scienza della mente¹⁸ e, infine, su cinema e pedagogia¹⁹. Mentre Angela Dalle Vacche²⁰, Cristina Jandelli²¹ e Denis Lotti²² hanno approfondito il fenomeno del primo divismo, sia femminile sia maschile, in Italia, numerose e fruttuose sono le indagini che si sono occupate di cinematografia militare delle origini: i lavori di Luca Mazzei sui film "dal vero" sulla guerra di Libia²³ e gli studi sulle rappresentazioni della prima guerra mondiale di Alessandro Faccioli²⁴, Giaime Alonge²⁵ e Sarah Pesenti Campagnoni²⁶, si rivelano contributi fondamentali per uno sviluppo fertile della storia (anche sociale) del cinema muto italiano. Tutta questa letteratura - senza tralasciare la recentissima antologia sulle prime

¹⁵ Sergio Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, F. Cesati, Firenze, 2003.

¹⁶ Antonio Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma, 2002.

¹⁷ Silvio Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, Milano-Torino, 2005.

¹⁸ Silvio Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente dell'Italia del primo Novecento. Con una antologia di testi d'epoca*, Torino, Kaplan, 2013.

¹⁹ Silvio Alovio, *La Scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016.

²⁰ Angela Dalle Vacche, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin, 2008.

²¹ Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo, 2006; *L'attore in primo piano. La nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio, Venezia, 2016.

²² Denis Lotti, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2016.

teorie del cinema italiano curata da Casetti, Alovisio e Mazzei²⁷ - e, in particolar modo, i lavori di Giuliana Bruno²⁸ ed Enza Troianelli²⁹ che connettono la cinematografia di Elvira Notari alla cultura napoletana, quelli della scuola di Pasquale Iaccio³⁰ sul cinema napoletano e lo studio di Lucia Di Girolamo³¹, sempre sul contesto partenopeo, insieme a quelli di Elisa Uffreduzzi sulla rappresentazione della coreutica nel cinema muto italiano³² e di Elena Mosconi sulla relazione tra cinema italiano delle origini e contesto sociale e culturale dell'Italia di inizio Novecento³³, sono parte costitutiva dei riferimenti necessari alla produzione di una storia

²³ Cfr. Luca Mazzei, *La celluloid e il museo. Un esperimento di "cineteca" militare all'ombra della prima Guerra di Libia*, "Bianco e Nero", n. 75, settembre-dicembre 2011; Sila Berruti, Luca Mazzei, "Il giornale mi lascia freddo". I film "dal vero" dalla Libia (1911-12) e il pubblico italiano', "Immagine. Note di storia del cinema", 3, luglio-dicembre 2011; Sila Berruti, Luca Mazzei, Maria Assunta Pimpinelli, *Ni perdu, ni Trouvé: Idées Pour une Nouvelle Filmographie de la Première Campagne Italienne en Lybie et Dans les Îles Égéennes (1911-1913)*, "Kinétraces Editions", 2, 2017; Luca Mazzei, *Prima Guerra di Libia (dal primo Novecento ad oggi)*, "Quaderni del CSCI", 12, 2016.

²⁴ Alessandro Faccioli, Alberto Scandola, a cura di, *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Persiani, 2014, Giuliana Albanese, Alessandra Faccioli, Carlotta Sorba, a cura di, *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914 – 1918)*, Kaplan, Torino, 2016.

²⁵ Giaime Alonge, *Giocando con i soldatini. La guerra ed il sogno di Momi tra propaganda e mercato*, in "Il nuovo spettatore", n.s., a. I, n. 1, novembre 1997; Giaime Alonge, Francesco Pitassio, *Body Politics: National Identity, Performance, and Modernity in Maciste alpino (1916)*, in Clémentine Tholas-Disset e Karen A. Ritzenhoff (a cura di), *Humor, Entertainment, and Popular Culture during World War I*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 41-57; Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001.

²⁶ Sarah Pesenti Campagnoni, *WWI la guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Università di Torino-Edizioni Dell'Orso, Torino-Alessandria, 2013.

²⁷ Francesco Casetti, Silvio Alovisio, Luca Mazzei, a cura di, *Early Film Theories in Italy*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.

²⁸ Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993, tr. it. a cura di Maria Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

²⁹ Enza Troianelli, *Elvira Notari, pioniera del cinema napoletano (1875 – 1946)*, Roma, La Goliardica, 1989.

³⁰ Pasquale Iaccio, Maria Beatrice Cozzi Scarpetta, a cura di, *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, Liguori, Napoli, 2016.

³¹ Lucia Di Girolamo, *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*, ETS, Pisa, 2014, pp. 82-83.

³² Elisa Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Canterano (RM), Aracne, 2016.

³³ Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895 – 1945*, Milano, Vita & Pensiero, 2006; E. Mosconi, a cura di, *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castoro, 2000.

sociale del muto italiano, settore specifico in grado di fornire un contributo significativo agli studi contemporanei sul cinema.

In questo scenario la presente indagine di dottorato cerca la propria collocazione, ovvero all'interno della cornice di studi interdisciplinari degli ultimi quindici anni, che sostengono un approccio storiografico di tipo epistemologico teso, altresì, alla comprensione delle modalità e dei contesti entro i quali il fenomeno cinema è andato a configurarsi. Come spiega Elena Mosconi,

pur avendo rinunciato a impossibili traguardi di ricostruzioni onnicomprensive e totalizzanti, la nuova storia del cinema adotta uno sguardo prismatico nei confronti di un oggetto, facendo della molteplicità degli strumenti di indagine il suo punto di forza. Proficuamente innervata dalla teoria, la storia sa di non doversi fermare alla descrizione dei fenomeni, ma di dover puntare alla loro interpretazione. [...] Essa è piuttosto la storia del cinema *in quanto* fatto culturale, e dunque *in quanto* fatto costitutivo del sociale; rifuggendo da tentazioni tautologiche o del rispecchiamento, non spiega il cinema con il cinema, o la società attraverso il cinema, ma dà ai fatti culturali la distanza e lo spessore di oggetti storici.³⁴

Attingendo alla tradizione dei *Cultural Studies*, questa ricerca trae ispirazione da una

storia culturale del cinema [che] ravviva il suo interesse per i testi (o meglio istituisce come testi quante più possibili tracce del passato) anche giovandosi dei metodi dell'analisi testuale. Essa affronta dunque i testi e il loro funzionamento; i testi in rapporto ad altri testi; i testi e l'ambiente sociale che li pone in essere; i testi e il modo/luogo in cui vengono recepiti: in una parola, studia i testi e li interpreta³⁵.

La realizzazione di questa tesi ha previsto due fasi fondamentali di studio: la prima - di documentazione bibliografica e filmografica - si è orientata nell'identificazione, visione e schedatura di un ampio *corpus* di film narrativi prodotti in Italia dal 1905 – anno di presentazione del primo film italiano a soggetto realizzato in un contesto produttivo con ambizioni industriali, ovvero *La presa di Roma* di Filoteo Alberini, al 1931, anno

³⁴ E. Mosconi, *L'impressione del film*, cit., pp. 20 – 21.

³⁵ *Ivi*, p. 22.

dell'ultimo film muto prodotto in Italia³⁶. La scelta di considerare l'intero periodo del muto italiano è stata dettata dall'intenzione di verificare l'esistenza di una relazione tra la rappresentazione della cultura materiale ed eventi di rilevanza nazionale di tipo storico, sociale, economico e culturale.

L'osservazione di questo cinema si è articolata attraverso la mappatura e classificazione degli aspetti della cultura materiale all'interno dei film. Come ipotizzato, il lavoro preliminare di catalogazione ha fatto emergere la ricorsività di numerose rappresentazioni del visibile culturale: manufatti e artefatti come ad esempio abiti, arredamenti, giocattoli e allestimenti floreali oppure pratiche costruttive come quelle lavorative, religiose, ludiche e socio-assistenziali sono alcuni degli aspetti della cultura materiale messa in scena nel primo cinema italiano. Questa ampia disponibilità di rappresentazioni suggerisce la possibilità nonché la necessità di ampliare, in futuro, i temi delle analisi, con l'obiettivo di comparare i risultati delle specifiche disamine. Allo stesso modo, potrebbe essere altrettanto utile approfondire, in altra sede, alcuni aspetti che non sono stati considerati all'interno di questo studio, ma che fanno riferimento agli elementi della cultura materiale presi in esame: ad esempio, il capitolo dedicato ai mezzi di trasporto circoscrive le analisi alle rappresentazioni, assai ricorsive, del treno e dell'automobile, tralasciando, volutamente, le meno ricorrenti, ma comunque non trascurabili, messinscena del trasporto aereo e navale. Il capitolo sul denaro, invece, affronta svariati temi come la compravendita, la corruzione, il rapporto tra ricchezza e povertà, tuttavia, considerando l'estensione dei materiali bibliografici disponibili relativi a questo argomento, in futuro potrebbe essere particolarmente interessante approfondire, in maniera esclusiva, alcuni dei temi suggeriti ed evocati dalle rappresentazioni cinematografiche attraverso la curvatura privilegiata della storia economica.

In breve, lo studio sociale sulla rappresentazione cinematografica della cultura materiale, proprio per la sua natura interdisciplinare, offre

³⁶ *Idillio infranto* (Acquaviva, Orazio Campanella per "Apulia Cine", 1931) di Nello Mauri, con Ida Mantovani, Filippo Ilbello, Michele Silecchia, Dirce Greselin, Mario Passi.

molteplici possibilità di approfondimento che dipendono dagli argomenti trattati, dalle fonti primarie e secondarie selezionate e dalla metodologia applicata durante l'analisi. Questa opportunità, tuttavia, al fine di focalizzare adeguatamente gli obiettivi della ricerca, in fase progettuale, costringe a delimitare l'universo di indagine circoscrivendo il campo di studio e definendo l'impianto metodologico e documentale. In questo caso, ad esempio, per facilitare le operazioni di ricognizione e di analisi, si è sviluppata una catalogazione mediante la taggatura di lemmi associati ai film presi in esame, che ha fatto emergere, in particolare, una significativa ricorsività della messinscena del cibo, del tabacco, del denaro e di alcuni mezzi di trasporto, come il treno e l'automobile, ossia gli elementi della cultura materiale che sono stati oggetto di questo studio.

La ricorrenza, infatti, come la pregnanza delle rappresentazioni poste al vaglio, sono stati i criteri principali attraverso i quali si è compiuta la selezione degli aspetti culturali indagati. Dei circa 270 film presi in considerazione seguendo il criterio della casualità statistica, circa un centinaio sono stati analizzati in modo approfondito, in quanto particolarmente rilevanti per le ipotesi di partenza della ricerca. Essi, infatti, costituiscono il nucleo analitico ed esplicativo dello studio, corrispondendo, pertanto, alle opere cinematografiche menzionate nella tesi. La restante parte dei titoli visionati si può dividere in due categorie: da una parte i film che, pur mettendo in scena gli aspetti della cultura indagati e presentando sequenze in linea con le tesi della ricerca, non sono da considerarsi esempi paradigmatici³⁷, dall'altra quelli che non restituiscono allo studio elementi utili all'indagine, in quanto non mostrano le rappresentazioni della cultura materiale indagate³⁸. L'appendice al termine della tesi offre, in due elenchi separati, la lista dei film che compone il *corpus* filmografico oggetto dello studio e le schede delle opere citate.

³⁷ Si è scelto di non sovraccaricare la sezione analitica della tesi con ulteriori esempi filmici desumibili da questa categoria di film, per evitare un effetto pletorico e ridondante degli argomenti trattati e delle argomentazioni addotte.

³⁸ Questa categoria di film rappresenta una parte poco rilevante della raccolta filmica, in quanto corrisponde, all'incirca, al 10% del totale dei titoli.

Come già anticipato, il corpus filmografico si è costruito, in buona parte, in modo casuale, ovvero a partire dalla disponibilità delle fonti primarie: l'accesso ai film, infatti, dipende dai titoli visibili e offerti dalle cineteche italiane aderenti alla *Fédération Internationale des Archives du Film*, ovvero i luoghi che conservano e preservano parte del patrimonio del cinema muto italiano³⁹. Le cineteche visitate, che hanno permesso la realizzazione di questa ricerca, quindi, sono quella del Museo Nazionale del Cinema di Torino, della Fondazione Cineteca di Bologna, la Cineteca del Friuli, la Cineteca Nazionale e la Cineteca Italiana di Milano. Altresì, sono state oggetto di esplorazione anche le importanti collezioni del muto italiano del National Film and Television Archive di Londra, del Nederlands Film Museum (ora EYE Film Institute Netherlands) di Amsterdam e la Filmoteca Española di Madrid.

La raccolta indifferenziata dei film e l'opzione di lavorare sull'intera forbice temporale di produzione del muto nazionale, hanno contribuito a realizzare una filmografia eterogenea per spettro cronologico - con una prevalenza dei titoli che appartengono alla prima metà degli anni Dieci, periodo che rappresenta l'apice produttivo ed espressivo della nostra cinematografia - durate e generi. Sono stati presi in considerazione, quindi, i cortometraggi, i lungometraggi e i frammenti dei film giunti incompleti. Inoltre, la scelta di analizzare un campione filmografico così esteso, ha permesso di sviluppare alcune riflessioni sul rapporto tra rappresentazione della cultura materiale e generi cinematografici, che all'epoca, si rammenta, erano caratterizzati da un aspetto ibrido e poco definito. Le rappresentazioni del sociale, infatti, non emergono solo dai

³⁹ Per un approfondimento sulle cineteche appartenenti alla FIAF, cfr. Penelope Houston, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, British Film Institute, Londra, 1994; Éric Le Roy, *Cinémathèques et Archives du Film*; Préface de Michel Marie, A. Colin, Parigi, 2013; *Autour des Cinémathèques du Monde. 70 Ans d'Archives de Films*, CNC, Parigi, 2008; Paolo Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Utet, Torino, 1991 (edizione riveduta e aggiornata: Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: an Introduction*, British Film Institute, Londra, 2000); Id., *La cineteca di Babele*, in Gian Piero Brunetta, a cura di, *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. 5, Einaudi, Torino, 2001. Per un approfondimento sulle cineteche italiane: Marie Frappat, *Cinémathèques a l'Italienne. Conservation et Diffusion du Patrimoine Cinématographique en Italie*, préface de Jean A. Gili, L'Harmattan, Parigi, 2006. Paolo Cherchi Usai, *A Brief Cultural History of Italian Film Archives (1980-2005)*, in Giorgio Bertellini, a cura di, *Italian Silent Cinema. A Reader*, John Libbey & Co., New Barnet, 2013.

film ambientati nei luoghi della contemporaneità, come accade in molte comiche oppure nei drammi borghesi, bensì si rintracciano anche nei film in costume o in quelli di avventura.

Alla costruzione del *corpus* delle fonti primarie, si è affiancata, poi, una ricerca bibliografica ad ampio raggio su temi di ordine storico, antropologico e sociologico, orientata all'approfondimento della relazione tra *cultura materiale, everyday life e cinema di finzione*.

I testi consultati sono quelli appartenenti al panorama scientifico-accademico internazionale, conservati presso le biblioteche di settore. In particolare gli archivi della *Bibliomediateca Mario Gromo* di Torino, la *Biblioteca delle Scienze Antropologiche* di Torino, la *Biblioteca Renzo Renzi* di Bologna, la *Biblioteca Angelo R. Humouda* della Cineteca del Friuli, la *Biblioteca Nazionale di Firenze* e la *Biblioteca Chiarini* di Roma sono stati gli spazi preferenziali in cui reperire fonti dell'epoca come riviste, libretti di sala, manifesti, missive e sceneggiature e le fonti bibliografiche secondarie.

In questa fase preliminare di ricerca, inoltre, l'utilizzo del web è stato particolarmente prezioso per indirizzare l'esplorazione delle fonti primarie e bibliografiche. Nella fattispecie, sono stati utilizzati i siti del Museo Nazionale del Cinema di Torino e il suo canale ufficiale su Vimeo, della Cineteca di Bologna, della Cineteca del Friuli e della Cineteca Italiana, nonché il recentissimo Portale del Cinema Muto Italiano (CMI) per il reperimento di alcuni film che hanno composto il *corpus* preso in esame. Altri spazi web accreditati, invece, hanno permesso di rintracciare informazioni filmografiche di valore oltreché saggi utili all'approfondimento di alcuni temi affrontati.

L'obiettivo della seconda fase di studio, poi, è stato quello di interpretare, attraverso prospettive forse meno frequentate dagli studi storiografici citati, il cinema di finzione e la dimensione sociale e culturale di inizio Novecento: i dati, le conoscenze e gli strumenti interpretativi maturati durante la prima fase della ricerca, ovvero quelli offerti dalla letteratura esaminata, sono serviti, quindi, a sistematizzare le analisi dei film investigati. E' importante precisare che le strutture di analisi di questa

ricerca derivano dai contenuti di ciò che è stato sottoposto a disamina, infatti, ove la contestualizzazione degli elementi della cultura materiale rappresentata dipende dalla tipologia di film, lo studio si sviluppa, infatti, attraverso un discorso sui generi cinematografici (come, ad esempio, accade nel paragrafo dedicato alla rappresentazione del cibo); nel caso in cui non sussista una ricorsività significativa di queste rappresentazioni all'interno di generi specifici, le analisi prodotte si articolano lungo il reticolato delle immagini e delle sequenze offerte, in generale, senza marcate distinzioni, dal *corpus* filmografico preso in considerazione (questo è ciò che accade, per esempio, nello studio sulla rappresentazione del tabacco).

Entrando nel merito della struttura, il presente lavoro si articola in due parti, una teorica e l'altra analitica.

La prima sezione ha la finalità di circoscrivere il *framework* teorico della ricerca, attraverso tre capitoli che definiscono temi, contesti e problematiche entro le quali si snoda l'indagine.

Il primo capitolo affronta una riflessione sulla relazione tra antropologia e cinema, ripercorrendo, in breve, i tratti salienti che animano la storia dell'antropologia visiva e della storia sociale del cinema.

Il secondo capitolo offre un *excursus* della letteratura scientifica sul muto italiano, focalizzandosi sugli studi dedicati alla rappresentazione della cultura e della società italiana di inizio Novecento.

L'ultimo capitolo della sezione teorica, infine, fornisce gli strumenti speculativi per comprendere i dibattiti generati intorno ai concetti di *cultura materiale* ed *everyday life*, ricorrendo ai contributi forniti, in merito, dagli studi storici e sociali.

La seconda sezione di questo studio, invece, coincide con la parte applicativa della tesi, dove la rappresentazione filmica degli aspetti selezionati della cultura è soggetta all'analisi e all'interpretazione storica, sociologica e antropologica.

Il quarto capitolo si concentra, perciò, sui significati della messinscena dei mezzi di trasporto. La rappresentazione del treno e dell'automobile, in particolare, divengono espressione di una modernità animata

dall'innovazione tecnologica e da una nuova concezione del tempo e dello spazio. Il quinto capitolo esamina il senso di una ricorsiva messinscena del tabacco, che, perlopiù, si declina con una rappresentazione massiva della sigaretta; fumare è una pratica che, sul grande schermo, connota l'identità di genere, lo stato sociale e i contesti ambientali in cui si consuma tabacco. Le proprietà insalubri del fumo emergono, poi, da una messinscena che associa il tabacco al vizio e alla spregiudicatezza dei personaggi, nella maggioranza dei casi, maschili, anche se non mancano all'appello gli esempi dei personaggi femminili, demoniaci e fumatori. Il capitolo sesto affronta la disamina della messinscena del denaro, che, in genere, mostra atti di compravendita in presenza. Il traffico monetario rappresentato connette i personaggi, sviluppa le narrazioni ed esibisce le gerarchie sociali. Quando diventano protagoniste della scena, monete e banconote assumono una valenza morale, nel senso che i personaggi sono connotati eticamente, a seconda del loro accesso alle risorse finanziarie: la ricchezza e la disponibilità economica, tendenzialmente, sono associate ai sentimenti di avidità e alla bramosia dei personaggi, mentre la povertà e l'indigenza, di contro, lasciano spazio alla purezza e alla bontà d'animo. La sezione analitica giunge verso la conclusione, poi, con il capitolo settimo dedicato ai significati prodotti dalla rappresentazione del cibo, i quali si modificano al variare del genere cinematografico, ancora in formazione nel primo cinema italiano: nel genere comico, ad esempio, il cibo è connesso alla fame e alla golosità, alla trasgressione e alla punizione, in una cornice legata alla riflessione sulla relazione tra individuo e *status quo*. Di contro, nel cinema storico il cibo è spettacolarizzato in termini di scenografia dell'opulenza e della decadenza. Lo studio sulla messinscena del cibo, infine, si concentra su un caso specifico di rappresentazione, quello dedicato al brindisi, *topos* narrativo che, con una certa ricorrenza, anticipa situazioni di caos, disordine sociale e disgrazie, connesse, puntualmente, al brindisi stesso.

PRIMA PARTE

Per un approfondimento della relazione tra storia sociale e cinema di finzione

***L'obvious frame cinematografico*, un terreno di ricerca privilegiato per lo studio storico-sociale**

Alcuni studi di storia sociale del cinema condotti nella seconda metà del Novecento hanno dimostrato la funzione testimoniale del film di narrazione che, attraverso le sue rappresentazioni, definisce e mostra alcuni tratti della cultura e dell'epoca che le ha realizzate. Questa ricerca ispirandosi, pertanto, a queste teorie ancora oggi discusse, ripropone e ridefinisce alcuni quesiti, a cui si è cercato di fornire delle risposte coerenti e plausibili. In particolare, il film di narrazione può, quindi, fornire indicazioni sulla cultura e sulla società che lo produce? Attraverso quali modalità? Definendo il film un *prodotto culturale*, Pierre Sorlin puntualizza che

nel nostro vocabolario, produzione non equivale semplicemente a fabbricazione: si aggiunge a esso la nozione di un processo che include l'insieme dei fattori sociali collegati alla progettazione, costruzione, e circolazione dei prodotti: la fabbricazione non è che lo stadio materiale della produzione⁴⁰.

Il cinema, infatti, interpretando i fenomeni sociali e fornendo indicazioni sugli spettatori, è considerabile un'istituzione che da una parte rappresenta la società e dall'altra ne alimenta l'immaginario collettivo. Il cinema di *fiction*, in particolare, grazie alla rappresentazione dell'immaginario mediante gli aspetti finzionali della messinscena, restituisce allo sguardo il *background* culturale proprio della società che concorre alla realizzazione del film.

Principalmente, il terreno di ricerca di questo studio è quello che, da ora, si può definire come l' "*obvious frame*" cinematografico della *fiction*, ovvero

⁴⁰ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, Parigi, 1977, tr. it. A cura di Luca S. Budini, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 79.

lo sfondo della scena, che ha il compito di trasmettere, in modo pregnante, il confine, nonché lo spazio del mondo rappresentato, dimodoché lo spettatore possa cogliere, con chiarezza e immediatezza, i contesti storici, sociali e culturali entro i quali si dipana il racconto. L'analisi antropologica del film di narrazione, pertanto, si muove all'interno dell'*universo filmico*,

definito dall'insieme di tutti quegli elementi che ospitano la vicenda e le fanno da sfondo: esso è, per così dire, ciò che disegna e riempie la scena, al di là della presenza identificata, rilevante, attiva e focalizzata del personaggio. L'ambiente rinvia dunque a due cose: da un lato all' "intorno" entro cui il personaggio agisce, al "décor" in cui egli si muove; dall'altro alla "situazione" entro cui il personaggio opera, alle coordinate spazio-temporali che ne caratterizzano la presenza⁴¹.

L'*obvious frame* è, quindi, il contesto visivo sottointeso, messo in scena e recepito dallo spettatore come lapalissiano. È, in altre parole, il visibile, storicamente individuabile, "che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore"⁴². L'efficacia di questo processo comunicativo – quello che coinvolge in prima istanza il testo filmico e il pubblico - è garantita dall'aspetto finzionale del profilmico, che, attraverso la rappresentazione degli aspetti visibili e materiali della cultura, ha la funzione di amplificare la portata simbolica e semantica di questa specifica messinscena. In questi termini, l'*obvious frame* condivide la teoria del *principio di economia narrativa* descritta, come segue, da Emmanuel Siety:

lo spazio dell'inquadratura non è un campo indifferenziato, ma è al contrario gerarchizzato, stratificato, centrato su un oggetto, un viso, un avvenimento. Questo accentramento risponde a un'esigenza di efficacia e chiarezza. Al contrario della scena primitiva, di cui Noël Burch sottolinea l'aspetto «agitato» e «confuso», l'inquadratura è pensata in modo da dirigere, da orientare l'attenzione dello spettatore: deve essere da questo immediatamente decifrabile, risparmiargli qualsiasi sforzo di interpretazione dell'immagine e soprattutto non deve distrarlo dall'essenziale⁴³.

⁴¹ Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2007, p. 170.

⁴² P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit. p. 68.

⁴³ Emmanuel Siety, *Le Plan. Au Commencement du Cinéma*, Edition Chaier du Cinéma/SCEREN, 2001, tr. it. a cura di Michela Greco, *L'inquadratura. All'inizio del cinema*, Torino, Lindau, 2004, p. 58.

Lo sfondo che accoglie il *focus* della ripresa di cui parla Siety, risponde alle stesse logiche di sintesi e efficienza proprie dell'inquadratura; all'interno del film di narrazione, ciò che avviene sullo schermo sarebbe difficilmente intelligibile se non fosse inscritto all'interno di un universo filmico. Ma proprio a causa della "*misdirection*"⁴⁴ operata sullo spettatore, il *frame* deve agire istantaneamente sulle competenze e sui saperi dello spettatore, in modo tale che i messaggi visivi giungano a destinazione, trasmettendo le informazioni necessarie alla comprensione della storia. La messinscena degli aspetti visibili della cultura che fanno parte dell'universo filmico rappresentato, in quanto allestimento di una finzione cinematografica, in sintesi, ha il compito di trasmettere il senso e il significato socialmente condiviso che questi tratti della cultura esprimono all'interno della collettività. Attraverso l'analisi di questo immaginario, o meglio, di questa specifica messinscena, è possibile affrontare uno studio antropologico e storico della società che, mediante il cinema di narrazione, offre sia un profilo visivo sia un'immagine simbolica di se stessa.

Antropologia visiva e sociologia del cinema: un breve *excursus* storico tra documentario e *fiction*

Lo sviluppo tecnologico che permette la nascita del cinematografo consente all'antropologia di avvalersi dei dispositivi di ripresa per filmare uomini e donne appartenenti a culture diverse da quelle occidentali. Felix-Louis Regnault, medico francese positivista, pochi mesi prima della proiezione pubblica dei fratelli Lumière del 28 dicembre 1885, intende dimostrare, con un documento da lui stesso prodotto, come l'uso delle tecniche di registrazione visiva sia utile all'analisi antropometrica e anatomica delle popolazioni⁴⁵. Questo esperimento, interpretabile come l'anello di congiunzione tra l'uso della fotografia e del cinema a scopo di

⁴⁴ La *misdirection* è una tecnica utilizzata dagli illusionisti per dirigere l'attenzione del pubblico durante i numeri di prestidigitazione, orientata a spostare lo sguardo degli spettatori da quelle parti dello spettacolo che non devono essere colte, ricordate o percepite, che, ovvero, conservano il trucco della magia messa in scena.

studio antropologico, è da considerarsi l'anticamera del cinema etnografico, che, a partire dagli anni Trenta, è interessato a carpire gli aspetti visibili e non verbali della società, attraverso l'utilizzo delle tecniche di registrazione audiovisiva.

L'uso della macchina da presa per lo studio delle popolazioni esotiche e dell'uomo in generale, si è rivelato, già agli albori del Novecento, un metodo efficace per restituire al mondo della ricerca, ma anche al pubblico più ingenuo, quei tratti della cultura che riguardano la cinesica, la prossemica, gli artefatti e le tecniche di manipolazione degli oggetti, propri dei diversi gruppi umani.

Il cinema, dal principio della sua storia, si intreccia all'antropologia come alla fisiologia, alla neurologia e alla psicologia, diventando, da una parte, oggetto di studio⁴⁶ e, dall'altra, mezzo di registrazione con valore documentale quasi scientifico.

Questa consapevolezza è espressa già dallo psicologo torinese Mario Ponzo, il quale, nel 1914, rileva che,

oltre all'importanza che particolarmente in psicologia hanno le rappresentazioni cinematografiche per l'essenza dei fenomeni che conducono alla percezione del movimento, vi è quella che il cinematografo, creato primitivamente come mezzo d'indagine puramente scientifica, ha acquistato quale strumento di diffusione di cognizioni che, anche solo pochi anni or sono, molto più difficilmente potevano venir apprese da singoli studiosi e da questi con pena diffuse nella scuola e, fuori di questa, alle masse⁴⁷.

⁴⁵ Felix Louis Regnault, durante la primavera del 1895, presenta all'Esposizione Etnografica dell'Africa Occidentale di Parigi, alcune riprese che attestano, visivamente, i movimenti corporei di alcuni abitanti dell'Africa occidentale e del Madagascar; le sequenze vengono realizzate tramite l'utilizzo di un apparecchio cronofotografico, macchina che permette di scattare una serie di fotografie in tempi altamente ridotti, ma che tuttavia non restituisce alla visione la stessa illusione del movimento, propria della tecnologia cinematografica.

⁴⁶ Alcuni psicologi, come, ad esempio, il positivista Roberto Ardigò e il futuro psicoanalista Cesare Musatti, sviluppano ricerche di tipo teorico-sperimentale, finalizzate allo studio dei fenomeni situati alla base della ricezione cinematografica; i condizionamenti culturali determinati dalla diffusione del cinematografo e la sua funzione sociale sono di tale portata, da indurre il mondo scientifico di inizio secolo, non solo a indagare le dinamiche cognitive e i fenomeni neuronali relativi all'impatto delle immagini filmiche sulla mente umana, bensì a utilizzare lo stesso *medium* a fini educativi e divulgativi. Per un approfondimento su tali argomenti, cfr. Silvio Alovio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente dell'Italia del primo Novecento. Con una antologia di testi d'epoca*, Kaplan, Torino, 2013.

Sin dai primissimi anni del Novecento, infatti, il cinema è utilizzato come strumento di documentazione scientifica ai fini della ricerca e della didattica. Ad esempio, come il neurologo Camillo Negro, “che fu certo tra i primi ad introdurre in Italia la cinematografia nell’insegnamento clinico”⁴⁸, si avvale della pellicola per testimoniare le reazioni di alcuni pazienti affetti da disturbi nervosi⁴⁹, anche Kurt Lewin, fondatore della moderna psicologia sociale, al termine degli anni Venti, registra, attraverso la macchina da presa, le reazioni e la condotta di alcuni bambini, all’interno di contesti di vita quotidiana, con l’obiettivo di vagliare e rafforzare “il suo noto modello definito come ‘teoria di campo’, che si basa in ultima analisi sull’interpretazione di comportamenti visibili⁵⁰”.

Sulla scia internazionale di una cinematografia scientifica⁵¹ e documentale sempre più diffusa lungo i primi decenni del Novecento, Gregory Bateson e Margaret Mead, lui eclettico scienziato inglese, lei affermata antropologa americana, hanno gettato le basi concrete e teoriche per un’antropologia visiva orientata a cogliere non solo gli aspetti tangibili delle abitudini e dei

⁴⁷ Mario Ponso, Il valore didattico del cinematografo, “Rivista di Psicologia”, X, 1, gennaio – febbraio 1914 (ora anche in Silvio Alovio, *L’occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell’Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino, 2013, pp. 168 - 172).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Alcuni filmati neuropatologici prodotti da Camillo Negro, sono visibili in un’edizione cinematografica recente, frutto del lavoro di restauro dei documenti visivi e di un’indagine filologica approfondita e articolata, presentata nel 2011, dal Museo Nazionale del Cinema, in collaborazione con il Dipartimento di Neuroscienze dell’Università di Torino. “Il film è un documento scientifico unico nel suo genere che permette di riflettere sull’evoluzione delle forme di disturbo neuropatologico e sui metodi di cura, ma è ancor più una testimonianza a tutt’oggi sconvolgente dal punto di vista umano. La visione stimola una riflessione profonda sul dolore, sull’etica della ripresa e sulle dinamiche di relazione tra il malato mentale e la struttura sociale”, *Antologia dei filmati neuropatologici di Camillo Negro e Roberto Omegna (1906-1918 ca.)*, Museo Nazionale del Cinema di Torino, http://www.museocinema.it/muti_restaurati.php?id=139, ultima consultazione: 20/08/2016. L’antologia è composta da *La neuropatologia* del 1908, una parte di girato, non databile, che mostra Negro alle prese con i suoi collaboratori e altre registrazioni dedicate alle sindromi di guerra. Per un approfondimento su questa nuova edizione cfr. Stella Dagna, Claudia Gianetto, ‘Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro’, “*Immagine. Note di storia del cinema*”, 6, 2012, pp. 16 – 31.

⁵⁰ Massimo Locatelli, ‘I bimbi di Lewin. Immagini mediali, percezione della realtà, agire sociale’, in “*Immagine. Note di storia del cinema*”, 6, 2012, p. 157.

⁵¹ L’importanza della diffusione del cinema scientifico del primo ‘900, è stata oggetto di un convegno sul cinema medico italiano, tenutosi a Torino, in occasione della celebrazione del 150° anniversario dell’Unità d’Italia, *Il cinema medico-scientifico italiano*, Evento realizzato dalla Società Italiana di Chirurgia Cardiaca (SICCH), Officine Grandi Riparazioni, Torino, 12 ottobre 2011.

saperi umani socialmente condivisi, bensì anche quelli sensoriali e psicologici, attraverso l'uso privilegiato della fotografia e delle immagini in movimento. L'importante ricerca realizzata a Bali tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, ha permesso loro la stesura del volume *Balinese Character*⁵², opera di avanguardia e di complessa realizzazione; come precisano i due studiosi nell'incipit del lavoro,

the form of presentation used in this monograph is an experimental innovation. During the period from 1928 to 1936 we were separately engaged in efforts to translate aspects of culture never successfully recorded by the scientist, although often caught by the artist, into some form of communication sufficiently clear and sufficiently unequivocal to satisfy the requirements of scientific enquiry. "Coming of Age in Samoa", "Growing up in New Guinea" and "Sex and Temperament" all attempted to communicate those intangible aspects of culture which had been vaguely referred to as its ethos.⁵³

Questo approccio muove inevitabilmente le critiche del mondo scientifico che rileva la precaria dimensione soggettiva della ricerca prodotta da Bateson e Mead; per queste ragioni, l'uso del documentario etnografico come strumento di studio, per gran parte del Novecento, solleva aspri dibattiti all'interno del mondo accademico. La posizione di Lévi-Strauss riguardo al cinema e al suo rapporto con la verità, è emblematica, se si considerano le dichiarazioni da lui rilasciate nel 1964 in un'intervista ai *Chaiers du Cinéma*. In un passaggio dove l'antropologo strutturalista francese riflette sulla cinematografia e l'approccio di Jean Rouch, egli dichiara: "Rispetto troppo la verità per accettare che si prostituisca alla finzione, anche solo a tratti"⁵⁴. Come spiega esaurientemente Carmelo

⁵² Gregory Bateson, Margaret Mead, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Wilbur G. Valentine Editor, New York, 1942.

⁵³ Ivi, cit. p. XI, : "Il tipo di presentazione utilizzato in questa monografia è un'innovazione sperimentale. Durante il periodo compreso tra il 1928 e il 1936 siamo stati separatamente impegnati in sforzi, per tradurre gli aspetti della cultura - finora mai registrati con successo dallo scienziato, anche se spesso catturati dall'artista - in una qualche forma di comunicazione sufficientemente chiara e sufficientemente inequivocabile, atta a soddisfare le esigenze della ricerca scientifica. "Coming of Age in Samoa", "Growing in Nuova Guinea" e "Sex and Temperament" hanno tentato di comunicare quegli aspetti immateriali della cultura che erano stati vagamente indicati come *ethos*", [traduzione mia].

⁵⁴ Michel Delahaye, Jacques Ivette, Delahaye, Michel, Jacques Rivette, Entretien avec Claude Lévi-Strauss, "*Cahiers du Cinema*", no. 155, 1964, pp. 19-29.

Marabello, “la verità come campo, spazio fibrato di eventi e interpretazioni, è per Lévi Strauss inaccettabile”⁵⁵.

Le polemiche e le controversie che emergono attorno al tentativo di circoscrivere e determinare le proprietà del prodotto filmico, si ergono sulla natura ambivalente dell’immagine cinematografica che Sorlin definisce *analogica*, ovvero l’ “applicazione di un dispositivo ottico su una superficie sensibile, secondo un processo, nel caso della fotografia e del film, di natura chimica”⁵⁶. Secondo lo storico francese, le immagini analogiche

certamente non «mentono», ma non sono neanche calchi: intrattengono solo un rapporto di analogia con quello che rappresentano e l’aggettivo greco *analogos*, «proporzionale», ci indica quello che bisogna intendere con ciò; c’è identità di rapporto tra i diversi elementi del mondo (un personaggio, degli alberi, un cancello, una certa luce) e la loro rappresentazione fotografica, ma il sistema di proporzioni che lega il luogo fotografato alla sua immagine è determinato dall’obiettivo utilizzato e dalla quantità di luce consentita durante lo scatto⁵⁷.

La storia dell’antropologia visiva, infatti, è la narrazione dello sforzo e della difficoltà dei cineasti etnografi, di definire la relazione tra prodotto filmico e realtà antropologica. Il percorso è lungo e articolato e coinvolge decine di ricercatori e autori che, per tutto il Novecento e oltre, hanno cercato le proprie risposte mediante il confronto intellettuale, la ricerca sul campo, la sperimentazione tecnica cinematografica e la formulazione di teorie antropologiche e filosofiche.

Già Franz Boas, antropologo statunitense, a inizio del XIX secolo, emancipandosi dalla prospettiva evolucionista, utilizza, in maniera non sistematica, la macchina da presa per catturare gli aspetti concreti della cultura di alcuni gruppi umani, oggetto dei suoi studi. Il 1922, poi - momento che, convenzionalmente, segna la nascita della moderna antropologia grazie alla maturazione del metodo di ricerca fondata

⁵⁵ C. Marabello, *Sulle tracce del vero*, cit., p. 290.

⁵⁶ Pierre Sorlin, *Le fils de Nadar. Le «siècle» de l’image analogique*, Nathan, Parigi, 1997, tr. it. a cura di Sergio Arecco, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell’immagine analogica*, Einaudi, Torino, 2001, pp. XII – XIII.

⁵⁷ *Ivi*, p. XVIII

sull'osservazione partecipante, promosso da Bronislaw Malinowski – è l'anno della produzione di *Nanook of the North*⁵⁸ di Robert Flaherty, film che segna una nuova era per la storia del documentario etnografico: il lungometraggio di Flaherty, che narra le vicende quotidiane di una famiglia Inuit, svela, da subito, la sua natura finzionale, soprattutto grazie alla trama e al montaggio strutturati. La natura documentale del film non impedisce al cineasta di avvalersi del cinema di narrazione, per raccontare la storia di Nanook e della sua gente. Pertanto,

lo scopo dichiarato di Flaherty nel puntare la cinepresa sul grande cacciatore Nanook, la sua famiglia e la sua tribù, era quello di cogliere lo spirito di un popolo osservandolo nella sua vita quotidiana. Ma si trattava comunque di una vita quotidiana adattata alle aspettative di un'opera di fiction, come indica il sottotitolo originale del film: "A story of life and love in the actual Arctic". Dunque un film costruito intorno alla figura di un eroico protagonista (che come al solito ci viene presentato in un sorridente primo piano). La vita quotidiana assume la forma narrativa del racconto e vi sono momenti in cui, chiaramente, le esigenze pratiche prevalgono sull'autenticità⁵⁹.

Da un punto di vista ideologico e filosofico, il fermento che anima, ad esempio, i cineasti come Dziga Vertov, alla ricerca di una verità (cinematografica) ottenibile solo attraverso un uso sperimentale delle tecniche di ripresa e di montaggio, è perlopiù assente nei documentari etnografici prodotti lungo gli anni Venti e Trenta del secolo scorso. In questo periodo, i film antropologici sono realizzati senza la consapevolezza che, al contrario, ad esempio, ispira i successivi lavori di Maya Deren e Jean Rouch. Entrambi i cineasti, documentano, attraverso uno stile ricercato e personalizzato, alcuni tratti delle culture indagate sul campo, facendo emergere la natura soggettiva del prodotto filmico.

Maya Deren, attiva ad Haiti tra il 1947 e il 1955, riprende le danze ritualistiche vudù, attraverso la tecnica della camera a mano, dove l'avvicinamento progressivo ai corpi danzanti, rivela la necessità

⁵⁸ *Nanook of the North* (Usa, Robert J. Flaherty per Revillon Frères, 1922), di Robert Flaherty.

⁵⁹ Geff Brown, *Nanook of the North*, Enciclopedia del Cinema, Treccani, 2004, http://www.treccani.it/enciclopedia/nanook-of-the-north_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione: 5 settembre 2017.

dell'autrice, di penetrare e carpire gli aspetti emotivi, o meglio, "invisibili" di queste *performance*. Rouch, invece, africanista prolifico che produce film etnografici dalla metà degli anni Cinquanta fino a inizio degli anni Duemila, a inizio carriera si avvale del suono sincrono e della camera a mano per definire il paradigma di un "*cinéma-vérité*" che, si traduce, successivamente, nella realizzazione di un nuovo genere, *l'etnofiction*, basato sulla costruzione della narrazione, sul decisivo contributo dei mediatori culturali nonché sul commento fuori campo, di Rouch stesso o dei suoi collaboratori autoctoni. La voce *over* - tratto distintivo dei titoli di Rouch - che si allontana dall'estetica convenzionale del commento accademico e scientifico, mediante espressioni a volte poetiche e a tratti informali, ha la funzione di far emergere la curvatura personale del documentario.

La spinosa questione che rende problematica la relazione tra cinema e realtà/verità, soprattutto in campo antropologico, è esplicitata e poi affrontata, nuovamente, all'inizio degli anni Ottanta, dall'etnografo e cineasta David MacDougall, il quale, cogliendo la necessità di passare da una definizione di *cinema di osservazione* a quella di *cinema di partecipazione*, afferma che

increasingly film makers are bringing their relationships with the subjects into the foreground of their films. These encounters can develop into informal exchanges quite different from interviews. As the film maker is drawn further into the subject area of the film, the audience is drawn into the position the film maker originally occupied. [...] The film takes its structure from the enquiry. It is clear that we miss a good deal. Much of the rest is filtered through the testimony of participants, whose one vested interests must be taken into account. Any knowledge of the event is finally provisional, and in this sense the film is about what one can and cannot know⁶⁰.

⁶⁰ David MacDougall, Unprivileged Camera Style, "Rain", No. 50 (Jun., 1982), pp. 8-10: "sempre più produttori di film stanno portando i loro rapporti con i soggetti in primo piano dei loro film. Questi incontri possono svilupparsi in scambi informali molto diversi dalle interviste. Come il regista è ritratto ulteriormente nell'area di ripresa del film, il pubblico viene ritratto nella posizione del regista, originariamente occupata. [...] Il film prende la sua struttura dall'inchiesta. E 'chiaro che ne manca buona parte. Molto del resto viene filtrato attraverso le testimonianze dei partecipanti, i cui unici interessi acquisiti devono essere presi in considerazione. Qualsiasi conoscenza della manifestazione è infine provvisoria, e in questo senso il film parla di ciò che si può e non si può sapere", [traduzione mia].

Il genere documentario in sintesi, diventa, tradizionalmente, uno dei principali riferimenti dell'antropologia visiva, disciplina che si determina e caratterizza durante gli anni Settanta, all'interno dell'accademia anglosassone. L'antropologia visiva, che si concentra genericamente sulla "analisi delle manifestazioni visibili delle culture prese nel loro insieme"⁶¹, si avvale di un metodo che prevede di

condurre interviste filmate durante il lavoro sul campo, documentare con l'apparecchio fotografico o con la videocamera eventi, rituali, cerimonie, tecnologie, aspetti della prossemica e della cinesica di popolazioni date, per poi analizzare tali materiali ed eventualmente montarli in un prodotto visivo utilizzabile per la comunicazione, la didattica e la divulgazione dei risultati⁶².

Lo sguardo selettivo del cinema etnografico, nonché la produzione occidentale a soggetto esotico, destinata a un pubblico europeo o anglosassone, rendono questo genere, un prodotto particolarmente complesso per lo studio delle società rappresentate. In questi termini il documentario etnografico, non solo si avvale della messinscena propria della *fiction*⁶³, ma è la risultante della visione specifica di un regista, portavoce della società di appartenenza. Nel caso in cui il cineasta non sia un nativo, il film che, quindi, emerge da questa farraginosa alchimia, non di rado, rischia di rispondere alle logiche di riproduzione di un immaginario dell'esotico, proprio, ad esempio, delle culture occidentali,

⁶¹ Cecilia Pennacini, *Antropologia visiva. Il rapporto tra antropologia visiva e mezzo cinematografico*, in "Enciclopedia del Cinema", 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-visiva_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-visiva_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione: 28 giugno 2016.

⁶² C. Pennacini, *Filmare le culture*, cit., p. 16.

⁶³ Il documentario è un genere filmico che condivide con quello di narrazione, un certo grado di finzione: grazie alla presenza del punto di vista del regista e del dispositivo che selezionano lo sguardo sull'ambiente, e all'uso del montaggio, si promuovono, anche attraverso il film etnografico, prospettive particolari costituite da messaggi di valore e interpretazioni specifiche della realtà. Come altresì sostenuto da Paolo Bertetto, "anche in un documentario tradizionalmente considerato come una oggettivazione pura della realtà, il lavoro della regia rielabora funzionalmente e fittiziamente i materiali e produce non un transfert della cosa sulla pellicola, ma un'interpretazione più o meno efficace del mondo ripreso e montato. Anche nelle immagini del cinema documentario il problema della verità si configura nell'orizzonte dell'interpretazione e non può non essere correlato all'emergere di una simulazione più o meno grande", Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, p. 240.

ovvero di quella di cui il *filmmaker* diviene il rappresentante. In questo senso, il film etnografico possiede saldi e potenti legami con la società a cui questo prodotto è destinato, ossia, nella maggioranza dei casi, con la cultura occidentale. A riguardo, a fine degli anni Settanta, lo storico Marc Ferro, scrive:

il cinema può diventare, in modo ancora più attivo, strumento per una presa di coscienza sociale o culturale; pertanto la società non è più soltanto un oggetto d'analisi, in cui chi viene filmato svolge il ruolo del buon selvaggio, a uso di un nuovo colonizzatore: il militante cameraman. Non più "oggetto" per una "avanguardia", la società può d'ora innanzi farsi carico di se stessa⁶⁴.

Il cinema di finzione come forma di antropologia estensiva

La consapevolezza acquisita grazie ai dibattiti e alle riflessioni sviluppate, nel corso del tempo, sul rapporto tra cinema e scienze sociali, porta a intendere la rappresentazione visiva della cultura, come un veicolo privilegiato di comunicazione degli aspetti visibili, "latenti" e non verbali di una società, che, tuttavia, passa attraverso l'allestimento, la mediazione e l'interpretazione della messinscena. L'antropologia contemporanea ha colto e confermato, quindi, l'importanza dei prodotti visivi per lo studio delle società, in quanto rappresentazione, espressione e parte, al contempo, della cultura e in particolare dell'*everyday life*. Massimo Canevacci, antropologo culturale che, in più occasioni, si è occupato di riflettere su questioni teoriche relative all'antropologia visiva, scrive che

il visuale riguarda così le diverse forme riproducibili del "vedere". La crescente importanza di queste è attestata dalla loro espansione semiotica nei territori visivi auratici, quelli che sono vissuti nell'hic e nunc della vita quotidiana (dalla politica all'arredo urbano). Focalizzare il visuale della comunicazione vuol dire, quindi, selezionare questo ambito della cultura contemporanea in quanto al suo interno si possono concentrare il potere e il conflitto, la tradizione e il mutamento, la sperimentazione e l'assuefazione, il globale e il locale, l'omologato e il sincretico.

Poiché fa parte della cultura intesa antropologicamente, il visuale si riferisce ai molti linguaggi che esso veicola: il montaggio, l'inquadratura, il commento, l'intreccio, il primo piano, i colori, il

⁶⁴ M. Ferro, *Cinema e storia*, cit., p. 11.

rumore, i linguaggi verbali, corporali, musicali. Nello stesso tempo il visuale si riferisce anche ai diversi generi che possono utilizzare gli stessi linguaggi o inventarne di nuovi: il cinema di fiction o documentario, la televisione, la fotografia, la videomusic, la pubblicità, la videoarte, il cyberspazio⁶⁵.

La comunicazione propria dei prodotti visivi, siano essi immagini statiche o in movimento, è una forma di trasmissione iconologica e plastica della realtà, che coinvolge, attraverso forme complesse di interazione, diverse parti sociali appartenenti a specifici ambienti umani. Canevacci continua la sua considerazione sul visuale, affermando che

il sistema comunicativo, quindi, non è compreso nella tradizione meccanicistica ottocentesca (un emittente che invia un messaggio a un ricevente) e forse neanche in quella cibernetica (nel quale – attraverso il feedback o retroazione – il sistema diventa complesso e circolare). Il testo visuale va pensato come un risultato di un contesto inquieto che coinvolge sempre quei tre partecipanti, tutti coi loro ruoli duplici di osservati e osservatori: autore, informatore, spettatore sono tutti e tre attori del processo comunicativo. Da tale inquietudine emerge un progetto dell'antropologia della comunicazione visuale intriso di valori mobili, plurali e decentrati: essi non accentrano l'autorità dell'autore, ma la decentrano come possibile autorevolezza, moltiplicando le soggettività in campo, in scena e in platea⁶⁶.

L'accostamento tra scienze sociali e cinema, pertanto, permette di considerare il visuale come un prodotto eterogeneo e articolato della cultura, nel quale convergono le dimensioni sociali della rappresentazione, della relazione e della rielaborazione. Il film, antropologicamente inteso, perciò, diventa l'espressione di

una corrispondenza tra la maniera di osservare le cose tipico di un'epoca e la maniera in cui il cinema osserva e ripropone l'universo circostante [...]. Sullo schermo, prima ancora di vedere la realtà di nuovo e in modo nuovo, vediamo la realtà, nello spirito del tempo⁶⁷.

Questa prospettiva permette, quindi di considerare il film, sia esso documentario o di finzione, un graffito sociale che attesta le tendenze, le

⁶⁵ Massimo Canevacci, *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, videoscape*, Meltemi, Roma, 2001, p.11.

⁶⁶ *Ivi*, p. 12.

⁶⁷ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 22.

tensioni, i conflitti e le speranze di una generazione di uomini e di donne, che occupa uno specifico territorio. In questi termini, il cinema diventa materiale alternativo di indagine per lo studio della società, della cultura e della storia. Marc Ferro, voce autorevole degli studi sociali sul cinema, sostiene, con determinazione, la teoria di una storia analizzata e ricercata mediante approcci alternativi a quelli fissati dalle classi dirigenti e dalle sfere di influenza sociale, che hanno l'obiettivo di diffondere ideologie, valori e compiere propaganda. Secondo Ferro, lo storico, quindi, ha l'impellente compito e

dovere di espropriare gli apparati monopolizzatori che si sono attribuiti la facoltà di essere l'unica fonte della storia. Non soddisfatti di dominare la società, questi apparati (governi, partiti politici, chiese o sindacati) intendono esserne coscienza. Lo storico deve aiutare la società a prendere coscienza di questa mistificazione. Il secondo compito dello storico consiste nel confrontare i diversi discorsi della Storia; scoprendo, grazie a questo confronto, la realtà non visibile. Gli storici degli "Annales" e Michel Foucault si sono felicemente impegnati in quest'opera. Da parte mia, provo a scoprire metodi d'analisi applicabili alla Storia contemporanea, che è più difficile da studiare perché non comporta retrocessioni. Il film all'occorrenza è stato di grande aiuto, sia quello narrativo che i documenti di attualità. In effetti, non credo all'esistenza di frontiere tra i diversi tipi di film, almeno dal punto di vista storico, per il quale l'immaginario è storia tanto quanto la Storia⁶⁸.

Indagare una cultura attraverso la macchina da presa significa, quindi, in altri parole, comprendere l'immagine e la percezione che la collettività possiede di se stessa, in un dato momento storico. Il cinema di narrazione, a differenza di quello etnografico, attraverso l'esplicita messinscena degli aspetti finzionali che lo contraddistinguono, si propone, perlopiù, in modo incontrovertibile, come rappresentazione dell'immaginario di una data società. La *fiction*, quindi, attraverso l'atto di costruzione del *plot* e del *set*, si rivela un genere particolarmente adatto a esplorare la società e l'immaginario da essa condiviso, il quale

prevede che l'identità collettiva consista in un modello di comportamento, valori e relazioni basato sulla condivisione di un insieme di narrazioni e metafore, o "finzioni d'umanità" (Le Goff

⁶⁸ M. Ferro, *Cinema e storia*, cit., pp. 89 – 90.

1979), apprese e rielaborate attraverso l'esperienza primaria (famiglia e ambiente di vita), secondaria (istituzioni educative, religiose, lavorative, politiche, ecc.) e terziaria (prevalentemente il consumo e i media) (Morin 1962)⁶⁹.

Nonostante ciò, lo studio delle culture che si avvale del cinema come mezzo di esplorazione antropologica, si appoggia perlopiù al genere documentario, soffocando, perciò, la possibilità di un utilizzo della *fiction* per la ricerca sociale e culturale. L'opportunità di usare il cinema di narrazione per lo studio sociale e culturale delle popolazioni, è colta, ancora una volta, da Bateson, il quale confeziona una pionieristica riflessione sull'uso del cinema di finzione come mezzo per cogliere lo spirito di un'epoca, partendo dalla valutazione che “the climax structure of any work of arts is related to those characteristics of the artist which of the psychologists call *time perspective*”⁷⁰. Alla luce di questa corrispondenza, “the thematic analysis of the German propaganda film *Hitlerjunge Quex* represents an initial effort by a cultural anthropologist to apply anthropological techniques to the examination of a fictional film”⁷¹. L'antropologia coeva - ancora fortemente interessata a un approccio più tradizionale, che fatica ad accettare il documentario etnografico come espressione di un metodo alternativo di fare ricerca - trasforma l'appello all'uso della *fiction* di Bateson, in un caso isolato, condiviso, perlopiù, da alcuni filosofi e storici del cinema, che si sono, quindi, occupati dell'aspetto culturale e sociale del film di narrazione.

La storia sociale del cinema, ambito di studio interdisciplinare, formalizzata al termine degli anni Sessanta, riflette sul cinema in qualità di prodotto di consumo, istituzione, industria culturale e forma di rappresentazione del sociale. Il film, se considerato attraverso queste

⁶⁹ Giovanni Ragone, *Radici delle sociologie dell'immaginario*, “Mediascapes Journal”, 4/2015, p. 64.

⁷⁰ Gregory Bateson, *An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex*, in Margaret Mead, Rhoda Métraux, *The Study of Culture at a Distance*, , Chicago, University of Chicago Press, 1953, p. 336, “la struttura culminante di ogni opera d'arte è connessa a quelle visioni dell'artista, che alcuni psicologi chiamano ‘prospettiva del tempo’ ”, [traduzione mia].

⁷¹ Margaret Mead, Rhoda Métraux, *The Study of Culture at a Distance*, Berghahn Books, New York, 2000, p. 331; “l'analisi tematica del film di propaganda tedesca *Hitlerjunge Quex* rappresenta lo sforzo iniziale di un antropologo culturale, di applicare le tecniche antropologiche all'esame di un film di finzione”, [traduzione mia].

angolature, fornisce indicazioni preziose su cultura, storia e società⁷², tuttavia, quando l'interesse è concentrato sulla messinscena, l'area di ricerca a cui riferirsi, è quella orientata allo studio della rappresentazione del sociale, il quale alimenta la convinzione che

ogni film, anche quello che racconta le storie più improbabili, metta in qualche modo in scena la società che lo circonda. A partire da questa raffigurazione alcuni studiosi ricostruiscono lo spirito di un'epoca, altri cercano di stabilire cosa una cultura considera visibile e cosa invece preferisce tenere nascosto. In ogni caso quello che si rincorre è la capacità del film d'essere un "segno" (da interrogare come tale) della realtà in cui prende corpo⁷³.

Siegfried Kracauer, sociologo della scuola di Francoforte, alla fine degli anni Quaranta presenta uno studio poi divenuto celebre, *From Caligari to Hitler*, che dimostra come attraverso l'analisi dei film tedeschi nel periodo precedente all'avvento del nazismo si possano individuare alcuni presupposti culturali e psicologici propri della Germania di fine anni Venti inizio anni Trenta, che hanno permesso l'ascesa di Hitler al potere⁷⁴. Questa ricerca da cui lo studioso trae significativi riscontri, permette a Kracauer di concludere che

il cinema riflette in modo più diretto di altri mezzi artistici la mentalità di una nazione per due motivi. Primo: il film non è mai prodotto di un individuo. [...] Poiché ogni unità di produzione cinematografica è un miscuglio di interessi e tendenze eterogenee, il lavoro di équipe in questo campo tende a evitare l'impiego arbitrario del materiale cinematografico e a eliminare gli estri individuali in favore di tratti largamente condivisi. Secondo: i film si rivolgono alla folla anonima e l'attraggono. Perciò è lecito supporre che i film

⁷² Come scrive Gian Piero Brunetta, "il cinema e i film sono fonti primarie per la ricostruzione della storia degli ultimi cent'anni. L'uomo del XX secolo ha lasciato sullo schermo, e disperso in una miriade di altri luoghi, i frammenti visibili e spesso invisibili di un'autobiografia che si potrebbe intitolare, parafrasando Paul Lejeune, *Moi et l'écran*", *Introduzione* 1993, Padova – Asiago, dicembre 1992 – gennaio 1993, in G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., p. XXXI. Questa premessa alla seconda edizione, introduce il volume del 1979, rivisto e ampliato dallo stesso autore, in occasione della ristampa del 2001.

⁷³ Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945 – 1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 119.

⁷⁴ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947. Tr. it. a cura di Leonardo Quaresima, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2007.

popolari, o per essere più precisi i temi cinematografici popolari, soddisfino effettivi desideri di massa⁷⁵.

Le ricerche di Kracauer, tessendo una relazione tra cinema, storia e psicologia, conferiscono all'autore il merito di aver considerato il film di narrazione come una testimonianza sociale, capace di far emergere l'inconscio di una cultura. Le critiche accademiche che ne derivano, interpretando come riduttiva e scontata la correlazione tra produzioni filmiche e tendenze sociali, favoriscono, tuttavia, lo sviluppo di una sociologia del cinema che problematizza e si interroga sul rapporto tra realtà e immaginario, nonché sulla possibilità di utilizzare il film in qualità di fonte storica e traccia della cultura.

Il francese Marc Ferro, alla fine anni Settanta, cogliendo l'appello lanciato dalle ricerche kracauriane, riflette, in modo più puntuale, sul rapporto tra cinema, storia e realtà sociale: l'immagine filmica, secondo Ferro, ha la facoltà di scavalcare l'ideologia, la censura, la propaganda che lo imbriglia, mostrando, attraverso il visibile, il non visibile di una società. In questi termini il film diventa rappresentante di una cultura e di un'epoca, in altre parole, documento e fonte di studio storico. Utilizzando svariati e diversificati studi di caso, lo storico rileva che

non è sufficiente constatare che il cinema affascina, inquieta: i poteri pubblici, la potestà privata, intuiscono che può avere un effetto corrosivo; si accorgono che anche se sorvegliato un film testimonia. Attualità o narrazione, la realtà di cui il cinema offre l'immagine appare terribilmente vera; si scopre che non corrisponde necessariamente alle affermazioni dei dirigenti, agli schemi dei teorici, all'analisi degli oppositori. [...] Il film ha l'effetto di destrutturare ciò che diverse generazioni di uomini di stato, di pensatori, erano riusciti ad ordinare in un bell'equilibrio. Il film distrugge l'immagine illusoria che ogni istituzione, ogni individuo si era dato di fronte alla società. La cinepresa rivela il funzionamento reale di tutto ciò, su ciascuno riesce a dire di più di quanto egli vorrebbe mostrare. Svela i segreti, mostra l'altra faccia di una società, i suoi lapsus⁷⁶.

Il momento è fertile per cavalcare l'onda del dibattito su cinema e storia sociale, dove Pierre Sorlin, approfondendo la tesi di Ferro, riflette

⁷⁵ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit. p. 51.

⁷⁶ M. Ferro, *Cinema e storia*, cit. pp. 99 – 100.

sull'immagine sociale promossa dal cinema in qualità di prodotto culturale, politico ed economico; il film, infatti, secondo Sorlin, non è da considerare specchio della realtà, bensì è il risultato di una selezione di sguardi e interpretazioni, espressione a volte manifesta e a tratti sotterranea, di orientamenti storici e immaginari collettivi. Il cinema pertanto offre *il visibile di una società*, ossia

quel che appare fotografabile e presentabile sugli schermi di un'epoca data. [...] Le fluttuazioni del visibile non hanno niente di aleatorio: rispondono ai bisogni, o al rifiuto di una formazione sociale. Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produzione di immagini, Mostra non già «il reale», ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove. [...] La determinazione dei codici, la ripartizione dei segnali negli insiemi che abbiamo distinto, sfuggono al controllo dei realizzatori, e rimandano ai legami che uniscono la produzione cinematografica all'ambiente sociale circostante. [...] Le immagini di un film contengono ciò che è «visibile» per i contemporanei, o ciò che, «invisibile» fino ad allora, sta per divenire visibile⁷⁷.

Riflettere sul cinema di finzione, oggi, significa allora considerare la narrazione cinematografica un prodotto culturale che non solo nasce dalla mente e dalla creatività di un autore, ma che, più in generale, è erede di un

⁷⁷ P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., pp. 69 – 72. Nella sua recente pubblicazione *Introduzione a una sociologia del cinema*, Sorlin scrive che per i membri di un gruppo, il visibile è “la frazione del loro ambiente che sanno immediatamente riconoscere, denominare, rapportare alla propria esperienza e a quella della loro cerchia. Si tratta, in parte, di oggetti o di dispositivi pratici che permettono di orientarsi, di adattarsi alle esigenze dell'ambiente, di ottenere ciò di cui si ha bisogno. [...] Il visibile è anche un insieme di convenzioni non esplicite, apprese con l'uso, spesso date per scontate, che legano diverse persone fra loro in base alle loro attività e al contesto che condividono. [...] Il visibile, quando non è un semplice oggetto professionale o domestico, è determinato sia dalle gerarchie in atto in una società che dai conflitti che la dividono, si integra con il modo in cui si comporta e anche per questa sembra naturale. Invece siamo ciechi di fronte a ciò che la collettività a cui apparteniamo non vuole o non sa riconoscere. L'invisibile, l'opposto del visibile, insieme di tutto ciò che ci circonda ma di cui non ci accorgiamo, per definizione è inesistente; per arrivare a riconoscerlo bisogna collocarsi al di fuori dell'ambiente al quale siamo abituati. Il cinema, che in gran parte diffonde i valori di coloro che lo producono e quelli dei loro clienti, in fondo porta i segni di una cecità collettiva avvertibile solo dall'esterno”, *Introduzione a una sociologia del cinema*, cit., pp. 55 – 56.

contesto storico, culturale e sociale che il film rappresenta. La storia del cinema dimostra come

le tecniche di rappresentazione sono andate di pari passo sempre più affinandosi a servizio dei contenuti del narrato di tipo sempre più profondo e introspettivo, dei quali il cinema è arrivato a svelare ogni possibilità emotiva ed espressiva, rappresentando l'uomo senza tralasciarne alcun aspetto, privato o pubblico, della sua multifaccettata vita: tale esaustività è richiesta, e resa sempre più possibile, in particolar modo dalla finzione filmica, che di contro all'impianto più "oggettivista" del racconto di tipo documentaristico o etnografico è andata sempre più specializzandosi nella riproduzione tanto degli aspetti reali e oggettivi del rappresentato (ambienti, mondi e storia) quanto di quelli intimi e introspettivi di ogni singolo uomo narrato (personaggio reale o inventato). I film, in un quadro narrativo di ri-costruzione di storie complesse e articolate hanno *creato* e *ri-creato* fatti (storici o di cronaca, inventati o fantastici), ambienti e situazioni che mettono in scena l'agire dell'uomo nel mondo, alle prese con le sue evoluzioni e con la Storia, realizzando un museo di immagini e suoni che documentano, dai fatti veri a quelli inventati, le tante culture e le diverse conoscenze dei popoli della terra sotto innumerevoli aspetti. La finzione, inoltre, ha la duplice capacità di rappresentare e contenere fatti studiati, analizzati e ricreati da particolari punti di vista, che propongono idee e pensieri sulla cultura stessa. Cosicché i generi narrativi applicati al racconto filmico hanno dato la possibilità di costruire trame che mostrano l'individuo alle prese con i tanti e diversi eventi della vita, reali e sensibili, condotti o espressi in differenti ambienti, epoche e società, sintetizzati in ambientazioni filmiche che riproducono situazioni realistiche del vivere umano⁷⁸.

Il cinema di finzione pertanto è il segno lasciato da un'epoca che cattura abitudini di un popolo, problematiche sociali, tendenze politiche ed economiche di una nazione, ossia aspetti che, nel loro insieme, trasformano la produzione cinematografica in documento storico, sia essa il frutto del cinema di autore o dell'industria culturale. L'immagine cinematografica, definibile traccia e simbolo al contempo,

registra senza inventare nulla ma sottomette tutto quello che capta alle norme della sua ottica. Rivelando mondi altrimenti inaccessibili, moltiplicando le copie dell'universo circostante, essa sposta, trasforma tutto quello che offre allo sguardo. [...] Per millenni, di fronte all'immagine sintetica, l'osservatore aveva dovuto unicamente mobilitare la propria conoscenza dei codici impiegati nel suo

⁷⁸ Teresa Biondi, *Elementi di antropologia filmica. L'approccio psico-antropologico nella scena cinematografica*, Meti, Roma, 2012, pp. 23 – 24.

ambiente. Di colpo, di fronte all'immagine analogica, egli deve esercitare il suo senso critico, valutare, al di là dell'apparenza illusoria, le correzioni imposte al reale⁷⁹.

Il potenziamento simbolico e semantico fornito dall'allestimento della messa in scena, in particolare il visibile che fa da sfondo al film di narrazione, è il mezzo attraverso il quale lo spettatore attiva, mediante un processo immediato, le proprie capacità di comprensione, valutazione, interpretazione, competenze che gli permettono, quindi, di decodificare i messaggi interni al film. Se “esteticamente, l'immagine analogica è rimasta molto vicina alla composizione pittorica classica”⁸⁰, significa che essa possiede la facoltà di comunicare, al solo colpo d'occhio, contesti e concetti culturalmente condivisi dalle parti sociali che partecipano al film, sia dal punto di vista della realizzazione sia da quello della fruizione. La rappresentazione della cultura materiale, ovvero la sua messa in quadro, specialmente quando svolge il ruolo di “ambientazione”, si fa portatrice dei significati socio-culturali connessi al visibile - e al non visibile - messo in scena, ma non solo; dialogando con tutti gli altri aspetti del film come ad esempio il montaggio, le didascalie, le luci, la performance attoriale, l'intreccio narrativo, questa specifica messinscena produce significati e messaggi dotati di senso, che parlano tanto dell'immaginario quanto della realtà sociale e culturale. Paradossalmente, come suggerisce Casetti citando il critico Giovanni Livoni, gli aspetti di ricostruzione del profilmico avvicinano, da un punto di vista percettivo, alla realtà: “per avere una riproduzione perfetta della natura, occorre far sì ch'essa venga fotografata con speciali criteri, [i quali] debbono avere, per iscopo, di rendere, o comunque, rappresentare e, quindi, far sembrare, la natura quanto più bella è possibile: di migliorarla, in una parola”⁸¹.

L'obvious frame cinematografico della fiction, pertanto, grazie alla sua capacità di trasmettere istantaneamente immagini simboliche che attivano

⁷⁹ P. Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., p. XIX.

⁸⁰ *Ivi*, p. 219.

⁸¹ Giovanni Livoni, *La cinematografia dal vero*, “Cine-Gazzetta”, I, 52, 1 settembre 1917, p. 4, in F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit. p. 125.

il “sapere laterale”⁸² socialmente condiviso dal pubblico, è il terreno di studio entro il quale il cinema e l’antropologia possono cooperare al fine di favorire modelli di ricerca oggi ancora poco frequentati.

Come precisa Teresa Biondi,

nella prospettiva di una interrelazione “indiretta” tra l’antropologia e il cinema, derivante dall’ontologia culturale o dalla *ratio* epistemologica del narrato del cinema di finzione che permette di rintracciare nei processi di creazione di un’opera alcuni fondamenti dell’antropologia culturale o di un’*antropologia filmica* vera e propria, da questo momento i film simulano, rappresentano e illustrano i meccanismi del vivere umano che scaturiscono da specifici processi culturali nazionali, documentando identità, pensieri, usi, costumi, fatti, civiltà e molto altro ancora in riferimento a culture differenti e a diversi campi dell’esperienza umana, proponendo dei veri e propri modelli interpretativi della realtà formalizzati nella rappresentazione dei “mondi filmici”, accettati come veri ed esatti sotto l’etichetta di un “genere cinematografico” come ad esempio i film western, gialli, storici, fantastici, noir o le commedie, le tragedie o gli stessi documentari e i film etnografici; nonché, a completare il quadro delle capacità dei film di riprodurre mondi o modelli culturali, va ricordata l’importanza narrativo-espressiva data dalla nazionalità dell’opera (cinematografie nazionali) che, ad esempio, rende una commedia americana molto diversa da una commedia italiana o francese o indiana, in quanto forme di espressioni tipiche della cultura che produce il racconto e l’immaginario filmico stesso che lo rappresenta, e così via per ogni paese che produce i propri racconti e le sue immagini in forme cinematografiche “specifiche”, raccolte sotto etichette di generi che hanno in comune il nome, ma che si presentano a essere plasmate in modo del tutto “particolare” e congeniale al narrato in funzione dei comportamenti tipici dell’immaginario culturale che le produce⁸³.

Un’antropologia del film, in sintesi, permette di considerare il cinema di narrazione, un mezzo per indagare, dal punto di vista storico e culturale, uno specifico gruppo umano. Il cinema, quello di finzione in particolare, infatti,

⁸² “Henry Schaefer-Simmern asseriva che “la mente, nella sua lotta per una concezione ordinata della realtà, procede attraverso stadi di sviluppo logico e sistematico dei pattern percettivamente più semplici a quelli più complessi”, Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley e Los Angeles (California), University of California Press, 1954. Tr. it. a cura di Gillo Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 28.

⁸³ T. Biondi, *Elementi di antropologia filmica*, cit., p. 27.

ha un forte valore interpretativo, e in questo senso costituisce una vera e propria “ri-definizione” della realtà a cui il medium si riferisce. Ma questa “riscrittura” fa anche di più: essa “definisce” questa realtà, dato che, fissandola per una serie di destinatari, ne fissa anche i tratti con cui sarà riconosciuta. [...] Ciò che viene portato allo scoperto, sia pur in modo ancora seminale, è appunto il lavoro di “messa in forma” sociale del cinema, e cioè la sua disponibilità a intercettare indicazioni, a ripensarle e a fissarle in una nuova veste, fino a farle diventare delle proposte autorevoli e condivise⁸⁴.

Attraverso la messinscena dell’immaginario di una data popolazione, pertanto, la *fiction* fornisce indicazioni articolate circa la realtà sociale a cui il film fa riferimento. È, inoltre, il risultato di un’interpretazione, quella del regista, inserita, in ogni caso, in un contesto culturale; concede informazioni indirette sul pubblico a cui è indirizzato il film e, in quanto prodotto di un’industria, svela i retroscena riguardanti le politiche e le economie interessate.

In conclusione, “resta da studiare il film, riferendolo al mondo che l’ha prodotto. L’ipotesi? Che il film, immagine o no della realtà, documento o finzione, è Storia”⁸⁵.

⁸⁴ F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, cit., pp. 35 – 36.

⁸⁵ M. Ferro, *Cinema e storia*, cit., p. 101.

Il testimone muto. Una ricerca storico – sociale sul primo cinema italiano a soggetto: bilancio e prospettive

Studi di storia sociale: una frontiera da esplorare

Alla fine degli anni Settanta la sociologia del cinema⁸⁶ consolida e legittima la convinzione che il film sia da considerare come l'impronta umana lasciata da una comunità, il cui sguardo è caratterizzato e stimolato dall'epoca che la contraddistingue. Territorio, eventi storici, abitudini culturali e dinamiche sociali, concorrono alla definizione dei gruppi umani, i quali, attraverso le rappresentazioni, lasciano indizi e tracce del proprio modo di osservare e concepire il mondo; il cinema, in quanto espressione di un immaginario e mezzo di documentazione del visibile, fornisce la possibilità di intercettare questi segni, utili, se non necessari, agli studi di storia sociale nonché alla conservazione della memoria di una nazione.

Gian Piero Brunetta, in un contributo che intende tracciare un bilancio della ricerca storiografica sul muto italiano, ha riscontrato che

accostando lo schermo e raccogliendo i film in grandi insiemi da analizzare con strumenti storici, antropologici, sociologici, linguistici e semiotici ci si accorge di poter ricomporre, nello stesso tempo, la storia e la geografia reale e immaginaria di una nazione. In molte fasi della storia sullo schermo, sceneggiatori, attori e registi, come gli annalisti della storiografia latina, trascrivono gli acta diurna, le trasformazioni minime nei comportamenti quotidiani, nell'ambiente, nella mentalità collettiva⁸⁷.

Secondo lo storico,

il cinema muto italiano si presta nel suo insieme, più di qualsiasi altra cinematografia, a questo tipo di analisi. Il terreno del cinema diventa un crocevia di forze che interagiscono e ne modificano, ora accelerando ora frenando le dinamiche economiche, linguistiche e culturali. [...] E volendo ancora fare un uso improprio, o non solo cinematografico, delle fonti filmiche e cinematografiche si può

⁸⁶ Alcuni fra i più importanti studi di sociologia del cinema sono stati menzionati nel paragrafo *Il cinema di finzione come forma di antropologia estensiva*, contenuto all'interno del primo capitolo di questa tesi.

⁸⁷ G. P. Brunetta, *Introduzione 1993*, cit., p. XXXII.

cercare di coglierne una quantità di segni utili a mettere meglio a fuoco quanto il cinema sia stato nei primi tempi non solo un luogo ad alta concentrazione dei simboli di identità del paese, ma anche, un cantore della modernità, ed una sorta di strumento per l'analisi spettroscopica di sintomi e segnali di mali pregressi, presenti e futuri. Un punto di metamorfizzazione di modelli culturali coevi o di poco antecedenti, un archivio tuttora poco esplorato e da valorizzare agli occhi degli storici, per la conoscenza materiale dei mutamenti del paesaggio, degli ambienti, della moda, dei riti sociali, dei gesti, della mentalità, dei sogni degli italiani⁸⁸.

Si tratta, dunque, di considerare il film italiano delle origini, come un'attestazione

dal valore testimoniale soprattutto per una cultura, come quella scolastica, che nelle sue ricostruzioni continua a privilegiare il documento scritto e il «monumento», come se l'immaginario collettivo non abbia avuto per davvero una sua enorme importanza fattiva e concreta: *Cabiria* e i sogni borghesi della «quarta sponda»... le dive, la Bertini, La Borelli, la Menichelli... la canzone, Maciste, Ghione... cose e persone che hanno avuto un peso non indifferente sulla vita e sui sogni di milioni di individui, facendo nascere desideri e aspirazioni, dettando mode, comportamenti e decisioni.

Creando storia.

Qui l'importanza anche solo della trama di un film, che diventa la cartina di tornasole di un ambiente e di un'epoca⁸⁹.

Il primo cinema italiano, dunque, se osservato attraverso la lente dello storico sociale, si propone, perlopiù, come campo di ricerca da violare, interrogare e piegare a nuove analisi e interpretazioni. L'ipotesi che il muto italiano permetta di cavalcare nuove frontiere di studio, è suggerita anche da Marco Bertozzi, il quale, in un saggio dedicato all'immagine della città nel cinema muto torinese, evidenzia come

attorno alle coppie antinomiche chiuso-aperto e dentro-fuori si gioca la corrispondenza fra l'idea di veduta – appartenente agli ordini dell'integro, delle mura dell'*urbs* al sentimento identitario della *civitas* – e quella di film – aperture, dispersioni, poi nuove “sensorialità” date dal montaggio. Mi pare che nell'analisi degli immaginari urbani europei fra XIX e XX secolo i primi tempi del cinema si delineino quale preziosissimo e inindagato scrigno documentale, nel quale la veduta cinematografica sancisce il

⁸⁸ G. P. Brunetta, *La riscoperta di Atlantide*, cit., pp.64 – 66.

⁸⁹ Massimo Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900 -1937*, Bari, Dedalo, 1987, pp. 10 -11.

trapasso fra persistenze immaginifiche della città antica e immissioni iconografiche della modernità metropolitana⁹⁰.

Le trasformazioni del paesaggio italico provocate dall'industrializzazione e dalla rivoluzione dei trasporti, difatti, emerge in maniera più o meno esplicita e più o meno marcata, sia nel documentario sia nella *fiction*. La rappresentazione dell'ambiente naturale, delle campagne e delle città diventa uno dei veicoli per diffondere l'immagine di un'Italia che a volte si propone come luogo selvaggio e Romantico, dove la forza del paesaggio è da intendere come una traccia primitiva della forza naturale. Come spiega Ivo Blom nel suo saggio sui *travelogues* italiani, "uno dei mezzi moderni per pubblicizzare il viaggio era il cinema"⁹¹, ma non solo: il grande schermo nazionale, infatti, oltre a promuovere il turismo attraverso i simboli della storia romana e della *wilderness* all'italiana, produce documentari che, da una parte, attestano lo sviluppo del paese e, dall'altra, hanno l'onere di trasmettere gli aspetti più coloriti e caratterizzanti della nostra terra. Spettatori autoctoni e stranieri apprezzano la massiccia produzione

dei film sull'industria e le manifatture, sull'agricoltura, sugli sport d'élite (corse di cavallo), ma soprattutto, appunto, nel campo dei *travelogues*: una massa di film sulle varie città grandi ma anche più piccole, sui più diversi monti e valli, laghi, fiumi, spiagge⁹².

Esiste, infatti, una corposa cinematografia agreste che si intreccia con la storia sociale e culturale e che contribuisce a diffondere nel mondo, una specifica immagine nazionale: durante gli anni Dieci, come osserva Toschi,

l'intento educativo che già permea la proposta rurale propende in questa fase per l'esaltazione di una logica vedutistica. Se nei cortometraggi zoologici gli animali risultano antropomorfizzati e si

⁹⁰ Marco Bertozzi, *Cinegrafie di una capitale. L'Italia fra l'urbs e la metropoli*, in Paolo Bertetto, Gianni Rondolino, a cura di, *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano, 1998, p. 373.

⁹¹ Ivo Blom, "Travelogues" italiani: un genere da riscoprire, in M. Canosa, a cura di, *A nuova luce. Cinema muto italiano 1. Atti del convegno internazionale*, 12-13 novembre 1999, Bologna, CLUEB, 2000, p. 65.

⁹² Ivi, p. 73.

struttura un percorso narrativo (si costruisce la vicenda attorno alla crescita e alle disavventure di un esemplare), per la proposta botanica la medesima strategia risulta meno efficace. In questa prospettiva, il paesaggio è ridotto a voci-immagini organizzate in ramificate classificazioni volte ad esaurire la tassonomia della natura. Il Bel Paese è riletto attraverso la lente del pittoresco e del folklore⁹³.

Questo spaccato pastorale e tradizionale dell'Italia di inizio secolo, a fronte dei cambiamenti di tipo culturale e politico nazionali, già durante gli anni Venti, si ristrutturava anche a partire da una differente rappresentazione cinematografica del paesaggio:

possiamo dedurre che nel dopoguerra, in particolare dal 1925 al 1930 circa, il territorio rurale inizia ad essere percepito come uno spazio geograficamente definito e acquisisce una crescente visibilità. La rappresentazione sommaria e derivata dai canoni del pittoresco è ora messa in discussione e caricata di nuove aspettative. In questa fase, l'ambiente rurale acquisisce delle caratteristiche specifiche, una fisionomia, delle connotazioni locali. Il regime prospetta una radicale trasformazione e un forte investimento di senso verso questo territorio che deve riconfigurare la propria identità nell'immaginario degli italiani⁹⁴.

Il paesaggio e le sue trasformazioni non sono solo spazi da riprendere e cartoline dinamiche da mostrare, bensì sono simboli che accolgono vicende immaginarie, quanto realistiche, dei film a soggetto, come accade, dichiaratamente, in *Sole* di Alessandro Blasetti (1929)⁹⁵. In questo film,

il tema della trasformazione del paesaggio è anche narrativamente al centro della pellicola, indagato con particolare riferimento all'impatto provocato sulla comunità locale. In perfetta consonanza con la propaganda di regime, e più in generale con i film che riflettono sul passaggio dal *vecchio al nuovo*, sull'inevitabile progresso e sui suoi effetti. In questo caso, la modernizzazione trova una visualizzazione concreta nell'opera di bonifica promossa da Rinaldi. L'idea del cambiamento è però fieramente ostacolata dalla

⁹³ Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia Fascista*, Vita & Pensiero, Milano, 2009, p. 139.

⁹⁴ Ivi, p. 155

⁹⁵ *Sole*, Blasetti (Italia, Augustus, 1929), di Alessandro Blasetti, con Dria Paola, Lia Bosco, Anna Vinci, Vasco Creti, Marcello Spada, Vittorio Vaser, Rolando Costantino, Arnaldo Baldaccini, Erminio Macario, Vittorio Gonzi, Sante Bonaldo, Rinaldo Rinaldim, Cesare De Fado.

comunità autoctona che si sente minacciata dalla trasformazione, e teme di essere sfrattata dalle proprie terre d'origine⁹⁶.

La messinscena del paesaggio nel muto di narrazione, con una certa insistenza, è associata al concetto di modificazione e alterazione, attraverso la rappresentazione problematizzata della città in movimento, ma anche di una campagna fortemente compromessa⁹⁷; in questo modo, la raffigurazione dell'urbanità come della natura ormai contaminata, si fa portavoce del cambiamento e di un'immagine definita e definibile, seppur complessa e articolata, della società e della cultura italiana di inizio Novecento.

Alla luce di quanto emerso finora, raccogliendo, quindi le suggestioni e i suggerimenti degli studiosi citati come, ad esempio, Brunetta e Bertozzi, è adeguato pensare al cinema nazionale delle origini come un campo fertile per la ricerca storico-sociale; secondo queste prospettive - che raccomandano e incoraggiano il ricorso all'interdisciplinarietà, a nuove metodologie di analisi e ad approcci accademici alternativi - gli studi sul muto italiano di finzione possono aprirsi a nuovi e fecondi orientamenti di ricerca. Tra gli anni Settanta e Ottanta, infatti, grazie alla determinata mobilitazione di un ristretto numero di studiosi, critici e collezionisti, l'interesse per la riscoperta del cinema muto italiano, si è rivelato vivo e prolifico. Dagli anni Novanta, poi, una nuova generazione di studiosi, proponendo sguardi sempre più specifici e particolari su questa cinematografia, ha fornito all'approccio storico più tradizionale, contributi inediti, capaci di esplorare prospettive di studio finora ignorate o poco frequentate⁹⁸. Questo è il caso di alcune preziose ricerche, le quali, come

⁹⁶ D. Toschi, *Il paesaggio rurale*, cit., p.31.

⁹⁷ Il già menzionato Marco Bertozzi continua la sua riflessione, aggiungendo: "oltre alla Torino 'patinata' raccontata dai film 'internazionali', un'altra modernità, meno scintillante, emerge in effetti dal filone realista. Nuove parti di città sono rappresentate: l'abbattimento delle mura – quelle mura così ancora importanti nel cinema vedutista – e la conseguente apertura ai territori extraurbani permettono il contatto fra entità che i "lunghi medioevi" della nostra storia avevano consegnato pressoché intatte, e separate, alle soglie del Novecento: città e campagna divengono infine porose, in una "contaminazione" spesso violenta, nella quale l'irrefrenabile espansione industriale invade l'antico mondo rurale", *Cinegrafie di una capitale*, cit., p. 370.

⁹⁸ Cfr. G. P. Brunetta, La riscoperta di Atlantide. Tappe di storia della storiografia del cinema muto italiano, "Immagine. Note di storia del cinema", 7, gennaio – giugno 2013, pp. 9 – 72.

vedremo nel corso di questo capitolo, pur differenziandosi marcatamente per la propria specificità, incrociano lo sguardo della storia del film italiano delle origini con quello della storia sociale nazionale⁹⁹. Questo rinnovamento storiografico, infatti, defilandosi, in parte, da una tradizione di studi incentrati sul dibattito estetico, ha portato alla riscoperta di una disputa sul ruolo e sulla responsabilità sociale del cinema.

Una “nuova storia” del cinema muto italiano: il film e la messinscena del visibile

L’impatto del cinematografo sulle abitudini e sui comportamenti del popolo italiano del primo Novecento, dimostra l’importanza della funzione e della rappresentatività sociale dei film; al principio del XX secolo, infatti,

il cinema sembrava essere diventato anche l’elemento chiave del suo tempo, uno specchio segreto, potremmo dire, capace di rilevare, nella distanza della riflessione, le linee preoccupanti di un orizzonte segnato da una grave forma di discontinuità. Le rappresentazioni offerte dai film, infatti, invitavano a guardare le cose in modo nuovo, evidenziando nuovi modelli di comportamento ed esaltando nuovi valori, mentre le forme con cui gli spettatori partecipavano allo spettacolo cinematografico diventavano già, nella loro radicale diversità rispetto a quelle offerte dalla tradizione, i principali elementi rivelatori degli atteggiamenti e delle condotte che l’epoca stava facendo lievitare¹⁰⁰.

A tutt’oggi, le ricerche di storia sociale sul muto italiano restano comunque minoritarie. La maggioranza di quelle realizzate, si sono concentrate, perlopiù, sulle interferenze che il cinema ha prodotto all’interno di

⁹⁹ La recente inclinazione accademica a ibridazioni e la volontà di conferire nuove curvature all’approccio storico, hanno contribuito alla realizzazione di riflessioni e pubblicazioni, che si focalizzano sul rapporto tra cinema italiano delle origini, cultura e società. Nonostante ciò, il panorama di ricerca di storia sociale del cinema muto italiano risulta frammentario e sfilacciato, o meglio, ancora da organizzare e sistematizzare; va da sé che, in questo capitolo, la ricognizione di questi studi - piuttosto sintetica, ma alquanto rappresentativa - si è sviluppata attraverso un percorso serpentino, che tenta di tenere insieme saggi, ma soprattutto valutazioni e osservazioni, conservate all’interno di pubblicazioni prive di un mero interesse per la storia sociale.

¹⁰⁰ Francesco Casetti, Luca Mazzei, *La modernità controversa: cinema ed esperienza del moderno in Italia dal 1900 al 1945*, “Immagine. Note di storia del cinema”, ns., n. 9, 2014, pp. 143-144.

specifiche comunità. Ancora più sporadici sono le indagini sulle modalità di rappresentazione del sociale, che, se messe a confronto, allestiscono uno scenario di studi discontinuo e frammentario.

Esemplare, in questa prospettiva, ci pare il lavoro di Elisa Uffreduzzi, la quale, attraverso un'attenta nonché singolare analisi della rappresentazione della coreutica nel cinema muto italiano, sia esso documentario o di finzione, fa emergere una rilevante

presenza di scene - più che intere sequenze - in cui la danza, nelle forme del "ballo di società" o "ballo da sala", fa la sua parte in termini di "color locale", responsabile della restituzione di un'atmosfera, di un'epoca o di una determinata ambientazione sociale, anziché essere obiettivo privilegiato dell'attenzione della macchina da presa e del pubblico¹⁰¹.

Secondo l'autrice, le messinscene dei balli conviviali, ovvero le danze che rimarkano la dimensione della condivisione e della socialità, hanno la funzione di evocare precisi contesti sociali e culturali, facendo, quindi, riferimento, a volte, ai folclori locali, altre, alle mode del momento. Questo è il caso della rappresentazione del tango argentino, danza considerata "demoniaca", che ha catturato la curiosità del popolo italiano, a partire dai primi anni Dieci. La ricorsività del tango sul grande schermo e l'attenzione a esso rivolto dalle riviste cinematografiche di settore, sono la misura

di quanto dilagante dovesse essere la moda della danza argentina in Italia e segnatamente della sua diffusione in seno alla produzione cinematografica, se si considera che persino la stampa di categoria decideva di dedicarvi un intero inserto musicale¹⁰².

La rappresentazione della danza soprattutto quando è di coppia o, più genericamente, socialmente condivisa, quindi, si fa portavoce delle tradizioni coreutiche, delle tendenze e dei gusti di una comunità, ma non solo: il caso del ballo *Excelsior*, ampiamente riprodotto durante l'epoca del muto, è l'esempio emblematico di come la messinscena di questa

¹⁰¹ Elisa Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Canterano (RM), Aracne, 2016, pp 16 – 17.

¹⁰² *Ivi*, 60.

performance, possa acquisire significati ulteriori, di tipo filosofico e valoriale. Come ricorda Elena Mosconi,

il cinema delle masse, così popolare in Italia, si alimenta e si aggiorna, secondo Gariazzo, riformulando le psicologie dei personaggi sulla base delle istanze del tempo presente. Alla luce di questa ipotesi, intendo ora affrontare il caso del Ballo Excelsior, particolarmente nella sua trasposizione dalle scene teatrali a quelle cinematografiche. Il grandioso e spettacolare ballo inneggiante al progresso e alla modernità, incorporato nelle veloci immagini di un mezzo moderno e meccanico in via di rapida diffusione come il cinema, nelle intenzioni degli autori avrebbe potuto offrire un contributo originale, come riflesso di una coscienza identitaria nazionale, alla promozione della nuova forma di spettacolo¹⁰³.

Non solo la danza, ma gli usi e costumi in generale, soprattutto in alcune zone della nazione contraddistinte da un folclore regionale propriamente caratterizzante, sono stati i protagonisti di film particolarmente ispirati. Ad esempio,

nella produzione napoletana assai spesso i modelli narrativi di derivazione popolare lasciano dunque largo spazio alla visione della realtà. La povertà produttiva favorisce che lo sguardo insista su un reale che spesso non consente soluzioni zuccherose e consolatorie¹⁰⁴.

Queste produzioni, iscrivibili al genere sociale¹⁰⁵ sono comunque esigue, infatti, come osserva Pezzetti Tonion,

va però individuata la presenza di un modello minoritario e a tutt'oggi ancora poco studiato, quello di un cinema che si fa carico della rappresentazione della realtà delle classi subalterne, alternando senza soluzione di continuità una visione spesso compassionevole di ciò che viene rappresentato ad una più marcata consapevolezza che spesso sfiora la denuncia di una situazione ritenuta intollerabile:

¹⁰³ E. Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p.58.

¹⁰⁴ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 184.

¹⁰⁵ E' particolarmente importante, tenere presente che la produzione del primo cinema nazionale, non fa capo a una suddivisione rigida dei generi cinematografici; come spiega Alovisio, "nel cinema italiano degli anni Dieci e Venti le distinzioni di genere erano elastiche, imprecise, aperte alle ibridazioni", S. Alovisio, *L'ombra del 'capitano'. Tracce salgariane nel cinema muto italiano di avventura*, in C. Allasia, Nay, a cura di, *La penna che non si spezza. Emilio Salgari a cent'anni dalla morte. Atti del convegno internazionale di studi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 97. Sui generi nel muto italiano cfr. Monica Dall'Asta, *La politica dei generi*, in Silvio Alovisio, Giulia Carluccio, a cura di, *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, Utet, 2014.

questa terza via è quella di un “realismo problematico”, scosso tra la necessità produttiva di aderire a modelli spettacolari codificati e la volontà di superare la dimensione edulcorata degli stessi. Un modello che non viene mai compiutamente accolto ed accettato, almeno non nell’accezione secondo la quale un discorso estetico sul realismo sarebbe anche e soprattutto un discorso di ordine sociopolitico¹⁰⁶.

Il film melodrammatico, in particolare, oltre a prestarsi alla rappresentazione di condizioni sociali problematiche, allestisce il proprio universo filmico mediante

gli ambienti che servono a collocare le vicende in cornici adeguate: interni domestici e intimi, luoghi romantici o esotici, boschi misteriosi e pericolosi spazi notturni. Anche in questo caso il cinema fin dai primi anni, attraverso particolari tonalità cromatiche (ottenute con imbibizioni e viraggi) della pellicola, conferisce una determinazione aggiuntiva e inequivocabile ai sentimenti: rossa per l’amore o per il pericolo; blu per il mistero, ecc. Oppure mette in scena con realismo e dovizia scenografica gli spazi del lavoro e della cura come fabbriche, istituti, ospedali, orfanotrofi, carceri: in tal modo gli spettatori sono posti direttamente a contatto con i luoghi della sofferenza, solitamente inaccessibili¹⁰⁷.

Gli studi forse più noti, che si concentrano sulla rappresentazione della società e della cultura, nei termini della messinscena del folklore locale, sono, indubbiamente, quelli dedicati alla produzione partenopea, in quanto, come anticipato in precedenza,

the cultural universe of Neapolitan film production and reception was capable of transfiguring, much more consistently, metropolitan situations of economic deprivation and social marginality into narratives of intense humanistic and moral breadth¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Le parole di Fabio Pezzetti Tonion, registrate in uno scritto inedito relativo alla produzione del film *Gli spazzacamini della Valle d’Aosta*, introducono e problematizzano il rapporto tra realismo e primo cinema italiano, argomento trattato in Fabio Pezzetti Tonion, *Preliminary Observations on the Struggle for Realism in Gli Spazzacamini Della Val D’Aosta*, in *Objectivitat i Efectes de Veritat. El Cinema dels Primers Temps i la Tradició Realista. Objetividad y Efectos de Verdad*, Girona, Fundació Museu del Cinema Col.lecció Tomàs Mallol, 2015, pp. 173 – 179.

¹⁰⁷ Elena Mosconi, *Lacrime silenziose. Scorci familiari nel mélo popolare del cinema muto*, in “Quaderni del CSCI”, 9, 2013, p. 24.

¹⁰⁸ Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p.86. “L’universo culturale della produzione e della ricezione cinematografica napoletana era capace di trasfigurare, in modo molto più sistematico, situazioni metropolitane di privazione economica e marginalità sociale in narrazioni di intensa portata umanistica e morale” [traduzione mia].

Il repertorio filmico prodotto in Italia tra gli anni Dieci e gli anni Venti a Napoli, ha la caratteristica di rifarsi ai luoghi, ai fatti e ai miti della città in trasformazione; il cinema muto partenopeo, in questi termini, attraverso un'azione di ingegneria sociale e culturale, rielabora la visione sulle consuetudini, i valori e le estetiche locali e tradizionali, adattandola e reinterpreandola attraverso la prospettiva contemporanea. Si tratta, perciò, di una cinematografia dai tratti definiti, facilmente riconoscibile, tale da produrre un genere dedicato. Non a caso,

fin dalle origini della cosiddetta fiction (ma in qualche misura anche di quella forma cinematografica che doveva diventare il documentario) si è parlato di “cinema napoletano”, soprattutto da parte di chi era esterno alla città. Cinema napoletano, cioè cinema che ha riprodotto e diffuso una determinata immagine di Napoli e dei suoi dintorni fino a diventare un riflesso del più vasto Mezzogiorno. Ma oltre a ciò bisogna considerare anche il cinema che si diffonde, e, in parte, si produce, nell'area napoletana. [...] le immagini in movimento si sono rivelate, da subito, anche uno straordinario fenomeno sociale e, a contatto col pubblico, hanno modificato la percezione che quest'ultimo aveva fino ad allora della realtà, hanno messo in moto reazioni, stimoli, impulsi che hanno riguardato la vita quotidiana, il costume e le abitudini di un'area geografica¹⁰⁹.

Ad esempio, facendo riferimento al genere comico locale e in particolare alla cinematografia di Scarpetta,

c'è da aggiungere, alla breve descrizione delle trame, una caratteristica non da poco che presenta il cinema comico di Vincenzo Scarpetta e cioè di aderire, anche se solo come spunto su cui impiantare le azioni sceniche, a fatti storici o comunque legati agli avvenimenti della nazione (il Risorgimento e la Grande Guerra), segno di un rapporto dialettico con il presente e l'evoluzione degli avvenimenti storici. In altre parole, questi film non si fondano esclusivamente sulla riproposizione per lo schermo di vecchie formule e di vecchi meccanismi comici del teatro di tradizione¹¹⁰.

¹⁰⁹ Iaccio Pasquale, *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895 – 1918)*, Napoli, Liguori, 2010, p. 9.

¹¹⁰ Pasquale Iaccio, Maria Beatrice Cozzi Scarpetta, a cura di, *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, Liguori, Napoli, 2016, p. 15.

Figura di spicco del genere partenopeo è quella della cineasta Elvira Notari, raro caso di donna alla regia del primo cinema internazionale. Questa pioniera del cinematografo ha ispirato molteplici ricerche, tra cui quelle realizzate da Giuliana Bruno ed Enza Troianelli. Non stupisce infatti che i film della regista salernitana, influenzati, in maniera determinante, dalla tradizione partenopea, siano stati oggetto di studi storici interessati altresì alla relazione tra ambiente – umano, urbano, naturale – cultura, e immaginario cinematografico. Come spiega Bruno, ora docente del dipartimento di Visual and Environmental Studies alla Harvard University,

la mia indagine sulla produzione di Elvira Notari può riassumersi in un gesto mirato al recupero e all'inclusione della geografia nella storia, alla ridefinizione di una mappa culturale come metonimia delle frammentazioni, all'esplorazione di un territorio di saperi popolari soggiogati, alla mappazione di una scena di microstorie nel territorio degli studi culturali e attraverso la lente della teoria culturale. [...] La mia ricerca microstorica sulla Dora Film è parte di un vasto progetto transculturale che, a partire da una teoria della storia e della storiografia filmica, investiga saperi locali e regionali e il discorso femminile¹¹¹.

Napoli, infatti, nelle produzioni della Dora Film, si trasforma in set naturale dove vengono allestite le storie dei romanzi popolari e dei melodrammi di origine locale, come illustra Elena Mosconi:

la macchina da presa si avvicina senza alcun tipo di mediazione agli attori, portando sullo schermo la città con i suoi luoghi più tipici e i suoi abitanti, colti in rappresentazioni di massa nei numerosi momenti di festa. [...] Basti pensare alle numerose inquadrature di persone che mangiano o bevono, talvolta sostenute da primi piani che ne mettono in luce particolari grotteschi, come la bocca sdentata o il riso, o ancora l'eruttazione. La componente documentaristica assume i toni di un realismo eccessivo e grottesco, che riscrive

¹¹¹ G. Bruno, *Rovine con vista*, cit., p. 19. In un'intervista recente, Bruno, facendo riferimento a questa che è la sua prima significativa pubblicazione, in un'ottica di ricerca transdisciplinare, dove l'architettura si intreccia alle arti visive, entrando in connessione con la cultura e la geografia locale, racconta che "il mio primo libro partiva dalla città reale, in questo caso da Napoli, nel senso che era un percorso di osservazione, anche intimo, vicino alla mia storia, alla mia cultura, alla mia conoscenza di una città non solo vista a distanza ma vissuta. La topografia non era semplicemente una disciplina, ma proprio un modo di vivere e di osservare la città, sia dalla strada che dalla prospettiva di una veduta a volo d'uccello", Claudia Faraone, Valentina Signore, *Tra arte, cinema e strade. Intervista a Giuliana Bruno*, 11 giugno 2013, http://www.urbanisticatre.uniroma3.it/dipsu/?portfolio=tra-arte-cinema-e-strade-intervista-a-giuliana-bruno#_ftn1, ultima consultazione: 14 settembre 2016.

liberamente, attraverso un gioco di ampie reti intertestuali, i romanzi degli scrittori paesani popolari Francesco Mastriani e Carolina Invernizio¹¹².

I bassifondi napoletani, in particolare, fanno da scenario alle narrazioni che evocano, inconfondibilmente, la tradizione teatrale, la canzone napoletana di successo e la cronaca nera autoctona, stabilendo una inequivocabile corrispondenza tra la geografia circostante – dominata non a caso dal Vesuvio, vulcano tutt’ora in attività - e i profili infuocati ed esplosivi dei personaggi rappresentati. Utilizzando le parole di Troianelli, che interpreta questi film come esempi anticipatori del neorealismo, durante l’epoca del muto,

il cinema partenopeo si distingue dalla restante produzione nazionale per una sorta di pauperismo populistico che filtra le suggestioni decadenti ed aristocratiche. Prelude, quindi, al film popolare e commerciale, prestando singolare attenzione all’immaginario collettivo e mutando le sue caratteristiche da drammi famosi, romanzi veristi e racconti d’appendice. [...] Naturalmente i diretti estimatori di questo genere cinematografico furono gli spettatori ancor prima dei critici, i quali, specialmente dopo il 1920, non risparmiarono a questi autori stroncature acerrime, fondate su certi principi moralistici per cui era da considerarsi colpevole il “riprodurre in cinematografia la parte più volgare e più abietta dei costumi e dei sentimenti di una città”¹¹³.

L’industria culturale coeva, infatti, diviene il ponte naturale tra le narrazioni della tradizione e l’immaginario contemporaneo dell’urbanità:

la sirena, il pescatore, lo scugnizzo, immagini rivitalizzate dall’indotto editoriale della canzone, vengono accolti e valorizzati dal cinema, che si inserisce nel sistema integrato della produzione culturale partenopea coinvolgendo un pubblico ampio e multi-stratificato e operando una efficace sincretismo di tutto lo svolgimento artistico precedente. Le dinamiche che regolano i rapporti tra l’industria canora e la produzione cinematografica somigliano a quelle del passaggio del testimone di una staffetta. Il cinema stimola, attraverso il costante riuso di *tòpoi* significativi, immediati meccanismi di riconoscimento e ricostruzione dell’identità della città. L’ininterrotto dialogo con le altre produzioni culturali del sistema integrato e la natura eminentemente parodistica della cultura spettacolare napoletana, contraddistinta dall’assimilazione di temi e

¹¹² E. Mosconi, *Lacrime silenziose*, cit., p. 26.

¹¹³ Enza Troianelli, *Elvira Notari, pioniera del cinema napoletano (1875 – 1946)*, Roma, La Goliardica, 1989, pp. 45-46.

avvenimenti della cronaca, generano complessi fenomeni (sovrapposizioni, trasformazioni e fusioni) sui quali appare utile indagare adottando una prospettiva di analisi contestuale, focalizzata sui valori permanenti e transitori della società partenopea. A Napoli la fruizione dello spettacolo è un atto estremamente mobile è super stratificato che mette lo spettatore al centro di un'esperienza frammentata, lo ricolloca in punti di osservazione plurimi e gli consente di rileggere ogni volta aspetti diversi dell'ex capitale. In uno di questi punti di osservazione si insinua la settima arte la quale diviene, nel giro di poco tempo, una delle modalità di ri-semantizzazione della questione identitaria¹¹⁴.

In particolare, il cinema realizzato dalla famiglia Notari dimostra come “le immagini in movimento del cinema siano la continuazione di una memoria viva e il corrispettivo di una memoria orale ben radicata nelle tradizioni popolari”¹¹⁵, come mette in evidenza anche Lucia Di Girolamo:

il corposo patrimonio della tradizione passa in eredità al cinema. Molteplici sono le esperienze pittoriche partenopee a cui una parte della produzione – quella della Dora Film – attinge. L'analisi del fenomeno non può tuttavia restare confinata nell'ambito della pittura e non considerare il vasto continente dell'illustrazione legato all'editoria musicale, cospicuo terreno di mediazione tra passato arcaico e consumo moderno. Le illustrazioni delle canzoni e delle melodie famose contribuiscono a mantenere in vita, o a riportare alla luce, le immagini di natura mitologica nelle quali Napoli riconosce una buona parte del fondamento della propria identità. Non si tratta necessariamente di temi provenienti dalla storia greco-romana della città: molto spesso gli antichi miti sopravvivono attraverso forme più recenti, in storie, motivi e personaggi che percorrono trasversalmente l'ampia produzione artistica partenopea, riapparendo entro complesse metamorfosi celebrative dell'ambiente locale¹¹⁶.

L'immaginario della tradizione popolare, trasformato in spettacolo cinematografico, quindi, si adatta e si rinnova a seconda dello spirito dell'epoca, infatti,

in relazione ai film di Elvira Notari, è da tener presente che la ripetitività dei nomi dei personaggi (Gennaro, Tore, Rosa, Maria) non corrisponde soltanto al suo tentativo di creare delle *maschere*. I nomi da lei prediletti sono i nomi di drammi e romanzi dell'epoca, ed alla mentalità del periodo corrisponde la nascita di maschere moderne¹¹⁷.

¹¹⁴ L. Di Girolamo, *Il cinema e la città*, cit., pp. 84 – 85.

¹¹⁵ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 13.

¹¹⁶ L. Di Girolamo, *Il cinema e la città*, cit., pp. 82-83.

¹¹⁷ E. Troianelli, *Elvira Notari*, cit., pp. 47 -48.

La società viene quindi mostrata attraverso i propri miti e tradizioni, infatti

non è possibile rintracciare un legame diretto nella produzione verista tra realtà e rappresentazione. La categoria del realismo va quindi applicata con molta cautela, in quanto non è certo l'immagine dell'italiano dei primi del novecento quella che il cinema riflette nelle sue forme drammatiche e con tutta probabilità neppure in quelle documentaristiche¹¹⁸.

Impressionare sulla pellicola i drammi popolari significa, pertanto, definire l'estetica di rappresentazione di un paese, ma non solo: anche i film che affrontano temi sociali, riguardanti altresì fenomeni spazialmente circoscritti, contribuiscono a tracciare il profilo di una nazione dalle realtà delocalizzate e dalle molteplici identità. *Gli spazzacamini della Val d'Aosta*, diretto da Umberto Paradisi nel 1914, è un esempio di connessione e corrispondenza tra momento storico, problematiche sociali e rappresentazione cinematografica. La vicenda narrata prende spunto dalla consuetudine coeva, di impiegare, come spazzacamini, gli orfani e i figli illegittimi valdostani, nelle località urbane piemontesi. Il film, affrontando il tema dello sfruttamento del lavoro minorile, descrive, anche se con toni accentuatamente melodrammatici, le condizioni di povertà e di arretratezza delle classi sociali subalterne, ampiamente radicate nelle comunità montane del nord ovest. Nonostante la pellicola evochi una poetica verista,

Gli spazzacamini della Val d'Aosta portrayed a realistic dimension of poor and marginalized sectors of society, it was not meant as a critical act of denunciation. Its primary goal was entertainment and [...] it successfully presented itself as the catalyst of the tensions portrayed, controlling them and rendering them innocuous in a narrative-representational process that used melodramatic mechanisms to definitively sanction the established social order and, defuse any social criticism¹¹⁹.

In questi termini, infatti, il film è da considerarsi una testimonianza da far dialogare con le fonti storiche disponibili, affinché emergano gli aspetti

¹¹⁸ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 182.

dell'immaginario sociale e culturale della nazione, capaci di rappresentare il territorio e impressionare lo spirito dell'epoca.

Omissioni e rappresentazioni della vita quotidiana all'interno dei generi cinematografici

La messinscena antropologica del paese, tuttavia, non si manifesta solo nelle produzioni che, più dichiaratamente, affrontano tematiche di ordine socio-culturale, bensì trapela, seppur mediante modalità di rappresentazione alquanto articolate, dalle restanti pellicole, annoverabili ai generi più disparati. Un caso singolare è quello dei film biografici e agiografici, dove la rappresentazione della vita dei santi, si intreccia al sapere religioso e tradizionale, condiviso dalle realtà locali e nazionali. Facendo riferimento alle biografie filmiche su San Francesco, dove “il tema francescano è in grado di intercettare sia la cultura cattolica sia quella artistica, così fortemente radicate nel tessuto sociale italiano”¹²⁰ Elena Mosconi scrive che

nel film l'ordine degli eventi viene pertanto ricostruito dagli spettatori in virtù di un bagaglio di conoscenze esterne, desunte dalle altre serie culturali come il catechismo, le immagini sacre o i racconti devozionali. In questo modo i testi filmici avvantaggiandosi dell'enciclopedia di riferimento dello spettatore medio, rafforzano la costruzione di nessi causali tra le immagini e il loro significato, anche quando non esplicitati dalle didascalie, cooperando al processo di linearizzazione narrativa¹²¹.

¹¹⁹ Fabio Pezzetti Tonion, *Preliminary Observations on the Struggle for Realism in Gli Spazzacamini Della Val D'Aosta*, in *Objectivitat i Efectes de Veritat. El Cinema dels Primers Temps i la Tradició Realista. Objetividad y efectos de verdad*, Fundació Museu del Cinema Col.leció Tomàs Mallol, Girona, 2015, p. 175: “*Gli spazzacamini della Val d'Aosta* è un film che, pur mettendo in scena una dimensione di realismo caratterizzata dalla rappresentazione di settori sociali poveri e emarginati, non ha la volontà di essere un documento critico e di denuncia. Nel suo volere essere prima di tutto uno spettacolo risulta anzi essere un tentativo [...] di configurarsi come catalizzatore delle tensioni che mette in scena, calmierandole e rendendole innocue in un processo narrativo-rappresentativo che con strumenti melodrammatici in definitiva sancisce l'ordine sociale costituito e rende dunque vana ogni critica di natura sociale”, traduzione di Fabio Pezzetti Tonion.

¹²⁰ E. Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 100.

¹²¹ *Ivi*, pp. 88 – 89.

Anche il genere comico, molto apprezzato dal pubblico nazionale, concede uno sguardo, seppur amplificato ed esasperato, sull'*everyday life* nazionale: in particolare, la rappresentazione degli spazi e delle situazioni tipiche della quotidianità e della modernità urbana, fanno emergere, con vigore,

ambienti, situazioni, personaggi, oggetti quotidiani: nella loro evidenza materiale, nella contiguità di cose e avvenimenti con la vita degli spettatori i clown del muto pescano a larghe mani gli spunti per storielle elementari che, dipanandosi lungo il filo - a volte fragile e inconsistente dell'ironia, a volte greve e marcato del paradosso, della caricatura, del grottesco - accompagnano il pubblico, con un sorriso, fuori dalla sala¹²².

Dedicato al pubblico non specializzato, questo prodotto cinematografico, infatti, è orientato più a mostrare che a narrare; di conseguenza,

la comica non chiede al pubblico di attivare particolari competenze perché fa riferimento a unità significanti elementari, spesso rese già chiare dal titolo (*Polidor paga i suoi padroni di casa*, *Tontolini miope*) essa si richiama a saperi popolari, socialmente diffusi, come la ricerca del posto di lavoro, i rapporti familiari, il corteggiamento ecc. L'evidenza di ambienti e situazioni ordinari, perfettamente riconoscibili, la brevità e l'intelligibilità delle trame, la rendono uno dei generi maggiormente popolari e trasversali rispetto al ceto di appartenenza del pubblico¹²³.

I personaggi del film comico, si muovono, infatti, nella maggioranza dei casi, negli ambienti della contemporaneità, usando gli oggetti della propria epoca, riproducendo così un universo filmico chiaro e familiare al pubblico di riferimento; nondimeno

anche il campionario delle professioni maschili rappresenta un orizzonte di riferimento comune tra il comico e gli spettatori: i titoli dei cortometraggi introducono con chiarezza il lavoro svolto di volta in volta da Polidor, senza dar luogo a equivoci. Polidor nei ruoli di barbiere, materassaio, pompiere, portalettere, dottore, poliziotto, agente privato impersona una piccola schiera di uomini appartenenti alla piccola e media borghesia, soprattutto urbana e talvolta ai ceti più popolari. [...] Naturalmente non siamo in presenza di un

¹²² Elena Mosconi, a cura di, *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaime alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castoro, 2000, p. 31.

¹²³ Ivi, p. 27.

campione sociologicamente attendibile, perché alcune di queste professioni appartengono più alla letteratura d'appendice che alla realtà, ma si tratta comunque della messa in scena di un immaginario universalmente noto e socialmente diffuso, benché reso caricaturale dalla presenza del comico. Un discorso analogo può essere fatto per gli sport rappresentati, o per la presenza di macchine e oggetti della modernità¹²⁴.

Questo genere, grazie alle sue marcate ricorsività e contraddistinguendosi per “il potenziale di irrisione - per quanto privo di intenti fortemente satirici, propri della variante americana del genere - nei confronti della società di inizio secolo e dei suoi cerimoniali”¹²⁵, ha ispirato, negli ultimi decenni, riflessioni suggestive da parte di critici e analisti.

I film di André Deed, ad esempio, come coglie Jean Gili, descrivendo puntualmente sintassi e contenuti di alcune sue comiche, mostrano delle ricorsività che non possono sfuggire agli addetti ai lavori:

l'attraversamento dei muri o delle inferriate viene fatto per sovraimpressione, la quale permette anche di esprimere il senso dell'immaterialità dei corpi: quando Cretinetti viene colpito, i colpi lo attraversano senza raggiungere il bersaglio. Deed non sempre ama servirsi delle porte, preferisce scendere dalla finestra o abbattere i muri, quando addirittura non sfonda le vetrine. La pixillazione mette in movimento gli oggetti nei quali si è nascosto (una borsa, una cappelliera, un secchio). La ripresa in verticale permette di mostrare dei personaggi arrampicarsi lungo le facciate, mentre il rovesciamento dell'immagine li fa camminare come fossero sospesi al soffitto. Il tema della distruzione si accompagna alla violenza verso gli altri: precipitando dal soffitto o dalla facciata, i compagni di sventura si schiacciano senza mezze misure al suolo. La furia si esercita soprattutto sugli oggetti: quanti mobili e soprammobili rotti, quanti piatti infranti, quanti palazzi crollati!¹²⁶

Fughe precipitose e inseguimenti a perdifiato, a piedi o in automobile, lungo le strade della città, transiti inaspettati che attraversano palazzi e scalinate, linciaggi gratuiti con scope di saggina, distruzione del salotto borghese, dunque: questo è lo scenario tipico entro il quale si muovono gentiluomini, gendarmi, liberi professionisti di ogni genere, mariti, mogli, spadaccini, ciclisti e altri ancora, i quali, se si tratta del protagonista, oltre

¹²⁴ *Ivi*, pp. 29-30.

¹²⁵ *Ivi*, p. 30.

¹²⁶ Jean A. Gili, *André Deed*, Bologna - Recco, Cineteca di Bologna - Le Mani, 2005, p. 72.

a seminare disordine e caos, lasciano in sospeso moventi e assiologie. A fare i conti con l'ermeneutica della comica finale è, di fatto, l'ultima generazione di ricercatori che, alla luce delle fonti e alla descrizione delle evidenze, affiancano interpretazioni coerenti e storicamente contestualizzate. Così Silvio Alovio s'interroga sul significato generale delle rappresentazioni "deediane", evidenziando come

la critica ha spesso posto l'accento sull'isteria aggressiva e dinamica di Cretinetti, iperbolica fino all'assurdo, al non senso, ma perché essa si innesca? Proprio, a mio avviso, come reazione di panico all'indistinzione tra il dentro e il fuori. In termini di messa in scena questa centralità dello spazio come sistema di valori e disvalori si traduce nella centralità delle soglie (porte, finestre, tetti, caminetti, cancelli, lucernari, marciapiedi, balconi ecc.), che diventano i veri protagonisti dell'inquadratura. L'exasperazione dei segnali di frontiera non soltanto sostiene il racconto ma indebolisce la funzionalità rassicurante dei confini, sgretola quella demarcazione interno/esterno che, come suggerisce Lotman, sostiene ogni modello culturale: le soglie esistono soltanto per essere attraversate¹²⁷.

Investigare le rappresentazioni filmiche di un'epoca attraverso la prospettiva storico-antropologica, non è mai un'impresa semplice, in quanto sono molteplici i fattori che concorrono alla realizzazione di un film e di un immaginario. Interrogare i testi filmici italiani di inizio Novecento, significa formulare molte più domande di quanto siano le risposte plausibili, pertanto è bene procedere alle ipotesi, ma con la dovuta cautela, come nel caso di questa sintesi di Marco Bertozzi:

certo, nessuna teleologia, solo la constatazione che le città possibili offerteci da un film a inseguimento con Cretinetti o da un dramma come *Padre* valicano la rappresentazione monopuntuale, e in qualche modo rassicurante, della Torino dei Lumière, per approdare a una sorta di indistinta e internazionale sovracittà. Nell'avvicinare "pericolosamente" le forme dell'espressione cinematografica alle forme dei suoi contenuti, l'irrefrenabile espansione dello spazio filmico avrebbe dunque un corrispettivo, una relazione, una sorta di convergenza fatale con un'altra espansione, quella della moderna città europea dalle mura abbattute. Il cinema interviene come elemento forte in questo processo, arte minatrice di sentimenti

¹²⁷ Silvio Alovio, *Attrazioni, fughe e farse: appunti sul cinema comico a Torino nei primi anni Dieci*, in Maria Vassallo, a cura di, *Insegnare storia con il cinema muto*. Torino: cinema, moda e costume nel primo Novecento, Associazione Clio '92, 2006, p. 125.

identitari, di irrimediabili appartenenze topografiche. Mentre le città si aprono e si confondono, il cinema sospinge l'antico cittadino spettatore verso la condizione, modernissima, di onnipolitanità¹²⁸.

Se la comica, insieme al film "realista", è il genere che più esplicitamente mette in scena paesaggi, problematiche e stili di vita tipici della propria epoca, il cinema storico, con le sue rievocazioni d'altri tempi, la ricostruzione di set maestosi e spettacolari e le sue narrazioni in bilico tra fatti realmente accaduti e leggende, è quello che più si allontana, a prima vista, dalla rappresentazione della società italiana di inizio Novecento. Tuttavia, un esame attento del contesto culturale in cui va a collocarsi il *peplum* nazionale, suggerisce che

il film storico italiano sorge e cresce in un'epoca che conosce un'autentica esplosione di interesse e passione per l'antichità, in special modo quella romana. E' un fenomeno che coinvolge l'Europa e, in misura e termini differenti, gli Stati Uniti, spesso infiorato dal liberty e soffuso di quell'esotismo che invita tanto all'esilio temporale (via dal presente) quanto a quello geografico (via dal mondo occidentale). L'antichità abbraccia, oltre che il cinema, letteratura, pittura, scultura, architettura, arte decorativa, teatro, opera lirica, ma diventa anche modello di Vita & Pensiero. Nelle ville e nei giardini dei ricchi pullulano statue, suppellettili e figure ornamentali modellate su quelle esibite nei musei o riportate in luce dalle scoperte archeologiche (Pompei, Ercolano, Troia, Micene, la civiltà minoica), regolarmente accompagnate dal clamore dei media. Ci viene data notizia di rappresentanti dell'alta società e dell'alta cultura col vezzo di indossare la toga in occasioni particolari¹²⁹.

La rappresentazione della Storia all'interno del nostro cinema, quindi, come accade "in un gioco di specchi", è capace di mostrare anche ciò che non è visibile, come, ad esempio, prospettive del mondo, orientamenti sociali e culturali dell'epoca in cui è stato realizzato il film. Ecco che immaginario e realtà, cinema e società s'incontrano sui banchi di scuola, infatti

la visione della Storia veicolata dal *peplum* sembra spartire alcune importanti caratteristiche con quella insegnata nelle scuole: un

¹²⁸ M. Bertozzi, *Cinegrafie di una capitale*, cit., p. 372 – 373.

¹²⁹ Andrea Meneghelli, *Cabiria e il film storico italiano*, in Silvio Alovio, A. Barbera, a cura di, *Cabiria & Cabiria*, Milano - Torino, Il Castoro - Museo Nazionale del Cinema, 2006, p. 293.

approccio che si concentra su grandi uomini, grandi gesta, grandi conquiste diplomatiche, trascurando le determinanti economiche e le forze sociali in tratta gioco, e concedendo raramente al popolo un ruolo attivo e influente. Come è stato osservato, si tratta di un metodo di insegnamento intimamente legato al sorgere della nazione-stato e della scolarizzazione di massa, che punta a persuadere gli allievi a identificarsi con la Patria e, sovente, a convincerli della superiorità della nazione a cui hanno avuto la fortuna di appartenere¹³⁰.

Ma come in tutti i “giochi di specchi”, “l’andirivieni di punti di vista provocato dalle posizioni reciproche dello spettatore, del soggetto e degli specchi può finire, a volte, per confondere”¹³¹: se da una parte la rappresentazione dell’antichità nel cinema muto italiano può essere più chiaramente compresa associandola ai faticosi e lunghi processi di costruzione identitaria della nazione, dall’altra è ragionevole trattare con la dovuta prudenza, interpretazioni che si basano su messinscena complesse e allestite all’interno di un contesto socio culturale articolato. Pertanto, è un fatto che

l’ideologia di certo impregna la nazione (e il fascismo ne esaspererà i connotati), ma raramente i film ci sembra forniscano i necessari appigli per postulare una chiara continuità tra impero romano e Italia contemporanea, e piuttosto rare sono le voci sulla stampa che ne fanno menzione. Soprattutto, il patriottismo ha scarso peso quando si tenta di motivare l’espansione internazionale del genere. L’antichità romana accoglie molte ideologie e molti piaceri, troppi per stare dentro i confini di una penisola¹³².

L’ideologia e il sentimento patriottico, invece, si manifestano esplicitamente nei film a tema risorgimentale e nelle *fiction* di guerra, in particolare in quelle realizzate durante gli anni Dieci, in concomitanza alle mire imperialistiche italiane prima, e alla partecipazione dell’Italia al conflitto mondiale, poi. Come spiega Giovanni Lasi,

nella produzione cinematografica realizzata in Italia all’epoca del muto il Risorgimento non verrà trattato soltanto nei soggetti esclusivamente ambientati in epoca risorgimentale, ma anche in altri

¹³⁰ *Ivi*, p. 292.

¹³¹ Piergiorgio Odifreddi, Giochi di specchi. La legge della prospettiva e dell’ottica sono strumenti essenziali anche per l’arte, “Le Scienze”, novembre 2013, p. 543.

¹³² A. Meneghelli, *Cabiria e il film storico italiano*, cit., p. 296.

film di diverso contesto in cui i riferimenti a quello specifico periodo storico diventano comunque elementi narrativi ed ideologici rilevanti.

I rimandi all'epopea Risorgimentale si riscontrano soprattutto nei film bellici realizzati durante la prima guerra mondiale e in alcune pellicole nazionaliste prodotte nei primi anni del regime fascista, a testimoniare che il richiamo ai valori risorgimentali in chiave propagandistica risulta particolarmente efficace nei periodi caratterizzati da forti tensioni sociali ed ideologiche. Negli anni del primo conflitto mondiale vengono prodotte decine di film in cui si esalta l'eroismo delle truppe italiane e si denuncia la crudeltà dei soldati austriaci.

Nella realizzazione di questi soggetti è ricorrente l'utilizzo di stilemi retorici e figurativi ripresi dalla precedente filmografia risorgimentale (le apoteosi, la raffigurazione della Patria in veste di donna, l'ostentazione del tricolore, la simbologia del martirio ecc.), mentre in alcuni casi i rimandi al Risorgimento sono diretti, con l'inserimento nelle trame di anziani volontari combattenti nella guerra in corso, ma che già in passato hanno fronteggiato gli austriaci nelle lotte per l'indipendenza italiana. Attraverso questo espediente narrativo si intende sottendere un messaggio che centrale nelle strategie della propaganda bellica sostenuta dalle istituzioni, è fermamente intenzionato a legittimare il conflitto in atto come Quarta Guerra d'Indipendenza e dunque come necessario epilogo delle rivendicazioni risorgimentali¹³³.

E' curioso notare come l'uso del tema risorgimentale venga declinato a seconda della fase storica e, di conseguenza, delle motivazioni ideologiche della classe dirigente che muove i fili dell'industria cinematografica nazionale. *La presa di Roma*¹³⁴, film che sancisce l'avvio di un'industria cinematografica in Italia, ad esempio, traccia, mediante la sua rappresentazione, una continuità storica tra l'evento risorgimentale messo in scena e il 20 settembre 1905, giorno della sua proiezione pubblica. Quello che viene definito come il primo film a soggetto italiano,

non è una ricostruzione storica ma una attualità ricostruita (come genere) è una riattualizzazione della storia (come intenzione: un film militante, si spinge a definirlo Giovanni Lasi). Allora, quegli spettatori non sono lì a contemplare (passivamente) lo spettacolo della storia, ma a viverlo o a riviverlo, a rinnovarlo in un tripudio partecipativo fino alla vittoria¹³⁵.

¹³³ Giovanni Lasi Giorgio Sangiorgi, a cura di, *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia soggetto risorgimentale 1905 - 2010*, Faenza, Edit Faenza, 2011, pp. 30 - 31.

¹³⁴ *La presa di Roma* (Roma, Alberini e Santoni, 1905), di Filoteo Alberini.

¹³⁵ Michele Canosa, *Una breccia nello schermo. "La presa di Roma" di Filoteo Alberini/A Breach in the Screen. "La presa di Roma" by Filoteo Alberini*, in Michele Canosa, a cura di, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano/Beginnings of Italian Cinema*, Recco (GE), Le Mani, 2006, p.12.

Aggiunge poi Giovanni Lasi, che

la rigorosa e ostentata osservanza delle fonti documentali sembra dunque confermare l'intento di riproporre la cronaca degli eventi, più che la loro memoria. Per Alberini non era sufficiente ricordare e nemmeno semplicemente celebrare: piuttosto era importante, necessario ribadire. Con la strategica interazione tra spazio simbolico e luogo reale, Alberini proiettava la vicenda di 35 anni nel cuore della quotidianità, portando nuova linfa vitale a corpo dello stato. Replicare ciò che è stato per rafforzare ciò che è e che, necessariamente, dovrà continuare ad essere: l'insegnamento è l'esempio del 20 settembre erano da preservare più vivi che mai¹³⁶.

Le modalità di rappresentazione del Risorgimento si modificano al variare del sentimento collettivo e dell'assetto politico e culturale del paese: comparando la pellicola di Alberini ai film di poco successivi, come fa Sergio Toffetti utilizzando come titolo di confronto *Il piccolo garibaldino*¹³⁷ (1909) realizzato dalla Cines, si nota come

l'Apoteosi a conclusione de *La presa di Roma* è il riconoscimento solenne ai Padri della Patria che, con differenti sensibilità ideali e politiche, hanno messo fine all'oppressione e all'oscurantismo e hanno concorso alla creazione di una nuova Italia, libera, unita e indipendente. Alberini fissa in immagine il primato morale e civile del Risorgimento su cui fondare le speranze future della nazione: il pubblico si riconosce e acclama sotto grande schermo. Nella scena finale de *Il piccolo garibaldino* la Patria in sembianze di donna non è più contornata dai numi tutelari del Risorgimento: la nuova Italia, ormai definitivamente legittimata, stringe a sé il giovane eroe caduto in suo nome e destinato per questo a imperitura memoria, in una sorta di santificazione del sacrificio assai vicina al martirio cristiano. Se l'apoteosi di Alberini aveva connaturata la dimensione collettiva, la scena finale de *Il piccolo garibaldino* si risolve nel privato in una virtuosa identificazione tra individuo, famiglia e nazione: non più la piazza, ma la casa di ogni giovane italiano¹³⁸.

Le guerre che coinvolgono l'Italia degli anni Dieci, dunque, mettono in moto la macchina del cinema che, quando non produce l'evasione, diventa

¹³⁶ Giovanni Lasi, *La ripresa di Roma/RecapTorinog Roma*, in M. Canosa, a cura di, 1905. *La presa di Roma.*, cit., p. 73.

¹³⁷ *Il piccolo garibaldino* (Roma, Cines, 1911).

¹³⁸ Mario Musumeci, Sergio Toffetti, *Da "La presa di Roma" a "Il piccolo garibaldino": Risorgimento, massoneria e istituzioni: l'immagine della nazione nel cinema muto, 1905-1909*, Roma, Gangemi Editore, 2007, pp. 20 – 21.

dedita alla causa. Il cinema, altresì, si preoccupa di veicolare messaggi e ideologie attraverso la rappresentazione ricorrente di temi, ambientazioni e personaggi che, solitamente, con i campi di battaglia, possiedono una relazione accennata, se non indiretta. Persino l'icona di San Francesco, qualche anno più tardi, durante gli anni Venti, viene usata dal cinema e dal regime per condizionare l'opinione pubblica, già suscettibile e ammalata dalla storia biografica del "poverello di Assisi". Come ribadisce Mosconi,

è inevitabile che Francesco diventi emblema dell'italianità anche per il fascismo, che si appropria del suo messaggio spirituale in chiave patriottica (...). Il messaggio evangelico di Francesco è qui asservito alla causa della conquista e dell'espansione coloniale¹³⁹.

L'Italia vuole il suo posto al sole e il cinematografo capta questa necessità già a partire dagli anni Dieci: la guerra italo-turca e gli esotici luoghi dello scontro, infatti, ispirano molti sceneggiatori cinematografici, tra cui l'abilissimo Arrigo Frusta, "autore attento a seguire l'attualità per tradurla in soggetti eruditi, ma appetibili per produzione e pubblico"¹⁴⁰; come scrive Denis Lotti a proposito dei film a soggetto, di propaganda bellica, prodotti negli anni 1909 -1912,

Cartagine, insomma, ben si presta all'uopo, sia per i nobili trascorsi storico-letterari legati all'antichità imperiale, sia per la vendetta ideale nei confronti del rivale francese e inoltre la vicinanza geografica alla futura quarta sponda italiana designata. L'antica Carthago, luogo che diviene simbolo altro da sé, grazie alla funzione mitopoietica del cinema, è la porta simbolica dell'Africa agli occhi di un pubblico italiano in fermento per la guerra. Una guerra da prima probabile e nel corso dei mesi sempre più prossima, una metamorfosi che da Tunisi - via Cartagine - porta dritti a Tripoli. Pare utile riportare l'impressione, per noi sibillina, di un critico del "New York Dramatic Mirror" che, a proposito di *Didone abbandonata* dell'Ambrosio, scrive: "il movimento del racconto e gli eccellenti effetti scenici lo fanno quasi sembrare, a tratti, un'attualità"¹⁴¹.

¹³⁹ E. Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 121.

¹⁴⁰ Denis Lotti, *La guerra allusa. L'imperialismo nel cinema di finzione italiano tra propaganda e speranza (1909-12)*, "Immagine. Note di storia del cinema", 3, p. 15.

¹⁴¹ Ivi, p. 19.

Un'attualità che, retrospettivamente, riguarda perlopiù la corrispondenza tra produzione cinematografica, ideologia, propaganda bellica e ricerca del consenso, piuttosto che la rappresentazione del fronte, con le sue vittime e le sue sconfitte: questo è il caso dei numerosi film dedicati alla Grande Guerra, dove nonostante la scelta dei soggetti sia condizionata dal contesto storico, le modalità di messinscena si discostano, visibilmente, nella maggioranza dei casi, dalle crude e sanguinose verità, rivelate dalla trincea. Una grande quantità di titoli di questo periodo mostra che

la guerra – sia ben chiaro – irrompe nella produzione, rivelando la sua presenza massiccia soprattutto nel primo periodo, poi visti gli insuccessi clamorosi della maggior parte dei film di finzione si opta per una presenza discreta, sul piano della finzione, che muta i propri modelli dai generi dell'avventura, più che dalla realtà¹⁴².

Questo, infatti è ciò che accade in *Maciste Alpino*, “in cui i temi tradizionali della superiorità morale sul nemico e della celebrazione dell'esercito nazionale si veicolano attraverso un tono leggero da commedia avventurosa”¹⁴³. La fantasia, però, si scontra presto con la realtà, attraverso l'organo di censura, che, come racconta Stella Dagna, impone il taglio delle sequenze di maltrattamento degli austriaci da parte del protagonista:

a ferire la sensibilità censoria fu la violenza giudicata troppo brutale inflitta ai prigionieri di guerra, il cui rispetto era evidentemente considerato, almeno sulla carta, un punto d'onore per l'esercito¹⁴⁴.

Di sicuro, *Maciste alpino* non può essere considerato un film di valore documentale, ma le rappresentazioni e le omissioni cinematografiche, oltre a costituire l'immagine che una nazione produce e vuole trasmettere di sé, sono indizi potenti sulle ambizioni e sulle speranze di un popolo nonché di una classe dirigente che veicola produzioni e ideologie¹⁴⁵.

¹⁴² Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano: Da “La presa di Roma” a “Sole”. 1905-1929*, Laterza, Bari, 2008, pp. 257 – 258.

¹⁴³ Stella Dagna, “*Maciste alpino*”. Una trama in epoca di guerra, “Immagine. Note di storia del cinema”, 13, p. 187.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 188.

¹⁴⁵ Come ricorda Sorlin, “la ripresa cinematografica elimina o nasconde nel momento stesso in cui mette in risalto. Selezionando, circoscrivendo, diventa anche indice

In particolare, le rappresentazioni dei film di guerra si avvalgono delle categorie dell'assenza e della lontananza, come dimostra la maggior parte delle pellicole dedicate alla IGM; questo vale, in parte, anche per la singolare produzione dell'Italia, *La guerra e il sogno di Momi*¹⁴⁶, film che mette in scena – con una interpolazione “dal vero” e un'altra animata - un campo di battaglia evocato, ricostruito, immaginato da coloro i quali attendono il ritorno del soldato dal fronte. Se da un lato questo titolo ripropone la messinscena della guerra attraverso il punto di vista del familiare rimasto a casa, dall'altro, la parte di animazione è da intendere come *escamotage* per rappresentare il “proibito”, ovvero ciò che della guerra, non è adeguato mostrare; come indicato da Giaime Alonge,

per Chomón i modellini sono un modo di mostrare l'immostrabile, di raffigurare la natura devastante delle armi di distruzione di massa del Novecento. La guerra moderna è una guerra combattuta dalle macchine e da una folla anonima di soldati, in cui l'eroismo individuale e il fattore umano hanno scarso peso. In questo senso la tecnica dell'animazione, che si basa su un movimento artificiale, dà conto della natura tecnologica della Grande Guerra e della riduzione dell'uomo ad automa. I Trik e i Trak si muovono in maniera meccanica, come i loro cannoni, di cui non sono che un'appendice; i pupazzi sono tutti uguali, indistinguibili l'uno dall'altro, esattamente come gli uomini che combattono e muoiono nelle trincee. Il sogno di Momi, nel quale i piccoli fantocci si massacrano vicendevolmente, è una metafora del delirio di onnipotenza dei generali che lanciavano le loro truppe in sanguinosi e inefficaci assalti frontali per conquistare qualche centinaio di metri di terreno. Ma il film di Chomón, oltre che per la sua sorprendente capacità di cogliere la vera natura della Grande Guerra, è interessante anche per un'altra ragione. *La guerra ed il sogno di Momi* esce in un periodo in cui gli spettatori, dopo una prima fase di grande popolarità dei film a soggetto patriottico, erano ormai stanchi di pellicole di propaganda¹⁴⁷.

La ricorsiva rappresentazione del giocattolo – si noti bene, elemento della cultura materiale - all'interno dei film dedicati alla prima guerra mondiale, come fa notare Luca Mazzei in un suo importante saggio dedicato a questo

rivelatore. Parziale, limitato, il visibile filmico sottolinea certi aspetti a scapito di altri segni che invece cancella”, P. Sorlin, *Introduzione a una sociologia del cinema*, cit., p. 60.

¹⁴⁶ *La guerra e il sogno di Momi* (Torino, Itala Film, 1917) di Giovanni Pastrone e Segundo de Chomon. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

¹⁴⁷ Giaime Alonge, *Giocando con i soldatini. La guerra ed il sogno di Momi tra propaganda e mercato*, “Il nuovo spettatore”, n.s., a. I, n. 1, novembre 1997, p. 171.

argomento, diventa uno dei veicoli attraverso il quale riflettere e concepire lo scontro bellico, infatti

sognare sullo schermo divertenti guerre di balocchi si presentava insomma a quel tempo non solo come un modo bifido e schizofrenico - cioè tanto nazionalisticamente connotato quanto inconsciamente internazionalista - di affrontare la realtà della guerra, ma anche come un'operazione di confine, orientata a effetti che calcavano il piede, tanto sulle specificità del medium cinema, quanto su effetti generati da meccanismi crossmediali; dispositivi nei quali, si noterà, il gioco e la lettura, talvolta anche il balocco, cioè i principali meccanismi di interazione educativa col bambino, avevano parte preponderante¹⁴⁸.

Indagare il cinema di guerra realizzato durante il primo conflitto mondiale, ad esempio, aiuta a comprendere le problematiche insite in un lavoro di analisi e interpretazione della rappresentazione filmica di finzione. In un centinaio di anni, è stato possibile studiare, in maniera critica e approfondita, il ruolo e la storia dell'Italia all'interno della Grande Guerra, scrollandoci, di dosso, tabù e immagini stereotipate di compatrioti soldati, spinti al fronte dall'amor di patria. L'idea contemporanea dell'Italia del '15-'18, ci permette di comprendere meglio il senso delle rappresentazioni belliche coeve e di collegarle allo spirito sociale e culturale dell'epoca. Bastano, infatti, pochi anni di cinema e di storia, per trasformare il campo di battaglia omesso o infiocchettato dai *cliché* della guerra ottocentesca, nella cruda e sanguinosa trincea mostrata in *Martiri d'Italia*¹⁴⁹, alle porte degli anni Trenta.

Come si è potuto appurare, il rapporto tra cinema e realtà e, più nello specifico, tra cinema e società, si articola in modo tortuoso; tale complessità è stata avvertita fin dalle origini del cinematografo, infatti, a partire dai primi del Novecento,

¹⁴⁸ Luca Mazzei, "Babbo tu compri solo divise e armi per te": bambini, sogni e armi giocattolo nel cinema italiano della IGM, in Alessandro Faccioli e Alberto Scandola, a cura di, *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Persiani, Bologna, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 2014, p. 185.

¹⁴⁹ *I martiri d'Italia* (S.A. Pittaluga, 1927), di Domenico Gaido, con Elena Lunda, Bianca Maria Hubner, Fede Sedino, Teresa Marangoni, Franz Sala.

l'atto di visione filmica ha potuto essere sentito come una espressione concreta delle nostre attitudini proiettive, e la situazione filmica è diventata un problema centrale delle psicologie sperimentali e sociali, modificando la stessa nozione di realtà dall'essere concepita come assoluta alterità all'essere considerata frutto di un'azione intenzionale e sociale. Da qui sono derivati infine tutti quei modelli teorici che hanno descritto il film (e con esso la mente umana) come dispositivo partecipativo e relazionale¹⁵⁰.

Si è visto, poi, come, nell'arco dei decenni, il giornalismo, la critica e l'accademia, abbiano utilizzato gli strumenti della psicologia, della sociologia e dell'antropologia per riflettere sulla storia del cinema muto italiano, in qualità di storia di un popolo. Una storia costituita non solo dai fatti, ma anche dagli immaginari. In questi termini, gli studi sociali sul cinema che, in altre feconde sedi, prendono la forma di ricerche storiche sulla spettatorialità e quindi sull'impatto e l'impiego del cinematografo all'interno di alcune frange specifiche della comunità, in questa tesi, diventano indagini sulla rappresentazione del visibile. Un approccio, questo, che assume tutti gli aspetti della sfida perché considerare il film come testimonianza storico-sociale, significa lavorare sulle selezioni come sulle censure, sulla messinscena dal punto di vista sia della rappresentazione materiale sia di quella simbolica, ma non solo: il film è un testo le cui immagini appartengono a un vocabolario iconografico socialmente condiviso, che attinge tanto alla memoria e ai miti di una comunità, quanto alla realtà sociale, "in un vai e vieni tra se stesso e il mondo"¹⁵¹.

Pensare, quindi, al cinema come filo diretto sul mondo o descrizione della realtà, non solo è un errore, ma riduce la complessità del prodotto-film inteso come traccia socio-culturale. L'aspetto finzionale della fonte-film, poi, in particolar modo, "fortifica" ed "energizza" la portata simbolica, socialmente intesa e codificata, del rappresentato; allontanandosi esplicitamente dai ritratti del reale, la messinscena cinematografica con le sue modalità di rappresentazione, diventa espressione di tensioni, ideologie e tendenze. Il cinema italiano delle origini, se osservato con le dovute

¹⁵⁰ Massimo Locatelli, *I bimbi di Lewin. Immagini mediali, percezione della realtà, agire sociale*, "Immagine. Note di storia del cinema", 6, 2012, p. 166.

¹⁵¹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 142.

attenzioni e cautele, è considerabile come l'eco della società del tempo, voce ancor più potente se "ascoltata" attraverso le produzioni a soggetto, come quelle realizzate nei set, artificiali e naturali, della allora capitale del cinema nazionale:

come dire che questa Torino necessita della "forma film" per godere finalmente di una rappresentazione capace di renderne la complessità, superando l'immagine ingessata, e in qualche modo "perfetta" del vedutismo Lumière verso nuove figurazioni della propria conflittualità urbana e sociale, dalla "petulanza luminosa" descritta da Papini al suo essere principale laboratorio nazionale del moderno¹⁵².

¹⁵² M. Bertozzi, *Cinegrafie di una capitale*, cit., p. 373.

Il senso degli oggetti. La cultura materiale nella vita quotidiana

La cultura materiale: alla ricerca di una definizione

Interpretare il cinema come espressione dell'immaginario nonché del visibile di una società, significa anche, dal punto di vista storico-sociale e antropologico, pensare al film come veicolo di rappresentazione della cultura materiale. Come spiega Franco La Cecla, al suo esordio,

il cinema dilaga, lascia indietro ogni altro mezzo – foto, panorama, musica, e attrae folle immense – in Francia, in Inghilterra, ma anche in India, nello stesso momento. Il suo successo è quello di qualcosa che da tempo si attendeva, perché l'«effetto di verità» del cinema è molto più radicale di quello di un libro. Il cinema evoca il reale con una forza impressionante e convincente. E' una macchina per portarvi il reale davanti, come un treno che si dirige inesorabilmente verso di noi, verso il posto numerato in cui la maschera ci ha fatto sedere¹⁵³.

In questi termini, la realtà rappresentata, si declina nella messinscena di oggetti, tecnologie e tecniche in uso in specifici gruppi umani; l'universo filmico, perciò, prende vita attraverso l'aspetto più concreto del set cinematografico, dove gli ambienti modificati anche solo attraverso la selezione dello sguardo, acquisiscono il proprio potere semantico, mediante il "ritratto cinematografico" delle cose e la rappresentazione del loro utilizzo da parte degli attori. Quello che ne consegue, è, quindi, una riproduzione, per immagini, degli aspetti concreti della cultura.

Prima di accedere alla parte applicata, ovvero analitica, di questa ricerca, è necessario riflettere sul significato dei concetti chiave, che animano questo capitolo, affinché si abbiano gli strumenti adeguati per comprendere un lavoro interpretativo sulla rappresentazione della cultura materiale.

¹⁵³ Franco La Cecla, *Surrogati di presenza. Media e vita quotidiana*, Milano, Mondadori, 2006, p. 4.

Definire la cultura materiale potrebbe sembrare scontato oppure banale perché essa è alla base dell'esperienza umana, proprio come spiega l'etnologo Jean Pierre Warnier, scrivendo che

nessuna delle nostre condotte sensorio-motrici agisce senza fare perno su elementi materiali, non fosse altro che il suolo sul quale ci muoviamo, con gli oggetti che ci circondano. Ciò detto la specie umana si caratterizza per il fatto che la sua vita e la sua riproduzione sono essenzialmente dipendenti dalla cultura materiale. Si tratta di un fatto correlato all'acquisizione della locomozione bipede e della rifunzionalizzazione delle mani e degli arti anteriori nella manipolazione e nell'uso delle cose. Ne discende che, da un momento all'altro, tutte le nostre condotte motrici sono appoggiate a degli oggetti e configurate da loro¹⁵⁴.

L'uomo, perciò, entrando a contatto con il mondo fenomenico e agendo attraverso di esso, lo esperisce, in primo luogo, mediante la sua forma concreta, modificandola e interpretandola. In altre parole,

le cose materializzano e incarnano la relazione uomo-mondo, società-territorialità, e interessano la nostra mente quanto il nostro corpo. E dunque mediante il nostro rapporto con lo spazio, permettendoci di fare operazioni concettuali, pratiche, strumentali. E insieme configurano il territorio e l'abitare. E' anzi per loro tramite che gli uomini vi accedono e mettono in atto strategie territoriali¹⁵⁵.

La semplicità di questo fatto, tuttavia, nasconde la complessità del suo significato. Per questo motivo, la prima domanda da porre in questa sede, allora, è la seguente: che cosa si intende quando si parla di cultura materiale?

Prima di procedere a una disamina del concetto di cultura materiale, tuttavia, è fondamentale considerare che esso interessa ambiti di ricerca differenti, come la storia, l'archeologia, l'antropologia e la sociologia. Nonostante tutte queste discipline siano orientate verso lo studio dell'uomo, i diversi approcci che le caratterizzano, influenzano il modo di pensare questo specifico aspetto del sapere. Le riflessioni e le definizioni

¹⁵⁴ Jean-Pierre Warnier, *Construire la Culture Matérielle. L'Homme Qui Pensait Avec Ses Doigts*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1999. Tr. it. a cura di Felice Tiragallo, *La cultura materiale*, Roma, Meltemi, 2005, p. 35.

¹⁵⁵ Eleonora Fiorani, *Il mondo degli oggetti*, Milano, Lupetti, 2001 pp. 11 – 12.

prodotte dal dibattito generato, ancora in corso, sono solo in parte concordanti. Se, in linea di massima, la storia e, in particolare, l'archeologia hanno utilizzato i reperti materiali per ricostruire i processi tecnologici ed economici di una società ormai scomparsa, lontana nel tempo, l'antropologia e la sociologia interpretano manufatti e artefatti, come oggetti dotati di senso e dalla competenza comunicativa.

Nonostante l'attenzione per questo specifico aspetto della cultura si sia sviluppato verso la fine dell'Ottocento grazie alla diffusione delle missioni etnografiche e alla conseguente nascita dell'antropologia museale, un vero e proprio confronto sulla definizione di cultura materiale, si snoda solamente a partire gli anni Settanta del Novecento. Così l'archeologo Jean Marie Pesez e lo storico Richard Bucaille, nello stesso periodo, tentano una riflessione teorica sulla cultura materiale, approdando a una sua definizione che, ancora oggi, risulta essere assai accreditata e ampiamente citata. Questa spiega che

la nozione di *cultura materiale* è comparsa nelle scienze umane, e in particolare nella storia, in seguito al costituirsi dell'antropologia e dell'archeologia, e all'influenza esercitata dal materialismo storico. Essa prende le distanze dal concetto di cultura richiamando l'attenzione sugli aspetti non simbolici delle attività produttive degli uomini, sui prodotti e gli utensili nonché sui diversi tipi di tecnica, insomma sui materiali e gli oggetti concreti della vita delle società. Lo studio della cultura materiale privilegia le masse a scapito delle individualità e delle élite; si dedica ai fatti ripetuti, non all'evento; non si occupa delle sovrastrutture, ma delle infrastrutture. Si capisce pertanto come abbia séguito soprattutto nei paesi dell'Europa orientale, fra ricercatori portati a considerare in maniera speciale l'economia e il modo di produzione. Anche l'uomo è parte della cultura materiale; il suo corpo, in quanto trasduttore semiotico, è ugualmente importante per ricomporre il quadro generale di una cultura o di una civiltà, allo stesso modo come a partire da ruderi e monete si può delineare la città, l'industria e il commercio o lo scambio, il tipo di consumo delle varie classi della popolazione¹⁵⁶.

Non è quindi un caso che il concetto di cultura materiale sia al centro dell'interesse di storici, archeologi, etnologi e antropologi, nel periodo di maggior influenza del materialismo culturale, di cui l'antropologo

¹⁵⁶ Bucaille R., Pesez J. M., *Cultura materiale*, V. IV, Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, p. 271-305.

americano Marvin Harris è rappresentante. E' chiaro, in questo quadro di riferimento, che la materia modificata dall'uomo attraverso la tecnica, abbia le competenze per conservare alcuni aspetti della biografia di un popolo, tanto è che "dalla storia delle cose, come dice Kubler, emerge la forma del tempo, si delinea un ritratto dell'identità collettiva, sia essa di una tribù, o di una classe, o di una nazione"¹⁵⁷.

La definizione di Bucaille e Pesez influenza, in modo determinante, le considerazioni successive sull'argomento, che, oltre a ribadire il carattere comunitario e di stabilità, intendono il visibile sociale come "tratti di cultura materiale di gruppi inseriti in formazioni sociali antecedenti a quella industriale capitalistica (o, se amate i "post", postindustriale o postmoderna) o all'occupazione colonialista"¹⁵⁸, come dimostra questa descrizione, del sociologo Mario Gandolfo Giacomarra:

in primo luogo, essa è una cultura del collettivo e concerne dunque intere popolazioni; non si nutre dei fatti isolati o degli eventi eccezionali ma di tutto quello che è stabile nel tempo [...]. in secondo luogo, essa viene a identificarsi nel modo più congruo con e negli oggetti concreti: utensili di pietra e attrezzi agricoli, manufatti domestici e armi sono quelli che meglio caratterizzano gli insiemi socio-culturali studiati. In terzo luogo, lo studio della cultura materiale si basa su una visione marxista della storia: non nega il dinamismo storico, ma lo fa dipendere dalle condizioni tecniche, economiche e sociali in cui si svolge¹⁵⁹.

Recenti sguardi sul questo tema, tuttavia, hanno messo in discussione il pensiero secondo il quale la cultura materiale non debba essere concepita, esclusivamente, come mera espressione tangibile del sapere umano, infatti,

i cosiddetti nuovi studi di cultura materiale insistono proprio sulla necessità di non separare questi due aspetti degli oggetti - quello tecnico e quello comunicativo, la materia e il significato, le due dimensioni che A.M. Cirese (1984) chiamava fabrilità e segnicità. Proprio l'assunzione per così dire ontologica di una tale dicotomia ci impedirebbe di comprendere il ruolo sociale degli oggetti, così come

¹⁵⁷ E. Fiorani, *Il mondo degli oggetti*, cit., p. 12.

¹⁵⁸ Gian Luigi Bravo, 'Alcune considerazioni su musei, ecomusei e patrimonio', *Melissi*, 14/15, 2007 pp. 56 – 61 oppure http://www.israt.it/ebooks_download/ATCO000101.pdf, ultima consultazione: 3 novembre 2017.

¹⁵⁹ Mario Gandolfo Giacomarra, *Una sociologia della cultura materiale*, Palermo, Palermo, 2004, p. 21.

il carattere oggettivo o incorporato delle categorie culturali e dei significati. Tanto che la stessa definizione di “cultura materiale” viene da taluni messa in discussione: l'etichetta sarebbe fuorviante perché sembra indicare una “porzione” della cultura che si potrebbe ritagliare e studiare autonomamente dalla cultura “immateriale”. [...] La cultura è sempre oggettivata, ma gli oggetti a loro volta sono sempre culturali. Lo studio della cultura materiale dovrebbe essere cauto verso il materialismo non meno che verso l'idealismo¹⁶⁰.

In particolare, Laurier Turgeon, docente di etnologia presso l'Università Laval in Québec, attribuisce questo slittamento semantico del concetto di cultura materiale, al lavoro degli etnologi, che interpretano i manufatti come tracce preziose delle società che li custodiscono. In sintesi,

lo studio dei modi di produzione e dei saperi popolari mira a raggiungere le idee, i valori e la mentalità più profonde di questi produttori artigianali, come se la vita popolare contenesse informazioni che non sono state consegnate attraverso la scrittura. Gli etnologi partono alla ricerca dei misteri di questo mondo sotterraneo, occulto, spesso ignorato dalla cultura alta. Inizialmente mossi dalla nozione di “mentalità primitiva” di Lucien Lévy Bruhl (1922), essi erano animati dall'idea che esistesse nei contesti popolari una sorta di pensiero arcaico governato da schemi mentali differenti da quelli basati sulla scrittura. Questo sapere misconosciuto e misterioso viene assunto ad oggetto di conoscenza e gli oggetti artigianali ne diventano i testimoni privilegiati. Gli etnologi riescono così a rovesciare la prospettiva che aveva prevalso fino ad allora: gli oggetti materiali ottengono la precedenza sulle testimonianze scritte, perché capaci di rivelare dei segreti profondi della società. Allo stesso modo del linguaggio, l'oggetto permette di comprendere il pensiero e i processi cognitivi, egli si riconosce uno statuto comparabile alla parola scritta¹⁶¹.

Queste nuove elaborazioni, pertanto, conducono a nuovi concetti, dove le competenze tecniche si intrecciano a quelle spirituali, creando un binomio inscindibile; in altre parole,

si potrebbe affermare che gli studi della (o le attenzioni per la) cultura materiale pongono l'accento sul “sapere per fare” e,

¹⁶⁰ Silvia Bernardi, Fabio dei, Pietro Meloni, a cura di, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pacini, Pisa, 2011, p. 6.

¹⁶¹ Laurier Turgeon, *La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle*, in O. Debary, L. Turgeon, sous la direction de, *Object et mémoire*, Parigi édition de la Maison de la Science de l'Homme, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, tr. it. *La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria*, in Silvia Bernardi, Fabio dei, Pietro Meloni, a cura di, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pacini, Pisa, 2011, pp. 109 -110.

parallelamente, sul “fare per sapere” (quindi anche per conservare). La capacità creativa dell’uomo è, d’altra parte, sempre intimamente legata alle tecniche di manipolazione degli oggetti della conoscenza (non solo di quelli materiali) e ciò vale per la scienza, per la tecnica, per le arti e per la storia umana in generale¹⁶².

La storia, l’archeologia e l’antropologia, oggi, insieme alla sociologia, preferiscono discutere sulle connotazioni eclettiche del concetto di cultura materiale: la tradizione di pensiero che lo riconduce, nella sua irriducibilità, alla manifestazione concreta dell’umana cognizione, si apre, quindi, a nuove frontiere teoriche, dove l’idea di cultura materiale è, necessariamente, inscindibile da quella di cultura immateriale.

Gelichi Sauro, docente ordinario di Archeologia medievale presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia, in occasione di un convegno dedicato al lavoro dello storico e archeologo italiano Riccardo Francovich, illustra che

l’approccio post processualista ha attribuito, com’è noto, un valore diverso alla cultura materiale, non assegnandole più un ruolo, di fatto, passivo, non considerandola più il risultato di un adeguamento continuo all’ambiente per ricreare un costante equilibrio. La cultura materiale sarebbe, invece, da intendere come il prodotto che ci consente di leggere la realtà costruita e percepita dagli individui. Dunque, gli oggetti, anche quelli la cui parte funzionale predominante, se non unica, sono portatori di significati, rappresentano gli individui che li hanno prodotti e li hanno usati. Sono dunque strumenti attivi nella costruzione del passato. La cultura materiale, in sostanza, è dotata di senso e di significato ed è usata come agente nella creazione e negoziazione delle strutture sociali. Molta dell’archeologia anglo-americana degli anni Novanta e degli inizi degli anni Duemila ha imboccato questa strada, interi settori della ricerca archeologica sono stati “beneficiati” da questo rovesciamento di prospettiva¹⁶³.

Secondo questa revisione, il tangibile e l’intangibile sono due concetti inestricabili quando ci si riferisce alla cultura: la materia modificata, quindi, secondo le più attuali visioni, non è da considerare solo come un aspetto tecnico delle attività produttive, bensì è da ritenere un fenomeno

¹⁶² Francesco Stefano Musso, *Materia/ Cultura materiale*, “Ananke. L’abecedario minimo”, novembre 2017, p. 117.

¹⁶³ Gelichi Sauro, *Convegno Riccardo Francovich e i grandi temi del dibattito europeo. Archeologia, storia, tutela, valorizzazione, innovazione*, Siena, Santa Maria della Scala, 15-17 nov 2007.

che esercita un'influenza, anche sul piano delle strutture e delle sovrastrutture. Come scrive, in tempi recenti, la filosofa Eleonora Fiorani,

gli oggetti sono il tessuto vitale delle società e comunità, insieme ai luoghi e agli edifici. Tutti gli oggetti di cui l'uomo si circonda sono utensili, dice Viaud, e questa attrezzatura forma una sorta di ambiente artificiale. Costituiscono il corredo che accompagna l'uomo nella vita e nella morte, perché neppure allora l'uomo si separa dalle sue armi, dai suoi utensili, dai suoi feticci. Essi trascendono il valore d'uso per caricarsi di significati simbolici¹⁶⁴.

In sintesi, gli studi contemporanei sulla cultura materiale, preferiscono adottare un orientamento più radicale rispetto al passato, sostenendo che

in realtà gli oggetti che si possiedono detengono, oltre al proprio significato materiale di utilizzo, un valore di ricordo, trasmettitori di una memoria personale e collettiva. Nella loro consistenza fisica si sviluppa un processo di identificazione personale e di gruppo. Ciò avviene essendo l'oggetto un condensatore di relazioni; in esso non leggiamo semplicemente un ritratto del suo possessore, ma relazioni tra storie, persone, luoghi, che trattengono lo spirito esistenziale di un ambiente. L'oggetto diventa metafora del vivere¹⁶⁵.

Le attuali ricerche sulla cultura materiale, quindi, sono direzionate verso una sua concezione dinamica e agglutinante, fatto che tende a problematizzare e a complicare, talvolta, definizioni e disamine.

Antropologia della cultura materiale e sociologia dell'*Everyday Life*

Oggi, quando si fa riferimento a questo oggetto di studio, quando a essere indagata è una comunità non troppo lontana nel tempo, gli aspetti culturali collimano con quelli sociali, ma non solo, perché a essere interpellata è soprattutto la storia, in tutte le sue declinazioni. Antropologia, sociologia, storia sociale ed economica, filosofia - per citare i settori disciplinari più coinvolti - utilizzano i propri strumenti critici e analitici per arricchire

¹⁶⁴ E. Fiorani, *Il mondo degli oggetti*, cit., p. 13.

¹⁶⁵ Franco La Cecla, *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli. Oggetti e disegni*, Milano, Elèuthera, 1998, p. 9.

l'apparato teorico che fa capo a un dibattito giovane, quanto complicato. La nuova frontiera di studio afferma che

le cose non sono solo memoria e identità, ma mutamento e innovazione: operano trasformazioni e annunciano il nuovo e il diverso e lo sedimentano. E dunque il loro statuto muta con il mutare delle società: è anzi attraverso esse che ogni trasformazione negli stili di vita, nelle tecnologie, nelle estetiche, prende corpo e si fa visibile e racconta di loro e di noi. [...] Sono i nostri portavoce: ci rappresentano, nascono e muoiono con noi e anche ci sopravvivono¹⁶⁶.

Il patrimonio tangibile condiviso dalla collettività, dunque, è da considerare come uno degli aspetti dinamici della società, che scandisce, attraverso usi e prassi, la vita ordinaria delle persone. Gli oggetti della cultura materiale, quindi, sono i prodotti della consuetudine, in altre parole sono gli oggetti della vita quotidiana. Lo storico francese Fernand Braudel, nella sua introduzione a *Capitalismo e civiltà materiale*, precisa che

«vita materiale» sarà l'espressione con cui verranno di preferenza designati, in questo libro, gesti ripetuti, procedimenti empirici, antichissime ricette, soluzioni provenienti dalla notte dei tempi, come la moneta, o la separazione delle città e delle campagne. Una vita elementare che non è tuttavia interamente subita, né, soprattutto, immobile¹⁶⁷.

Braudel, si noti bene, connette il concetto di cultura materiale alla vita elementare, utilizzando l'espressione *vita materiale*. Secondo l'intellettuale, la vita materiale, alla base dell'esistenza delle masse, è costituita dai quei "gesti ripetuti" che strutturano azioni e consolidano procedure, ovvero dalle routine che scandiscono la vita quotidiana. È in questi termini che il concetto di cultura materiale, è da intrecciare a quello di *everyday life*, impresa che implica, come suggerisce un intervento del sociologo americano Alvin Ward Gouldner, accademico operativo nella seconda metà del Novecento, una concezione dinamica – come d'altronde sostiene l'antropologia contemporanea - del concetto di cultura:

¹⁶⁶ E. Fiorani, *Il mondo degli oggetti*, cit., p. 12.

¹⁶⁷ Fernand Braudel, *Civilisation Matérielle et Capitalisme (XV – XVIII siècle)*, Librairie Armand Colin, 1967, tr. it. *Capitalismo e civiltà materiale (secoli XV – XVIII)*, Einaudi, Torino, p. XVIII.

la Vita Quotidiana è fondata su una serie di modelli o consuetudini della dinamica sociale visti come un ordine *costruito*, come il derivato e il prodotto del lavoro umano. Questa dimensione della Vita Quotidiana, prescinde, quindi, da qualunque ipotesi di modelli sociali predeterminati, e cerca invece di esplicitare i fattori coinvolti nel processo della loro individuazione, realizzazione e costruzione. Da questo punto di vista la Vita Quotidiana consiste in uno sforzo concettuale legato al tentativo di dereificare il concetto reificato di “cultura”, che la vede da una parte come qualcosa di “ereditato”, e, dall'altra di “trasmesso”, quasi una specie di costruzione in grado di vivere di vita autonoma tra il trasmittente e il ricevente e a prescindere da essi¹⁶⁸.

L'idea di una cultura materiale soggetta, nel suo significato d'uso e valore, al divenire, pertanto, si sovrappone a quello di quotidianità, come evoca questa definizione del sociologo Paolo Jedlowski:

la vita quotidiana è l'insieme degli ambienti, delle pratiche, delle relazioni e degli universi di senso al cui interno uomini e donne trascorrono in maniera ordinaria la maggior parte del proprio tempo, secondo le fasi del loro percorso biografico e secondo i ruoli in cui sono coinvolti, in una data società e in un periodo storico determinato.¹⁶⁹

Gli oggetti, quindi, accompagnano i loro artefici attraverso lo spazio e il tempo, mutando di significato e scandendo i calendari e organizzando i luoghi. In questo senso sono gli oggetti dell'abitudine, dell'abitare, sono veri e propri abiti, ovvero sono le cose che siamo soliti portare con noi. Gli oggetti, come suggeriscono i termini da poco utilizzati, che derivano dai concetti di *habitus* e *habitat*, possiedono un fortissimo legame con l'*habere*, o meglio, con l'identità, ragionando in termini antropologici¹⁷⁰. Quando l'oggetto è considerato al di là della sua tecnologia, acquisendo un valore e un significato d'uso, diventa rappresentante dello spirito di un'epoca e di un dato gruppo umano. Gli oggetti si riferiscono all'identità di un popolo, nella misura in cui, come ben descrive l'ottica remottiana,

¹⁶⁸ Alvin Ward Gouldner, *Sociology and Everyday Life*, in L. Coser, a cura di, *The Idea of Social Structure, Papers in Honor of Robert K. Merton*, Londra, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Tr. it. a cura di Raffaele Rauty, *La sociologia e la vita quotidiana*, Roma, Armando, 1997, p. 31.

¹⁶⁹ Paolo Jedlowski, *I fogli nella valigia. Sociologia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 174.

l'identità viene immaginata, non viene fatta esistere; siamo pur sempre sul piano delle idee, siamo pur sempre sul piano delle rappresentazioni, siamo pur sempre sul piano delle finzioni. Ma quello che io voglio dirvi adesso, è un'altra cosa. E cioè che inventare un'identità non significa, appunto, portare all'esistenza la stessa identità; significa, però - e queste sono reali - ispirare delle azioni, produrre dei comportamenti che si richiamano a quell'identità; ovvero noi l'identità la fingiamo, la costruiamo, ce la immaginiamo, poi però - e questo, come dire, rimane una cosa puramente fittizia - ci sono delle azioni che ne scaturiscono, che scaturiscono da questa nostra immaginazione¹⁷¹.

L'analisi storico-culturale degli artefatti, manufatti, fabbricati, paesaggi modificati, tecniche e tecnologie, quindi, secondo la tradizione di studi della cultura materiale, svela le prassi produttive e le modalità, come le possibilità, di accesso alle risorse di una collettività; tuttavia, la visione coeva delle discipline interessate allo studio della cultura materiale, allarga lo sguardo sul mondo degli oggetti, traslandolo nella dimensione dei simboli e dei significati.

Queste finora rilevate, sono le questioni che fanno capo a un dibattito sul concetto di cultura materiale; non è mia intenzione, in questa sede, addentrarmi all'interno di questa speculazione, soprattutto perché, in questo studio, la cultura materiale presa in esame, è quella rappresentata. Ritornando, dunque, alla riflessione sulla rappresentazione del visibile, La Cecla, continua la sua esplorazione filosofica, scrivendo che

i media, comunque, sono desideri collettivi sognati a lungo, finché qualcuno ne afferra il vagare trasformandoli in dispositivi. Lo sono

¹⁷⁰ Come scrive Francesco Remotti, 'Abitare' deriva dal verbo latino *habito*, che è un frequentativo di *habeo* ('avere') e in quanto tale ha il significato di 'solere, avere o tenere', abitare, dimorare. Nella stessa struttura del verbo è dunque insita l'idea dell'iterazione, dell'abitudine, della consuetudine (*habito* come frequentativo di *habeo*). Ma il concetto di 'abitudine' emerge non soltanto dalla struttura formale del verbo, bensì anche dalle sue diramazioni semantiche, come è attestato dal lat. *habitus* (da cui ovviamente il nostro 'abito'), i cui significati principali sono: 'aspetto, forma del corpo', 'atteggiamento, disposizione, carattere', 'abito', 'maniera di vestire, abbigliamento'. È importante rendersi conto che il verbo *habeo* - che costituisce la matrice di tutte queste diramazioni - contiene in sé sì all'idea del possesso, sia quella dello stare e dell'abitare, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 33.

¹⁷¹ Francesco Remotti, *Italia e identità: un binomio accettabile?*, Modena - Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 11 maggio 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=lp6WgzQ1zMg&t=2891s>, ultima consultazione: 18 marzo 2017.

ancora, perché essi ci trascinano davvero di qua e di là sostanziando la nostra vita quotidiana di pRomasse e di presenza. Prima il paradiso, poi la realtà nella sua dimensione spettacolare, poi gli altri nella loro imprevedibilità e nel loro rapporto con la nostra solitudine. I media ci assicurano che un qualche tipo di presenza altrui ci spetta comunque, almeno ce lo pRomattono, e sono talmente capaci di convincerci da insegnarci ad aspettare, a rimandare: adesso ti sento al telefono, poi vedrò la tua immagine su uno schermo e il tuo messaggio mi arriverà anche se sei dall'altra parte del mondo. E' chiaro che prima o poi ti vedrò in carne e ossa. E' chiaro perché con tutti questi pezzetti di te, con queste pRomasse che sono "quasi" te, è come se ti avessi¹⁷².

Ma la prospettiva del "come se", quando si parla di rappresentazione e quindi anche di cinema, implica la duplice competenza dell'oggetto reificato, che contiene, in sé, idea ed esperienza, immaginario e realtà. Lo studioso torinese Francesco Remotti, riprendendo il pensiero filosofico di Kant, afferma l'esistenza di un'antropologia del 'come se', spiegando che

L'uso costitutivo delle idee consiste nel conferire a esse una realtà effettiva, 'come se' davvero a queste idee corrispondessero oggetti dell'esperienza. L'uso costitutivo è insomma la reificazione di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Nell'uso costitutivo del 'come se' si scivola inavvertitamente nell' 'è': la semplice analogia viene solidificata e trasformata in una coincidenza reale (l'anima, il mondo o Dio come oggetti di possibile esperienza). L'uso costitutivo comporta – si potrebbe anche aggiungere – un ipersfruttamento dell'analogia contenuta del 'come se'. L'uso regolativo consiste invece in una presa di distanza critica e nel mantenere la forza dell'analogia rappresentata dal 'come se' nelle sue giuste dimensioni analogiche. L'uso regolativo non è un rifiuto delle idee unificanti della ragione: esso consiste invece nel riconoscimento entro i limiti operativi dell'unificazione, senza procedere a una reificazione delle idee stesse¹⁷³.

Remotti continua il suo ragionamento filosofico, sostenendo che

L'uso costitutivo è l'affermazione e la proclamazione dell'identità sociale. L'uso regolativo consiste invece nel compiere il cammino inverso: dalla reificazione (dalla società trasformata in corpo) alla conversione che ne è alla base.

Alla base della costruzione sociale (la società come struttura, come se fosse un corpo o un edificio) vi è dunque soltanto una 'convenzione' e un 'come se'. E che cos'è propriamente una convenzione? Per comprendere bene questo punto, occorre differenziare ciò che è con-

¹⁷² F. La Cecla, *Non è cosa*, cit., p. 8.

¹⁷³ F. Remotti, *Luoghi e corpi*, cit., pp. 114 - 115.

venzionale con il suo opposto, ossia ciò che naturale. Significativamente Rousseau opponeva, per esempio, la libertà naturale (tipica dell'uomo allo stato di natura, presociale) alla libertà convenzionale (che l'uomo acquisisce mediante il patto sociale). Ciò che è convenzionale non è dato naturalmente all'uomo, bensì è costruito dall'uomo: è un arti-ficio; è un qualcosa che l'uomo si inventa e che foggia con le sue arti e la sua cultura. Non è una mera finzione, nel senso di qualcosa che non esiste (una fandonia); è invece una 'finzione' nel senso di qualcosa che è modellato dall'uomo¹⁷⁴.

Se, come scrive Remotti, l'identità è immaginazione, ciò che esprime identità, come ad esempio l'esistenza di un oggetto o di una pratica, va intesa in qualità di rappresentazione. L'antropologia del 'come se' ci suggerisce, poi, che le esperienze hanno un indissolubile legame con le idee, pertanto, indagare gli oggetti significa, in altri termini, parlare dell'identità sociale e culturale, esattamente come considerare l'immaginario di una cultura, vuol dire capire come questo abbia delle influenze sullo stile di vita delle persone. Il cinema, *medium* dalla potente capacità imitativa, riproduce fedelmente il reale, grazie a quello che La Cecla definisce "eccesso mimetico", ovvero

la facoltà dei media di costruire imitazioni di realtà – imitazioni di identità – saltando il modo tradizionale con cui le culture nel passato trasmettevano il proprio discorso di generazione in generazione. Oggi le identità si giocano sul riflesso che i media proiettano da un capo all'altro del mondo e su come le immagini ricreano l'altro, ma anche il sé, grazie a questo gioco di specchi¹⁷⁵.

In altre parole, il film restituisce al proprio pubblico, un'idea, un immaginario, una prospettiva del mondo di una data società, visione che consolida e alimenta l'identità di quel dato popolo. In questo caso, immaginario e identità si sovrappongono, agendo e scatenando conseguenze concrete, sul tessuto sociale. Queste rappresentazioni, sono le finzioni su cui si poggia la cultura umana, infatti

se vogliamo esprimerci con Nietzsche (il quale certamente ha da essere collocato tra gli ispiratori più profondi, problematici e inquietanti di una teoria della 'finzione' e di un'antropologia del

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 116 – 117.

¹⁷⁵ F. La Cecla, *Non è cosa*, cit., p. 11.

'come se'), l'apparenza dell'uomo è la sua essenza. Ovvero, l'uomo è già in ciò che appare in superficie, nelle sue recitazioni, nei suoi continui travestimenti, nei suoi costumi; ma anche nelle più intime profondità ciò che troviamo sono 'finzioni', costruzioni più o meno illusorie, un variegato e sempre ambiguo 'come se'¹⁷⁶.

Per riassumere, la cultura materiale, essendo la cultura del visibile, è un ponte ideale per un'antropologia del cinema che riflette sulla società e i suoi saperi, attraverso la rappresentazione. Questo aspetto specifico della cultura, *stricto sensu*, rimanda alla materia e alla presenza, anche quando viene riprodotto, tuttavia, in senso lato, è da intendere come veicolo semantico. In questa prospettiva, ossia quando la materia si fa segno e mezzo di comunicazione, questa è soggetta alla variazione del tempo, alle evoluzioni, al cambiamento. Così la cultura materiale diventa, altresì, lo sfondo su cui si irrobustiscono le consuetudini, ma anche l'espressione delle relazioni umane, oggetti di studio della sociologia della vita quotidiana. Se poi il *focus* del discorso è la sua rappresentazione, è chiaro che, il terreno in cui muoversi, non è solo quello documentale, bensì e soprattutto, è quello dei segni, dei simboli e degli iconemi.

Esaminare la rappresentazione della cultura materiale, impone, dunque, indagare la dimensione della costruzione dell'immaginario, della finzione, dove, ciò che viene messo in scena, si fa portavoce di un modo specifico di intendere il mondo, che implica la sua descrizione, la sua interpretazione e la sua valutazione.

¹⁷⁶ F. Remotti, *Luoghi e corpi*, cit., p. 123.

SECONDA PARTE

Cinema a tutta velocità. Treni, automobili e biciclette nel cinema muto italiano di finzione

Il treno che sa quel che lascia, ma non sa quel che trova

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, si assiste, in Italia, a un cambiamento epocale che coinvolge il trasporto e la comunicazione, mutamento destinato a modificare e condizionare le dinamiche di un paese in formazione. I progetti relativi alla costruzione delle linee ferrate prevedono la loro estensione su tutto il territorio nazionale, mentre i veicoli a trazione animale continuano a essere i punti di riferimento per gli spostamenti locali; le biciclette proliferano, colonizzando le strade delle campagne e delle città, laddove una nuova arrivata, l'automobile, si diffonde, seppur lentamente, grazie all'entusiasmo di un'*élite* appassionata dei motori e della velocità. Gli italiani del nuovo secolo sono quindi incentivati a viaggiare perché, rafforzato e in parte modificato il trasporto pubblico e privato, gli spostamenti diventano più accessibili e i tempi di percorrenza diminuiscono notevolmente. L'Italia politica ha bisogno di un collante che consenta alle singole realtà locali di entrare in contatto, onere che lo Stato affida al treno, mezzo di locomozione d'elezione per le lunghe percorrenze. Le autorità politiche, quindi, per costruire la nazione, puntano sulla ferrovia, nonostante si tratti di

un lavoro immenso, condotto in un periodo stupefacentemente ridotto, almeno per gli standard italiani. Se al momento dell'unificazione nazionale, sommando i chilometri di strada ferrata sino ad allora costruiti dai diversi staterelli preunitari, non si superava quota 2000 - un nulla rispetto ai 17.000 del Regno Unito e ai 9000 della Francia - cinque anni dopo la rete italiana è già raddoppiata. E' una specie di conto alla rovescia a fare presto, a spingersi sino alle province non ancora collegate: nel 1863 la linea adriatica giunge a Foggia, nel 1864 sono collegate Bologna e Firenze, nel 1866 Roma - non ancora italiana - è collegata con Ancona e Pisa. L'anno in cui Roma diventa capitale la si collega con l'ex capitale Firenze mentre due anni più tardi, con la Genova-Pisa, si realizza la parte centro-settentrionale della linea tirrenica¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Giorgio Boatti, *Bolidi. Quando gli italiani incontrarono le prime automobili*, Milano, Mondadori, 2006, p. 36.

Grazie a questo significativo investimento, l'Italia, agli albori dell'unificazione, muta la propria geografia intesa non solo come spazio naturale, ma anche come luogo sociale. Non è un caso, infatti, che

il più vistoso cambiamento delle città dell'Ottocento di questo periodo fu rappresentato dall'arrivo della ferrovia, che permise ai centri urbani di mettersi in diretta e continua comunicazione con le proprie campagne, con i porti e con altre città¹⁷⁸.

Per gli italiani di quest'epoca, prendere il treno significa avere accesso a luoghi fino ad allora considerati lontani, dove probabilmente esistono realtà diverse dalla propria terra di origine. Il cinema muto italiano, soprattutto attraverso la rappresentazione del treno, offre l'immagine del viaggio, del lungo spostamento che proietta i propri passeggeri in contesti differenti rispetto a quelli di partenza.

Nel film *Il re della moda* (1914)¹⁷⁹, ad esempio, una coppia di contadini vince alla lotteria e decide di cambiare vita, trasferendosi in città. La variazione di *status* avviene grazie al rito di passaggio del viaggio, che la comica mostra in maniera indiretta. I due, muniti di valigie, si affrancano dalla campagna e dai compaesani, percorrendo, insieme ad alcuni di loro, una strada sterrata; un'ellissi temporale che indica lo spostamento in treno, li proietta in città, dove marito e moglie iniziano la propria avventura urbana, uscendo dal sottopasso di una stazione ferroviaria.

¹⁷⁸ Luigi Ceffa, *Dalla Bayard al Frecciarossa. 1839 – 2011. Breve storia delle ferrovie in Italia*, Roma, Lion, 2011, http://www.3rotaie.it/3r_Documenti/Ferrovie_Italia.htm, ultima consultazione: 14 aprile 2016.

¹⁷⁹ *Il re della moda* (Roma, Cines, 1914), con Giuseppe Gambardella e Lorenzo Soderini. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 2. *Il re della moda* (1914).

Ad attenderli è una nuova realtà costituita da adescatori, *boutique* raffinate ed eleganti caffè dove scoprire e apprendere le ultime tendenze della moda. Anche la protagonista del film *Storia di Lulù* (1909)¹⁸⁰ passa dagli zoccoli campestri agli stivaletti di tendenza grazie a un viaggio in treno che sancisce il distacco dalla vita rurale e dalla famiglia di origine, consentendole il debutto in città, che la trasforma in donna di mondo.

Il viaggio in treno è l'avventura per antonomasia, è il percorso che proietta verso l'ignoto, è il ponte che collega il *Noi* all'*Altro*¹⁸¹, come accade in *Una partita a scacchi* (1912)¹⁸², dove un folle, amante degli scacchi, evade dal

¹⁸⁰ *Storia di Lulù* (Torino, Ambrosio, 1909), di Arrigo Frusta. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

¹⁸¹ L'antropologia culturale occidentale, con frequenza, fa riferimento al "Noi" indicando la comunità di appartenenza, mentre l'uso dell'espressione "Altro" si riferisce ai gruppi umani che differiscono dal nostro, per usi e costumi. "L'antropologia, come discorso sull'altro, non poteva che nascere in Europa, figlia di quella stessa tensione verso l'alterità che produceva la prima rivoluzione scientifica e la grande rivoluzione storiografica del XVIII secolo. L'uomo del Settecento cominciava a indagare sull'alterità e sulla relatività di tutte le opinioni, con un'apertura e una disponibilità all'esperienza che mai si erano date prima. L'antropologia, in particolare, nasceva con una forte carica di ermeneuticità: interpretare, dare senso al comportamento degli altri, ma anche, secondo il principio dell'*applicatio*, ritrovare subito le ragioni riflessive di quella esplorazione. La storia dell'antropologia moderna cominciava come antropologia del noi almeno quanto cominciava come antropologia dell'altro.", Alberto M. Sobrero, *L'antropologia dopo l'antropologia*, Roma, Meltemi, 1999, p. 199.

¹⁸² *Una partita a scacchi* (Torino, Ambrosio, 1912), di Luigi Maggi, con Antonio Grisanti e Febo Mari. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

manicomio presso il quale è ricoverato, per salire su un treno e sfidare al gioco da tavolo lo sfortunato passeggero che condivide con lui lo scompartimento. Ignaro del deficit mentale del compagno di giochi, il viaggiatore inizia la partita con accondiscendenza; nel giro di poche mosse, tuttavia, quando il folle trasforma la partita in una minaccia di morte, cercando di mantenere la calma e senza farsi notare, lo sfortunato getta dal finestrino una richiesta di soccorso.



Figura 3. *Una partita a scacchi* (1912)

Il viaggio, soprattutto quando ci porta lontano come avviene quando si sale sul treno, implica incontri imprevisti e l'esplorazione di ciò che non si conosce. Questo stato di imprevedibilità suscita angoscia e paura, sentimenti bene espressi dal film di Maggi.

Anche la traversata del piccolo Marco, nel film *Dagli Appennini alle Ande* (1916)¹⁸³ ispirato all'omonimo racconto mensile del romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis¹⁸⁴, trasforma il tragitto in treno in occasione di incontro e confronto con lo straniero. Partendo da Genova, il bambino utilizza imbarcazioni e veicoli via terra, per ricongiungersi alla madre malata che si trova in America. La rappresentazione dei mezzi di trasporto, in questa produzione come anche nel racconto, scandisce il viaggio del bambino ren-

¹⁸³ *Dagli Appennini alle Ande* (Torino, Gloria Film, 1916), di Umberto Paradisi, con Ermanno Roveri, Antonio Monti, Fernanda Roveri.

¹⁸⁴ Edmondo De Amicis, *Cuore. Libro per ragazzi*, Milano, Fratelli Treves, 1889.

dendolo un lungo cammino costellato da sofferenze, paure, fatiche e difficoltà materiali. Questo che sembra un interminabile percorso, diventa, nonostante tutto, l'esplorazione di un mondo diverso da quello natio. Marco, giunto in America del Sud, è solo, non conosce la lingua parlata e si ritrova senza denaro in un luogo totalmente sconosciuto. In particolare la nave e il treno, ovvero i mezzi che consentono al giovane di spostarsi per migliaia di chilometri, sono il veicolo per compiere il salto nel buio tipico del viaggio avventuroso, dove la madre di Marco è il faro simbolico che guida il proprio figlio a destinazione. De Amicis descrive così le insidie della tratta Buenos Aires-Cordova, che il ragazzino si ritrova ad affrontare:

il treno, presso che vuoto, correva a traverso a un'immensa pianura priva d'ogni segno d'abitazione. Egli si trovava solo in un vagone lunghissimo, che somigliava a quelli dei treni per i feriti. Guardava a destra, guardava a sinistra, e non vedeva che una solitudine senza fine, sparsa di piccoli alberi deformati, dai tronchi e dai rami scontorti, in atteggiamenti non mai veduti, quasi d'ira e d'angoscia; una vegetazione scura, rada e trista, che dava alla pianura l'apparenza d'uno sterminato cimitero. Sonnacchiava mezz'ora, tornava a guardare: era sempre lo stesso spettacolo. Le stazioni della strada ferrata eran solitarie, come case di eremiti; e quando il treno si fermava, non si sentiva una voce; gli pareva di trovarsi solo in un treno, perduto, abbandonato in mezzo a un deserto. Gli sembrava che ogni stazione dovesse essere l'ultima, e che s'entrasse dopo quella nelle terre misteriose e spaurevoli dei selvaggi. Una brezza gelata gli mordeva il viso. Imbarcandolo a Genova sul finir d'aprile, i suoi non avevan pensato che in America egli avrebbe trovato l'inverno, e l'avevan vestito da estate. Dopo alcune ore, incominciò a soffrire il freddo, e col freddo, la stanchezza dei giorni passati, pieni di commozioni violente, e delle notti insonni e travagliate. Si addormentò, dormì lungo tempo, si svegliò intirizzito; si sentiva male. E allora gli prese un vago terrore di cader malato e di morir per viaggio, e d'esser buttato là in mezzo a quella pianura desolata, dove il suo cadavere sarebbe stato dilaniato dai cani e dagli uccelli di rapina, come certi corpi di cavalli e di vacche che vedeva tratto tratto accanto alla strada, e da cui torceva lo sguardo con ribrezzo. In quel malessere inquieto, in mezzo a quel silenzio tetro della natura, la sua immaginazione s'eccitava e volgeva al nero. Era poi ben sicuro di trovarla, a Cordova, sua madre? E se non ci fosse stata? Se quel signore di via delle Arti avesse sbagliato? E se fosse morta? In questi pensieri si riaddormentò, sognò d'essere a Cordova di notte, e di sentirsi gridare da tutte le porte e da tutte le finestre: - Non c'è! Non c'è! Non c'è!; - si svegliò di sobbalzo, atterrito, e vide in fondo al vagone tre uomini barbuti, rinvoltati in scialli di vari colori, che lo guardavano, parlando basso tra di loro; e gli balenò il sospetto che fossero assassini e lo volessero uccidere, per rubargli la sacca. Al

freddo, al malessere gli s'aggiunse la paura; la fantasia già turbata gli si stravolse; - i tre uomini lo fissavano sempre, - uno di essi mosse verso di lui; - allora egli smarrì la ragione, e correndogli incontro con le braccia aperte, gridò: - Non ho nulla. Sono un povero ragazzo. Vengo dall'Italia vo a cercar mia madre, son solo; non mi fate del male! - Quelli capirono subito, n'ebbero pietà, lo carezzarono e lo racquetarono, dicendogli molte parole che non intendeva; e vedendo che batteva i denti dal freddo, gli misero addosso uno dei loro scialli, e lo fecero risedere perché dormisse. E si riaddormentò, che imbruniva. Quando lo svegliarono, era a Cordova¹⁸⁵.

La sequenza cinematografica del viaggio in treno realizzata da Paradisi, della durata di poco meno di due minuti, conserva, perlopiù, le caratteristiche dell'episodio narrato in *Cuore*. Dopo aver racimolato i soldi per pagare il biglietto per merito della colletta di alcuni generosi compatrioti, Marco inizia il suo cammino sulla strada ferrata. "La mattina seguente, egli si trovava solo in un vagone diretto a Cordova"¹⁸⁶, così recita la didascalia che introduce il viaggio in treno, che sottolinea l'aspetto solitario, ma non solo, anche minaccioso e rischioso di quella partenza. L'inquadratura si posa sul protagonista il quale, ripreso con un piano ravvicinato, mostra la stanchezza fisica di un'esperienza che sta mettendo a dura prova la sua resistenza. Marco, adagiato vicino al finestrino, mentre il paesaggio scorre velocemente accanto a lui, probabilmente stanco per la traversata, si stringe, infreddolito, nei suoi vestiti poco coprenti. Alla ricerca di un caldo conforto, nella sua solitudine, avvolge le proprie braccia intorno al suo corpo e, nell'angolo del suo posto a sedere, cade in un sonno profondo. Una seconda didascalia spiega che "dormì un lungo tempo e si svegliò intirizzito, tre uomini lo fissavano...A Marco balenò il sospetto che fossero assassini..."¹⁸⁷. Il bambino manifesta il proprio terrore, allorché i viaggiatori lo rassicurano, riscaldandolo con i loro abiti. Il tepore cercato e in qualche modo trovato, gli consente di abbandonarsi al meritato riposo, che gli permette di giungere a Cordova, con rinnovate energie. Il treno, ormai fermo, è arrivato a destinazione e Marco viene svegliato dai suoi compagni. La sequenza del viaggio in treno si chiude con

¹⁸⁵ Edmondo De Amicis, *Cuore*, Fratelli Treves, 1889, Milano, pp. 260 – 262.

¹⁸⁶ *Dagli Appennini alle Ande*, didascalia.

¹⁸⁷ *Dagli Appennini alle Ande*, didascalia.

un'inquadratura che mette in scena la discesa del ragazzo dal vagone, rappresentazione dall'alto valore simbolico che emancipa l'adattamento cinematografico di Paradisi, dal racconto mensile che lo ispira: Marco stringe a sé il suo sottile e unico bagaglio e, con un passo alla volta, scende la scaletta della carrozza. I piedi fanno il loro ingresso dall'alto nel quadro, rivelando un'andatura indecisa, dove la scarpa cerca il sostegno, prima di appoggiarsi al gradino, ma una volta toccato terra, quando Marco è ripreso quasi a figura intera, si guarda alle spalle sfoderando un sorriso sicuro.



Figura 4. *Dagli Appennini alle Ande* (1916)

Il passato non fa più paura, perciò il piccolo eroe, voltandosi verso la strada da percorrere, con un gesto del braccio che indica la ripresa del cammino, ormai sereno, si dirige con decisione verso la sua meta ed esce così alla sinistra dell'inquadratura. Il treno che nel film è veicolo, ma anche spazio di convivenza, è il collante tra ambienti e situazioni, come altresì luogo di incontri imprevedibili. Scendere dal treno significa sfidare l'ignoto: il momento di passaggio che connette il familiare con ciò che è sconosciuto, è rappresentato, in questa sequenza, dalla discesa della scaletta del vagone. Tuttavia, quando si giunge a terra e l'estraneo si svela ai propri occhi, il futuro è meno spaventoso. Marco si volta per guardare dietro di sé e ciò che vede è – metaforicamente – la lunga strada percorsa

tra insidie e timori. Il viaggio sul “cavallo di ferro” si rivela essere quindi un'esperienza rigenerante, dove il protagonista, nonostante le paure, ha potuto trovare riposo e rassicurazione. Il treno non solo conduce a destinazione il bambino che deve continuare la sua avventura in un luogo lontano e sconosciuto, bensì è il mezzo che gli permette di acquisire fiducia in ciò che avverrà.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'America del Sud è una delle mete più ambite soprattutto tra gli italiani che sono in cerca di un'occupazione; l'esperienza del viaggio oltreoceano rappresenta la speranza del benessere economico, aspettativa messa in scena in *L'emigrante* (1915)¹⁸⁸, film che narra l'avventura di un uomo dalle umili origini che espatria con l'obiettivo di migliorare la qualità della vita della propria famiglia. Il lunghissimo viaggio che conduce alla “terra promessa” inizia in stazione, dove la gente del villaggio, moglie e figlia comprese, concede il commiato all'emigrante, che parte fiducioso. La rappresentazione del treno che attraversa il quadro tra i saluti e le azioni di sostegno di amici e parenti e la messinscena della traversata in mare sul transatlantico, sono da intendersi come prospettiva di cambiamento.



Figura 5. *L'emigrante* (1915)

¹⁸⁸ *L'emigrante* (Torino, Italia, 1915), di Febo Mari, con Ermete Zacconi, Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

All'arrivo mutano gli scenari naturali e socio-culturali, ma soprattutto, ciò a cui l'emigrante punta, è una metamorfosi dello stile di vita, concessa dal lavoro e dal salario assicurati.

Come si evince già da alcuni dei precedenti esempi filmici, la rappresentazione cinematografica del treno, laddove non ci sia un'esigenza specifica del racconto, implica, quasi necessariamente, la scelta narrativa dell'ellissi temporale. A parte rare eccezioni, lo spostamento sulla strada ferrata, non viene mai messo in scena. La cinepresa solitamente cattura il momento in cui il personaggio parte oppure giunge a destinazione, lasciando intendere che è trascorso il tempo di percorrenza e che sono stati attraversati ampi spazi di territorio. Questo è ciò che accade, ad esempio, in *Il ritratto dell'amata* (1912)¹⁸⁹, film in cui una moglie facoltosa, tradisce il marito con un pittore che la ritrae in un quadro. Abbandonato l'artista e interrotta la relazione, la donna ritorna a casa dalla sua famiglia, che l'accoglie trepidante in stazione. Lo spazio che intercorre tra il laboratorio del pittore e la dimora della protagonista è ciò che separa l'avventura passionale dalla stabilità della vita familiare. Questa considerevole distanza è percorsa da un treno che mette in contatto due realtà inconciliabili. L'inquadratura del treno che arriva in stazione, interposta tra la sequenza dell'*atelier* – in questo caso luogo simbolo dell'estro, della passione, ma anche dell'adulterio – e quella del ritorno a casa – emblema della sicurezza, liceità e ordinarità - rappresenta quindi lo scarto che sussiste tra le due mete, quella di partenza e quella di arrivo.

La stazione è simbolicamente il punto di separazione tra due mondi anche nella comica *Rincasare non è sempre facile* (1912)¹⁹⁰, dove Fringuelli, avendo il desiderio di passare una giornata divertente a Parigi, fa credere a sua moglie e alla suocera, di dover partire per Chamonix, a causa di un affare da portare a termine. Entrambe le donne lo accompagnano al treno, ma nel momento in cui loro si allontanano, il protagonista sale sulla vettura

¹⁸⁹ *Il ritratto dell'amata* (Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio, con Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

¹⁹⁰ *Rincasare non è sempre facile* (Torino, Itala Film, 1912), con Ernesto Vaser, Ada Marangoni. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

diretta a Parigi. La scena poi si sposta a casa Fringuelli, dove moglie e suocera apprendono che, a causa del maltempo, il treno di ritorno da Chamonix, tarderà di un giorno. Il marito, nonché genero millantatore, ignaro dell'imprevisto, giunge in stazione, dal suo viaggio ludico parigino. Lo spettatore non sa nulla dell'avventura vissuta da Fringuelli, ma la rappresentazione della partenza e dell'arrivo rivelano alcuni aspetti di questa esperienza. Fringuelli in partenza, è vestito di tutto punto, con una *mise* che evoca il distinto ambiente borghese di casa propria. L'uomo sale sul vagone munito di cravatta, panciotto, cappotto, guanti e bombetta, tuttavia, al ritorno da Parigi, quando scende dal treno, la sua foggia è completamente modificata.



Figura 6. *Rincasare non è sempre facile* (1912)



Figura 6. Rincasare non è sempre facile (1912)

Dal cappello agli stivali, la tenuta di Fringuelli è sportiva e gli attrezzi che trasporta come un paio di sci, uno slittino, un piccone, delle racchette e una corda, indicano che l'avventura fuoriporta è stata vissuta all'insegna dello svago e dell'attività fisica. L'ellissi temporale, pertanto, come accade negli esempi filmici precedenti e seguenti, pone in diretto contatto luoghi distanti che presuppongono stili di vita differenti. Fringuelli stesso, probabilmente, grazie a questo viaggio muta le sue abitudini: in partenza, si accomoda in un vagone per fumatori, ma all'arrivo, ormai trasformato in uno sportivo temerario, scende da una carrozza dove si segnala che è vietato usare tabacco.

Il salto temporale relativo al viaggio in treno, in *Tigre reale* (1916)¹⁹¹ diventa l'omissione di ogni riferimento visivo. “La contessa non lasciò detto dove si recava; ha preso il treno del sud¹⁹², racconta il domestico della donna a Giorgio, amante costantemente respinto. In questo caso, il viaggio in treno che catapultava il personaggio in terre lontane, è oggetto di una didascalia che costringe il pubblico a immaginare Natka che, per

¹⁹¹ *Tigre reale* (Torino, Italia, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

¹⁹² *Tigre reale*, didascalia.

l'ennesima volta, fugge dalla fonte del desiderio, distanziandosene materialmente per chissà quanti chilometri.

La fuga amorosa in treno di Pina Menichelli si ripete anche in *La moglie di Claudio* (1918)¹⁹³, ma con una sostanziale differenza, in quanto, in questo film, il viaggio si nutre di menzogne e di sentimenti di avidità. L'itinerario sulla strada ferrata, infatti, si trasforma in un cammino verso la corruzione del corpo e dell'anima della protagonista. Moncabrè, la spia innamorata di Cesarina, propone alla sua amata di scappare dalla Francia per iniziare, con lei, una nuova vita. Disposto a donarle un'ingente somma in denaro - quella che doveva servire come compenso al furto del progetto militare di Carlo - Moncabrè organizza, così, la fuga. Cesarina valuta la convenienza di questa idea e accetta di evadere in treno con il giovane ormai circuito. Intercettato dalla potente società segreta che l'ha reclutato, Moncabrè viene giustiziato prima che possa coronare il suo sogno d'amore. Cesarina, che prende il treno con l'intenzione di sottrarsi a una situazione divenuta, a questo punto, scomoda, si ritrova sola e diretta verso terre lontane e sconosciute.



Figura 8. *La moglie di Claudio* (1918)

¹⁹³ *La moglie di Claudio* (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

Il film mostra il treno che abbandona la stazione dalla quale il disgraziato Moncabré sarebbe dovuto partire, per riprendere la propria corsa sulle rotaie, in direzione di una destinazione remota. Quello che lo spettatore sa, è che la donna giunge in campagna, dove si ammala gravemente. Il viaggio che doveva salvare Cesarina dalla disgrazia amorosa ed economica, conduce la donna alle porte della morte, tuttavia, dopo una sofferta e lenta ripresa, ritorna a casa dal marito, dove le vicende che si susseguono, provocano la sua sete di vendetta, nonché il tragico epilogo a cui è destinata.

Usa il treno per allontanarsi dalla propria amata anche Carlo, protagonista del dramma *Il focolare domestico* (1914)¹⁹⁴; l'uomo, invaghito della giovane e facoltosa Granata, cerca di valorizzarla attraverso costosi regali. Avendo ridotte disponibilità economiche, falsifica la firma del padre per ottenere un prestito da un usuraio, azione che condanna la sua famiglia alla povertà. I suoi genitori, giuridicamente responsabili del debito, sono costretti a cedere la propria abitazione, epilogo che getta Carlo nella vergogna e nel disonore. Il protagonista maschile, disperato, munito di valigia, fugge da casa e dalla sua amata. Il film non fornisce indicazioni sulla meta di Carlo, ma il suo ritorno in treno, avvenuto dopo un po' di tempo, con l'intenzione di chiedere perdono al padre, fa presupporre che il giovane abbia cercato riflessione e conforto, in terre lontane. Anche in questo caso il viaggio non è rappresentato: il rientro di Carlo è reso da una sequenza che mette in scena la stazione e l'arrivo del treno, dal quale scende l'uomo redento.

Parti di mondo agli antipodi si congiungono anche grazie alla ferrovia in *La fortuna in prigione* (1916)¹⁹⁵, film in cui un colonialista, attivo presso una squadra militare operativa in India, viene fatto prigioniero durante un'azione di guerra. Nel corso della fuga, l'uomo ruba un diamante appartenente alla divinità di un tempio, dopodiché compie un lungo percorso per tornare a casa dalla propria moglie. Il viaggio prima in nave e

¹⁹⁴ *Il focolare domestico* (Torino, Savoia Film, 1914), di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Piera de' Ferrari. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

¹⁹⁵ *La fortuna in prigione* (Torino, Savoia Film, 1916).

poi in treno - a cui fanno cenno le due rispettive inquadrature, quella dell'uomo che si imbarca e quella dove scende dal vagone - permette al protagonista di approdare in occidente e raggiungere la propria famiglia.



Figura 9. *La fortuna in prigione* (1916)



Figura 10. *La fortuna in prigione* (1916)

Le agitate vicende che seguono, raccontano di tre brahmani, i quali, volendo rimpossessarsi della gemma, irrompono nella casa dell'uomo, sequestrano la moglie e tornano in terra natia, via mare. Il militare, con l'intento di salvare la donna amata, inizia il viaggio a ritroso verso l'oriente,

precipitandosi sul primo treno disponibile. La rappresentazione dei mezzi di trasporto, in questo film, connette aree geografiche territorialmente e culturalmente lontane. L'occidente e l'oriente, il mondo dell'industrializzazione e quello esotico, sono messi in contatto grazie alle nuove tecnologie, che consentono facili spostamenti nonostante le lunghe percorrenze. I mezzi di locomozione messi in scena, tra cui l'aereo mostrato a inizio narrazione, insieme alla rappresentazione di un colonialismo portavoce di un occidente capitalista e influente, si fanno simbolo di una società nuova, contraddistinta dall'innovazione tecnologica e dal progresso.

Dove non arrivano le rotaie, però, può giungervi l'automobile, come dimostra Diattolina in *Maciste in vacanza* (1921)¹⁹⁶, conducendo il suo fedele *chauffeur* presso un castello abbandonato situato sulla cima di una collina. A inizio novecento, in un periodo storico in cui in Italia il treno è usualmente utilizzato per i lunghi spostamenti, la macchina fa il suo ingresso sulle strade, essendo tuttavia dominio di pochi. Anche se il marchese Marcello, dalla città, raggiunge il centro termale in campagna con la sua macchina in *Le mogli e le arance* (1917)¹⁹⁷, la maggior parte dei personaggi del grande schermo italiano di inizio secolo, esattamente come nella realtà coeva, preferisce i viaggi in treno a quelli in automobile, soprattutto se si tratta di percorrere vaste zone di territorio. La tecnologia della nuova arrivata è ancora da affinare e i componenti meccanici potrebbero guastarsi nel giro di poche centinaia di chilometri. Solo gli sportivi che partecipano al Giro Automobilistico d'Italia¹⁹⁸ sfidano, intrepidi, le quattro ruote a motore, mettendole alla prova attraverso un percorso insidioso che prevede il *tour* completo di tutto lo stivale.

¹⁹⁶ *Maciste in vacanza* (Torino, Italia, 1921) di Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, Henriette Bonard, Gemma de' Sanctis, Mario Voller Buzzi, Felice Minotti, Derege Di Donato. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

¹⁹⁷ *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

I nuovi mezzi a motore: una corsa verso il progresso

Il cinematografo - espressione di una società avviata allo sviluppo scientifico e tecnologico - diventa uno strumento strategico per promuovere l'idea di un mondo orientato verso il progresso e il miglioramento delle condizioni di vita della popolazione. La rappresentazione dei mezzi di trasporto e delle tecnologie ad essi connessi, restituiscono l'immagine di una società che si confronta con nuove concezioni dello spazio e del tempo, condizionando e modificando comportamenti, valori e gusti di una collettività travolta da cambiamenti culturali repentini e impattanti. Il panorama della comunicazione costituito da strade e vetture mostrato sul grande schermo, descrive una convivenza tra mezzi di trasporto appartenenti a epoche differenti. Veicoli a trazione animale condividono le stesse strade con i ben più recenti veicoli a trazione meccanica, sincretismo tecnologico che genera conseguenze sia sulle relazioni sociali sia sul rapporto tra uomo e ambiente naturale.

La città italiana del primo Novecento, infatti, è determinata da un contesto ambientale e culturale ibrido e soggetto al cambiamento repentino: l'innovazione scientifica e tecnologica che investe, senza precedenti, la prima metà del secolo XIX, provoca situazioni di "con-fusione", dove gli aspetti della tradizione si mescolano a quelli dello sviluppo. Come spiega l'esperta americana in *Cultural Studies* e *Cinema Italiano*, Jacqueline Reich,

¹⁹⁸ Il Giro Automobilistico d'Italia è una corsa automobilistica che, mediante un percorso formulato a tappe, implica l'attraversamento di molteplici città italiane. Durante la sua prima edizione del 1901 battezzata con il nome di Giro d'Italia in Automobile, furono percorsi circa 1650 km, partendo da Torino e raggiungendo Milano, dopo 16 giorni di viaggio. L'evento che, all'epoca, mirava a sponsorizzare l'automobile e a favorirne il mercato, pubblicizzava il *tour* con queste parole: "Chi non vede e non sente tutto il fascino ed il pittoresco di una numerosa carovana di automobili, vari per forma e grandezza, dal motociclo alla vetturessa, dalla vetturessa al colosso di quindici o venti cavalli di forza, percorrenti ora le strade piene e ben tenute del Veneto, ora quelle così variate e pittoresche costeggianti da Bologna a Firenze e a Roma l'Appennino, ora quelle solitarie dell'Agro romano, quelle così accidentate lungo il Mediterraneo, portanti ovunque il verbo del nuovo mezzo di trasporto! Prova più pratica non vi potrebbe essere, e i risultati di essa varranno meglio di cento corse a determinare i pregi e i difetti dei vari sistemi" (dal programma del Giro d'Italia, cfr. Donatella Biffignadi, *Giro d'Italia 1901*, Centro di Documentazione del Museo Nazionale dell'Automobile di Torino, 2001, https://www.museoauto.it/website/images/stories/articoli/corse/giro_italia_1901.pdf, ultima consultazione: 29 gennaio 2018.)

from an international perspective, transportation and the invention of cinema converged in various forms, from the Lumières and their trains, travelogues of urban landscapes featuring the vehicular trappings of modernity (streetcars, trolleys, and trams), to the different perspectives that the moving camera offered as it captured the point of view of vehicles in motion. Films featuring various means of transportation were sources of wonder and amazement, harbingers of peril and danger, and means of creating narrative suspense through exciting chases and rescue scenes. They often simultaneously involved multiple means of traditional and new form of transportation with efficiency and speed both celebrated and mocked. Within of Italian context they were a staple of early Italian film comedies, which, from most part, took place in urban environments and yet had, for Gian Piero Brunetta, a much less problematic relationship with vehicular modernity: early Italian comics on screen were less afraid, most likely because, as latecomers to the party, they were less exposed to automobiles¹⁹⁹.

Il cinematografo, anch'esso espressione dell'avanzamento tecnologico della società dell'industria, usa la rappresentazione del treno, ma soprattutto dell'automobile, come indicatori dello spostamento veloce, dell'efficienza tecnologica e del progresso in generale. Forse non è casuale che “la prima macchina a motore costruita in Italia nasce quasi contemporaneamente al cinema. E' la Bernardi, una monocilindrica di 624 cm³ che sviluppa una potenza di quattro cavalli”²⁰⁰. La società della meccanica s'impone, perciò, con irruenza e frenesia, sulla società della campagna. La stasi lascia il posto alla dinamicità, infatti, quando “Il Conte di Larzac s'annoia della sua vita di scapolo”²⁰¹, coglie l'occasione di un viaggio in macchina per scuotere se stesso e lo spirito del suo amico del

¹⁹⁹ Jacqueline Reich, *The Mastic Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2015, p. 174: “da una prospettiva internazionale, i trasporti e l'invenzione del cinema svilupparono una convergenza caratterizzata da varie articolazioni, che vanno dalla particolare relazione tra i Lumières e i treni, diari di viaggio del paesaggio urbano caratterizzato dalle trappole su ruote della modernità (le vari tipi di tram, ad esempio), alle differenti rappresentazioni dei veicoli in movimento che la cinepresa a sua volta in moto permetteva di catturare. I film che mettevano sulla scena vari mezzi di trasporto erano fonte di meraviglia e sconcerto, presagi di rischio e pericolo, strumenti atti a creare suspense narrativa attraverso eccitanti inseguimenti e sequenze di salvataggio. Spesso venivano coinvolti molteplici mezzi trasporto, tradizionali e motorizzati, la cui efficienza e velocità veniva sia esaltata che dileggiata. Nel contesto italiano i mezzi di trasporto erano uno dei pilastri delle prime comiche che, perlopiù, erano ambientate in contesti urbani e tuttavia avevano, secondo Gian Piero Brunetta, una relazione molto meno problematica con la modernità su ruote: le comiche del primo cinema italiano ne erano meno spaventate, in gran parte a causa del fatto che la società era ancora poco esposta alle automobili”. [traduzione mia].

²⁰⁰ M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo*, cit., p. 39.

circolo di gioco, esclamando: “Su Charmeuil, svegliati!...Andiamo a cercare mio figlio...Ma che cambiarti! Un viaggio da nulla...in sei ore di automobile siamo giunti!”²⁰².

La messinscena dei mezzi di trasporto a motore è da considerare, quindi, alla luce di una variazione epocale che trasforma i centri urbani in centri industriali, slittamento che riformula le relazioni sociali, in generale, e, più nello specifico, il rapporto uomo-ambiente.

Per comprendere meglio in che modo questo scenario viene rappresentato, si prenda in esame la comica *Butalin fa i suoi comodi* (1912)²⁰³. L'incipit del film mostra il protagonista che, mentre sta dormendo nella sua stanza, viene assalito dai suoi creditori. Gli uomini, insoddisfatti dalla reazione noncurante di Butalin, lo spingono, insieme al suo letto, in mezzo alla strada. Il comico inizia il suo viaggio per la città, sdraiato comodamente sulla sua brandina: il letto diventa un alternativo mezzo di trasporto, che, attraverso inaspettate vicissitudini, lo fa approdare al commissariato. Questa vettura *sui generis*, che evoca la staticità all'intero di un mondo esterno in movimento, diventa un ostacolo per la viabilità urbana. Il suo ingresso in strada intralcia da subito un'automobile che tampona il letto di Butalin; l'urto della macchina lo spinge sulle rotaie, costringendo la storica tranvia 6, che svolge la tratta piazza Castello – Cimitero, a fermarsi, bloccando gli altri veicoli al seguito. La via, quindi, è congestionata, oltre che dal tram in arresto, da due carretti trainati da pedoni, due automobili e due carrozze, nonché da alcuni passanti incuriositi.

²⁰¹ *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti, didascalia. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁰² *Papà*, didascalia.

²⁰³ *Butalin fa i suoi comodi* (Torino, Ambrosio, 1912), con Cesare Gravina.



Figura 11. *Butalin fa i suoi comodi* (1912)

I passeggeri della tranvia, desiderosi di riprendere il viaggio, scendono dalla vettura e liberano la strada dall'ingombro del letto, affinché quella parte di città possa riprendere il proprio incessante viavai. L'avventura di Butalin continua grazie a quattro agenti in uniforme che, sorprendendolo a occupare il suolo pubblico, si preoccupano di trascinare la branda fino alla gendarmeria. Gli incidenti veicolari, nonostante ciò, non sono terminati, perché all'appello manca una bicicletta che, prevedibilmente, si scontra con lo strambo mezzo di trasporto di Butalin, ribaltandosi e scatenando le ire del ciclista, il quale, dopo aver controllato lo stato del suo velocipede, riprende la sua corsa. All'interno di una collettività votata alla causa del dinamismo, non c'è spazio per l'immobilità, che, necessariamente, è considerata un impedimento. I soggetti che si imbattono in Butalin allettato, interrompendo il proprio spostamento, rimangono indubbiamente contrariati: la città deve continuare a muoversi incessantemente, a costo di mettere ai margini le cause di rallentamento, come Butalin. La sua prigionia, infatti, non è scatenata dai debiti non sanati, ma dal suo essere motivo di ingombro per la comunità.

La maggioranza dei film a soggetto di ambientazione contemporanea, propone dunque un universo costituito da veicoli che garantiscono spostamenti veloci, con una conseguente riduzione delle distanze. Il genere

comico, soprattutto se si fa riferimento a quello improntato sull'inseguimento, si presta ottimamente alla rappresentazione cinematografica che esalta lo spostamento e la rapidità; le ripetute fughe dei protagonisti, con assidua frequenza, si articolano all'interno dello spazio urbano, occasione scenica per presentare un ambiente motorizzato, basato anch'esso sui principi dell'attraversamento e della velocità.

Sul piano “geografico” la città è un elemento fondante del cinema comico muto realizzato a Torino. Le comiche torinesi propongono una visione abbastanza connotata del *setting* urbano, colto e reso visibile sia nei suoi interni (soprattutto la Torino alto-borghese dei salotti e quella del terziario, un po' stereotipata e di cartapesta) che nei suoi esterni (gli abitanti, le strade, le facciate dei negozi e dei caffè, i ponti, i parchi, i lungofiume ecc.). Il set urbano offre la possibilità di girare in esterni, e questa opportunità risponde a un'esigenza decisiva della comica: è proprio in esterni che l'inquadratura può “prendere aria”, può accogliere al suo interno un più vasto e affollato movimento di personaggi e comparse. Torino, per altro, è una città particolarmente predisposta a diventare un set dei film-poursuite: il suo reticolo di vie che si intrecciano ortogonalmente, in modo regolare, moltiplicando i punti di intersezione, le zone di scontro e di conflitto, le sue vie in lieve pendenza della zona pre-collinare, i suoi quartieri ottocenteschi, di fondazione relativamente recente, omogenei, ordinati, amplificano una sorta di astrazione dinamica della città che rende ancora più efficace l'invenzione comica e la sua ritmicità²⁰⁴.

Un secondo esempio di dinamismo urbano è da ritrovarsi in *Fricot ha la moglie distratta* (1915)²⁰⁵, dove l'inseguimento ai danni del protagonista mostra un repertorio eclettico di mezzi di trasporto quali carrozze, tram e biciclette. Fricot e sua moglie, mentre si preparano per uscire, consegnano a un facchino la valigia di viaggio con gli effetti personali, dove lei, erroneamente, ha inserito i pantaloni del marito. Dovendo prendere il treno, la donna esorta Fricot a uscire in tenuta intima, coprendosi con il solo *paletot*. La coppia raggiunge la stazione attraverso il servizio di un vetTorino e, mentre lui cerca di salire sul treno, una donna scandalizzata, lo denuncia pubblicamente per atti osceni in luogo pubblico.

²⁰⁴ S. Alovisio, *Attrazioni, fughe e farse*, cit., pp. 115- 116.

²⁰⁵ *Fricot ha la moglie distratta* (Torino, Ambrosio, 1915).



Figura 12. *Fricot ha la moglie distratta* (1915)

Con l'intento di fermarlo, il capotreno, un gendarme, una schiera di gentiluomini e due signore scalpitanti, tra cui “la moglie distratta”, inseguono il disgraziato Fricot che scappa a gambe levate. Un passante in bicicletta viene attirato dalla fuga del protagonista e, nell'inquadratura successiva, quando Fricot trova dei provvidenziali - seppur fuori misura - calzoni tra la biancheria stesa di una casa, si vede un tram sfilare sullo sfondo urbano. La corsa termina quando Fricot s'impantana nel catrame fresco di una strada in manutenzione, occasione che permette agli inseguitori di malmenare lo sventurato. A salvarlo dal proseguo del linciaggio, è la moglie che si assume la responsabilità della tenuta audace del marito. Come accade nelle comiche appartenenti al sottogenere *poursuite*, questo film “è tutto improntato sulla velocità e sull'inseguimento”²⁰⁶; in questi termini, la rappresentazione dei mezzi di trasporto all'interno di questo cortometraggio, è funzionale a trasmettere un'idea di dinamismo e rapidità²⁰⁷. Questo aspetto emerge già nella prima parte della comica, quando la moglie incita il marito a uscire di casa

²⁰⁶ S. Alovisio, *Attrazioni, fughe e farse*, cit., p 112.

²⁰⁷ In *Il pranzo di Polidor* (Torino, Pasquali, 1912), altra comica incentrata sull'inseguimento, durante la fuga del protagonista dal gendarme che vuole arrestarlo per truffa, sullo sfondo, si vede passare un treno a tutta velocità. Anche in questo caso, la corsa del comico e lo sfrecciare dei vagoni, sono riconducibili al principio della celerità che sta alla base del concetto di modernità. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

speditamente in tenuta da camera, coperto dal solo soprabito: “Spicciati: il treno parte: copriti con il paletot”²⁰⁸. Il treno, infatti, in un'epoca di trasformazione tecnologica come quella segnata dalla rivoluzione industriale, è sinonimo di celeri spostamenti, che hanno ridefinito le distanze e le concezioni del tempo. Già nel corso dell'Ottocento

i lunghi percorsi spetteranno al nuovo venuto, il treno, mentre gli spostamenti su brevi distanze continueranno ad affidarsi a carrozze, barrocci, carri trainati dalla forza del cavallo. La seconda metà dell'Ottocento sembra procedere all'insegna di questa suddivisione che, agli occhi dei contemporanei, sembra già vertiginosamente impegnativa. Si tratta di un'irruzione di modernità non sempre ben accolta, poiché impone adattamenti repentini a nuove abitudini, nuove modalità del vivere. Si pensi solo all'esigenza, dettata dall'estendersi dei trasporti ferroviari, di coordinare con totale precisione la misurazione del tempo in località diverse, nell'adeguare gli spostamenti dei viaggiatori a orari di arrivo e partenza precisi al minuto. Non a caso il diffondersi degli orologi personali, e il far riferimento a orari sempre più chiaramente definiti, va di pari passo col procedere del nuovo mezzo, che consente velocità e collegamenti internazionali impensabili sino a qualche decennio prima²⁰⁹.

In una società che ha ripensato il tempo e lo spazio nei termini della rapidità e della vicinanza, il movimento è protagonista della scena: Fricot deve precipitarsi in stazione, si sposta in carrozza, attraversa correndo la città, insieme al suo seguito, e, a tutto questo spostamento, fanno da cornice il treno, due cocchi, una bicicletta e una tranvia.

Tuttavia, la vera protagonista di questo avanzamento tecnologico, è l'automobile, presenza ricorsiva di un cinema italiano delle origini che parla di sviluppo industriale, benessere e modernità. Le quattro ruote a motore sfrecciano all'interno di spazi provinciali e urbani attraversati da pedoni, mezzi a trazione animale, velocipedi e tranvie elettriche, come accade in *L'automobile di Robinet* (1911)²¹⁰. In questa commedia Robinet prende il comando della sua automobile nel momento in cui un agente della sicurezza si accorge che sulla parte posteriore della vettura manca la targa²¹¹. La fuga di Robinet costringe la guardia a dare l'allarme ai colleghi ciclisti che, in quattordici (il quindicesimo è il sindaco in sella), lo

²⁰⁸ *Fricot ha la moglie distratta*, didascalia 1032-4.

²⁰⁹ G. Boatti, *Bolidi*, cit., p. 63.

²¹⁰ *L'automobile di Robinet* (Torino, Ambrosio, 1911).

inseguono incontrando non poche difficoltà. Mentre il viaggio di Robinet per la città procede senza ostacoli, quello dei gendarmi ciclisti è costantemente intralciato dalle svariate barriere materiali della strada quali un dissuasore mobile che isola le rotaie del tram, un carretto della frutta, una scala, una gradinata pubblica e, infine, un cancello che si chiude senza alcun preavviso. Questo inseguimento, che si rivela per le biciclette una corsa ad ostacoli, è interpretabile come un tentativo simbolico del velocipede di competere con la ben più performante nuova arrivata, l'automobile.



Figura 13. L'automobile di Robinet (1911)

L'automobile di Robinet non incontra mai impedimenti durante il percorso e, agilmente, attraversa il quadro uscendo sempre fuori campo, trasmettendo un senso di controllo e dominio della strada. Non si può dire altrimenti del gruppo di biciclette che, simili a gregari, lentamente e a fatica, ripercorrendo la scia dell'auto in fuga, a seguito di ogni sistematico scontro, si ribaltano al centro dell'inquadratura, interrompendo, in quel punto, la loro volata. L'automobile si burla della bicicletta come Robinet

²¹¹ In Italia, il *Regolamento di polizia stradale e per garantire la libertà della circolazione e la sicurezza del transito sulle strade pubbliche*, regio decreto del 8 gennaio 1905 n. 24, pone l'obbligo, per la prima volta sul territorio nazionale, delle targhe automobilistiche, affinché sia possibile l'accertamento sui nuovi mezzi di locomozione.

canzona i ciclisti in uniforme, alla fine del film: finalmente in sosta, il protagonista, con fare spaccone, mostra il numero di targa incollato sul proprio deretano ai gendarmi ormai sfiniti dall'inseguimento.

In una società che reclama energia ed efficienza, le biciclette, da intendersi anche come oggetto apripista all'industria automobilistica²¹², devono ormai lasciare spazio ai ruggenti motori delle quattro ruote. Le corse automobilistiche, che nascono insieme all'automobile (in Italia la prima gara è la Torino-Asti-Torino del 1895), sono da considerarsi connesse all'*affordance*²¹³ delle quattro ruote a motore; fatta la macchina, ciò che ne consegue, è, inevitabilmente, la sua conduzione a tutta velocità, come coglie Marinetti nella sua poesia *All'Automobile da corsa*²¹⁴.

Come conferma lo storico Federico Paolini,

la crescita della motorizzazione privata procedeva di pari passo con quella dell'automobilismo sportivo. Nei primi due decenni del Novecento furono proprio le competizioni (nel 1927 si corse la prima Mille Miglia) a traghettare l'automobile nell'immaginario collettivo ben prima che la sua diffusione diventasse un fenomeno di massa. Fu il futurismo, però, a fare dell'automobile un simbolo della nascente “civiltà delle macchine”: il motore, l'esaltazione della velocità, la potenza dell'automobile furono elevati a miti della società industriale²¹⁵.

²¹² Facendo riferimento alle fabbriche produttrici di biciclette, Giorgio Boatti sottolinea che “è fondamentale il ruolo che nel giro di qualche anno queste imprese si troveranno a svolgere come incubatoi – di competenze professionali, di organizzazione del lavoro, di tecniche industriali – da riversare nella costruzione del nuovo mezzo a quattro ruote. Da questo punto di vista anche in Italia, come in altri Paesi europei, la bicicletta fa da battistrada al giungere e all'imporsi dell'automobile. Poiché, nonostante la ben diversa complessità dei problemi tecnici e industriali posti dai due ordini di produzione e la ben differente portata degli investimenti finanziari richiesti, è dal settore delle due ruote che cominciano a essere colte questioni e affrontati problemi dalla cui soluzione dipende in buona parte la possibilità di affermarsi del veicolo a motore. [...] Un appuntamento riuscito, dunque, tra due mezzi diversi che hanno il destino di emergere in tempi contigui: l'auto, con un fortunato tempismo, saprà subito avvalersi, al suo giungere, dell'esperienza – tanto recente da essere subito utilizzabile attraverso il semplice travaso di manodopera e di competenze da un settore all'altro – del pionieristico procedere della bicicletta sul fronte industriale, produttivo, commerciale. E non si pensi che questa fortunata sinergia si limiti a operare nei reparti delle fabbriche; in realtà, l'avvento della bicicletta e il suo sempre più largo impiego finiranno col porre, per la prima volta, una vasta gamma di problematiche che l'apparire dell'auto ribadirà e svolgerà con esponenziale ampiezza: dall'urgenza di mettere mano con modalità radicalmente nuove alla tenuta delle strade alla necessità di normare, rivoluzionando abitudini secolari, l'utilizzazione degli spazi a cominciare dalle stesse strade e piazze”, *Bolidi*, cit., pp. 44 – 45.

La macchina, da simbolo dell'innovazione diventa strumento di pubblica utilità, grazie alle sue specifiche caratteristiche, come accade nel film drammatico *Il romanzo di un fantino* (1910)²¹⁶. Il protagonista, un cavallerizzo, per aiutare economicamente il padre malato della donna che ama, si iscrive a una corsa di cavalli, che prevede un premio in denaro. Durante la gara, lo sportivo cade da cavallo, ferendosi gravemente, perciò viene prontamente raccolto da una squadra di soccorso. Adagiato su una

²¹³ James Gibson, affrontando un discorso sulla relazione tra animale e ambiente, introduce un nuovo concetto, quello di *affordance*, spiegando che “the affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, but the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment” James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, New York, 1986, p. 127. “Le *affordances* dell’ambiente sono quel che questo *offre* all’animale, quello che *fornisce* o *dà*, buono o cattivo che sia. Nel vocabolario inglese si trova il verbo *to afford*, ma non il sostantivo *affordances*. Sono io che l’ho creato. Con esso, io intendo qualcosa che si riferisce sia all’ambiente che all’animale, ma in un modo che non trova riscontro in un nessun termine esistente. Esso implica la complementarità dell’animale con l’ambiente”. tr. it. a cura di Riccardo Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 205. Come recentemente precisa il ricercatore Davide Dal Sasso, “con il concetto di «*affordance*», un neologismo derivato dal verbo *to afford* nei limiti traducibile con «consentire», «rendere disponibile», «offrire», Gibson intende descrivere la possibilità che ha l’animale (quindi anche l’essere umano) di disporre di un’ampia gamma di azioni consentite dall’ambiente e dagli oggetti che lo circondano. Le *affordances* possono essere concepite sia come inviti all’azione, definiti né soltanto nei termini dell’agente né solo in quelli dell’ambiente (Carassa & Tirassa 2005); sia, altrettanto, come le caratteristiche che mostrano la disponibilità e i potenziali usi degli oggetti del nostro ambiente (Neisser 1993, introduzione di R. Luccio).” Davide Dal Sasso, recensione di “Un approccio ecologico alla percezione visiva” di James J. Gibson, in “*Method. Analytic Perspectives*”, Vol II, n. 2, p. 232.

²¹⁴ “O montagne dai freschi mantelli turchini!.../O bei fiumi che respirate/beatamente al chiaro di luna!/
O tenebrose pianure!... Io vi sorpasso a galoppo/su questo mio mostro impazzito!.../Stelle! mie stelle! L'udite/il precipitar dei suoi passi?../Udite voi la sua voce, cui la collera spacca.../la sua voce scoppiante, che abbaia, che abbaia.../e il tuonar de' suoi ferrei polmoni/crrrrrollanti a prrrrecipizio/interrrrminabilmente? .../Accetto la sfida, o mie stelle!.../Più presto...Ancora più presto!.../E senza posa, né riposo/Molla i freni! Non puoi?/Schiàntali, dunque/che il polso del motore centuplichi i suoi slanci!/Urrrrà! Non più contatti con questa terra immonda!/lo me ne stacco alfine, ed agilmente volo/sull'inebriante fiume degli astri/che si gonfia in piena nel gran letto celeste!”, Filippo Tommaso Marinetti, *All'automobile da corsa*, contenuta in Filippo Tommaso Marinetti, *Lussuria, velocità*, Casa Editrice Italiana Modernissima, 1921, tr. it. dello stesso autore della poesia di Filippo Tommaso Marinetti, *A mon pegase*, pubblicata in *La ville charnelle*, Parigi, Sansot, 1908, oppure http://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/07_15_Marinetti_Fil._Tomm.html, ultima consultazione: 21 ottobre 2017.

²¹⁵ Federico Paolini, *Storia sociale dell'automobile in Italia*, Carocci, Roma, 2007, p. 31.

²¹⁶ *Il romanzo di un fantino* (Torino, Ambrosio, 1910), sceneggiatura di Arrigo Frusta, con Paolo Azzurri, Alberto Capozzi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Mirra Principi, Ercole Vaser, Mario Voller-Buzzi.

barella, l'uomo leso viene posizionato nella parte posteriore di un'automobile e trasportato repentinamente presso la sua dimora. L'incidente a cavallo, costringe a uno spostamento veloce dall'ippodromo alla casa del fantino, tragitto che può essere compiuto, con immediatezza, solo dalle quattro ruote a motore. Subito dopo l'infortunio, la macchina approda al campo con tempismo perfetto e con altrettanta rapidità raggiunge il punto di arrivo.



Figura 14. *Il romanzo di un fantino* (1910)

L'urgenza della situazione necessita di una soluzione celere di spostamento e l'efficienza del mezzo, è dimostrata dall'immagine dell'automobile che, per arrestare la sua corsa sfrenata, deve frenare bruscamente di fronte al cancello dell'abitazione del protagonista. La nuova vettura meccanica non solo regala il piacere per la velocità, bensì acquisisce una funzione d'uso sociale all'interno della collettività.

In un mondo dove il mutamento sociale e culturale avviene con una rapidità senza precedenti storici, l'automobile, con le sue qualità dinamiche, non può che diventare il simbolo di questo cambiamento, che il nostro cinema è pronto a cogliere nelle sue molteplici sfaccettature.

Nuove tecnologie, nuovi problemi

Per l'Italia di inizio secolo, nazione che ancora deve abituarsi ai ritmi e alle prospettive di una società industriale, la velocità è intesa sia come fattore di progresso - e quindi anche di miglioramento dello stile di vita - sia come condizione che genera pericolo pubblico. Le nuove macchine della velocità diventano, all'occorrenza, espressione, non sempre rassicurante, dell'impeto che caratterizza l'avanzamento tecnologico di questo periodo storico; questa "attività umana che produce la fiumana del progresso"²¹⁷, è percepita, altresì, come una corsa impazzita verso un futuro minaccioso. Replicando il tema della ribellione delle macchine²¹⁸, i motori del primo Novecento, a volte, assumono le sembianze di animali da dominare, come accade al treno che viaggia fuori controllo in *La figlia del cantoniere* (1912)²¹⁹. L'ingegnere Rendina, terminato un lavoro sulla strada ferrata, compie uno spostamento in treno per giungere in città. Durante il tragitto, un guasto alla locomotiva trasforma il treno in "una folgore che lascia dietro di sé il raccapriccio"²²⁰. Il "cavallo di ferro" semina sgomento nelle stazioni che attraversa a tutta velocità, mentre "i macchinisti sono impotenti a calmare le furie della macchina"²²¹, "ma l'ingegnere Rendina

²¹⁷ Giovanni Verga, *I Malavoglia*, Letteratura Italiana Einaudi, Edizione di riferimento a cura di Salvatore Guglielmino, Principato, Milano 1985, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t350.pdf. Ultima consultazione: 10 ottobre 2017.

²¹⁸ La ribellione delle macchine è un *topos* della letteratura e del cinema di fantascienza che narra la rivolta dell'intelligenza artificiale come metafora di un progresso scientifico e tecnologico, fuggevole e inafferrabile. Si vedano, ad esempio, per la letteratura: Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein, Or, The Modern Prometheus*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998 (I edizione 1818); John Sladek, *The Reproductive System*, Gollancz, Londra, 1968, tr. it. Roberta Rambelli, a cura di, *Il sistema riproduttivo*, Palermo, Sellerio, Palermo, 1995; Frederic Brown, *Answer*, in *Angels and Spaceships*, New York, Dutton, 1954. Tr. it. Carlo Fruttero, a cura di, *La risposta*, in *Tutti i racconti* (1950-1972), Mondadori, tr. 1992. Per il cinema: *Metropolis* (Germania, Erich Pommer per UFA, 1927) di Fritz Lang; *2001: A Space Odyssey* (Gran Bretagna/Stati Uniti, Istituto Luce, 1968), di Stanley Kubrick; *Matrix* (USA, Warner Bros, 1999) di USA, Warner Bros.

²¹⁹ *La figlia del cantoniere* (Torino, Savoia Film, 1912).

²²⁰ *La figlia del cantoniere*, didascalia 16.

²²¹ *La figlia del cantoniere*, didascalia 15.

prevedendo un immane disastro, con raro coraggio...”²²² “...arriva, a furia di sforzi, alla macchina e riesce a domarla”²²³.

Anche l'automobile, oltre a suscitare entusiasmi tra gli appassionati delle corse, provoca inquietudine e allarmismo tra coloro che interpretano il nuovo veicolo come dannoso e minaccioso.

Non stupisce apprendere che

non sono certo anni facili per i paladini del nuovo mezzo. Da un capo all'altro della penisola, a seconda del progressivo estendersi delle quattro ruote, s'accendono diffidenze e montano polemiche. A Torino accade spesso che nel corso dei Consigli comunali si alzino le proteste dei consiglieri contro la «scandalosa, continua violazione del regolamento sulla locomozione delle automobili. Ogni giorno si lamentano danni e sventure irreparabili causati dall'eccessiva velocità degli automobili». [...] Desto qualche scalpore la notizia che un noto frenologo inglese ha inviato una circolare a tutti i suoi compatrioti proprietari di auto pregandoli di concedergli di sottoporre a visita specialistica i loro chauffeur. Secondo lo scienziato, dall'esame del cranio dei candidati alla guida è possibile selezionare opportunatamente chi è adatto a pilotare una vettura e chi è meglio che non ci provi.²²⁴

Da un controllo sulle competenze di guida, anche Robinet sarebbe risultato non abile per ametropia, come suggerisce la comica *Robinet chauffeur miope* (1914)²²⁵. In questa pellicola il protagonista si iscrive a una scuola per autisti, in modo tale da acquisire una licenza di guida, in sole ventiquattro ore. Gravemente miope e senza occhiali, l'aspirante *chauffeur*, affiancato da un maestro esperto, afferra il volante dell'automobile, conducendo la vettura in modo approssimativo a causa del difetto ottico. La pratica di Robinet provoca irrimediabilmente disastri e scompiglio, in quanto travolge, con la propria macchina, un numero considerevole di persone e oggetti tra cui un ciclista in sella, un'esposizione di ceramiche, un ponteggio con operai al lavoro e i clienti di un caffè.

²²² *La figlia del cantoniere*, didascalia 19.

²²³ *La figlia del cantoniere*, didascalia 20

²²⁴ G. Boatti, *Bolidi*, cit., pp. 85. - 89.

²²⁵ *Robinet chauffeur miope* (Torino, Ambrosio, 1914).



Figura 15. *Robinet chauffeur miope* (1914).

Al termine della lezione, l'aspirante autista è condannato al risarcimento delle parti lese dalla sua guida spericolata, condizione che prosciuga le sue finanze e lo rende vittima di un pignoramento spietato dei beni del suo appartamento. Robinet, a causa della sua condotta di guida, si ritrova, così, privato di quasi tutti i suoi averi.

L'epilogo della comica, tuttavia, non risulta essere – fortunatamente - il destino dei pionieri della velocità, infatti, secondo i polemici, dei regolamenti automobilistici “gli chauffeur se ne infischiano e neppure le pene pecuniarie sembrano impressionarli tanto che viene proposto di moltiplicarle «visto che chi usa l'automobile è sempre in grado di pagarle»²²⁶. Tuttavia, l'esigenza dei comuni era quella di possedere un controllo sulle macchine in circolazione e sui loro autisti, perciò, in concomitanza alla proliferazione delle prescrizioni locali dedicate all'uso e al possesso del nuovo mezzo, nel 1901 viene stilata la prima normativa nazionale che impone agli *chauffeur*, il conseguimento della patente di guida, dimodoché “gli automobilisti che devono circolare sulle strade

²²⁶ G. Boatti, *Bolidi*, cit., p. 85.

ordinarie saranno sottoposti alle opportune prove”²²⁷. Questa novità conduce “alla comparsa delle prime scuole di guida organizzate in Italia dopo la promulgazione del Regolamento automobilistico che sancisce l'obbligo della licenza per i conduttori di automobili”²²⁸.

La trasformazione della viabilità che passa attraverso un cambiamento graduale del territorio e delle abitudini sociali relative alla convivenza tra mezzi di trasporto tradizionali e i veicoli della modernità, solleva problematiche nuove, che non tardano a essere rappresentate sul grande schermo del nostro paese. Agli albori del Novecento, l'Italia deve fare i conti con lo stato inadeguato e scomodo della comunicazione stradale e dei trasporti, come emerge ironicamente nella commedia *Che paese allegro!* (1913)²²⁹, film che narra l'avventura di una coppia alle prese con un viaggio complicato. Anche in questo film si raggiunge il treno attraverso il servizio del vetTorino che fa concorrenza a un più moderno servizio pubblico offerto dall'automobile con autista, come dimostra la messa in quadro dell'arrivo in stazione. Regalando un'idea di efficienza e prontezza, la carrozza restituisce Gigetta al suo consorte in sosta di fronte alla stazione, per poi, dopo l'avvenuto compenso per il trasporto, sfrecciare in altra direzione; quasi nel ruolo del contraltare, poco oltre l'entrata, al centro del quadro, è parcheggiata un'automobile che probabilmente presta servizio di trasporto pubblico, con *chauffeurs* annessi, in attesa di clienti. La coppia si precipita al treno e la didascalia “comunità ferroviaria”²³⁰ anticipa l'inquadratura di un gruppo di viaggiatori, destinati alla stessa sorte.

²²⁷ *Regolamento per la circolazione delle automobili sulle strade ordinarie*, regio decreto 28 luglio 1901 n. 416.

²²⁸ G. Boatti, *Bolidi*, cit., p. 94.

²²⁹ *Che paese allegro!* (Torino, Ambrosio, 1913), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi e Camillo De Riso. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²³⁰ *Che paese allegro!*, didascalia 807-4.



Figura 16. *Che paese allegro!* (1913)

La rappresentazione del viaggio in treno concede l'immagine di un ammassato gruppo di borghesi che condivide, scomodamente, lo stesso scompartimento. L'essere stipati non solo genera confusione, ma aumenta la prossimità fisica, che diventa sovrapposizione dei corpi nel momento in cui il treno si arresta in fermata.

In un mondo in cui spostarsi rapidamente è una possibilità diffusa a frange sempre più estese della popolazione, non è tutto oro quello che luccica. La rivoluzione dei trasporti fa emergere singolari disagi che il nostro cinema è pronto puntualmente a raccogliere e a mettere in scena. Riferendosi ai più malinconici o ai privilegiati, Boatti scrive di loro che “del treno, questi personaggi, assuefatti alla carrozza di famiglia o almeno al vetTorino, apprezzano la velocità ma non l'obbligata mescolanza, l'imbarazzante condivisione di spazi ridotti con sconosciuti”²³¹. A porre i passeggeri in situazioni di imbarazzo e disturbo non è il solo “cavallo di ferro”, bensì tutti i mezzi di trasporto pubblico che impongono la condivisione del tragitto e dello spazio di viaggio: in *Amor pedestre* (1914)²³², un film della serie comica Robinet che, attraverso la sola inquadratura dei piedi dei protagonisti, narra l'incontro passionale tra una dama e un gentiluomo, la

²³¹ G. Boatti, *Bolidi*, cit., p. 64.

²³² *Amor pedestre* (Torino, Ambrosio, 1914), di Marcel Fabre.

sequenza del viaggio in tram esibisce una donna, i cui abiti suggeriscono essere una popolana, che urina in corrispondenza del suo posto a sedere.



Figura 17. *Amor pedestre* (1914)

La coppia si accomoda sulla panca di legno della tranvia e il gentiluomo, adagiato tra le due donne - la borghese oggetto delle *avance*, e la signora dalle più umili origini - si stringe alla dama in segno di corteggiamento: perché non considerare la possibilità che il protagonista non sfrutti l'occasione del contatto con l'oggetto del desiderio per allontanarsi dalla triviale compagna di viaggio?

La scomodità del mezzo di trasporto, però, non si risolve nella promiscuità e nella vicinanza dei corpi, infatti la condizione precaria delle strade gioca un ruolo fondamentale nel rendere i tragitti delle vere e proprie avventure da *Grand Tour*²³³. A rafforzare l'immagine selvaggia della nostra terra, è senz'altro anche lo stato accidentato del suolo, che fa dell'Italia, rispetto al resto d'Europa “il fanalino di coda, Il paese con le strade peggiori”²³⁴. Riprendendo le peripezie di Gigetta e Rodolfi in *Che paese allegro!* (1913), nella sequenza del viaggio in *omnibus* a motore che collega Torino

²³³ Con l'espressione *Grand Tour* ci si riferisce al viaggio in Europa compiuto dai rampolli delle famiglie aristocratiche europee, pratica diffusasi a partire dal Seicento. L'Italia, imperdibile meta di questo lungo viaggio di istruzione, grazie alle sue strade tortuose e dissestate, confermava la sua fama internazionale di terra imprevedibile e inospitale.

²³⁴ G. Boatti, *Bolidi*, cit. p. 23.

a Bel Rifugio, il veicolo intraprende il proprio cammino attraverso una strada sterrata, infangata e dissestata, che preannuncia disagio e difficoltà.



Figura 18. *Che paese allegro!* (1913)

Come prevedibile, l'omnibus si ferma per un guasto al motore e i due sventurati, loro malgrado, sono costretti a proseguire a piedi, sopportando il fardello delle valigie e del pantano che mette a rischio la stabilità del corpo e la pulizia degli abiti.

Le strade dissestate e i guasti ai veicoli motorizzati, sono tra gli aspetti sfavorevoli della dimensione della nuova comunicazione. Il marchese Marcello, in *Le mogli e le arance* (1917)²³⁵, con la sua brillante automobile compie “una frenata troppo brusca”²³⁶ in una strada di campagna, molto polverosa, con il risultato di una gomma forata e l'interruzione della corsa.

²³⁵ *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

²³⁶ *Le mogli e le arance*, didascalia.



Figura 19. *Le mogli e le arance* (1917)

Anche la contessina Elena, in *Notte di tempesta* (1916)²³⁷, durante uno dei suoi spostamenti in campagna con la propria automobile, rimane in panne per un guasto meccanico. L'imprevisto che la porta a tardare all'appuntamento con lo zio che la attende per il pranzo, è tuttavia aggirato grazie all'intervento di un provvidenziale meccanico che, con una riparazione risolutiva, consente alla protagonista di riprendere il suo viaggio.

In principio era...il lusso.

Se in America già nel 1909 la Ford introduce sul mercato la prima automobile di uso comune, in Italia bisogna attendere il 1925 per la *Fiat 509*, considerata la prima utilitaria, fabbricata attraverso una produzione standardizzata, presso gli stabilimenti torinesi. Prima di quel momento, le aziende automobilistiche italiane offrono alla nazione solo prodotti di nicchia, che rendono le quattro ruote a motore, un attraente *status symbol*. Durante i primi due decenni del Novecento, infatti, le fabbriche realizzavano “modelli destinati ad una élite assai ristretta, molto lontani,

²³⁷ *Notte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Elisa Finazzi. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

nella loro concezione, dal Modello T della Ford, prodotto in serie e offerto al pubblico ad un prezzo contenuto²³⁸. Come accade per l'industria cinematografica italiana a partire dagli anni Venti, periodo che segna un'irrimediabile declino della cinematografia del muto nazionale, gli italiani esprimono una spiccata preferenza per i prodotti americani, siano essi film oppure automobili. Gli investitori di entrambi i settori sembrano non cogliere le esigenze delle rispettive utenze, che, di conseguenza, si orientano altrove per soddisfare le proprie esigenze; nel 1920, il periodico *Auto Italiana* solleva la problematica scrivendo che

da quasi un anno l'importazione delle marche americane ha assunto in Italia una importanza non trascurabile, come addimostrano le numerose vetture che vediamo circolare e le non meno numerose rappresentanze delle fabbriche d'oltre oceano che da Milano a Torino ed a Roma si irradiano nelle principali nostre città. L'importazione delle vetture americane è effetto di molteplici cause, di cui alcune sono imputabili alle direttive non troppo propizie verso il nostro paese dei costruttori italiani; ed altre sono dovute a quella nuova istintiva attrazione per tutto quello che è il prodotto dell'industria forestiera ed americana in modo speciale. I nostri costruttori mostrano di non capire che gli italiani hanno bisogno soprattutto di tipi di vetture leggere e di relativo basso costo, e che se curassero realmente il mercato interno potrebbero lavorare per anni intieri con soddisfazione di tutti²³⁹.

La motorizzazione privata, perciò, per la gran parte del periodo del muto è dominio delle classi agiate, pertanto il grande schermo utilizza la messinscena dell'automobile, perlopiù, come rappresentanza prima dei ceti nobili, poi delle classi borghesi.

Che la vettura sia guidata da uno *chauffeur* oppure dal primo attore del film, poco importa, ciò che è rilevante è che la macchina indichi accesso alla ricchezza, fattore di connotazione dei film ambientati in contesti facoltosi. E' così in *Il fuoco* (1915)²⁴⁰, dramma in cui la protagonista, la poetessa illustre, duchessa, si impadronisce per la prima volta della scena, uscendo dalla propria automobile, guidata da un servile autista e lacchè.

²³⁸ Federico Paolini, *Storia sociale dell'automobile in Italia*, cit., p. 16.

²³⁹ Celestino Rosatelli, Guido Guidi, *Auto Italiana*, Torino, 20 settembre 1920.

²⁴⁰ *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari e Pina Menichelli. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

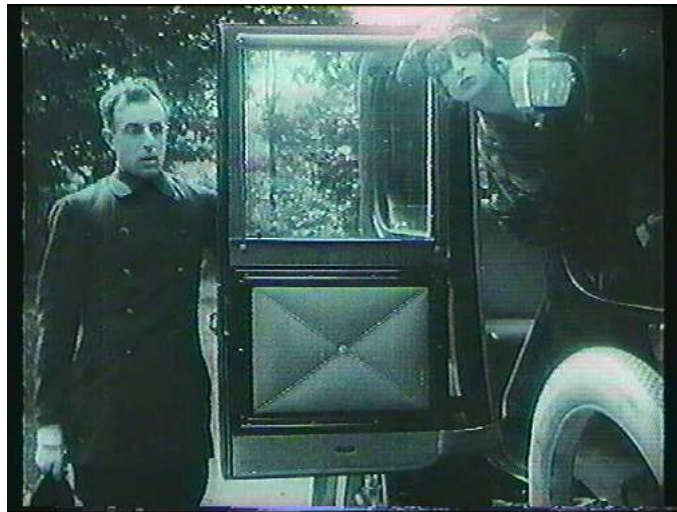


Figura 20. *Il fuoco* (1915)



Figura 21. *Il fuoco* (1915)

Costui le apre la portiera, connettendo l'abitacolo della vettura al mondo esterno; con le movenze rapaci della donna-gufo, la nobile, abbandona la macchina come se fosse la tana che la protegge o meglio la nasconde, per addentrarsi nella selva alla ricerca, più che di ispirazione alle sue poesie, di una preda da catturare. In un secondo momento, quando la caccia giunge al termine e il pittore Mario è stato sedotto, la donna prende il comando di

una sportiva decapottabile, al fine di condurre l'uomo al Castello dei Gufi, nido in cui soddisfare i propri appetiti.

Le donne al volante diventano quindi una costante quando alla disponibilità economica si associa l'emancipazione. A guidare la propria vettura a motore, pertanto, è anche la contessina Elena in *Notte di tempesta* (1916)²⁴¹: donna di nobili origini e dal carattere intraprendente, Elena conduce la sua automobile in campagna così come in città. La contessina, dopo il suicidio del padre e la morte di Vivian, diventa la protettrice di Roberto e del bambino illegittimo.



Figura 22. *Notte di tempesta* (1916)

Depositaria esclusiva del segreto di Vivian violata, si muove in autonomia con la sua auto per gestire la vita di Roberto - impiegato come ingegnere in città - e quella del bambino, affidato provvisoriamente a una famiglia in campagna.

L'elenco dei facoltosi che guidano di proprio pugno la propria macchina, continua con il marchese Marcello che in *Le mogli e le arance* (1917)²⁴²,

²⁴¹ *Notte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Elisa Finazzi. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁴² *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

ravviva la noiosa convalescenza al centro termale, inforcando la sua sfrecciante automobile. La macchina, infatti, è un gran conforto per coloro che possono permetterselo e vogliono svagarsi, come accade alla regale protagonista della commedia brillante di Lucio D'Ambra²⁴³, la quale usa una simbolica quattro ruote per sollazzarsi: stremata dalle incertezze dell'amore, “sul finire di quella giornata la principessa Bebè va a fare una grande passeggiata in automobile”²⁴⁴.

Leitmotiv del sotto genere *diva film*, il giro in automobile si trasforma poi in sottrazione, nella quasi totalità dei viaggi motorizzati compiuti dalla contessa Natka, in *Tigre reale* (1916)²⁴⁵.



Figura 23. *Tigre reale* (1916)

Imprendibile ed enigmatica, la *femme fatale*, mediante l'ausilio dell'autista personale, rifiuta i patimenti dell'amore attraverso fughe improvvise realizzate a bordo di una quattro ruote sempre a disposizione, dinamica narrativa che sarà possibile analizzare più approfonditamente nel paragrafo che segue.

²⁴³ *La principessa bebè* (D'Ambra Film, Unione Cinematografica Italiana, 1921) di Lucio D'Ambra. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁴⁴ *La principessa bebè*, didascalia.

²⁴⁵ *Tigre reale* (Torino, Itala, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

Automobile, che passione!

In alcuni rari casi, l'automobile del nostro cinema delle origini può trasformarsi in ambiente protetto, dov'è possibile abbandonarsi agli impeti della passione. L'area dell'abitacolo diventa così lo spazio privato che consente di fare in intimità ciò che non si vuole mostrare in pubblico. Il corteggiamento o più in generale la perdita di controllo dei freni inibitori, diventano alleati della macchina che si trasforma, quindi, in alcova. La velocità e il movimento della vettura, inoltre, stimolano il senso di libertà e la leggerezza d'animo che facilmente conducono ad atti che all'epoca potevano essere interpretati come spregiudicati.

In *Effetti di luce* (1916)²⁴⁶, film che racconta le intenzioni fedifraghe del marchese Andrea d'Osnago, uomo annoiato dalla *routine* coniugale, il conte Lisiera, innamorato della moglie del protagonista, in una delle sequenze iniziali del corteggiamento, approfitta della prossimità offerta dall'abitacolo, per ammaliare la marchesa.



Figura 24. *Effetti di luce* (1916)

²⁴⁶*Effetti di luce* (Film d'Arte Italiana, 1916) di Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

La pioggia sorprende i due che si rifugiano in macchina e la copertura che li ripara dalle intemperie, diventa un perfetto nascondiglio che permette all'uomo, senza successo, di sfoderare le armi della seduzione.

Anche nel dramma *Notte di tempesta* (1916)²⁴⁷, lo spazio ristretto dell'automobile si trasforma in occasione di vicinanza fisica tra l'attempato e il bramoso conte Roveda e la florida e ingenua Vivian. Con il pretesto di accompagnarla in città per acquistare un regalo al fratello della ragazza, l'uomo, affrancandosi dalla famiglia e in particolar modo dal figlio rivale in amore, sale sulla macchina decapottabile con la fanciulla di cui si è invaghito. La brezza che si alza a causa della corsa in macchina, fornisce al conte il pretesto di abbracciare Vivian e proteggerla con il suo stesso *foulard*.



Figura 25. *Notte di tempesta* (1916)

L'unico spazio di intimità che il conte riesce a ritagliarsi con Vivian, è fornito dall'automobile: questo primo e unico contatto, goduto in un raro momento di confidenza, alimenta ulteriormente il desiderio passionale dell'uomo, conducendolo, nottetempo, al violento impulso dell'abuso sessuale.

²⁴⁷ *Notte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Elisa Finazzi.

L'abitacolo della macchina è quindi il rifugio che consente ai personaggi di dare sfogo ai propri turbamenti emotivi, come in *Tigre reale* (1916)²⁴⁸, dove il nuovo mezzo di locomozione, come già anticipato precedentemente, è il riparo sicuro che, più volte, permette alla contessa russa di sottrarsi alle *avance* dell'uomo che lei stessa desidera. E' da considerarsi una fuga da Giorgio, la reazione di lei nella sequenza dell'incrocio tra la donna e l'ambasciatore. Dopo avergli dichiarato il proprio amore tramite un biglietto, Natka parte, abbandonando il suo corteggiatore che, per lei, affronta a duello lo spadaccino Guidoni. A distanza di tempo, quando Giorgio frequenta ormai un'altra donna, i due, lui su una carrozza e lei a bordo di un'automobile, si incontrano lungo la strada. Una delle scelte autonome di Pastrone rispetto alla versione letteraria, è rappresentare Natka “quasi rannicchiata sul sedile posteriore dell'auto”²⁴⁹, anziché “raggomitolata in un angolo della sua carrozza”²⁵⁰, come la immagina Verga, nel suo romanzo. L'abitacolo coperto dell'automobile, ancora una volta, diventa lo spazio privato che protegge dall'ambiente circostante, condizione ricercata dal passeggero emotivamente fragile che tenta di “rannicchiarsi”, “raggomitolarsi”, come nel caso della contessa. In quello stesso luogo, al riparo da ogni possibile sguardo, “per la prima volta dall'inizio del film”²⁵¹, la donna perde il controllo emotivo quando vede Giorgio in carrozza. Le vetture si incrociano²⁵², il diplomatico, a sua volta, riconosce Natka che viaggia nella direzione opposta e decide di balzare fuori dalla carrozza, per rincorrere, a piedi, la sua amata. Il veicolo scoperto, a trazione animale, quindi più lento dell'automobile, è il mezzo adatto a consentire “la scelta dell'uomo di passare all'azione”, di contro, la macchina, coperta e veloce, è lo strumento adeguato per fuggire dall'oggetto del desiderio. Quando Giorgio, correndo,

²⁴⁸ *Tigre reale* (Torino, Itala, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

²⁴⁹ Silvio Alovisio, Giovanni Pastrone. I sogni della ragione, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2015, pp. 196.

²⁵⁰ Giovanni Verga, *Romanzi giovanili*, Frassinelli, Roma, 1996, p. 326.

²⁵¹ S. Alovisio, *Giovanni Pastrone*, cit., p. 196.

²⁵² Di notevole interesse è l'espressione che Alovisio utilizza per descrivere questo istante, dove i due mezzi “quasi si sfiorano”, evocando la sensazione tattile del lambire. La macchina e il cocchio si incrociano e diventano metafora di coloro che trasportano, ovvero corpi carichi di desiderio reciproco, destinato, almeno per ora, a rimanere inappagato, frustrato da un contatto mancato.

insegue la contessa, l'automobile rallenta, e proprio nel momento in cui la donna, attraverso il suo specchio portatile, lo vede avvicinarsi, comanda all'autista di riprendere il viaggio in velocità. La macchina quindi è il mezzo che consente l'evasione, annientando, grazie alla propria rapidità, qualsiasi possibilità di ripensamento.

Nella sequenza dell'incontro a teatro, successiva a quella dell'incrocio, Natka, respingendo puntualmente Giorgio dopo averlo baciato, scappa nuovamente da lui e dal suo impulso sessuale, rifugiandosi nel solitario abitacolo di una macchina condotta da uno *chauffeur*. Esattamente come accade nell'esempio precedente, in quello spazio ristretto, muovendosi in direzione di allontanamento da colui che anima i suoi turbamenti interiori, ancora una volta, la donna si sente libera di sfogare la propria pulsione emotiva, attraverso un atto di esacerbazione, che si manifesta con l'addentare una delle rose del mazzo che stringe tra le mani²⁵³.

L'automobile accorda anche la fuga passionale della protagonista in *Nelly la domatrice* (1912)²⁵⁴, la quale, innamorata del visconte Wilhelm, abbandona il compagno Alfredo e con lui il suo ruolo di domatrice di leoni al circo. Nelly, invaghita dell'aristocratico che le concede una prova d'amore raccogliendo per lei un fiore nella gabbia dei leoni, dopo uno dei suoi spettacoli, decide di intraprendere una nuova vita in compagnia del suo amante, allontanarsi dal mondo circense e dal suo fedele partner nella vita e nel lavoro. Nelly, compiendo una scelta sofferta, di notte, lascia alle spalle il suo passato, salendo a bordo di una macchina, dove ad attenderla è il visconte Wilhelm. Anche in questo caso, la macchina non solo è lo strumento che permette all'amore di coronarsi, bensì è il veicolo che consente il rapido e l'irrevocabile distacco da un'ulteriore universo passionale.

²⁵³ Questa sequenza è stata esaminata nel capitolo sulla rappresentazione del cibo, dove già si pone in relazione il morso alla rosa e l'esacerbazione sessuale. Per integrare questa analisi con quella sopra menzionata, cfr. il paragrafo *Dramma e melodramma: il pasto mancato tra Eros e Thanatos* contenuto all'interno del capitolo dedicato alla disamina della rappresentazione del cibo.

²⁵⁴ *Nelly la domatrice* (Torino, Ambrosio, 1912), di Mario Caserini, con Fernanda Negri-Pouget, Mario Bonnard, Mario Voller Buzzi, Antonietta Calderai, Oreste Grandi, Alfred Schneider. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

L'automobile quindi può diventare il mezzo della perdita di controllo e, nel suo essere spazio di seduzione, diventa essa stessa motivo di attrazione. In quest'ottica, superata la diatriba accesa dalla prospettiva futurista che definisce l'automobile oggetto maschile²⁵⁵, la macchina è “femmina” e a puntualizzarlo è lo stesso D'Annunzio, appassionato estimatore dei prodigi della tecnica e in particolare delle quattro ruote a motore. In una lettera inviata a Giovanni Agnelli il 18 febbraio 1926, il famoso letterato scrive:

Mio caro Senatore, in questo momento ritorno dal mio campo di Desenzano, con la Sua macchina che mi sembra risolvere la questione del sesso già dibattuta. L'Automobile è femminile. Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità d'una seduttrice; ha, inoltre, una virtù ignota alle donne: la perfetta obbedienza. Ma, per contro, delle donne ha la disinvolta levità nel superare ogni scabrezza. Inclinata progreditur. Le sono riconoscentissimo di questo dono elegante e preciso. Ogni particolare è curato col più sicuro gusto, secondo la tradizione del vero artiere italiano. Per consacrare l'accertamento del genere maschile o femminile, ormai determinato dalla novissima macchina, Mastro Paragon Coppella, orafo del Vittoriale, osa offrire alla Sua figliuola e alla Sua nuora questi infallibili talismani. Le stringo la mano. Il Suo Gabriele d'Annunzio²⁵⁶.

Che la macchina sia declinata al femminile, è chiaro soprattutto per Maciste che, già alcuni anni prima rispetto alla sentenza del poeta simbolo del decadentismo, nel già ricordato *Maciste in Vacanza* (1921)²⁵⁷, battezza la sua nuova e ruggente quattro ruote in “Signora Maciste...nata Diattolina”²⁵⁸, “la moglie ideale”²⁵⁹. Maciste, tediato dagli impegni professionali e dalle implicazioni dell'essere uomo pubblico, decide di dedicarsi una vacanza, alla ricerca di un luogo isolato, lontano dai riflettori, in compagnia della sua brillante automobile. Il suo rapporto con

²⁵⁵ Al punto 4 del *Manifesto del Futurismo*, pubblicato sul quotidiano francese *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, si legge: “Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotraccia”.

²⁵⁶ La lettera di Gabriele D'Annunzio è riportata nell'articolo intitolato *Caro Senatore l'automobile è femminile*, “Corriere della Sera”, 27 ottobre 2003, p. 25.

²⁵⁷ *Maciste in vacanza* (Torino, Italia, 1921) di Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, Henriette Bonard, Gemma de' Sanctis, Mario Voller Buzzi, Felice Minotti, Derege Di Donato.

²⁵⁸ *Maciste in vacanza*, didascalia 756 – 9.

²⁵⁹ *Maciste in vacanza*, didascalia 756 – 10.

l'auto è da subito sessualizzato, come anticipa il cartello “La prima carezza”²⁶⁰, che così ne descrive il primo contatto.



Figura 26. *Maciste in Vacanza* (1921)

La vacanza di Maciste diventa quindi “Il viaggio di nozze”²⁶¹ che sancisce un indissolubile rapporto a due, quello tra il gigante buono e la sua macchina che, non a caso, è monoposto. Come confermano gli altri film della serie, fatta eccezione di *Maciste innamorato* (1919)²⁶², che in ogni caso si conclude con una delusione amorosa per il protagonista, nella vita di Maciste non c'è spazio per altre donne. Attraverso una lente alquanto misogina, intende Diattolina non tanto come un oggetto della seduzione, bensì una “brava mogliettina...[che] digerisce anche i sassi”²⁶³. Durante il tragitto polveroso, infatti, l'automobile che investe una pietra, né si guasta né si ammacca. Maciste è gratificato, la macchina soddisfa i requisiti della donna immaginaria, che manda giù tutto, non si lamenta e fa il suo dovere, come egli stesso afferma: “una moglie che ho fatto fare io...su misura!”²⁶⁴. Il film prosegue con Maciste che trova conforto all'interno di un castello

²⁶⁰ *Maciste in vacanza*, didascalia 756 – 7.

²⁶¹ *Maciste in vacanza*, didascalia 756 – 12.

²⁶² *Maciste innamorato* (Itala Film, Torino, 1919), di Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁶³ *Maciste innamorato*, didascalia 756 – 17.

²⁶⁴ *Maciste innamorato*, didascalia 756 – 6.

apparentemente abbandonato, dove, successivamente al suo insediamento, scopre e libera una ragazza americana di nome Edith, sequestrata da alcuni malviventi. Dopo averla salvata, il protagonista offre ospitalità alla donna, la quale, l'indomani, dichiara, secondo la morale americana, di essere compromessa. Avendo passato la notte con Maciste, in un luogo isolato, lei si ritrova costretta a convolare a nozze con lui. L'uomo, "marito" fedele, apostrofa: "Sposarvi?...Ma io...ho già...una moglie..."²⁶⁵, esplicitando, immediatamente, che il riferimento è relativo alla sua automobile. Nonostante il rifiuto di Maciste, la giovane anglosassone lo presenta alla zia come il suo fidanzato, tuttavia, ben presto, lei si rivela una ragazza frivola e poco affidabile. Diattolina, al termine del film, pertanto, si conferma essere l'unica "femmina" devota, "di perfetta obbedienza" (come poi confermato successivamente dal poeta vate), degna di camminare al fianco di un uomo integro e morale, come Maciste.

Finzione e realtà si sovrappongono quando si cita il gigante buono, che diventa Maciste anche fuori dalla scena. E' attore sul set come nella vita e, parimenti, Diattolina è moglie non solo per il copione, ma anche per il consigliere delegato dell'Itala. La macchina utilizzata nel film fu offerta dall'azienda torinese Diatto, in qualità di sponsor e una missiva indirizzata all'amministratore delegato della casa automobilistica, conferma l'assegnazione di un'identità femminile all'automobile, al di là della trama del film:

Gentilissimo Amico,

la graziosissima Diattolina è arrivata felicemente a casa del suo futuro marito e vi è stata ricevuta con tutti gli onori dovuti alla sua grazia e alla sua bellezza.

Per evitare alla fragile fanciulletta il terrore del primo incontro col gigante Maciste, l'ho...io! E ne sono stato felicissimo.

Però la sposa ha – come tutte le mogli – alcuni difetti. E la Diattolina ha anzi il vantaggio che i suoi difetti dipendono dal futuro marito.

Il Signor Romano Borgnetto – il direttore di scena di Maciste – che ha le funzioni quindi di padrino alle auspicate nozze, le spiegherà di che si tratta. Io lo mando a lei anche per concertare la scena da svolgersi nella casa della sposa.

Il Sig. Almerighi mi dice che una carrozzeria che sarebbe il letto ideale dell'imeneo Diattolina-Maciste, esiste già nello Stabilimento.

²⁶⁵ *Maciste innamorato*, didascalia 756 – 82.

Ma siccome desidero che le cose siano fatte per bene, anche per la suocera di Maciste, così il Signor Borgnetto le spiegherà quale scena si potrebbe girare nel suo stabilimento per far vedere la vera Diattolina e quella che serve a noi.

E domani lo stesso Maciste verrebbe col Borgnetto da lei.

Voglia quindi intendersi con Borgnetto ed intanto gradisca tutti i miei ringraziamenti ed i miei più cordiali saluti²⁶⁶.

Velocità e passione, quando si parla d'amore, possono mutare l'*eros* in *thanatos*, trasformando la macchina da mezzo di seduzione a strumento della morte. Nel film drammatico *L'automobile della morte* (1912)²⁶⁷, un *chauffeur* si innamora di una donna, incline alle spese poco ponderate. Dopo averla sposata e in una situazione di ristrettezza economica, trova sulla sua vettura una spilla preziosa perduta da un cliente, che, sotto la spinta della moglie, rivende a un gioielliere. L'atto illecito di compravendita viene denunciato su un quotidiano, mettendo così in pericolo il protagonista, che si rifugia all'estero, dove trova lavoro presso un'officina automobilistica. Un giorno, una lettera di un amico informa l'autista che la moglie lo tradisce, pertanto, colto dall'ira, ritorna a casa improvvisamente. L'uomo convince la donna a salire sulla vettura e, durante la guida, la costringe a confrontarsi con la verità negata dal suo adulterio.

²⁶⁶ Lettera del 13 dicembre 1920, scritta dal consigliere delegato dell'Itala Film Comm. Dall'Oppio al Cav. Egidio Carminati amministratore delegato Soc. An. Automobili Diatto, collezione Museo Nazionale del Cinema di Torino, contenuta in Stella Dagna, Claudia Gianetto, a cura di, *Maciste. L'uomo forte*, Edizioni Cineteca di Bologna in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino, 2009, p. 40.

²⁶⁷ *L'automobile della morte* (Torino, Ambrosio, 1912).



Figura 27. *L'automobile della morte* (1912)

Il confronto si declina immediatamente in scontro fisico, che porta la macchina a uscire di strada. L'incidente, che coincide con la fine del film, provoca la morte improvvisa di entrambi i coniugi. In questa produzione l'automobile è una costante fissa, una presenza immobile che accompagna il protagonista tra le braccia della donna fedifraga. Gli incontri fortuiti durante il corteggiamento, il ricongiungimento a inizio relazione e il ritorno a casa ad avvenuto matrimonio, ovvero tutti i momenti di condivisione amorosa tra i due protagonisti, hanno come sfondo la vettura a motore parcheggiata, che l'autista usa per lavorare. Le quattro ruote si mettono in funzione nella seconda parte del film, che comporta necessariamente l'azione. L'uomo si rifugia all'estero e poi ritorna a casa per vendicare il suo onore. L'automobile fida compagna, lo segue in questi spostamenti, confermando il suo ruolo di veicolo della passione. Essa, infatti, è il mezzo che esprime i tormenti del cuore, prima nei termini della seduzione, poi in quelli della morte.

Bacco e tabacco. Il fumo nel cinema muto italiano di finzione

Il patrimonio filmico italiano del primo Novecento offre un'immagine – a prima vista - generalizzata, di un popolo abituato a fumare: il tabacco, nelle sue molteplici declinazioni, buca il grande schermo attraverso sigari, sigarette e pipe strette tra dita e labbra di uomini e donne, poveri e benestanti. In Italia, come nel resto dell'Europa, fumare è una pratica della vita quotidiana che, pervadendo gli spazi pubblici e privati, provoca dilemmi etici, prescrizioni e concessioni.

Facendo riferimento alle controversie che animano le riviste cinematografiche di settore durante il periodo del muto, nella sua tesi di dottorato dedicata al cinema francese come aspetto dell'*everyday life* tra il 1918 e il 1932, Jenny Lefcourt scrive:

another major debate in the specialized press, which rages for years, is about whether or not smoking should be permitted in cinemas. Once again, this debate occurred in the context of the theater before occurring for the cinema. Just as there was a class division in terms of who talked and made noise in cinemas, the same class division existed in terms of who smoked. Spectators smoked in working class cinemas and not in the luxury cinema. The debate about smoking is also a debate about gender roles: should women smoke in public?²⁶⁸

L'importanza sociale del tabacco conferisce al suo utilizzo, significati simbolici che divengono indicatori di *status*. Il cinema muto italiano offre una rappresentazione del fumo ricorsiva, quasi mai protagonista della scena, dove sia il tabacco, in quanto oggetto, sia fumare, in quanto pratica, sono espressione dell'ordinarietà e dell'abitudine sociale.

²⁶⁸ Jenny Lefcourt, *The Uses of the Cinema. French Cinema and Everyday Life (1918 – 1932)*, Harvard University, Graduate School of Arts and Sciences, Cambridge, Massachusetts, 2003, June, p. 158: “Un altro importante dibattito riportato dalla stampa specializzata, andato avanti per anni, riguarda il divieto di fumo nelle sale cinematografiche. Anche in questo caso si tratta di un dibattito sviluppatosi in precedenza per i teatri. Così come c'era una distinzione di classe per quanto riguardava il vociare e il fare rumore in sala, lo stesso poteva dirsi per il fumo. Gli spettatori fumavano nei cinema frequentati da proletari e non in quelli di lusso. Il dibattito sul fumo implica anche un dibattito sui ruoli di genere: le donne dovrebbero fumare in pubblico?” [traduzione mia].

Il tabacco, dunque, viene rappresentato nei film attraverso le pratiche di uso che mettono in luce una cultura del fumo radicata, capace di produrre saperi, abitudini e simbologie socialmente condivise. In questi termini, la rappresentazione filmica del tabacco, oltre a fornire indicazioni di storia sociale, fa emergere gli aspetti etici e socio-antropologici del fumo e dell'immaginario ad esso connesso.

La disamina dei film del *corpus* ha evidenziato come una ricorrente rappresentazione filmica della sigaretta, indichi la diffusione di massa di questo prodotto, che all'inizio del Novecento, va a sostituire quelli più tradizionali, come il tabacco da fiuto e da mastico, che mai sono rappresentati all'interno dei titoli presi in considerazione. Nel corso del capitolo sarà possibile comprendere come la rappresentazione della sigaretta produca, perlopiù, significati relativi alla connotazione di genere: se di norma fumare è un atto maschile che esprime virilità, quando sono le donne a farlo, diventa manifestazione di autodeterminazione e di emancipazione. Si vedrà, poi, come in alcuni di questi film emerga un giudizio di valore sul tabacco attraverso una rappresentazione della pratica del fumare che acquisisce connotazioni negative o positive, a seconda del contesto narrativo. Il fumo, a volte, infatti, è associato alla dissolutezza – come nel caso dei gentiluomini, immancabilmente fumatori, dei drammi alto borghesi, i quali dilapidano i propri averi in circoli di gioco – mentre, in altre situazioni, diventa una pratica virtuosa, che influenza il comportamento creativo dell'artista, più precisamente, pittori e scultori al lavoro.

Fumare, una questione di *habitus*.

Le storie raccontate dai film muti italiani, narrano un'abitudine al fumo: usano il tabacco soprattutto i personaggi maschili, a volte quelli femminili e, all'appello, non mancano i bambini. Per certi versi, il tabacco rappresentato, infatti, non ha confini di età, genere e luogo; è intergenerazionale, interclassista e transnazionale.

L'immaginario confezionato dal cinema italiano delle origini restituisce, al suo pubblico, la rappresentazione di una tradizione del fumare, pratica ordinaria, che accompagna le azioni quotidiane nonché straordinarie, di tutto un popolo²⁶⁹. Che il tabacco, in una società come quella italiana di inizio Novecento, sia da ritenere un elemento dell'*everyday life*, lo dimostra la ricorrenza di una messinscena del fumo, che raramente diventa protagonista; perlopiù, infatti, sigari e sigarette si nascondono tra le labbra serrate di un attore o tra le dita affilate di qualche dama mozzafiato. Il tabacco rappresentato, nella maggioranza dei film, si posiziona ai margini della narrazione, fiancheggiandola con discrezione, mimetizzandosi al punto di diventare un elemento dello sfondo.

I personaggi di questi film espletano i propri ruoli e le proprie funzioni, consumando tabacco: si fuma ballando, giocando, conversando, lavorando, passeggiando, leggendo, guidando e in molteplici altre situazioni convenzionali. In *Kri Kri e il tango* (1913)²⁷⁰ il protagonista fuma mentre, alle prese con un manichino, si esercita a danzare; in *Il custode selvaggio* (1913)²⁷¹ fuma il barone Carlo nello scompartimento del treno che lo conduce in Europa; in *Papà* (1915)²⁷² fuma il conte Larzac, leggendo il giornale; in *Il biglietto da mille* (1912)²⁷³ fumano i gentiluomini del circolo di gioco dove Rodolfi è solito bazzicare, ma fumano anche i prigionieri del carcere frequentato dal piccolo Tonino, nipote del secondino in *Il piccolo carceriere* (1913)²⁷⁴. E poi, ancora, in *Il professor Checco e il poeta Ferdinando* (1912)²⁷⁵ fumano gli amici che chiacchierano al bar, dove Checco e Ferdinando vengono arrestati per truffa e disturbo della quiete pubblica.

²⁶⁹ Per un approfondimento del concetto di Vita Quotidiana, cfr. *Il senso degli oggetti. La cultura materiale nella vita quotidiana*, capitolo dedicato alla cultura materiale contenuto all'interno di questa tesi.

²⁷⁰ *Kri Kri e il tango* (Roma, Cines, 1913). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁷¹ *Il custode selvaggio* (Torino, Ambrosio, 1913). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁷² *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

²⁷³ *Il biglietto da mille* (Torino, Ambrosio, 1912), con Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁷⁴ *Il piccolo carceriere* (Torino, Pasquali, 1913), di Umberto Paradisi, con Tonino Giolino, Maria Gandini, Giovanni Enrico Vidali, Attilio De Virgiliis. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 28. *Il custode selvaggio* (1913)



Figura 29. *Papà* (1915)

Inoltre, ciò che si consuma, diventa, in molte occasioni, un indicatore di *status*: mentre le sigarette cinematografiche rappresentano, perlopiù, la giovinezza e la vivacità del centro urbano (normalmente, il personaggio che consuma sigarette, risponde al profilo del florido gaudente fumatore, associazione riscontrabile, infatti, nella maggioranza dei film presi in esame nei paragrafi successivi), la pipa diventa espressione della

²⁷⁵ *Il professor Checco e il poeta Ferdinando* (Roma, Cines, 1912), con Giuseppe Gambardella e Lorenzo Soderini. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

tradizione e del contesto provinciale. In *Il carabiniere* (1913)²⁷⁶ usa la pipa, dunque, l'agente Moretti, protagonista generoso di una vicenda drammatica a lieto fine, ambientata in una piccola località di campagna. In *Aspettando il diretto di mezzanotte* (1911)²⁷⁷, anche il capotreno ottocentesco di una stazione decentrata, gusta la sua pipa durante il servizio notturno, così come lo sfortunato marito, vittima di adulterio, della comica *Le delizie della caccia* (1910)²⁷⁸. In questo film, il disgraziato, durante la battuta di caccia organizzata con la moglie fedifraga e il suo amante, è costantemente messo in pericolo e ridicolizzato dai due compagni di avventure. Stremato dall'ostacolata missione campestre, si accende la pipa, appiccando, incidentalmente, il fuoco presso un cumulo di fieno. In *La donna nuda* (1914)²⁷⁹ fuma la pipa, altresì, "Rouchard amico paterno e protettore della modella Lolette"²⁸⁰, mentre la immortalava in una posa bucolica, che evoca la bellezza e la genuinità dell'ambiente rurale.



Figura 30. *Aspettando il diretto di mezzanotte* (1911)

²⁷⁶ *Il carabiniere* (Torino, Pasquali, 1913) di Ubaldo Maria del Colle, con Alberto Capozzi. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁷⁷ *Aspettando il diretto di mezzanotte* (Torino, Itala Film, 1911). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁷⁸ *Le delizie della caccia* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

²⁷⁹ *La donna nuda* (Roma, Cines, 1914), di Gallone Carmine, con Lyda Borelli e Lamberto Picasso, didascalia. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁸⁰ *La donna nuda*, didascalia.



Figura 31. *La donna nuda* (1914)

L'esistenza di una relazione tra contesto sociale e tipologia del tabacco consumato, è lampante in *Befana di guerra* (1915)²⁸¹, film di propaganda bellica che incentiva la sottoscrizione pubblica al Prestito Nazionale Consolidato, con lo scopo di finanziare l'intervento in guerra, durante il primo conflitto mondiale. Incoraggiata dall'allegoria dell'Italia che canta ai combattenti, la befana interpella operai, benestanti e contadini, affinché la "calza del soldato" sia arricchita dai denari della gente. La vecchia varca, così, "i ricchi palazzi"²⁸² dove un distinto gentiluomo impellicciato che fuma cigarilli, dona alla causa, in modo compiacente, svariate banconote; tale generosità, non è da meno "nelle campagne melanconiche"²⁸³, in cui il supporto monetario alla nazione, è di gran valore se rapportato al sacrificio.

²⁸¹ *Befana di guerra* (L'idea Films, 1915) di Caramba (Sapelli Luigi). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁸² *Befana di guerra*, didascalia.

²⁸³ *Befana di guerra*, didascalia.



Figura 32. *Befana di guerra* (1915)



Figura 33. *Befana di guerra* (1915)

La befana, infatti, irrompe all'interno di un focolare modesto, sostenuto dal valore dell'unità familiare e dall'umiltà di ceto. Mentre l'uomo di casa ammazza il tempo tra pipa e giornale, una vecchia donna coccola il bambino di casa; tuttavia, all'arrivo dell'Epifania, tutti loro si adoperano per regalare allo Stato, i loro ultimi risparmi.

Il sigaro, invece, è l'elemento che contraddistingue il potere, in particolare quello sociale e di genere, messo in scena, nella fattispecie, da uomini di ceto elevato. Signori autorevoli, ben posizionati socialmente, sono

accompagnati dal loro sigaro, come accade per il conte Lisiera in *Effetti di luce* (1916)²⁸⁴ oppure per il banchiere Kloss, padre di Ketty, che condivide il viaggio in treno con l'ingegnere Rendina (1912)²⁸⁵; anche in *Tigre reale* (1916)²⁸⁶, ad esempio, quando viene presentato il personaggio del conte, marito di Natka. Mentre il concorrente in amore, il giovane Giorgio La Ferlita, fuma sigarette, il vecchio blasonato assapora l'aroma del suo sigaro. Il dominio rappresentato dal sigaro è, solitamente, di rango. In quel periodo, manufatto di prestigio, "in Europa, il sigaro continuò ad essere di moda nelle classi sociali più abbienti"²⁸⁷, motivo che lo rende un indicatore sociale.

Anche la messinscena delle modalità di consumo del tabacco, in alcune occasioni, rappresenta rapporti di potere e gerarchie sociali: l'utilizzo del bocchino – tecnologia che all'epoca favorisce, in modi diversi, la pratica del fumare tra cui filtrare il tabacco delle sigarette, evitare lacrimazioni e bruciori oculari provocati dal fumo, proteggere la bocca, le dita e le stoffe dei guanti da eventuali macchie e bruciature – può, infatti, indicare la posizione di dominio del personaggio che fuma. Considerando che "in terms of theory we assume that cigarette holders like most objects of adornment had meanings, they were invariably symbolic and were designed to be attractive. They "fit in" with other articles worn or carried by the smoker and were meant to be admired by others"²⁸⁸, a inizio Novecento il bocchino diventa *status symbol* delle classi agiate, soprattutto quando è realizzato con materiali pregiati come avorio, oro oppure diamanti; inoltre, accessorio che dipende dalle mode del momento,

²⁸⁴ *Effetti di luce* (Film d'Arte Italiana, 1916) di Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena.

²⁸⁵ *La figlia del cantoniere* (Torino, Savoia Film, 1912). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

²⁸⁶ *Tigre reale* (Torino, Itala, 1916),di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

²⁸⁷ Sergio Chiti, *Nel 1942 Colombo scoprì il sigaro cubano. E poi l'America*, <http://win.storiain.net/arret/num161/artic7.asp>, ultima consultazione: 16 aprile 2017.

²⁸⁸ F. David Mulcahy, Melissa Sherman, 'A Symbolic View of Cigarette Holders', *Issue in Social Science*, vol. 3, n. 2, 2015: "in termini teorici, si assume che i bocchini come la maggior parte degli oggetti di ornamento avessero un significato, fossero inevitabilmente simbolici e progettati per essere attraenti. Si "adattano" con altri articoli indossati o portati dal fumatore, dovendo essere ammirati dagli altri", [traduzione mia]. <http://www.macrothink.org/journal/index.php/iss/article/view/8392>, ultima consultazione: 4 maggio 2017.

conferisce eleganza al gesto e un'immagine di raffinatezza, propria dei ceti danarosi. In *L'onore del banchiere* (1913)²⁸⁹, film che si apre su una scena di condivisione del fumo, dove una coppia dell'alta borghesia consuma tabacco in un momento ricreativo, mentre la moglie fuma, con disinvoltura, una sigaretta, il marito, il banchiere Paolo Aversa, compie lo stesso gesto attraverso, però, l'uso del bocchino, finché non riceve una lettera che lo informa della sua rovina finanziaria.



Figura 34. *L'onore del banchiere* (1913)

A quel punto, l'uomo, prima getta bocchino e sigaretta, poi, successivamente, raccoglie il tutto, riponendolo nel taschino della giacca. Il bocchino, in questo caso, ha la funzione di una doppia funzione di *status*: da una parte precisa l'autorità sociale del personaggio in questione e, dall'altra, simboleggia una "superiorità" di genere, quella rappresentata dal marito in relazione alla propria moglie. Il bocchino è uno strumento di potenziamento della sigaretta, la quale già simboleggia, con la sua forma fallica, la virilità e il potere maschile. Una donna che fuma sigarette è, di certo, una persona che si emancipa (come si vedrà meglio nel paragrafo dedicato al rapporto tra tabacco e sessualità), appropriandosi,

²⁸⁹ *L'onore del banchiere* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1913), con Ettore Berti. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

metaforicamente, degli attributi maschili, quasi come se la sigaretta assumesse il valore dell'oggetto transizionale; tuttavia, un uomo che fuma mediante l'ausilio del bocchino, essendo questo più "lungo e ingombrante", è dominante rispetto alla propria donna che fuma sigarette. Ma non solo. Il banchiere, fumando con il bocchino, pertanto, chiarisce la sua posizione di classe, fino al momento in cui, la grossa perdita economica causata da operazioni finanziarie errate, lo ricolloca attraverso il ruolo del debitore. A quel punto, dissolta la propria forza economica, l'uomo perde, oltre che il potere sociale, anche la lunga sigaretta che stringe tra le dita. Aversa, infatti, consapevole del proprio tracollo, la spegne e la ritira dalla scena, quasi a indicare la retrocessione gerarchica che lo ha colto di sorpresa. L'autorità che viene meno, inoltre, fa riferimento alla precarietà virile, di cui è vittima il protagonista maschile: precisamente, la sigaretta della moglie è accesa da Luigi Nota, un amico di famiglia, interessato a lei, sessualmente. L'affezionato seduttore, con questo gesto, si presta a essere il veicolo del piacere della donna. Aversa, dunque, perde la sua competizione sia dal punto di vista sessuale sia sociale. Il film, infatti, prosegue rivelando che Nota ottiene le attenzioni della donna, in cambio dell'aiuto monetario offerto al banchiere.

Simboli di emancipazione "cigarette holders and cigarette smoking seemed to have become popular for women in the latter part of the second decade of the 20th Century"²⁹⁰; ma proprio in qualità di immagine di autodeterminazione femminile, la pratica del fumare e l'uso del bocchino favoriscono la diffusione della "presentation of certain women as having dominant and/or assertive, even sinister personalities —while at the same time exhibiting the use of (usually long) cigarette holders"²⁹¹. La donna demoniaca, ammaliatrice nonché rapace – e quindi dominante nei confronti delle proprie prede maschili - interpretata dalla diva, è il

²⁹⁰ F. D. Mulcahy, M. Sherman, *A Symbolic View of Cigarette Holders*, in *Issue in Social Science*, vol. 3, n. 2, 2015 : "I bocchini e il fumo di sigaretta sembravano essere diventati popolari tra le donne alla fine della seconda decade del 20° secolo", [traduzione mia]. <http://www.macrothink.org/journal/index.php/iss/article/view/8392>, ultima consultazione: 4 maggio 2017.

²⁹¹ Ivi, "rappresentazione di certe donne con personalità dominanti e/o assertive, anche sinistre - mentre esibivano l'uso di bocchini (solitamente lunghi)", [traduzione mia].

personaggio che meglio si presta a essere rappresentato mentre fuma una sigaretta corredata di bocchino, come avviene nel caso del ritratto della poetessa illustre²⁹² in *Il fuoco* (1915)²⁹³.

La ricorsiva presenza del fumo, in qualità di *frame*²⁹⁴ e al di là delle specifiche ambientazioni, è da considerarsi l'espressione di un aspetto della cultura condiviso socialmente; il film e il tabacco, infatti, si spartiscono uno spazio all'interno del folklore italiano, dove il primo strizza l'occhio al secondo, mediante un gioco di metarappresentazione: il cinematografo, divenuto fenomeno di costume, mostra, agli spettatori, l'immagine di un popolo che fuma sul grande schermo, come in sala²⁹⁵. In *Al cinematografo, guardate...e non toccate!* (1912)²⁹⁶ un galantuomo, interpretato da Ernesto Vaser, subito dopo essersi acceso una sigaretta, incrocia una giovane dama per strada, a cui cade la borsetta. L'uomo si scaglia sulla borsa per raccoglierla e riconsegnarla alla legittima proprietaria, in un atto di cavalleria. Il gentiluomo, colpito dalla bellezza dell'elegante signora, la segue, prima in una sartoria, poi al cinematografo. Seduto accanto a lei, nel buio della sala, cerca di lisciarle il piede, tuttavia, a causa di un equivoco, inizia ad accarezzare la scarpa di una signora

²⁹² Il tema relativo alla rappresentazione del tabacco e alle questioni di genere, con un'analisi più approfondita del personaggio femminile protagonista in *Il fuoco* (1915), sarà affrontato nel paragrafo *Passioni in fumo: lei, lui e "la bionda"*, contenuto all'interno di questo capitolo.

²⁹³ *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari e Pina Menichelli.

²⁹⁴ L'espressione "frame", in questo contesto, indica lo sfondo della scena nel quale prende vita la narrazione; la rappresentazione della cultura materiale, soprattutto quando non è protagonista ma si colloca ai margini della messinscena, si trasforma in una finestra sul mondo, occasione di ricerca particolarmente interessante per l'appassionato di antropologia e di storia sociale. Per un approfondimento, cfr. *L'obvious frame cinematografico, un terreno di ricerca privilegiato per lo studio storico - sociale*, pp. 27 – 29 di questa tesi.

²⁹⁵ Gastone Fedi, protagonista del racconto *Al cinematografo*, decide di ammazzare la noia di una sera senza impegni, partecipando alla proiezione di alcuni film, tra cui il famoso *La presa di Roma* di Filoteo Alberini, prima produzione italiana di finzione, del 1905. Tra il pubblico eterogeneo che affolla la sala, durante la messinscena di un film, "un semi-ubriaco solitario rivolgeva alla propria pipa un'enfatica e non so quanto autentica narrazione di certe prodezze garibaldine", mentre un ex compagno di scuola di Gastone, gli manifesta il suo stupore di incontrarlo, "soffiandogli in faccia un alito caldo e puzzolente di *congnac* e tabacco", Gualtiero Fabbri, *Al cinematografo*, in Sergio Raffaelli, a cura di, Morlupo, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 2012, pp. 13 – 15.

²⁹⁶ *Al cinematografo guardate...e non toccate!* (Torino, Itala Film, 1912), con Ernesto Vaser.

accondiscendente, accomodata dietro di lui. La dama corteggiata dall'inizio del film, disturbata dalla situazione movimentata, fa cambio di posto con un altro spettatore, il quale, subendo e non accettando le *avance* del protagonista, fa scatenare il parapiglia. Uno degli aspetti curiosi e divertenti di questo film è la messinscena dello spettacolo cinematografico: durante i tentativi di corteggiamento in sala da parte del signorotto, il grande schermo proietta una comica recitata dallo stesso Ernesto Vaser.



Figura 35. *Al cinematografo, guardate...e non toccate!* (1912)

Analogamente al personaggio che interpreta nella narrazione primaria, in quella secondaria rappresentata al cinema, l'attore torinese veste i panni di un uomo facoltoso "combina guai", che fuma sigarette.

Come scrive Roberta Maresci, "il cinema va in fumo", non solo, quindi per la caratteristica infiammabilità della pellicola in nitrato di cellulosa usata lungo tutto il periodo del muto, bensì per la sua capacità di rappresentare i gusti, le ideologie e le simbologie connesse all'uso del tabacco, come accade nella storia del cinema sonoro:

fatto è che il partito sostenitore delle "scure", preferito dai legionari col chepì perché considerate 'maschie e sane', era cinematograficamente rappresentato da Jean Gabin. Mentre le fasciose chiare, ideali per gli 'individualisti vulnerabili e

sentimentali', valevano l'esistenza provvisoria di un Jean-Paul Belmondo, delinquente di mezza tacca per volontà del cinefilo Jean-Luc Godard in *Fino all'ultimo respiro*²⁹⁷.

Il cinema muto italiano accosta, con rilevabile frequenza, l'immagine dei personaggi maschili all'abitudine di fumare tabacco. Questi, quindi, stringono tra le labbra sigarette, sigari o pipe nella stessa misura in cui indossano la camicia, il frac oppure il cappello. Se dunque la sigaretta diventa accessorio del corpo, fumare è una pratica che il nostro cinema delle origini, rappresenta in qualità di *habitus*²⁹⁸. In *Cretinetti distratto* (1910)²⁹⁹ il protagonista compie azioni di tipo quotidiano come lavarsi, vestirsi, leggere il giornale in situazioni inadeguate, che scatenano l'effetto comico del film. Tra queste *routine*, c'è anche quella di accendere e fumare una sigaretta. La fine della comica, però, svela che la rappresentazione della pratica del fumare, anche quando può sembrare una neutrale attività che riguarda gli aspetti dell'*everyday life*, è manifestazione di significati simbolici e giudizi di valore.

²⁹⁷ Roberta Maresci, *La sigaretta. La storia, il vizio, la confezione*, Rimini, Idealibri, 2001, p. 42.

²⁹⁸ Il sociologo Pierre Bourdieu, che ha dedicato agli studi sull'*habitus* una parte rilevante delle sue ricerche, lo ha definito "un sistema di disposizioni durevoli e trasponibili che, integrando tutte le esperienze passate, funziona in ogni momento come matrice di percezioni, valutazioni e azioni, e rende possibile compiere compiti infinitamente differenziati, grazie al trasferimento analogico di schemi, di risolvere problemi simili, che si auto corregge grazie ai risultati ottenuti"; l'*habitus*, quindi, secondo questa prospettiva, è uno schema di sistemi percettivi acquisiti, che genera comportamenti attesi e ripetuti, capaci di condizionare azioni, gusti, idee dei soggetti appartenenti a una determinata classe sociale. Per approfondire l'argomento, cfr. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Parigi, Seuil, 1972, tr. it. *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, pp. 261 – 262.

²⁹⁹ *Cretinetti distratto* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 36. *Cretinetti distratto* (1910)

Cretinetti, al termine della comica, inseguito dal cappellaio e dagli immancabili gendarmi per aver rubato un cilindro dal negozio, si accende una seconda sigaretta accanto a un barile di benzina, azione che genera una rovinosa distruzione dello scenario urbano, nonché *escamotage* che libera il protagonista dai giustizieri alle calcagna.

Tabacco cinematografico tra vizio e virtù

A ben vedere, quindi, le sigarette cinematografiche non solo indicano che fumare è una pratica socialmente diffusa e culturalmente decodificata, bensì svelano inclinazioni e identità dei personaggi nonché prospettive morali. Fumare, infatti, è un atto che la messinscena mostra come positivo o negativo, giusto o sbagliato, in base agli universi filmici e alle narrazioni rappresentate. Il personaggio che fuma, solitamente, si concede un piacere che, non di rado, è goduto da una personalità viziosa (perlopiù quando si tratta di personaggi maschili) e disinibita (soprattutto nel caso di quelli femminili). Nel cinema muto italiano, ad esempio, i personaggi che non promuovono il valore dell'autocontrollo, come accade nei film drammatici alto borghesi o comici, a eccezione del filone dei forzuti, sono connotati negativamente; questi scenari prevedono che il benessere ricercato

attraverso il fumo è quindi da intendersi come abbandono pulsionale, associato, con insistenza, all'inclinazione al gioco delle carte. Il gioco d'azzardo, esaltato dall'esperienza inebriante del fumo, diventa l'occasione che induce il nobilotto di turno, a dilapidare i capitali di famiglia. Il ritratto del fumatore gentiluomo e giocatore, a volte degenerare, in questa cinematografia, può essere considerato un profilo organico, un *cliché* che rende il personaggio immediatamente riconoscibile ed eticamente individuabile. Il gioco delle carte si combina pertanto al consumo di tabacco come accade nei film *Effetti di luce* (1916), *Amore senza stima* (1912), *Tigre reale* (1916) (esempi che esamineremo più nel dettaglio nel paragrafo successivo), ma non solo: anche in *Dall'amore al disonore* (1912)³⁰⁰ - film che narra la rovina economica ed esistenziale di Enrico provocata dall'avarizia di Alda che, come una vampira, porta il protagonista a scommettere alle carte i suoi ultimi denari - il tavolo da gioco che condanna l'uomo alla povertà, ospita un giocatore fumatore.



Figura 37. *Amore senza stima* (1912)

³⁰⁰ *Dall'amore al disonore* (Film d'Arte Italiana, 1912), di Ugo Falena. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 38. *Dall'amore al disonore* (1912)

Fuma sigarette anche il Conte Dionigi del film *Ajax* (1921), il quale, “ultimo rampollo di stirpe nobilissima, aveva dissipato il suo patrimonio nel giuoco e nei bagordi”³⁰¹.

L'uso del tabacco diventa un elemento quasi imprescindibile anche nella rappresentazione degli artisti, scultori o pittori che siano, i quali, con rilevante ricorrenza, fumano sia a riposo sia al lavoro. L'artista è uno dei “personaggi tipo” più rappresentati nel genere drammatico del muto italiano e fumare sigari, sigarette e pipe è una qualità che concorre alla creazione e al mantenimento dello stereotipo del creativo. Come anticipato nel paragrafo precedente, fuma, nel suo *atelier*, il pittore Pierre in *La donna nuda* (1914)³⁰², nella sequenza in cui riceve la giovane Lolette, che di lì a poco diverrà la sua modella, e lo fa anche lo scultore Clémenceau in *Il processo Clémenceau* (1917)³⁰³ (film di cui si parlerà in seguito), durante la realizzazione del busto *la buveuse*, modellato sulla base della tanto amata Iza. Allo stesso modo, il piacere del tabacco accompagna le pennellate dell'artista in

³⁰¹ *Ajax* (Rodolfi Film, 1921), di Raimondo Scotti, con Carlo Aldini, Liliana Ardea, François-Paul Donadio e Giuseppe Brignone, Didascalìa 5 – 10. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

³⁰² *La donna nuda* (Roma, Cines, 1914), di Gallone Carmine, con Lyda Borelli e Lamberto Picasso.

³⁰³ *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Il ritratto dell'amata (1912)³⁰⁴, mentre la pipa tanto amata, altresì, dal ritrattista Marcello in *La maschera pietosa* (1914)³⁰⁵, supporta la ricerca di ispirazione dell'annoiato pittore Tantalo, nella commedia *La meridiana del convento* (1916)³⁰⁶.



Figura 39. *Il ritratto dell'amata* (1912)



Figura 40. *La meridiana del convento* (1916)

³⁰⁴ *Il ritratto dell'amata* (Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio, con Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli.

³⁰⁵ *La maschera pietosa* (Torino, Ambrosio, 1914), con Erna Hornak, Alfredo Bertone, Ines Lazzarini, Annetta Ripamonti, Ubaldo Stefani. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

³⁰⁶ *La meridiana del convento* (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1916), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano e Ernesto Vaser. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

In questa prospettiva, il tabacco assume un tratto favorevole in quanto, grazie alle sue caratteristiche allucinatorie, favorisce l'estrosità e la genialità dell'artista fecondo. La ricerca della giusta ispirazione e dell'opera perfetta generano, in questi personaggi, stati di tormento e di disagio interiore, laddove il consumo di tabacco diventa il veicolo di supporto e al contempo di sfogo di una personalità emotivamente incompresa, a volte fragile, nonché disturbata:

nella depressione e nella nevrosi ci troviamo spesso un quadro che indica l'abuso di tante sostanze apparentemente tra loro non collegate: cibo, alcool, caffè, nicotina. Infatti in molte persone depresse possiamo osservare il loro consumo elevato di caffè, tantissime sigarette, eccesso di cibo o privazione di esso, perché sono sempre alla ricerca di eccitazioni ed emozioni che sono surrogati per le mancanti soddisfazioni personali³⁰⁷.

Il creativo è un soggetto che vive una condizione sociale liminare, che lo rende, da una parte emarginato dalla collettività e dall'altra, di contro, interprete e portavoce di uno sguardo antropologico. Così, al solo artista, la società riserva la facoltà di agire sotto l'impulso del genio e della follia e questa eccezione permette di lasciare in sospeso i giudizi negativi relativi agli effetti onirico - allucinatori del tabacco. Se sul grande schermo, quindi, l'artista può fumare senza che questa pratica sia connotata negativamente, ciò non accade in altre occasioni, dove gli aspetti psicotropi del tabacco, sono associati agli effetti nefasti e alle condanne morali.

Passioni in fumo: lei, lui e la "bionda".

Nel cinema italiano delle origini, il tabacco è mostrato, perlopiù, attraverso la messinscena della sigaretta, piacere che, si ribadisce, è prevalentemente di dominio maschile. L'occidente di inizio Novecento partecipa al trionfo del cinematografo su altre forme pregresse di intrattenimento, come la

³⁰⁷ Raffaele Cavaliere, *Condizionamenti socio culturali del fumatore*, Il tabacco, 8, 2000, pp. 105-106.

sigaretta su altre modalità di consumo del tabacco. La storia del cinema, dunque, racconta la storia della sigaretta in un momento in cui, entrambi i prodotti sono da considerarsi l'espressione di una modernità fondata sulla scienza e sulla tecnica. La proliferazione delle prime macchine confezionatrici permette, così, alla sigaretta, la diffusione di massa, grazie all'abbattimento dei costi di produzione e quindi, di conseguenza, del prezzo di vendita³⁰⁸.

Gli uomini, dunque, fumano in primo luogo per confermare il proprio *status* di genere, esigenza avvalorata anche dal grande schermo. La sigaretta, infatti, nei film esaminati ha la funzione di marcatore della sessualità: i personaggi maschili fumano, in primo luogo, per affermare la propria appartenenza al gruppo degli uomini e lo fanno esercitando un dominio sui personaggi femminili. Questo potere si esprime attraverso la rappresentazione di un accesso al tabacco preferibilmente maschile, possibilità, perlopiù, non consentita alle donne. Un esempio fra molti, è concesso dal titolo *Chi fu il colpevole?* (1910)³⁰⁹, film che narra la vicenda amorosa di un ufficiale e di un'istitutrice, in forze presso la famiglia di lui. Durante il corteggiamento, il militare, dona un fiore alla donna, mentre assapora il fumo emanato da una sigaretta.

³⁰⁸ Per un approfondimento sullo sviluppo della sigaretta in Italia, cfr. Giampietro Diana, *La storia della sigaretta*, Il Tabacco, 7, 1999, 25 – 32.

³⁰⁹ *Chi fu il colpevole?* (Torino, Itala Film, 1910). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

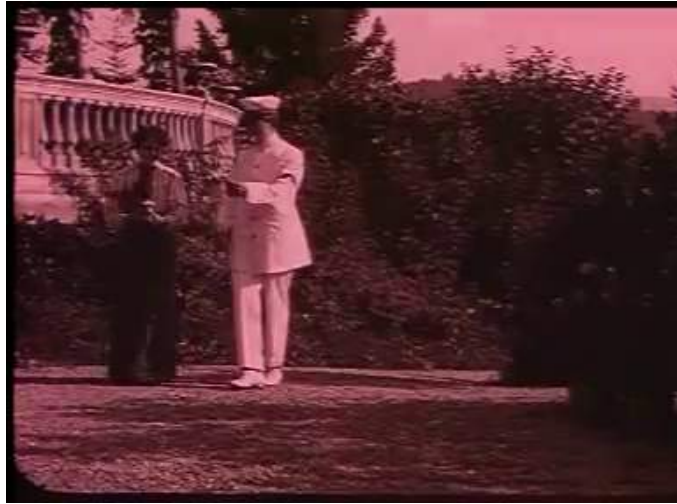


Figura 41. *Chi fu il colpevole?* (1910)

Questa scena, per certi versi non particolarmente significativa, evoca, tuttavia, l'immagine – all'epoca assai diffusa - dell'uomo che gestisce lo stato di alterazione da tabacco e serra tra le labbra la sigaretta, *alter ego* femminile, mediante un gesto di controllo; la sigaretta è stretta nella morsa della bocca o tra le dita del maschio, quasi a indicare, simbolicamente, il suo dominio, dal punto di vista sessuale e sociale, sul corpo femminile. Ricalcando lo stesso immaginario, però, in chiave comica, in *Cretinetti tra due fuochi* (1910)³¹⁰, il protagonista, conteso da due giovani fanciulle, fuma una sigaretta mentre *flirta* con entrambe. L'inquadratura iniziale del film, infatti, mostra l'uomo, in posizione centrale, appoggiato alla ringhiera di un balcone alla francese, mentre le due donne, affacciate alla finestra, occupano i due lati del quadro, rispettivamente quello sinistro e quello destro. Cretinetti, in un contesto di corteggiamento femminile, esprime la sua mascolinità - che nella comica è ovviamente messa in ridicolo - mediante il fumo della sigaretta.

³¹⁰ *Cretinetti tra due fuochi* (Torino, Itala Film, 1910). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 42. *Cretinetti tra due fuochi* (1910)

Questa, infatti, oltre a rappresentare la donna in qualità di corpo e spirito da dominare, potrebbe, per la sua forma, come accennato in precedenza, essere intesa come simbolo fallico.

Il potere seduttivo femminile e il potere inebriante del fumo, nel cinema muto italiano, si intrecciano, diventando l'espressione di una passione ardente da domare: l'incipit di *Il focolare domestico* (1914)³¹¹, chiarisce puntualmente questo concetto attraverso la messinscena della relazione amorosa tra Carlo e l'affascinante Granata. Il cartello di apertura, così, determina ruoli e responsabilità: "Charles Silvestri verzaakt zyn plichten en heeft een verteerende hartstocht opgevat voor de mondaine Granata"³¹². L'inquadratura successiva mostra Granata che, in piedi, accanto a Carlo, lo avvolge con parte del suo corpo, offrendogli una coppa di vino, che entrambi sorseggiano.

³¹¹ *Il focolare domestico* (Torino, Savoia Film, 1914) di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Piera de' Ferrari.

³¹² *Il focolare domestico*, didascalia in olandese, 9 – 181 – 1, "Carlo Silvestri, invaghito della mondana Granata, ha rinunciato ai suoi doveri", [traduzione mia].



Figura 43. *Il focolare domestico* (1914)

Lui, visibilmente compiaciuto dalle effusioni di lei, comprime, tra le dita, una sigaretta che si sta consumando. Granata, definita come gaudente, induce Carlo a consumare il vino, che lei stessa gli porta alla bocca mediante il bicchiere, mentre, con una mano gli sorregge la testa. In una posizione di dominio, perché in piedi e fisicamente sopra di lui, la donna veste i panni della tentatrice, capace di deviare l'uomo ormai irretito. Carlo, infatti, per lei, ha abbandonato i suoi obblighi, come ha anticipato la didascalia. Tuttavia lui, è il solo a fumare, piacere che si mescola all'appagamento dell'alcool, ma che, al contempo, indica l'accesso a un potere esclusivo (quello del controllo sulla donna).

La sigaretta cinematografica regola, quindi, la relazione uomo-donna, tracciandone i confini e stabilendone i limiti. Fumare quindi può diventare l'espressione del gruppo maschile altolocato che si ritrova nei circoli a giocare a carte oppure manifestazione del desiderio sessuale e del corteggiamento, nonché rivelazione dell'emancipazione dei personaggi femminili più audaci o perversi. In ogni caso, la messinscena della sigaretta, in queste produzioni, conserva e rappresenta le tensioni che riguardano il rapporto tra i sessi. In *Effetti di luce* (1916)³¹³, ad esempio, la sigaretta assume una significativa connotazione di genere. L'inquadratura di apertura, infatti,

³¹³ *Effetti di luce* (Film d'Arte Italiana, 1916) di Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena.

chiarisce, da principio, che fumare è una pratica che si adatta a uomini di alto rango che, annoiati dalla vita coniugale, subiscono, con una probabile inclinazione misogina, il fascino della donna immagine incarnata dalle attrici alla moda. Questo è il ritratto che emerge del fedifrago marchese Andrea D'Osnago, pronto a tradire la propria moglie con la seducente Rosina, elegante artista di teatro e ballerina. Nella sequenza della lezione privata di danza impartita da Rosina alla marchesa, prima dell'arrivo della danzatrice, al termine del pasto, dopo essersi adagiati nel confortevole salotto, il marchese D'Osnago offre una sigaretta al Conte Lisiera, escludendo dalla condivisione del piacere del fumo, sua moglie. Questa scena presenta la marchesa come un personaggio attivo, il quale, presumibilmente, ha partecipato alla mensa - già terminata, come suggerisce la tavola dismessa sullo sfondo del quadro - insieme ai due uomini, con cui intrattiene una relazione; nonostante tutto, alla donna non è permesso di godere della sigaretta di fine pasto³¹⁴, concessione riservata ai soli maschi presenti. Come rileva lo storico inglese Victor Kiernan, “il fumo traccia una linea di demarcazione

³¹⁴ Il piacere della sigaretta, tradizionalmente, è associato all'appagamento del pasto; fumare, dopo aver mangiato, è un'azione rilassante che connette due stati di godimento e soddisfacimento, come mostrato, altresì, in *Il pranzo di Polidor* (Torino, Pasquali, 1912), con Ferdinand Guillaume, dove il protagonista, al termine di un'abbuffata al ristorante, si distende consumando tabacco. L'associazione cibo - tabacco è rappresentata anche in *Il canto della fede* (Torino, Cléo Film, 1918) film patriottico che narra la frustrazione amorosa di un giovane ufficiale, innamorato della generosa nonché facoltosa Mary, donna dedita all'accudimento dei profughi e dei feriti di guerra. Mary, per un breve periodo, ospita l'ufficiale nella propria villa, dove vive con il marito e la figlia Emma. Dopo aver confessato il proprio amore, l'ufficiale si trova a condividere la tavola, con tutta la famiglia di Mary. La sequenza offre l'immagine di un pasto terminato, dove i tre adulti - la donna, il marito e il soldato - ad esclusione di Emma, la ragazza, si accendono una sigaretta, quasi per concludere il rito del mangiare con un altro rito, quello del fumare. La condivisione del piacere, quindi, si trasferisce dal cibo al tabacco, in una situazione dove la sigaretta diventa il filo rosso che unisce i personaggi coinvolti nella vicenda d'amore. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

Un altro esempio è da ritrovarsi in *Gelosia* (Milano, Milano Films, 1915), commedia che racconta il tranello ideato dalla possessiva moglie Laura, nei confronti del marito mondano, il conte di Valmonte. La donna, spinta da una gelosia solo parzialmente motivata, tenta di adescare il marito, attirandolo, con una lettera d'amore firmata da una sconosciuta, a un appuntamento galante, presso un ristorante. Il sospetto di Laura è fomentato dall'abitudine del conte, di uscire la sera, per recarsi al circolo di gioco. Nella sequenza iniziale, il conte, al termine del pasto condiviso con la moglie, si accende una sigaretta, mentre riceve la posta del giorno, ovvero poco prima di uscire di casa, per raggiungere gli amici del circolo. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

tra mondo maschile e femminile”³¹⁵, con la conseguenza che “ben presto fumare diventa simbolo di virilità”³¹⁶. Anche in *Amore senza stima* (1912)³¹⁷, la messinscena del fumo chiarisce come l’accesso al tabacco rappresenti il rapporto di dominio che sussiste tra i due sessi. Come accade nell’esempio filmico precedente, il conte protagonista, anch’egli adultero, interpretato da Emilio Ghione, nella sequenza di condivisione del pasto con la moglie, al termine della mensa, si accende una sigaretta senza rendere partecipe la sua donna. Tuttavia, al principio del film, durante la sequenza del corteggiamento del conte nei confronti dell’ingenua Maria, ovvero l’amante, la sigaretta diventa strumento di seduzione e di iniziazione al piacere.



Figura 44. *Amore senza stima* (1912)

Giunti al ristorante, l’uomo, infatti, incitando la giovane fanciulla a fumare, le concede l’opportunità di appagare i propri sensi, anche se, all’irrom-

³¹⁵ Victor G. Kiernan, *Storia del tabacco. L’uso, il gusto, il consumo nell’Europa moderna*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 85.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Amore senza stima [L’avvoltoio?]* (Roma, Celio, 1912), di Baldassarre Negrone, con Francesca Bertini ed Emilio Ghione. Il film è di incerta identificazione, Qui ci atteniamo ai dati filmografici pubblicati in occasione della sua proiezione nel corso della XXVIII edizione delle Giornate del cinema muto di Pordenone (2009): cfr. la scheda del film dovuta a Irela Nuñez nel *Catalogo*, s.l., s.d., pp. 171 – 173. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

pere del cameriere nella sala, Maria, colta da un visibile imbarazzo, interrompe il proprio atto di godimento. Queste immagini indicano, dunque, non solo che fumare è una prerogativa maschile, bensì che il piacere e l'appagamento sono possibilità adeguate ai soli uomini.

La morale condivisa che emerge dai film suggerisce che le donne, soprattutto se sono mogli, perlopiù non devono partecipare al piacere (soprattutto se pubblico, come nel caso della pratica del fumare), che può essere accordato dagli stessi uomini, solo quando le donne sono amanti. La sigaretta cinematografica, quindi, diventa simbolo di virilità nei termini in cui rappresenta il controllo che gli uomini esercitano sulle donne, anche nei confronti della sfera sessuale. In *Zuma* (1913)³¹⁸ - film drammatico che mette in scena il suicidio della protagonista, una giovane serva sudanese, la quale si sacrifica per rimanere fedele alla sua protettrice - la marchesa Luciana, ospite dei coniugi Fossi, grazie al proprio comportamento civettuolo e al suo sguardo languido, seduce e conquista il cuore del conte, uomo sensibile alla bellezza femminile. Non è una casualità che, anche in questo film, la passione amorosa si confonda al piacere della sigaretta, a ridosso del pasto condiviso.



Figura 45. *Zuma* (1913)

³¹⁸ *Zuma* (Roma, Cines, 1913) di Baldassarre Negroni, con Hesperia, Ignazio Lupi, Leda Gys, Augusto Mastripietri, Pina Menichelli, Bruno Castellani. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

La tavola consumata, ancora una volta, diventa lo scenario che fa da sfondo al godimento provocato dal fumo nonché dal bacio rubato in un angolo della villa, lontano da quasi tutti gli sguardi indiscreti, a esclusione di quello di Zuma. Il piacere del cibo lascia spazio a quello fornito dal tabacco, o meglio, dal conte stesso, il quale, come prevedibile, dopo essersi acceso la sigaretta, ne offre una alla marchesa. Quando lui sfodera i cerini per ottenere il fuoco, lei propone che l'accensione avvenga per contatto delle sigarette, anticipando quello delle carni. L'esalazione di tabacco si erge tra i due volti prossimi, quasi a nascondere, dietro un sipario di fumo, la volontà dell'unione, che si realizza mediante un bacio energico e istintivo. L'effusione lascia la donna senza fiato, la quale, forse turbata e forse sorpresa, espira l'ultima boccata di fumo, trattenuta durante il bacio.

Ritornando a *Effetti di luce* (1916), l'atteggiamento maschile che ricorre nel film, per l'appunto, prevede che gli uomini parlino di donne tra una "tirata" di fumo e l'altra, come accade nei circoli frequentati dai protagonisti – il marchese e il conte Lisiera -- dove i maschi, giocando a carte, si accendono vicendevolmente sigari e consumano sigarette. "Feroce come il gioco, la sigaretta è donna esigente non tanto attenta a soddisfare il desiderio, ma, piuttosto, a esasperarlo"³¹⁹; in altre parole, la virilità si misura attraverso la capacità di controllo del gioco delle carte e degli effetti del tabacco nonché delle donne in generale, elementi che, combinati fra loro, diventano l'espressione della mascolinità dei giovani rampanti che costellano i film di ambientazione alto-borghese e aristocratica. Questo panorama non poteva mancare in *Tigre Reale* (1916)³²⁰, dove la sequenza del ricevimento al Palazzo de Rancy, mostra gruppi maschili di invitati che fumano e giocano a carte. Tale contesto introduce il personaggio interpretato da Alberto Nepoti, l'ambasciatore Giorgio La Ferlita, che, prevedibilmente fumatore, stringe tra le mani una sigaretta quando si volta per ammirare l'ingresso di-

³¹⁹ Roberta Maresci, *La sigaretta*, cit., p. 45.

³²⁰ *Tigre reale* (Torino, Itala Film, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

vistico di Natka Bolkonski (nonché di Pina Menichelli) nella sala del Palazzo.



Figura 46. *Tigre Reale* (1916)

Il piacere scopico suscitato dalla contessa, è concretizzato da quello orale fornito dalla sigaretta fumata da Giorgio. La gratificazione orale per mezzo del fumo diventa altresì la compensazione di un appagamento pRomasso dall'immagine sessualizzata di Natka ammaliatrice, che, in linea con il modello della *femme fatale*, si espone, ma non si concede. Questa dinamica si ripete, in forma più esplicita, al termine della sequenza del ricevimento, dove la contessa lascia la festa all'aprirsi delle danze, privando l'ambasciatore del piacere della sua compagnia. Come avviene per l'ingresso, l'uscita di Natka dal Palazzo è rappresentato attraverso una soggettiva di Giorgio che ne sottolinea il suo coinvolgimento emotivo. L'uomo esplicitamente deluso dalla fuga di lei, rimedia al senso di abbandono, sfilando, da un elegante contenitore, una sigaretta, che stringe tra le labbra nel momento in cui volta le spalle alla camera da presa, ovvero in direzione dell'uscita di scena della donna. Ancora una volta, la sigaretta, sempre pronta a soddisfare il desiderio maschile tra tepore e sapore pungente, è surrogato del piacere accordato dalla vamp, “quella che spinse alla morte l'ultimo suo amante.....!”³²¹.

³²¹ *Tigre reale*, didascalìa.

La donna esaspera quindi il desiderio maschile, ma quando è lei a fumare – come è stato già anticipato nel corso di questo capitolo - soprattutto se si tratta di un “diva film”, si ribaltano i ruoli che ristrutturano i rapporti di potere all’interno della relazione. La donna che fuma sul grande schermo, è capace di darsi piacere, condizione che, oltre a renderla sessualmente indipendente, la rende *domina*, nel senso latino del termine, ovvero sovrana nei confronti degli uomini che la circondano. Questo dominio, di cui la sigaretta si fa simbolo, nel caso della donna fumatrice, si declina nella capacità persuasiva femminile, di rendere vittime gli uomini che subiscono il fascino della *femme fatale*, che, per definizione, è conturbante e demoniaca. Come è emerso durante l’accenno all’uso del bocchino, questo è il caso della poetessa illustre, adultera, che ne *Il fuoco* (1915)³²², film che narra l’effimera passione tra la duchessa e il pittore Mario, fuma la sua sigaretta attraverso un lunghissimo filtro, nella sequenza che segna la chiusura dell’avventura amorosa all’interno del Castello dei Gufi, dove somministra il sonnifero al suo amante.

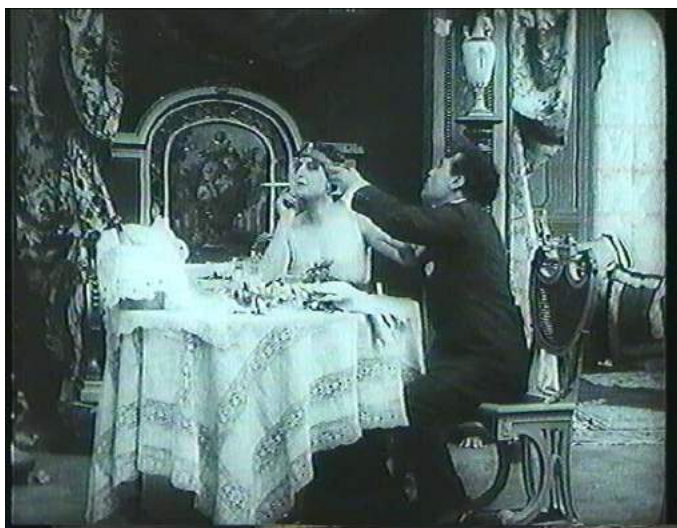


Figura 47. Il fuoco (1915)

³²² *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari e Pina Menichelli.

Il pittore, dopo essersi invaghito della poetessa ammalatrice, lascia la casa che condivide con la vecchia madre, per vivere, con estremo coinvolgimento emotivo e artistico, la relazione con la “donna gufo”. Al sopraggiungere del duca, marito della poetessa, dopo aver narcotizzato il pittore, la donna fugge dal castello, infrangendo l’idillio amoroso. Come sottolinea Silvio Alovio,

da queste prime inquadrature si capisce come sia Lei a scegliere il pittore. Per tutto il film la donna manterrà questa superiorità percettiva e cognitiva. La strategia predatoria della protagonista rivela il suo obiettivo nella sequenza del Castello dei Gufi. Qui, nella sua residenza provvisoria, dopo aver sedotto il pittore e averlo strappato al suo “nido” (la casa dove vive con l'anziana madre), Lei allestisce l'evoluzione dell'alcova, trasformando lo sfarzoso salotto dannunziano di tanti melodrammi in un atelier dove il pittore avrà l'obbligo di ritrarla. La donna, seguita *en arrière* da un mirabile e inconfondibile carrello pastroniano, guida il pittore attraverso lo studio coprendogli gli occhi, a ulteriore conferma del suo completo controllo sullo sguardo dell'uomo³²³.

E’ sessualmente autodeterminato anche il personaggio di Iza Dobronowska che, nel già menzionato *Il processo Clémenceau* (1917)³²⁴, fuma, con civetteria, una sigaretta nel laboratorio di Pierre, lo scultore, dove lei posa come modella.

³²³ S. Alovio, *Giovanni Pastrone*, cit., p. 118.

³²⁴ *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.



Figura 48. *Il processo Clémenceau* (1917)

Il fumo si accompagna a un suo fare irrequieto e capriccioso, comportamento che genera nell'artista, di lei innamorato, compiacenza e disponibilità. In questo film la contessa Iza, caduta in rovina, corrompe il proprio animo preferendo la ricchezza promessa dalla relazione instaurata con il principe Sergio, all'amore genuino offerto dall'artista di umili origini. Per tutta la narrazione, le azioni di Iza condizionano gli stati emotivi di Pierre che, perdutamente infatuato della donna, ne subisce le bizzarrie e le scelte che comportano abbandoni e ritorni.

In sintesi, l'immaginario che quindi si produce intorno alla messinscena del tabacco suggerisce come esso sia percepito e interpretato dal pubblico che riempiva le sale durante i primi del Novecento: i film di quel periodo mostrano un'Italia in cui fumare è una prerogativa maschile, dove l'accesso al tabacco è sinonimo di accesso al potere. In tal senso fumano, perlopiù, i personaggi maschili e quando sono quelli femminili a farlo, si tratta di donne fatali e sessualmente autodeterminate, capaci di condurre gli uomini alla perdizione. Fumare sul grande schermo significa creare una cesura tra il mondo maschile e quello femminile, nonostante già a fine Ottocento

molte donne del tutto normali richiedono ormai il diritto di accesso al mondo dei fumatori – diritto che alla fine conquistano proprio quando viene accertato che fumare sigarette conduce alla morte. Dopo aver caricato le pipe e arrotolato le sigarette degli uomini, esse

ritengono sia giunto il momento di fumare in proprio. E le pioniere lottano per conquistare questo privilegio molto tempo prima che venga loro in mente di impegnarsi per ottenere il diritto di voto, e prima di trovare coesione all'interno di un qualunque movimento femminista³²⁵.

La donna dal comportamento disinibito, infatti, in una società in cui il modello femminile promosso, che ovviamente fa riferimento ai limitati ruoli di moglie e madre, è contenuto e sottomesso³²⁶, è, altresì, condannata al ripudio pubblico o a espiare la sua frivolezza attraverso atti di pentimento o buona condotta. Questo è ciò che accade a Nadia, la protagonista in *La via del dolore* (1924)³²⁷, che, nel film, si guadagna da vivere facendo la ballerina in un teatro di varietà. Il contesto lavorativo segna lo stile di vita della ragazza, che la condiziona a essere donna frivola, sfacciata e sessualmente disponibile. L'incipit filmico mostra la *soubrette* alle prese con gli uomini del locale, mentre li intrattiene ai tavoli con un atteggiamento fatuo e lascivo. Un cliente, più precisamente un soldato attratto dalla donna, le accende una sigaretta, atto che suggerisce la

³²⁵ V. Kiernan, *Storia del tabacco*, cit., pp. 97 – 98.

³²⁶ Come spiega Victoria De Grazia nel suo saggio dedicato al patriarcato fascista, facendo riferimento allo stato sociale dell'Italia pre fascista, “la legge Pisanelli del 1865 aveva costituito un passo indietro rispetto alla legislazione familiare vigente nell'Italia austriaca. Come altre codificazioni del diritto di famiglia di ispirazione napoleonica, essa affermava l'interesse dello Stato nei confronti del nucleo familiare rafforzando l'autorità dei capifamiglia maschi. Le donne erano escluse dalla maggior parte degli atti giuridici e commerciali in assenza del consenso dei loro mariti, dalla possibilità di agire come tutori nei confronti dei figli, e persino dai «consigli familiari» che fino al 1942 ebbero il potere di disporre del patrimonio di famiglia, delle eredità e delle assegnazioni dotali in caso di morte o incapacità del padre. [...] Per mantenere intatto il patrimonio familiare, lo Stato diseredava i figli nati da unioni adulterine o incestuose, rendeva l'adulterio un crimine soltanto femminile e proibiva ogni forma di azione legale in questioni di paternità. [...] Il fascismo fu in grado di sfruttare anche l'esasperato maschilismo degli italiani. Si potrebbe dedicare un intero studio alle origini sociopsicologiche dell'atteggiamento maschilista assunto dagli intellettuali italiani dopo la svolta del secolo e alle sue innumerevoli manifestazioni, dalla sensibilità erotica dello scrittore decadente Gabriele D'Annunzio e dalle metafore antifemministe dell'influente rivista letteraria fiorentina «La Voce» fino alle famigerate dichiarazioni del poeta futurista Marinetti sul «disprezzo per la donna». [...] Alla vigilia della guerra si profilava in Italia ciò che potremmo definire una «politica neopaternalistica». Dal 1910 circa, moralisti fanatici lanciarono campagne contro la degenerazione della vita familiare, unendo le loro forze a quelle delle associazioni cattoliche nell'attribuire la colpa del calo di natalità all'urbanizzazione, all'emancipazione femminile e alle pratiche neomalthusiane d'ispirazione radicale.”, V. De Grazia, *Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922 – 1940)*, in Françoise Thébaud, a cura di, *Storia delle donne. Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 147 – 150.

³²⁷ *La via del dolore* (Roma, Fert, 1924) di Guglielmo Zorzi, con Linda Pini, Lido Manetti, Enrico Scatizzi, Marcella Sabbatini.

possibilità di un contatto sessuale. Nadia però, con fare provocatorio, si avvicina al giovane e introverso violinista, anch'egli già cliente del locale, seducendolo attraverso una boccata di fumo.



Figura 49. *La via del dolore* (1922)

La nuvola che pervade il volto del ragazzo diviene nebbia che confonde la visione, alito acre che pRomatte il contatto, ma che si risolve in un nulla di fatto. La sigaretta in questione, così, è simbolo di disinibizione, tratto psicologico che identifica Nadia con una donna dai costumi discutibili. In questo contesto, dunque, fumare non è simbolo di emancipazione e indipendenza femminile, bensì, al contrario, è un atto volgare, che nasconde debolezza (del personaggio) insita nel vizio.

Quando il fumo nuoce gravemente ai personaggi.

Il tabacco, conquistati i vari mercati occidentali, a partire dalla sua diffusione nei vari Stati, svela, in tempi rapidi, oltre alle proprietà

benefiche³²⁸, le sue caratteristiche nocive. Definendo l'impatto della produzione industriale del tabacco negli Stati Uniti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, Gianpietro Diana rileva che “le sigarette diventano il prodotto più importante tra i tabacchi lavorati, nonostante che in molti Stati si emanassero le prime leggi contro la vendita delle sigarette, o 'coffin tacks' (chiodi per bare) come spesso erano chiamate”³²⁹. La limitazione della sua diffusione, infatti, è incoraggiata dagli effetti allucinatori provocati dal suo uso e abuso. Gli aspetti insalubri della sostanza psicotropa, quindi, resi noti da alcune campagne sociali di sensibilizzazione, nel muto italiano di narrazione, emergono grazie alla relazione tra la messinscena del fumo e i suoi effetti allucinatori: non è un caso che la rappresentazione filmica del sogno, a volte, divenga il veicolo attraverso il quale il tabacco manifesta le sue proprietà nocive. Se una parte consistente del contesto scientifico e culturale di inizio secolo scorso percepiva il cinema come “la fabbrica dei sogni” - fuorvianti³³⁰, la narrazione filmica stessa, dunque, può trasformarsi in un sogno disturbato

³²⁸ Le prime piante europee di tabacco, i cui semi, inizialmente, erano conservati perlopiù da uomini di culto, venivano coltivate esclusivamente a fini medicamentosi: “la pianta di tabacco, principalmente per le sue virtù medicinali, per un certo tempo conservò l'epiteto di santa, sacra e divina. [...] A proposito dell'azione terapeutica del tabacco dal quale, in seguito, si ricavarono derivati per diverse applicazioni, la letteratura rileva episodi di guarigioni di ulcere cancerose e di fistole delle quali troviamo riferimenti in una lettera, datata 26 aprile 1560, inviata al Cardinale di Lorena da Giovanni Nicot, nel periodo in cui era ambasciatore di Francia (durante il regno di Carlo IX) presso la corte del Portogallo.”, Domenico Matrullo, *Un cenno storico intorno all'introduzione del tabacco in Italia*, «Il Tabacco», n.7, 1999, p. 64.

³²⁹ G. Diana, *La storia della sigaretta*, cit., p. 29.

³³⁰ Le reazioni critiche, se non a tratti persino cinefobiche dell'epoca nei confronti del cinematografo sono da interpretare come la risposta sociale all'incertezza che segue il cambiamento, dove “il cinema diventa il catalizzatore e il luogo di regolazione di un'insicurezza più profonda, generata dalla difficoltà di comprendere le trasformazioni della modernità, tanto veloci quanto apparentemente incontrollabili”. Le indagini scientifiche coeve, in particolare quelle condotte dal neurologo Giuseppe D'Abundo, rilevano che “gli effetti più gravi e frequenti di queste visioni consistono non solo nelle illusioni percettive (il cane che si trasforma in serpente) ma anche in vere e proprie allucinazioni, 'ordinariamente visive' ma anche tattili e termiche: una sinestesia allucinatoria che costituisce l'inevitabile esito infrapsichico di quell'attività sovrapercettiva tipica della fruizione cinematografica. Il cinema incoraggia nella mente dei nevrotici la formazione di immagini eidetiche di tipo allucinatorio perché il film stesso è una macchina allucinogena: esso infatti produce, agli occhi di uno spettatore inesperto o di una coscienza impressionabile, 'quadri allucinatori belli e formati' (un' 'allucinazione paradossale', direbbe Metz)”, Silvio Alovio, *Il cinematografo come macchina allucinogena: su alcune osservazioni psicopatologiche del 1911*, in Luca Mazzei e Leonardo Quresima, a cura di, *Cinema muto italiano. Microteorie*, «Bianco e Nero», LXVII, 550 – 551, ottobre 2004 – aprile 2005, p. 55.

del protagonista, quando ci si abbandona ai piaceri - devianti - del tabacco. I personaggi, infatti, fumano e poi si addormentano, vivendo incubi che parlano di paure, ansie e distruzione. Questo è ciò che accade, ad esempio, in *Aspettando il diretto di mezzanotte* (1911)³³¹, cortometraggio che racconta la storia di un capostazione, il quale, attendendo il treno notturno che trasporta un baule ricolmo di denaro, è vittima di un assalto da parte di alcuni malviventi. I delinquenti, uno nascosto in una cassa custodita all'interno dell'ufficio della stazione, avendo l'obiettivo di rubare il denaro contenuto nel baule in arrivo, attendono che il capostazione si addormenti per compiere l'agguato. Il capostazione, prima che si verifichi l'assalto, si accende la pipa, azione che, grazie alle proprietà rilassanti del tabacco, concilia il sonno che non tarda a sopraggiungere. L'uomo, così addormentato, è disturbato da un sogno inquieto, quasi premonitore, che anticipa l'aggressione dei ladri in attesa.



Figura 50. *Aspettando il diretto di mezzanotte* (1911)

L'incubo che si manifesta, in termini visivi, in molteplici mani che escono dal buio nell'atto di avvinghiarsi al corpo del capostazione, è da considerarsi espressione degli effetti onirici legati al consumo del tabacco. Alcuni stupefacenti, infatti, agiscono sul sistema nervoso, rilassandolo e sedandolo, al punto tale da favorire il sonno: a questo riguardo, Cesarina,

³³¹ *Aspettando il diretto di mezzanotte* (Torino, Itala Film, 1911).

protagonista inquietante di *La moglie di Claudio*, a narrazione quasi conclusa, dichiara il proprio amore al marito, il quale però, tradito e deluso, non le corrisponde più alcun sentimento positivo. Disperata, la donna confessa: “adesso sono io che vi amo...non mi sono data a dei falsi amori che per dimenticare, come avrei preso dell’oppio per dormire...”³³². Dopo aver fumato una sigaretta, si addormenta anche il protagonista della comica *Più forte che Sherlock Holmes* (1913)³³³, il quale è già vittima del sonno: il nucleo del film, infatti, è la messinscena del sogno di un uomo che, condizionato da un fatto di cronaca letto sul giornale, vestendo i panni di un gendarme, partecipa a un inseguimento ai danni di un brigante.



Figura 51. *Più forte che Sherlock Holmes* (1913)

³³² *La moglie di Claudio* (Torino, Itala, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti, didascalia 707 109.

³³³ *Più forte che Sherlock Holmes* (Torino, Itala Film, 1913), di Giovanni Pastrone, con Emilio Vardannes, Domenico Gambino. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 52. *Più forte che Sherlock Holmes* (1913)

La caccia all'uomo si rivela più estenuante del previsto, pertanto il poliziotto, a un certo punto, durante la rincorsa, decide di prendere fiato accomodandosi su un divano di un salotto aristocratico. Un gentiluomo presente, per farlo calmare, gli offre una sigaretta, che lo fa piombare in un sonno profondo. Lo stato di incoscienza del gendarme, quindi, permette al brigante di avere la meglio su di lui, durante l'immane linciaggio.

La relazione diretta tra rappresentazione del fumo e sogno tormentato, si instaura anche in *Umanità* (1919) di Elvira Giallanella³³⁴, film che racconta, attraverso uno scenario di tipo fiabesco, la storia di due bambini che sopravvivono, unici superstiti, al disastro causato dalla guerra. Questa narrazione è il frutto del sogno del piccolo protagonista, Tranquillino, il quale, con la collaborazione della sorellina Sirenetta, prima di coricarsi a letto, compie delle birichinate, lontano dagli occhi dei genitori. Mentre Sirenetta soddisfa il piacere della gola mangiando di nascosto la conserva, Tranquillino si interessa delle vicende sociali, fumando e leggendo il giornale, attività che rispettano la divisione dei ruoli in base al genere sessuale.

³³⁴ *Umanità* (Roma, Liana Film, 1919), di Elvira Giallanella. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 53. *Umanità* (1919)

Sirenetta, colta dall'ansia durante la sua scorpacciata, domanda al fratello: “..e se tutti morissero?...”, ma lui la rassicura, replicando: “...io rispondo: non pensarci...saprò rifare il mondo”. Fumare, in una società dove il diritto di voto politico non è ancora concesso alle donne, è una pratica che rafforza l'identità maschile, nei termini in cui essere uomini significa possedere le competenze per capire, decidere e incidere sulle cose del mondo. Tranquillino, che grazie alla sigaretta si fa uomo³³⁵, rappresenta quindi l'inclinazione maschile a fare la guerra e seminare distruzione. Il tabacco, dunque, in questo film, ha importanti connessioni con la rovina, soprattutto se si considera che, probabilmente, l'agente scatenante del sogno è la sigaretta fumata a letto da Tranquillino. L'inquadratura del bambino che aspira la sigaretta e si addormenta, è immediatamente seguita dalla didascalia che introduce il nucleo della narrazione, operazione di montaggio che segna un inequivocabile filo rosso tra l'uso del tabacco e gli aspetti onirici propri del sogno.

In altri termini, la relazione tra effetti allucinogeni del tabacco e rappresentazione del sogno diventa, altresì, l'espressione catartica di un folclore difficile da disincentivare. Manifestazione di virilità, la sigaretta

³³⁵ La sigaretta, infatti, è un oggetto che socialmente indica la transizione alla condizione adulta, esattamente come rileva Raffaele Cavaliere scrivendo che “i ragazzi fumano perché vogliono sembrare adulti”, cfr. R. Cavaliere, *Condizionamenti socio culturali del fumatore*, cit., p. 105.

“è un vizio che bisogna offrirsi per poter decidere e sfidare la salute, la morte”³³⁶, come accade in *Robinet aviatore* (1911)³³⁷, cortometraggio in cui il protagonista, affascinato da una dimostrazione di volo, progetta un aeromobile a forma di pesce, che gli consente di intraprendere un viaggio avventuroso. Robinet, prima di decollare con il suo aeroplano, viene accolto dalla folla esultante – uomini pettoruti e donne imbellettate che, tra divise, elmetti d’ordinanza e bandiere, rappresentano il repertorio sociale locale più vivace – che lo acclama per l’atto eroico. L’aviatore, percependo l’importanza e il pericolo della sua missione, irrompe in quel clima di euforia, stringendo, nervosamente, tra le labbra, una sigaretta, che getta a terra, poco prima di salire sul mezzo. Se da una parte il tabacco aiuta Robinet a calmare lo spirito eccitato, dall’altra lo stimola a raccogliere il coraggio per librarsi in volo. L’aereo, però, nel 1911, anno di produzione del film, è un veicolo avvincente quanto rovinoso, soprattutto se si pensa che durante la guerra italo-turca, esso è utilizzato, per la prima volta, per scopi bellici. Non è forse un caso che Robinet, infatti, sorvolando una città, semini, suo malgrado, distruzione e terrore, a causa del suo bizzarro mezzo di trasporto. L’atto eroico nonché virile, promosso da una sigaretta inalata a pieni polmoni, si trasforma in devastazione e paura, ovvero nella rappresentazione di un guerra che il cinema coevo preferisce descrivere simbolicamente e con una vena – forse cinica – di ironia.

Il fumo è inoltre associato alla morte nell’ampiamente citato *Il processo Clémenceau* (1917)³³⁸, dove Iza, nella sequenza della sua permanenza presso la dimora regale polacca di Sergio, in uno dei momenti del film in cui abbandona Pierre in favore della ricchezza e del prestigio pRomassi dal principe, fuma una sigaretta con atteggiamento rilassato. Un piano a figura intera offre un ritratto di Francesca Bertini avvolta dal fumo della sigaretta, nell’istante in cui reclina il capo per godere del profumo dei fiori in vaso, appoggiati su un prestigioso mobile d’epoca.

³³⁶ R. Cavaliere, *Condizionamenti socio culturali del fumatore*, cit., p. 105.

³³⁷ *Robinet aviatore* (Torino, Ambrosio, 1911). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

³³⁸ *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.



Figura 54. *Il processo Clémenceau* (1917)

Una didascalia descrive così lo scenario che fonde fumo e profumo floreale, accostamento ossimorico che presagisce le sorti sventurate della protagonista: “con lo stesso diletto che le procurano i suoi fiori, Iza aspira il profumo della sua vita felice, senza sapere che il medesimo aroma che inebria di delizie può nascondere un veleno mortale”³³⁹. La fragranza dei fiori, quindi, si mescola all’olezzo acre del fumo della sigaretta, dove la confusione dei due aromi diventa il simbolo della contaminazione dell’animo della donna. Al termine della sequenza, Iza getta prima la sigaretta e poi dopo il fiore che stringe tra le mani, azione che anticipa e rafforza, in termini del tutto allusivi, l’epilogo tragico della sua storia.

³³⁹ *Il processo Clémenceau*, didascalia.

Pecunia non loquitur. Il denaro nel cinema muto italiano di finzione

La compravendita: una messinscena tra accordo e conflitto sociale

Il primo cinema italiano dedica alla rappresentazione del denaro un ruolo ricorsivo e pervasivo, a volte centrale, in particolare quando diventa motore narrativo. La messinscena del denaro è perlopiù rappresentazione degli atti di compravendita: in questi termini, la moneta diventa il filo conduttore tra i personaggi, elemento di sfondo dell'universo filmico rappresentato e movente che scuote contesti e vicende narrate.

In molti di questi film, la rappresentazione del denaro è espressione dell'*everyday life*, soprattutto quando indica transazioni economiche in presenza. L'Italia di inizio Novecento, infatti, è un'affermata società del mercato, dove la compravendita di oggetti e servizi mediante l'uso del denaro è da ritenersi un atto socialmente consolidato e quotidiano, che concorre al processo di modernizzazione³⁴⁰. Non è casuale, dunque, che il grande schermo, in questi anni, non di rado, rappresenti la modernità mediante la messinscena di transazioni economiche, dove l'acquisto e la vendita di beni, spesso, è utile a costruire e rafforzare l'ambiente filmico³⁴¹. La rappresentazione delle attività commerciali, infatti, in molteplici casi, non possiede finalità narrative; personaggi principali e secondari, ma anche quelli senza una precisa connotazione, comprano o liquidano oggetti, in cambio, perlopiù, di monete e banconote correnti. Così un gentiluomo paga un corpetto confezionato da una sarta in *Al*

³⁴⁰ “Il cambiamento che i classici della sociologia hanno definito come passaggio dalla comunità alla società, dallo status al contratto, dalla solidarietà meccanica alla solidarietà organica, e in altri modi simili, comprende anche il passaggio da economie in gran parte di sussistenza, basate su reciprocità e redistribuzione, a economie di sviluppo regolate dal mercato. Il mercato è stato anzi un importante veicolo di modernizzazione. [...] Il cambiamento come regola, l'universalismo, la razionalità, il carattere specifico e limitato delle relazioni che libera da dipendenze personali, e che viene fissato solo da legami contrattuali, sono come sappiamo aspetti in generale della cultura della modernizzazione”, A. Bagnasco, M. Barbagli, A. Cavalli, *Corso di sociologia*, cit., p. 502.

³⁴¹ Per una definizione di *universo o ambiente filmico*, cfr F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit., p. 170.

*cinematografo guardare...ma non toccare!*³⁴², mentre l'intollerante e velatamente misantropo protagonista di *Buon anno!* (1909)³⁴³ (utilizza le monete per acquistare alcuni calendari dell'anno nuovo e al contempo congedare fastidiosi offerenti; Pierre, invece, in *Il processo Clémenceau* (1917)³⁴⁴, remunera il pastore presso il quale si procura del latte per soddisfare la sete della sua amata e irrequieta Iza. In *Fricot e l'estintore* (1913)³⁴⁵, invece, il capoufficio acquista l'apparecchio antincendio da un rappresentante commerciale, attraverso l'uso di banconote.



Figura 55. Buon anno! (1909)

³⁴² *Al cinematografo guardate...e non toccate!* (Torino, Itala Film, 1912) di Giovanni Pastrone.

³⁴³ *Buon anno* (Torino, Ambrosio, 1909). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

³⁴⁴ *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

³⁴⁵ *Fricot e l'estintore* (Torino, Ambrosio, 1913). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 56. *Fricot e l'estintore* (1913)

In questi film, oggetto delle transazioni non sono solo i beni materiali, ma anche le prestazioni retribuite. Elena, in *Notte di tempesta* (1916)³⁴⁶, risolve il guasto improvviso della propria automobile, pagando la riparazione compiuta da un salvifico meccanico; il cavallerizzo del film *Romanzo di un fantino* (1910)³⁴⁷, ricompensa con una moneta il bambino che ha accudito il suo animale, laddove in *Papà* (1915)³⁴⁸, il conte Larzac onora con il denaro l'aiuto offerto dal campagnolo che, attraverso la sua indicazione, gli permette di ritrovare suo figlio Giovanni. In *Il ritratto dell'amata* (1912)³⁴⁹, poi, l'artista remunera il guardiano del parco dove la coppia allietta la propria intimità godendo delle bellezze paesaggistiche e architettoniche del luogo, mentre il protagonista di *Avventura galante di un provinciale* (1908)³⁵⁰ salda, con del denaro contante, le consumazioni servite da un ri-

³⁴⁶ *Notte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Elisa Finazzi.

³⁴⁷ *Il romanzo di un fantino* (Torino, Ambrosio, 1910), di Arrigo Frusta (sceneggiatura), con Paolo Azzurri, Alberto Capozzi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Mirra Principi, Ercole Vaser, Mario Voller-Buzzi.

³⁴⁸ *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli, Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

³⁴⁹ *Il ritratto dell'amata* (Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio, con Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli.

³⁵⁰ *Avventura galante di un provinciale* (Milano, Comerio Films, 1908), di Luca Comerio.

spettoso cameriere. In *Padre* (1912)³⁵¹, Tonio, uno sciatto ubriaccone con qualche soldo in tasca, non solo offre vino ai suoi compagni di taverna grazie all'inconsueta disponibilità di banconote, ma, colto dall'euforia e annesso dai fumi dell'alcool, decide di lasciare il resto in moneta restituito dal cameriere, ai bevitori che se ne appropriano in modo impulsivo. Al contrario, l'ingegner Sacchi non ha soldi per pagare il servizio offerto dalla lavanderia presso cui lavora la giovanissima Scampolo, così istruita dalla sua responsabile: “se non paga il conto, riprenditi la biancheria!”³⁵².

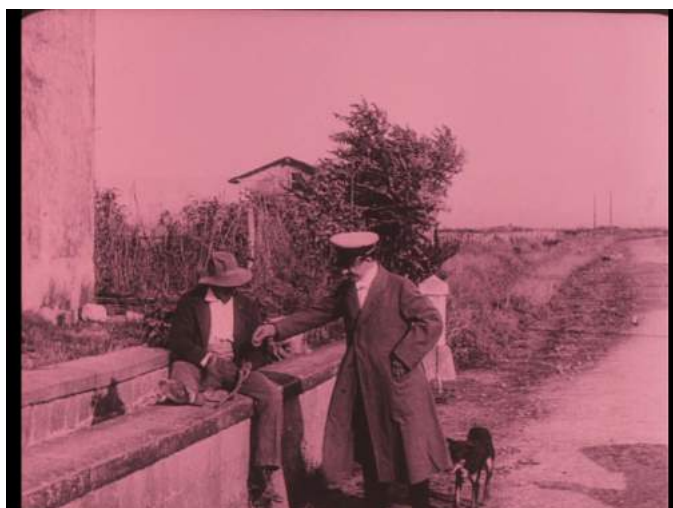


Figura 57. *Papà* (1915)

³⁵¹ *Padre* (Torino, Itala Film, 1912), di Gino Zaccaria, Dante Testa, con Ermete Zacconi, Lydia Quaranta, Dante Testa, Giovanni Casaleggio, Febo Mari, signor Ravel, Valentina Frascaroli. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

³⁵² *Scampolo* (Italia/Germania, Nero Film, 1928), di Augusto Genina, con Carmen Boni, Livio Pavanelli, Hans Junkermann, didascalia. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 58. *Avventura galante di un provinciale* (1908)

Esempi come questi sono difficili da esaurire. Per questa ragione si può ritenere che la rappresentazione del denaro sia uno degli aspetti socio-culturali più importanti da prendere in esame in questa sede. La messinscena dell'uso del denaro, infatti, ricorda che alla base delle transazioni economiche sussiste l'accordo collettivo, che regola i comportamenti, le relazioni e la convivenza tra gli individui e il loro rapporto con lo Stato. Attraverso questa prospettiva, emerge che

il denaro non è mai risolvibile nelle sue funzioni monetarie, non si svincola mai del tutto dalla cultura e dalla società, dalle passioni e dalle illusioni, dalle paure e dalle ansie della vita quotidiana, ma le interpreta, le seda, le esalta. Per questo usando il denaro dovremmo sempre pensare agli altri, al loro lavoro e al loro tempo che compriamo, ai frammenti della nostra vita che vi restano impigliati quando lo spendiamo³⁵³.

La trattativa monetaria, infatti, coerentemente a quanto è possibile vedere sul grande schermo di inizio Novecento, si fa portavoce degli accordi nonché dei conflitti collettivi, che definiscono ruoli sociali e rapporti di potere. Nella sua dissertazione di Dottorato, affrontando una elaborata riflessione tra il concetto di denaro e valore, il ricercatore Pietro Garofalo, scrive:

³⁵³ Maria Luisa Maniscalco, *Sociologia del denaro*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. XI.

sebbene la nozione di valore possa apparire una nozione perspicua in realtà non lo è affatto. Siamo soliti parlare del valore delle merci senza soffermarci troppo su che cosa ciò voglia significare. Ne parliamo come se fosse una merce ad avere un valore e siamo portati a pensare come se il valore sia qualcosa che concerne la merce medesima. Tuttavia niente nell'abito che scambiamo, nei libri che compriamo, presentano a colpo d'occhio qualcosa come un "valore", se non il prezzo che gli sta appeso o meglio il valore nella sua forma nominale³⁵⁴.

Attraverso il denaro, infatti, si assegna un valore, non solo agli oggetti, ma anche alle persone e ai contesti; in questo senso i soldi quando si possiedono o nel momento in cui si dissipano, possono indicare prestigio, previdenza, come avidità e corruzione.

Come nella realtà il denaro fa dialogare le persone e genera situazioni sociali, al cinema la sua rappresentazione, soprattutto durante la messinscena di atti di compravendita, mette in relazione personaggi e crea situazioni, in particolare quando, emergendo dallo sfondo scenico, acquisisce una rilevanza all'interno della narrazione. Un esempio rappresentativo di questa dinamica, si trova nel film *La maschera pietosa* (1914)³⁵⁵, dove la transazione commerciale che coinvolge Marcello e l'antiquario diventa oggetto di attenzione nella sequenza della compravendita del quadro. La scena, che possiede le caratteristiche dello *sketch*, nonostante non incida sulla trama, ha una durata di quasi due minuti, aspetto che rende questa interpolazione filmica una rappresentazione che suscita la curiosità dello spettatore. Il protagonista maschile, un pittore squattrinato, attirato dalle atmosfere frizzanti e goliardiche della festa e del carnevale, prima di tradire la sua donna con la disponibile e vivace dirimpettaia Lucy, per racimolare un poco di denaro vende uno dei suoi quadri a un antiquario. La scena rappresentata con toni velatamente umoristici, si apre con una didascalia che descrive l'intenzione di Marcello, di concludere un'operazione monetaria con il

³⁵⁴ Pietro Garofalo, *Antropologia del denaro. Linguaggio, valore e ontologia sociale*, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Dottorato di ricerca in Filosofia del linguaggio, della mente e dei processi formativi, Ciclo XXIV, 2011/2013, p. 199.

³⁵⁵ *La maschera pietosa* (Torino, Ambrosio, 1914), con Erna Hornak, Alfredo Bertone, Ines Lazzarini, Annetta Ripamonti, Ubaldo Stefani.

commerciante. “Ciao amico, vengo a fare affari con voi”³⁵⁶: così si esprime il protagonista, irrompendo nel negozio, dove l'antiquario, seduto in poltrona a leggere il giornale, è in attesa di clienti o potenziali venditori, che gli forniscono, come nel caso di Marcello, l'occasione per compiere un buon investimento. Il commercio, infatti, non lascia spazio all'amicizia, in quanto “chi opera sul mercato non si comporta in modo diverso a seconda che abbia a che fare con amici o estranei”³⁵⁷. Il pittore, quindi, mostra il quadro al negoziante e a partire da questo momento, inizia il rituale di compravendita: il primo cerca di esaltare la propria opera, dimodoché possa essere considerata di valore, di contro, in tutta risposta, il secondo minimizza le potenzialità del quadro, conferendo a esso poco prestigio. La *performance* attoriale mette in evidenza le posizioni - ideologiche e di ruolo - occupate dai due personaggi, i quali, dopo una teatrale, seppur breve, uscita di scena del pittore con il quadro sotto il braccio, si accordano sulla compravendita. L'antiquario tenta di conferire un valore monetario all'opera, ma le molteplici proposte iniziali sembrano non soddisfare il venditore.



Figura 59. *La maschera pietosa* (1914)

³⁵⁶ *La maschera pietosa*, didascalia, [traduzione mia]. Il cartello della copia positiva disponibile del film, conservata al Museo Nazionale del Cinema, riporta: “Goedendag vriend, ik komom zaken met U te doen”.

³⁵⁷ A. Bagnasco, M. Barbagli, A. Cavalli, *Corso di sociologia*, cit., p. 502.

Trovato finalmente l'accordo, il negoziante sfodera il portafogli dalla tasca, che nasconde agli occhi di Marcello, mentre sfilava le banconote per il pagamento. L'artista, soddisfatto, allunga la mano all'antiquario, per sancire la conclusione dell'affare, ma il suo interlocutore, non corrisponde, fingendo di non essere altrettanto compiaciuto. Da autentico mercenario quale è, l'antiquario, uscito il pittore dal negozio, dimostra la sua evidente soddisfazione per avere gestito al meglio la transazione. La conclusione della sequenza evidenzia come i ruoli sociali dei due personaggi, influiscano sulla trattativa. Il distinto negoziante è padrone di un esercizio che tratta beni di valore e la tranquillità con cui gestisce il suo tempo lavorativo, induce a pensare che questo personaggio goda di un potere economico, sconosciuto al pittore senza un soldo. L'artista, infatti, avendo bisogno di denaro, nonostante rifiuti più volte le proposte di acquisto dell'antiquario, è probabilmente più disposto a concludere l'affare, senza avanzare troppe pretese. In altri termini, tra i due si instaura un rapporto di potere dove “chi appartiene a diverse classi sociali partecipa in modo diverso al gioco del mercato, e il gioco del mercato non garantisce che costi e vantaggi siano ripartiti in modo equo”³⁵⁸.

Il conflitto generato dalla gerarchia che si instaura all'interno della trattativa monetaria, fa sì che il denaro

da una parte agisce come elemento terzo e sovraordinato, riuscendo, per il suo particolare status, a disciplinare la conflittualità latente tra gli scambisti – contrapposti dai relativi interessi e dal desiderio del proprio utile – e trasforma le rivalità in 'differenze' di posizioni e disposizioni, esprimibili in uno spazio comune. Dall'altra, però, il denaro costituisce paradossalmente proprio il mezzo attraverso il quale gli antagonisti emergenti dal rapporto possono esprimersi: diviene allora portatore di violenza, mentre pure rappresenta una forma di ritualizzazione e di limitazione della violenza stessa³⁵⁹.

Un ulteriore esempio di incontro e scontro causato dalla compravendita si ha nel film *L'emigrante* (1915)³⁶⁰, produzione che narra la storia di un uomo non più giovane, ma ancora in età lavorativa, che, per migliorare la

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 503 – 504.

³⁵⁹ M. L. Maniscalco, *Sociologia del denaro*, cit., pp. 14 – 15.

³⁶⁰ *L'emigrante* (Torino, Itala, 1915), di Febo Mari, con Ermete Zacconi, Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti.

qualità della vita della propria famiglia, intraprende un viaggio in Sud America, con la speranza di trovare un'occupazione ben retribuita. Il protagonista, avendo la necessità di raccogliere i soldi per compiere la traversata, decide di vendere alcuni dei propri mobili. Il rigattiere che all'inizio del film preleva il mobilio restituendo un misero e ingiusto compenso in denaro alla moglie dell'emigrante, investe, nei confronti della famiglia, una posizione sociale di vantaggio: il “robivecchi”, non solo possiede i soldi che servono all'emigrante per partire, ma gode della possibilità economica di investire i propri guadagni. Tuttavia, il protagonista, ritornato a casa nel momento in cui il rigattiere ha concluso il suo affare, apprendendo di aver ricevuto un irrisorio compenso per i beni venduti, protesta con energia, ribaltando i rapporti di forza.



Figura 60. *L'emigrante* (1915)



Figura 61. *L'emigrante* (1915)

L'uomo, percependo di aver subito un'ingiustizia, raggiunge il rigattiere in allontanamento, pretendendo un'integrazione del compenso. Il commerciante, inizialmente, pone resistenza, ma quando l'emigrante lo minaccia fisicamente, cede, senza esitazioni, e consegna all'uomo, il dovuto mancante.

I soldi sono motivo sia di accordo sia di conflitto in *Tartarin e i cinque franchi* (1911)³⁶¹, comica che si apre con la perdita del portafogli di un galantuomo, recuperato, tuttavia, da due gendarmi volenterosi, ovvero Totò e Tartarin. Per premiare la condotta delle due guardie, l'onesto borghese dona loro cinque franchi, azione che suscita l'attrito tra i beneficiari.

³⁶¹ *Tartarin e i 5 franchi* (Torino, Centauro Films, 1912) di Giuseppe Gray, con Cesare Quest. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 62. *Tartarin e i cinque franchi* (1911)

Non trovando il compromesso su come spendere questi soldi, i protagonisti lanciano la moneta che viene prontamente afferrata, e quindi rubata, da una coppia che, alla finestra, assiste alla discussione. “Tra i due litiganti, il terzo gode”: i profittatori, che, a differenza di Totò e Tartarin, sanno come spendere i cinque franchi, grazie alla loro prontezza e furbizia, utilizzano le monete per consumare un pasto soddisfacente. In questo cortometraggio, il denaro, essendo in prima istanza utilizzato come riconoscimento per la lealtà dimostrata dalle guardie, assume un ruolo ordinatore, rispettando il principio della reciprocità bilanciata, definita come una prestazione economica

che riguarda relazioni all'esterno della famiglia, nella cerchia della parentela allargata e tra famiglie all'interno della stessa comunità. Al contrario del caso precedente [la reciprocità generalizzata], qui lo scambio prevede una restituzione equivalente in valore, calcolata con molta precisione, in tempi definiti e di solito brevi. [...] I due tipi di reciprocità sono accomunati dal fatto che si tratta di relazioni regolate da norme e sanzioni morali, le quali hanno anche un contenuto economico, ma incapsulato, per così dire, all'interno di relazioni sociali, dalle quali non può essere separato³⁶².

³⁶² A. Bagnasco, M. Barbagli, A. Cavalli, *Corso di sociologia*, cit., pp. 491 – 492.

La realizzazione di una legge nazionale sulle “cose ritrovate” che prevede il pagamento di un indennizzo al ritrovatore nel caso in cui il proprietario rientri in possesso di ciò che è andato perduto, è da considerarsi “un compenso per la sua onestà e per il servizio utile prestato”³⁶³. Questa norma, come accade con il principio di reciprocità che cerca di creare un equilibrio tra gli scambi, ha la funzione di regolare e ordinare la società, anche se i nobili del pensiero come Platone, potrebbero ricordare che “tra i sapienti del passato, nessuno mai ritenne giusto riscuotere denaro come ricompensa”³⁶⁴. Questa considerazione critica, riferita alla richiesta di pagamento da parte dei sofisti per l'esercizio della propria professione, può estendersi anche alle azioni moralmente lodevoli dal punto di vista civico, come accade nell'appena citato *Tartarin e i cinque franchi* (1911)³⁶⁵. Monetizzare la buona condotta, peculiarità del mondo moderno, significa conferire un valore in denaro alla dimensione etica e spirituale. In sintesi, il denaro inquina l'anima e forse è questo il motivo per il quale Totò e Tartarin, litigando per la moneta, sono beffati dalla coppia che non si fa sfuggire l'occasione di rubare il denaro conteso.

Questi casi filmici, attraverso *focus* più o meno ravvicinati sulle operazioni di mercato, descrivono e illustrano, in modo efficace, la dimensione antropologica del denaro: intorno ad esso, dunque, si strutturano gerarchie, norme comportamentali, ritualità. La rappresentazione di questa dimensione, infatti, in questo senso, è da considerarsi l'espressione della vita quotidiana delle persone, dove affari e traffici di tipo economico come

commerciare, investire nella produzione, lavorare per guadagnare un salario sono considerati nella nostra società modi legittimi e normali per procurarsi mezzi per i più diversi scopi; detto in termini

³⁶³ ‘Art. 930’, *Codice Civile*, Edizioni Giuridiche Simone, Napoli, 2017, <https://www.simone.it/cgi-local/Codici/newart.cgi?939,33,114,2,1937,2>, ultima consultazione: 13 luglio 2017. L'Articolo di Legge specifica che “il proprietario deve pagare a titolo di premio al ritrovatore, se questi lo richiede, il decimo della somma o del prezzo della cosa ritrovata. Se tale somma o prezzo eccede le diecimila lire, il premio per il sovrappiù è solo del ventesimo. Se la cosa non ha valore commerciale, la misura del premio è fissata dal giudice secondo il suo prudente apprezzamento”.

³⁶⁴ Platone, *Ippia Maggiore*, in Giuseppe Cambiano, a cura di, *Dialoghi Filosofici*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1981, 282c-282d.

³⁶⁵ *Tartarin e i 5 franchi* (Torino, Centauro Films, 1912) di Giuseppe Gray, con Cesare Quest.

sociologici: l'economia e il mercato sono stati istituzionalizzati. I comportamenti economici che oggi consideriamo normali non devono essere considerati naturali: essi sono emersi e stati accettati lentamente, nel corso dei secoli, come frutto di una complessa elaborazione culturale e sociale³⁶⁶.

Le scienze umane, pertanto, si occupano, da tempo, di indagare il denaro in qualità di elemento della realtà istituzionale. Nella fattispecie, l'ontologia sociale, branca puntuale della filosofia, usando ampiamente il denaro come elemento esemplificativo delle proprie tesi, afferma che le transazioni economiche sussistono grazie alla realtà sociale. Il filosofo John Searle, studioso internazionale di riferimento dell'ontologia sociale, definisce il denaro come un fatto istituzionale. Secondo le sue teorie, la realtà dipende dall'intenzionalità collettiva, ovvero dal fatto che, ad esempio, la moneta "è denaro solo perché la gente crede che sia denaro"³⁶⁷. I soggetti attribuiscono, quindi, a oggetti di carta, metallo o altro materiale, un valore di scambio diverso dal loro valore d'uso, trasformandoli in enti che possiedono una funzione simbolica (*funzione di status*).

Il cinema muto italiano, infatti, oltre a rappresentarne la funzione d'uso, restituisce al proprio pubblico la carica semantica del denaro, attraverso le diverse rappresentazioni che ne mettono in evidenza l'aspetto morale, sociale e culturale.

Dalla moneta al debito, dalla fiducia alla condanna morale.

La società del denaro è necessariamente anche una società del debito economico, dove prestare denaro a interesse e non, e usufruire di beni e servizi prima di averli pagati, è da considerarsi pratica comune e integrante alle logiche del mercato. Come spiega l'antropologo David Graeber, "il debito dei consumatori è la linfa vitale della nostra economia. Tutti i moderni stati-nazione sono stati eretti sulla spesa in deficit"³⁶⁸.

³⁶⁶ Arnaldo Bagnasco, Marzio Barbagli, Alessandro Cavalli, *Corso di sociologia*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 501.

³⁶⁷ John Searle, *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press. Tr. it. A cura di A. Bosco, *La costruzione della realtà sociale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1996, p.42.

La rappresentazione del denaro implica, quindi, anche la messinscena del debito, combinazione facilmente riscontrabile nelle produzioni del primo cinema italiano. Nel film *Il biglietto da mille* (1912)³⁶⁹, la moglie del benestante De Renzis si indebita con la sarta per una somma di mille marchi, senza che il marito lo sappia. Rodolfi, l'amico di famiglia, nonché corteggiatore della donna, per accattivarne i favori, le promette di sanare il debito, nonostante non possieda sufficiente denaro. Con la prospettiva di mantenere l'impegno preso, "Rodolfi alla ricerca di un prestito da mille marchi"³⁷⁰, si reca al circolo maschile, dove è lo stesso De Renzis, ignaro di tutto, ad accordargli la somma.



Figura 63. *Il biglietto da mille* (1912)

³⁶⁸ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years*, Brooklyn, New York, Melville House, 2011. Tr. it. a cura di Luca Larcher e Alberto Prunetti, *Debito. I primi 5000 anni*, Milano, Milano, Il saggiatore, 2012, 8 – 9.

³⁶⁹ *Il biglietto da mille* (Torino, Ambrosio, 1912), con Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini.

³⁷⁰ *Il biglietto da mille* (tedesca) 717 – 6, "Rodolfi auf der suche nach einem tausend markschein", [traduzione mia].



Figura 64. *Il biglietto da mille* (1912)

Con i soldi in tasca, incontra la moglie del creditore e dopo averle regalato il denaro, ottiene le attenzioni amorose sperate. Il cortometraggio si chiude con la strategica mossa di Rodolfi che, per restituire la cifra dovuta, scrive a De Renzis, confessando di aver donato i mille marchi alla moglie, a sua volta indebitata con la sarta. Il lieto fine è garantito, perciò, dal tradimento celato e dai debiti ripagati.

La morale diffusa anche dai film italiani del periodo del muto ci suggerisce, quindi, che onorare i propri debiti è perlopiù un obbligo di condotta: in *Il carabiniere* (1913)³⁷¹, il cacciatore Francesco, dopo aver accettato i soldi dall'oste del paese per compiere una spedizione di caccia in territorio non autorizzato, colto in flagranza di reato, è impossibilitato a concludere l'illecita missione. Dopo aver subito un fermo presso la caserma dei carabinieri, Francesco incontra l'oste e, mentre lo informa dell'accaduto, gli spiega che “la caparra l'ho spesa per il mio bambino ammalato. Lavorerò e restituirò la somma, ma datemi un po' di tempo”³⁷². Questo caso filmico suggerisce che l'onere del debito sia da riferirsi all'etica piuttosto che a una specifica situazione economica o alla legge. Il debito di Francesco nei confronti dell'oste non risulta essere normato dalla

³⁷¹ *Il carabiniere*, (Torino, Pasquali, 1913) di Ubaldo Maria Del Colle ed Ernesto Maria Pasquali, con Alberto Capozzi e Ugo Pardi.

³⁷² *Il carabiniere*, didascalia 152 – 23.

giurisprudenza (essendo un accordo privato che prevede un atto illecito) né crea urgenze di tipo economico (il prestito concesso, ad esempio, non provoca il crollo finanziario dell'oste); qual è allora la motivazione che spinge il cacciatore a voler restituire i soldi all'oste? La risposta è: l'obbligo morale.

Graeber realizza la sua opera a partire da una riflessione su quello che è il senso comune relativo al tema del debito:

«Non c'è dubbio che bisogna ripagare i propri debiti.» La frase sembra così inattaccabile perché non è un'affermazione economica: è un giudizio morale. Dopo tutto, che cos'è la moralità se non ripagare i propri debiti? Dare alla gente quel che le spetta. Accettare le proprie responsabilità. Adempiere ai propri doveri verso gli altri, così come ci si aspetta che gli altri facciano nei confronti altrui. Quale esempio più ovvio di una persona che si sottrae alle proprie responsabilità di chi rinnega una promessa o rifiuta di pagare un debito?³⁷³

Sanare i propri debiti, per il modo comune di intendere, è innanzi tutto una responsabilità morale, infatti questo è ciò che trapela anche dalle rappresentazioni filmiche del cinema italiano delle origini. La messinscena del debito non ripagato, se non è soggetto a usura, infatti, scatena situazioni di conflitto sociale e disapprovazione. In *La principessa Bebè* (1921)³⁷⁴, Maia, la giovane fanciulla del Principato di Curlandia, è promessa al principe Sigismondo di Larcundia, il quale, in attesa delle nozze, lontano dalla sua amata, si dedica alle piacevoli distrazioni del mondo parigino. La protagonista, divorata da un amore che la fa sentire abbandonata, decide, con l'approvazione del padre, il re Ottocar, di partire per la capitale francese in compagnia del cugino Boleslao e il principe Goliath, nel tentativo di ricondurre a casa il pRomasso Sigismondo. Durante i preparativi per la partenza, il re paga i debiti di Boleslao, che vengono evocati, tramite didascalia, insistentemente, dall'inizio del film. Boleslao, anch'egli reduce da un viaggio parigino dominato da allegre bevute e spese pazze, fa ritorno al Principato, dove, tempestivamente,

³⁷³ D. Graeber, *Debito*, cit., pp. 7 – 8.

³⁷⁴ *La principessa bebè* (D'Ambra Film, Unione Cinematografica Italiana, 1921) di Lucio D'Ambra.

presenta al re, il conto interminabile delle sue uscite: “Zio, i miei debiti di Parigi!”³⁷⁵. Accordata a Maia, quindi, la missione in Europa, Ottocar sborsa “...qualche biglietto da mille per pagare i debiti parigini di Boleslao...”³⁷⁶, ma al contempo intimidisce il nipote, con queste parole: “ti ho pagati i debiti. ma se non riuscirai a ricondurre in dietro Sigismondo con Bebè, io ti chiuderò per sei mesi in fortezza!”³⁷⁷.



Figura 65. *La principessa bebè* (1921)

Giunti a Parigi Maia e Goliath, monitorano Sigismondo sotto mentite spoglie, mentre Boleslao incontra il cugino principe di Laurcundia, il quale, appena lo vede, gli domanda: “E lo zio Ottocar ha pagato i tuoi debiti?”³⁷⁸.

La prima parte del film si concentra, con evidenza e come dimostrato, sul debito di Boleslao, stato che, in prima istanza, contrappone il mondo armonioso e cadenzato del Principato di Curlandia, a quello più frizzante ed eccessivo di Parigi, città-simbolo della modernizzazione³⁷⁹. Il contesto

³⁷⁵ *La principessa bebè*, didascalia 37 – 36.

³⁷⁶ *La principessa bebè*, didascalia 37 – 58.

³⁷⁷ *La principessa bebè*, didascalia 37 – 66.

³⁷⁸ *La principessa bebè*, didascalia 37 – 67.

³⁷⁹ La narrazione non fornisce espliciti riferimenti temporali, tuttavia, la rappresentazione di Parigi fa intendere, attraverso la messinscena della cultura materiale e del contesto sociale, che il film sia ambientato nel periodo coevo.

urbano, essendo catalizzatore del divertimento e della spensieratezza, allontana le persone dalle proprie responsabilità: Sigismondo, pRomasso sposo, ad esempio, fissato il giorno del suo ritorno a casa, rimane a godere dei salotti parigini, grazie al fatto di non dichiarare mai l'anno del suo rientro, mentre il cugino colleziona "fatture... fatture... tre mantelli... tre cappelli... tre collane... bibiche, bibichette, bibichon... per avere il diritto d'amarne una... Boleslao ha il dovere di pensare a tutte e tre..."³⁸⁰. Il giovanotto consumato dalle spese, ritornato al Principato dove l'ordine culturale permette di rispettare i propri doveri, regolarizza la sua posizione di debitore, grazie all'intervento del saggio quanto protettivo Ottocar, che paga tutti i conti al suo posto, per permettere a Boleslao di ritornare a Parigi e aiutare la sua adorata figlia. Solo dopo aver ripagato tutti i debiti, pertanto, il cugino può fare ritorno in città, condizione che lo rende socialmente più apprezzabile e libero da qualsiasi obbligo.

Il mancato pagamento del debito, quindi, diventa causa di disapprovazione che, in particolare, nella comica, provoca, non di rado, il caos sociale e la distruzione degli ambienti circostanti. Nel film *Il primo duello di Polidor* (1913)³⁸¹, il comico interpreta il ruolo di un sarto che confeziona una giacca su misura per uno schermidore. Consegnato il capo prenotato presso l'appartamento del cliente, Polidor mostra la fattura allo sportivo che, in tutta risposta, invece di procedere con il pagamento, allontana il sarto intimorendolo grazie ai colpi sferzati con la propria spada. Considerato che "con un po' di scherma non si pagano i debiti"³⁸², il protagonista, urlando per la rabbia, attira le attenzioni dei condomini che lo cacciano violentemente dal palazzo, percuotendolo e minacciandolo con una scopa. Imperterrito, Polidor attende l'uscita di casa dello schermidore, il quale, dopo aver manifestato l'intenzione di non sanare il suo debito, sfida a duello il sarto. Il protagonista, intimorito e inesperto spadaccino, affronta la sorte, prendendo qualche lezione di scherma e presentandosi, con

³⁸⁰ *La principessa bebè*, didascalia 37 – 75.

³⁸¹ *Il primo duello di Polidor* (Torino, Pasquali, 1913), con Ferdinand Guillaume. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

³⁸² *Il primo duello di Polidor*, didascalia.

dignità, al combattimento. Dalla sua parte, tuttavia, Polidor ha il sostegno morale di una società in cui

la condizione fondamentale per l'esistenza ed il funzionamento del medio monetario è la *fiducia*, da parte dei soggetti che entrano in un rapporto transattivo, nel fatto che il denaro che accettano ora in cambio di un proprio bene o servizio sarà accettato in seguito da altri per altri beni o servizi, e con lo stesso valore cui ora lo hanno ricevuto.³⁸³

La fiducia è anche il presupposto che permette la realizzazione del debito economico, in quanto, a fronte di un prestito in denaro o di un servizio erogato prima del pagamento, non c'è nessuna sicurezza, da parte del creditore, che questo venga onorato. In questi termini la fiducia è connessa all'etica, relazione che induce il senso comune a considerare il debito, uno stato da rispettare.

E' interessante rilevare che,

se si guarda allora alla storia del debito, quel che si scopre innanzitutto è una profonda confusione morale. Il primo elemento che balza agli occhi è che quasi ovunque la maggior parte delle persone sostiene nello stesso tempo che (I) restituire il denaro che si è preso a prestito è una questione di semplice moralità e (II) chiunque abbia l'abitudine di prestare denaro è empio³⁸⁴.

Il prestito del denaro è considerato da sempre disdicevole, nell'antichità come nella modernità³⁸⁵, soprattutto nel momento in cui esso è soggetto a interesse: la morale corrente, infatti, quasi mai percepisce positivamente il servizio offerto dalle banche o, ancor peggio, dagli usurai. Il debito contratto nei confronti di Polidor è invece relativo a una prestazione compiuta su commissione, ovvero la realizzazione di una giacca che lo spadaccino trattiene senza pagare. La compravendita, a questo punto, viene meno, infrangendo quindi l'accordo sociale e giuridico che regola le transazioni economiche in presenza. Il debitore, quindi, minando l'integrità di una società che basa la logica del proprio mercato su atti di fiducia, è

³⁸³ A. Zhok, *Lo spirito del denaro e la liquidazione del mondo*, cit. p. 52.

³⁸⁴ D. Graeber, *Debito*, cit. p. 14.

³⁸⁵ Per approfondire la storia internazionale del debito, consultare il già ampiamente citato saggio sul debito di David Graeber.

soggetto a sanzione, che nel film si traduce nella sconfitta a duello – improbabile quanto inaspettata – dello schermidore, con il conseguente trionfo di Polidor.

Onorare la compravendita attraverso il pagamento dei servizi e degli oggetti, è quindi la base dei comportamenti monetari all'interno della società del mercato. Il nostro codice penale attualmente in vigore, a fronte del reato di furto³⁸⁶, concepisce l'aggravante di "esposizione del bene a pubblica fede"³⁸⁷, nel momento in cui il ladro s'impadronisce di un oggetto accessibile e disponibile alla collettività, senza averne il permesso, come può accadere nel caso della merce in vendita all'interno di un esercizio commerciale. La fiducia di chi, come Polidor sarto, presta un servizio con la promessa di essere pagato, è la stessa del venditore che rende disponibile al pubblico la merce da comprare. Se la fiducia viene infranta, è così che si passa dal debito al taccheggio, e la specifica che aggrava questa tipologia di reato, è da considerarsi un ampliamento della definizione di furto, già contenuta nel codice Zanardelli, in essere tra il 1890 e il 1930³⁸⁸.

Questa prospettiva impone che tra venditore e compratore si stabilisca, seppur momentaneamente, un rapporto basato sulla fiducia reciproca: se da una parte il denaro che il consumatore consegna al negoziante, deve continuare a possedere un potere d'acquisto pari a quello esercitato dall'acquirente, dall'altra ci si aspetta che nessuno scappi con la merce esposta nel locale, senza prima averla pagata con la moneta corrente. Che l'atto di fiducia alla base della transazione economica in presenza sia da considerarsi una convenzione sociale basata su un senso di giustizia condiviso, lo chiarisce il film *Cretinetti distratto* (1910)³⁸⁹: dopo aver compiuto una serie di azioni caotiche che hanno provocato confusione in strada come in vineria, il protagonista distratto entra in una cappelleria per

³⁸⁶ Art. 624, *Furto*, *Codice Penale Vigente*, R. D. 19 ottobre 1930, n 1398.

³⁸⁷ Art 625 co. 1, n.7, *Circostanze aggravanti*, *Codice Penale Vigente*, R. D. 19 ottobre 1930.

³⁸⁸ L'Art. 402 del Codice Penale per il Regno d'Italia del 1889 (c. d. Codice Zanardelli), recita: "Chiunque s'impadronisce della cosa mobile altrui per trarne profitto, togliendola dal luogo dove si trova, senza il consenso di colui al quale essa appartiene, è punito con la reclusione sino a tre anni".

³⁸⁹ *Cretinetti distratto* (Torino, Itala Film,1910), con André Deed.

comprare un cilindro, che giudica come perfetto nonostante si riveli troppo grande per la sua testa. Soddisfatto del prodotto, Cretinetti liquida il venditore con una stretta di mano, il quale, come prevedibile, trattiene l'acquirente esortandolo al pagamento.



Figura 66. *Cretinetti distratto* (1910)

Il cliente inadempiente, rifiutando i suoi obblighi, spintona il venditore e, uscendo dal negozio, ne distrugge la vetrina. Puntualmente i gendarmi intervengono sul posto, inseguono Cretinetti, il quale, nonostante si salvi dall'arresto mediante una soluzione narrativa che ha dell'incredibile, viene proiettato nel suo appartamento, con il deretano in fumo. In questa comica, Cretinetti trasgredisce, per distrazione, le aspettative sociali, comportamento che scatena allarme e caos. Non pagare il cappellaio significa, infatti, disattendere le attese della comunità, non rispettare la legge, ma soprattutto, infrangere la fiducia, intesa come accordo sociale alla base della compravendita.

Il reato, poi, si trasforma in debito grazie alla giustizia retributiva, che punisce i malfattori con pene anche quantificabili in denaro. Se in *Cretinetti prigioniero distinto* (1909)³⁹⁰ la corte, dopo aver condannato, suo malgrado, Cretinetti a quindici giorni di prigionia dolce, si pronuncia

³⁹⁰ *Cretinetti prigioniero distinto* (Torino, Italia, 1909), con André Deed. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

ordinando “però al ministro del tesoro di indennizzarvi corrispondendovi una pensione vitalizia di £. 50 al giorno, pagabile a semestri anticipati...”, in *Le delizie della caccia* (1910)³⁹¹ è il protagonista a corrispondere la cauzione, per fare uscire di prigione il marito della sua amante. Cretinetti, innamorato della moglie di un suo compagno di caccia, si avventura con la coppia nella boscaglia, in cerca di selvaggina. Il marito tradito, vittima dei costanti urti dolosi provocati dalla moglie e dal suo amante, che si rivelano, altresì, occasioni preziose per effusioni proibite, provoca una serie di danni a terzi – ad esempio l’uccisione di un volatile di proprietà di un allevatore e la distruzione di uno steccato – prontamente risarciti in denaro, dal generoso, tanto più approfittatore, Cretinetti. L’ultima beffa a discapito del coniuge raggirato lo induce a provocare un incendio, azione che prevede l’intervento immediato delle forze dell’ordine e l’incarcerazione. Il reo contrae, pertanto, un debito nei confronti dello stato, determinabile mediante le sanzioni pecuniarie e le condanne previste dal codice penale. Non solo i danni materiali provocati dal cacciatore, ma anche la prigionia, intesa come debito, è uno stato quantificabile in denaro: in *Cretinetti prigioniero distinto*, in una situazione antitetica rispetto a quella dell’esperienza comune, è il protagonista a essere risarcito per la permanenza in carcere, tuttavia, in *Le delizie della caccia*, dove le conseguenze del reato soddisfano l’attesa della detenzione, è Cretinetti a pagare per liberare il marito ingannato.

Amore per il denaro, anime in vendita

Quando il denaro si appropria della scena, il grande schermo nazionale di inizio secolo ne restituisce, con insistenza, un'immagine di corruzione e contaminazione dell'anima buona. In questi termini, i soldi non sono più rappresentati in qualità della loro funzione socio-economica, ma si arricchiscono di valore e significati simbolici; il profilo etico dei personaggi, dunque, con una certa ricorsività, è tracciato dalle modalità attraverso le quali, questi, gestiscono le proprie risorse economiche. In

³⁹¹ *Le delizie della caccia* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

Italia, riflettere sul denaro attraverso il cinema, ai tempi del muto, vuol dire, quasi necessariamente, contrapporre la materialità dei soldi all'elevazione spirituale. Se la messinscena del denaro è protagonista all'interno della narrazione, l'incalzante visione manichea dell'esistenza che emerge dalla nostra prima cinematografia, pone in antitesi i sentimenti di avidità di coloro che vogliono arricchirsi, alle intenzioni nobili di chi è sostenuto dall'amore familiare. Come spiega l'antropologo Pier Giorgio Solinas,

in una certa regione del senso comune, l'etica e l'economia si evitano a vicenda: ciò che è economico non è necessariamente morale, e spesso è immorale. In altre parti del senso comune, invece, i due mondi vengono a patti: l'utilità è ragione sufficiente a giustificare ciò che senza questo principio apparirebbe riprovevole. La schizofrenia del rapporto fra l'uomo e il denaro non è risolta. Per un verso tutto ciò che di più nobile, buono e giusto lo contraddistingue volta le spalle al mercato. Nell'universo della virtù, ciò che è più prezioso, l'onore, la stima, la gloria o l'innocenza eccedono la capacità del denaro di procacciare beni. Ma esiste, l'abbiamo già accennato, un «doppio» capovolto di questo universo puro, un mondo implicito e inconfessabile nel quale ciò che viene esplicitamente negato nel mondo positivo diventa pratica ammissibile³⁹².

I drammi ambientati nei salotti aristocratici e alto-borghesi si prestano perfettamente al canovaccio che prevede la presenza di un personaggio femminile, solitamente la *femme fatale* demoniaca e per certi versi, a volte, parassitaria, la quale, grazie alle sue capacità seduttive e ammaliatrici, irretisce l'uomo nobile di cuore, conducendolo alla rovina spirituale ed economica. In questi film amore e denaro stridono al solo contatto, tuttavia, puntualmente, i personaggi maschili stregati dall'oggetto del desiderio, sono pronti a dilapidare i beni di famiglia per soddisfare le richieste della donna amata. Questo è ciò che accade in *Dall'amore al disonore* (1912)³⁹³, film il cui titolo evocativo, anticipa il passaggio dal

³⁹² Pier Giorgio Solinas, *Il limite umano del denaro. Programmi per una antropologia del valore di una persona, Parolechiave (Roma)*, (6), 1994, pp. 209-230. Una versione di questo articolo, con qualche modifica, viene pubblicata in francese con il titolo «L'Être Humain: une Valeur Qui n'a Pas de Prix?», sul n. 23 della rivista: «Terrain, Carnets du patrimoine ethnologique», num. monogr. *Les usages de l'argent*, pp. 123-36.

³⁹³ *Dall'amore al disonore* (Film d'Arte Italiana, 1912) di Ugo Falena.

sentimento integro che implica affetto e dedizione, al suo decadimento e alla sua metamorfosi in ignominia e infamia. Questo dramma racconta della “passione funesta”³⁹⁴ che colpisce Enrico, un giovane borghese, il quale, sottrae denaro e preziosi ai suoi genitori, per soccorrere l'amata, una donna spietata, in difficoltà economica. Compiuto il furto, “il disgraziato si reca a portare ad Alda il prezzo del disonore”³⁹⁵, atto che condanna la coppia all'amore illusorio e alla definitiva corruzione dell'anima. L'onore di Enrico è così violato dal desiderio di ricchezza di Alda: il giovane uomo è ormai spiritualmente contaminato, infatti, come suggerisce la didascalia, la sua integrità morale ha ceduto al richiamo del denaro. Il cartello, precisamente, dimostra come

il vocabolario economico si infiltra nella vita di relazione molto più spesso di quanto non lasci vedere l'uso di metafore basate sull'estetica del denaro e della ricchezza. Gli «investimenti», il «profitto», il «credito», i «costi» e i «prezzi» sono articoli concettuali correnti tanto nel mercato economico vero e proprio quanto nel mercato dei sentimenti, della stima, del rispetto e della coesione familiare³⁹⁶.

Il disonore, infatti, ha un prezzo, non solo perché è stato comprato attraverso gioielli e banconote, ma soprattutto perché implica un debito, un oneroso “pagamento” in sospeso, che entrambi i protagonisti si trovano a “saldare” al termine del film, con la propria reputazione, nonché con la propria vita.

La narrazione prosegue con la rappresentazione scenica di una condivisione passionale tra i due, orientata verso la disgrazia, illustrata anche da un'emblematica didascalia, in cui si legge che “non volendo pensare alla disperazione dei suoi genitori, Enrico ostenta con Alda una ricchezza ingannevole o senza futuro”³⁹⁷. Beni e lusso, quando esibiti, riservano finzione e illusione, stati che si contrappongono alla condizione familiare, portatrice di verità e stabilità.

³⁹⁴ *Dall'amore al disonore*, didascalia.

³⁹⁵ *Dall'amore al disonore*, didascalia.

³⁹⁶ Pier G.iorgio Solinas, 'Il limite umano del denaro. Programmi per una antropologia del valore di una persona', *Parolechiave*, no. 6, 1994.

³⁹⁷ *Dall'amore al disonore*, didascalia.

E' interessante notare come questo film fornisca una differente connotazione morale del denaro, a seconda del profilo dei personaggi che lo maneggiano. Durante la sequenza di apertura, dove viene introdotta la casa borghese di Enrico, il padre è rappresentato come garante e custode dei soldi di famiglia. Il denaro, all'interno di una cornice familiare positiva, è sinonimo di risparmio e protezione del focolare. L'ambiente domestico in cui è calato il protagonista è sano grazie all'equilibrio concesso da una madre magnanima e da un padre rigoroso, che incita il figlio alla puntualità. Il denaro, all'interno di un contesto di bontà e rettitudine, è il mezzo per garantire la sicurezza di un tenore di vita agiato e al contempo cauto, lontano dallo spreco, valori della classe borghese del tempo, che già si era affermata per sostituirsi a quella nobile, quest'ultima ormai fortemente in declino sin dall'unità d'Italia. A differenza di quanto accade nella sequenza di presentazione della famiglia di Enrico, quando a essere introdotto è il personaggio di Alda, i soldi diventano un motivo inquinante del sentimento amoroso provato dal ragazzo, nei confronti della giovane donna. A seguito del furto, Enrico si introduce nella casa di Alda; per la prima volta lei compare sulla scena, semisdraiata su un letto a baldacchino, mentre il suo amante la ricopre di monete, banconote e gioielli.



Figura 67. *Dall'amore al disonore* (1912)

Lui si piega su di lei per baciarla e l'inquadratura si chiude sull'effusione appassionata della coppia che, si noti bene, è divisa fisicamente dalle ricchezze versate sul grembo della donna. L'amore messo in scena è senza dubbio mediato dal denaro, che esprime, in questo caso, la mercificazione del sentimento.

In un mondo dove i soldi possono rappresentare il bene come il male, la sequenza del furto esprime il momento della scelta deviante e del cambiamento irrevocabile, che condanna Enrico a una vita immorale, destinata alla sola rovina. La razzia degli averi familiari e la fuga dalla dimora genitoriale si compiono alla luce di una candela che il protagonista stringe tra le mani. In procinto di abbandonare l'appartamento, Enrico spegne la debole fiamma che può essere intesa come l'ultimo lume della ragione, la luce garantita da un ambiente sano e protetto, come quello della casa di famiglia. L'allontanamento di Enrico sancisce il distacco e conferma la volontà di abbandonare non solo la propria dimora, simbolo di amore e onestà, ma anche la via retta supportata dalla saggezza. Enrico soffia quindi sulla candela e spegne la luce che lo avrebbe condotto verso una vita integra e moralmente apprezzabile. Il giovane chiude la porta dell'abitazione e, nel buio del pianerottolo, dà vita a un altro fuoco, accendendo una candela, che tuttavia ha connotazioni diverse rispetto a quello precedente.

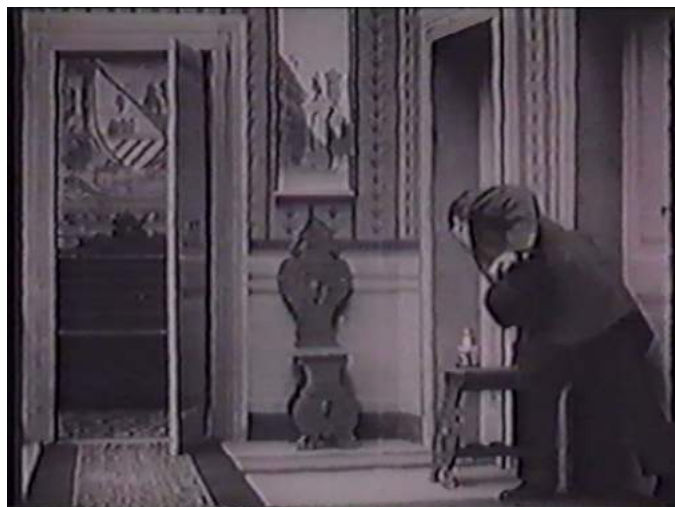


Figura 68. *Dall'amore al disonore* (1912)



Figura 69. *Dall'amore al disonore* (1912)

Rinunciare all'affetto genitoriale per abbracciare l'illusione di un'esistenza frivola e materialista, significa attraversare le scale tenebrose che Enrico si trova a percorrere per uscire definitivamente di casa, che, attorcigliate come un vortice, evocano l'inappellabile discesa agli inferi. Il lume della lungimiranza si trasforma in fuoco infernale: è sensato immaginare come le due fiaccole siano metaforicamente sorrette, rispettivamente, dai due volti femminili del film, la madre di Enrico e la spietata Alda. Entrambe le donne sono unite e accomunate da un destino condiviso, che altro non è la morte come forma punitiva delle scelte avventate del giovane. L'inferno non promette nulla di buono, infatti, “avendo dilapidato il danaro ricevuto da Enrico l'avventuriera cerca improbabili risorse tentando la fortuna al giuoco”³⁹⁸, strategia che prova, con l'azzardo, a prolungare l'inganno offerto dalla vita dissoluta, ma “perduti alle carte gli ultimi spiccioli, Alda accetta l'offerta di un devoto ammiratore”³⁹⁹. Perso il denaro, perso l'amore: Alda si concede al miglior offerente quando Enrico non ha più soldi da garantire. L'amore cortese non dialoga con la ricchezza, o meglio, con la sete di denaro. Quando è questa a prevalere, le relazioni si

³⁹⁸ *Dall'amore al disonore*, didascalia.

³⁹⁹ *Dall'amore al disonore*, didascalia.

mercificano e le persone, come se fossero oggetti economici, divengono interscambiabili all'interno della rete sociale.

La logica del mercato, pertanto, investe anche la sfera dei rapporti interpersonali, condizionando la modalità attraverso la quale le relazioni umane vengono valutate e ponderate; infatti, come spiega la sociologa Maniscalco,

contemporaneamente all'emergere del nuovo assetto dei rapporti sociali ed economici tipico della società moderna, si andava consolidando un'importante trasformazione della mentalità; gli aspetti quantitativi della moneta, generatori di misura e di controllo, hanno fatto sì che il denaro assumesse la posizione di elemento di unità e di ordine dei modi quotidiani di sentire e di pensare, e, nello stesso tempo, offrendo la misura quantitativa dei valori e dei rapporti, li semplificasse e li razionalizzasse. Sostiene Sombart che solo l'economia monetaria è in grado di abituare l'uomo alla contemplazione puramente quantitativa del mondo. A sua volta Simmel individua tra le caratteristiche della mentalità moderna, collegate al crescente dominio del denaro, il prevalere dell'interesse per il *quanto*, rispetto all'interesse per il *come* e il *che cosa*. L'orientamento quantitativo si manifesta nella disposizione a calcolare, nell'importanza attribuita alla precisione, alla simmetria, alla misura, all'ordine⁴⁰⁰.

Se però il calcolo dei costi e dei benefici di una data situazione risulta errato, come accade nel caso di Alda nel momento in cui fugge da Enrico per correre al riparo dalla rovina finanziaria, le conseguenze possono essere tali da trasformare l'ordine in caos o, nel peggiore dei casi, in tragedia. Disperato per l'abbandono di Alda e, poi, per la morte della madre, Enrico compie un gesto estremo gettandosi sotto un'automobile in corsa. Sopravvissuto, ma ormai storpio, caduto in povertà, il protagonista è "ridotto a mendicare"⁴⁰¹. Il caso vuole, però, che l'elemosina sia offerta a Enrico dal compagno di Alda, mentre lei, senza riconoscerlo, lo liquida e lo allontana con arroganza. A quel punto, l'ira dell'uomo e il desiderio di vendetta conducono Enrico dal fabbro che muta le monete donate dalla donna, in pericolose munizioni. "Trasformata in proiettili l'elemosina maledetta, Enrico usa come stoppaccio le lettere di amore di Alda"⁴⁰².

⁴⁰⁰ M. L. Maniscalco, *Sociologia del denaro*, cit., p. 74.

⁴⁰¹ *Dall'amore al disonore*, didascalia.

⁴⁰² *Dall'amore al disonore*, didascalia.



Figura 70. *Dall'amore al disonore* (1912)

Il denaro che ha scaturito l'avidità di lei e ha corrotto l'anima di lui, diventa l'arma attraverso la quale Alda perde la vita ed Enrico qualsiasi forma di integrità spirituale. Equipaggiato di rabbia e pistola, Enrico torna da Alda e la uccide con “i proiettili della carità”.

La morte è altresì il destino dell'avida Iza Dobronowska che, in *Il processo Clémenceau* (1917)⁴⁰³ segna la caduta morale e sociale di Pierre Clémenceau. Anche in questo film è la brama di ricchezza a compromettere la relazione sentimentale tra l'artista e la contessina in rovina. Il desiderio di agio e benessere corrompe, nel tempo, il cuore di Iza che trascina nel debito persino il principe Sergio; il giovane reale “...firma cambiali per somme favolose”⁴⁰⁴, perciò il padre, per tutelare il patrimonio familiare, separa il figlio dalla contessina e dalla zia di lei: le due donne, internate poi nel villaggio di Kalaievo, si ritrovano a vivere in una condizione di semi povertà. A questo punto, Iza si ricongiunge a Pierre, divenuto ormai famoso e facoltoso grazie alle sue opere. Iza, infatti, apprendendo dal giornale che “il presidente dello stato gli ha commissionato il suo busto per 50.000 franchi”⁴⁰⁵, scrive a Pierre lettere

⁴⁰³ *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

⁴⁰⁴ *Il processo Clémenceau*, didascalia.

⁴⁰⁵ *Il processo Clémenceau*, didascalia

d'amore che provocano il suo immediato avvicinamento. Lo scultore, ancora innamorato, soddisfa le esigenze materiali della fanciulla, “per questo, al rinascere di quella passione che lei mi comunicava con la sua infantile ingenuità, deciso a sposarla, le mandai del denaro perché ritornasse da me e abbandonasse sua zia”⁴⁰⁶. I due si sposano, tuttavia capricci, noia e sete di denaro inducono la protagonista a cedere, ancora una volta, alle lusinghe di Sergio, che, tornato dal Caucaso, l'attira nuovamente a sé mediante doni costosi e attenzioni galanti.

Amore, denaro e morte si intrecciano anche in *La moglie di Claudio* (1918)⁴⁰⁷, film in cui la perfidia della nobile Cesarina (Pina Menichelli) si scontra con l'onestà del marito Claudio Ruper (Alberto Nepoti), ingegnere meccanico intento a inventare macchine a scopo bellico. La protagonista, interpretata da Pina Menichelli, rappresenta l'emblema della donna spietata, descritta nel film, utilizzando le parole di Alexandre Dumas⁴⁰⁸, come “la mala femmina che mina la società, dissolve la famiglia, smembra la patria, sfibra l'uomo, disonora la donna di cui assume le parvenze e distrugge quelli che non la schiacciano”⁴⁰⁹. Cesarina non ha cuore e la storia lo dimostra non solo perché abbandona un figlio illegittimo, la cui morte la lascia indifferente, bensì perché è disposta a irretire giovani uomini per i propri interessi personali, nonché pronta a vendere, per vendetta, il progetto segreto del potente cannone militare realizzato dal marito, a una pericolosa e influente organizzazione di cospiratori. Una donna così non può non essere anche avida di denaro: Claudio, appresa l'esistenza di un figlio illegittimo della moglie, decide di conservare con lei, il solo legame giuridico. L'irrevocabile posizione dell'ingegnere, conduce Cesarina tra le braccia di Moncabré, una spia inviata dalla società segreta con il compito di ammaliare la donna e rubare, attraverso di lei, i documenti relativi al cannone inventato dal marito. L'influenza della donna è tale da indurre Moncabré, di lei innamorato, a donarle i trecentomila

⁴⁰⁶ *Il processo Clémenceau*, didascalia

⁴⁰⁷ *La moglie di Claudio* (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti.

⁴⁰⁸ Il film diretto da Gero Zambuto, è ispirato al dramma *La Femme de Claude*, scritto da Alexandre Dumas nel 1873.

⁴⁰⁹ *La moglie di Claudio*, didascalia 707 – 7.

franchi destinati al pagamento del lavoro di spionaggio, come pegno d'amore e garanzia di sostentamento.



Figura 71. *La moglie di Claudio* (1918)



Figura 72. *La moglie di Claudio* (1918)

Lo sprovveduto, quindi, nel tentativo di ingannare i loschi soci in affari e fuggire con Cesarina dalla Francia, sperando di iniziare con lei una nuova e idillica vita, così facendo, si condanna a morte certa, punizione riservata a coloro che tradiscono la società segreta di cui egli stesso è membro. La

cattiveria di Cesarina, essere deviante, è troppo ingombrante per non essere sanzionata: al termine del film, anche lei, anima senza possibilità di redenzione, dopo aver circuito Antonino, figlio di Claudio, muore a seguito di un colpo di fucile, mentre cerca di rubare i documenti segreti del marito. Il filo rosso che lega i soldi alla tragedia amorosa, si ripropone, altresì, in *L'automobile della morte* (1912)⁴¹⁰, dove lo stereotipo della moglie noncurante delle spese, si intreccia ai temi del tradimento e della rovina della coppia che tanto si desidera all'inizio del film.

Lo stereotipo della *dark lady* demoniaca viene poi abbandonato nella produzione *Il focolare domestico* (1914)⁴¹¹, film in cui il giovane Carlo, invaghito di Granata, precipita nelle mani di un usuraio, che gli accorda un prestito rovinoso, in denaro. Come anticipato nel capitolo dedicato ai mezzi di trasporto, desiderando di valorizzare l'elegante e facoltosa signorina con costosi regali, l'innamorato, condanna i suoi genitori a un debito ingente, che è sanato con la sola cessione, allo strozzino, della casa di famiglia. Umiliato dalle conseguenze delle proprie azioni, Carlo scappa verso terre lontane, mentre il padre e la madre sono costretti a trasferirsi in un villaggio rurale. Granata, a differenza di quanto accade negli esempi filmici precedenti, non risponde al profilo della donna diabolica, in quanto non è lei a condizionare volontariamente la scelta avventata di Carlo. L'onestà del personaggio femminile, trasforma la protagonista in redentrice, colei che si sacrifica per il peccato commesso da Carlo. Presenza salvifica, la donna, saputo dell'accaduto, architetta uno stratagemma per rimpossessarsi dell'abitazione, riconsegnandola poi ai genitori del suo corteggiatore.

⁴¹⁰ *L'automobile della morte* (Torino, Ambrosio, 1912).

⁴¹¹ *Il focolare domestico* (Torino, Savoia Film, 1914), di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Piera de' Ferrari.



Figura 73. *Il focolare domestico* (1914)

Quando l'amore è corrotto dalla sete di denaro, la narrazione non perdona: la famiglia del protagonista si riappropria della dimora, in concomitanza al pentimento di Carlo, tuttavia Granata, vittima delle ire del vendicativo usuraio, viene uccisa da un colpo di pistola.

A sostituire la *femme fatale* che conduce alla perdizione, in *Amore senza stima* (1912)⁴¹² è un uomo distinto quanto ingannevole, il quale, sposato a una ricca contessa, conduce una vita dissoluta, corteggiando donne e sperperando gli averi della moglie. Dopo aver sedotto, fecondato e abbandonato una giovane dattilografa, il conte mantiene le sue abitudini mondane attraverso i numerosi prestiti concessi dalla moglie accondiscendente. “La rovina finanziaria”⁴¹³, come recita la didascalia, è imminente e la disgrazia economica che ne consegue, induce il protagonista a compiere atti egoistici e crudeli: la cupidigia muove infatti il “gentiluomo” a mentire e, pur di realizzare i propri scopi, a uccidere la moglie somministrandole dell'atropina, un veleno mortale. La rappresentazione del denaro, in questo film, ha la ricorsiva funzione di simboleggiare la corruzione dello spirito. Il protagonista maschile non solo uccide la moglie per garantirsi uno stile di vita brillante, ma tenta di

⁴¹² *Amore senza stima* (Celio, 1912-1913), di Baldassarre Negrone, con Francesca Bertini ed Emilio Ghione.

⁴¹³ *Amore senza stima*, didascalia.

ottenere l'uscita di scena dell'amante, ormai presenza ingombrante anche a causa della nascita del figlio illegittimo, offrendole una somma in denaro. Nonostante la ragazza rifiuti questo compromesso, per consumare la sua vendetta, assetata di morte, accetta le *avance* di uno sconosciuto, in cambio di preziose banconote, utili all'acquisto di una pistola, arma con la quale porrà termine alle malefatte, nonché alla vita del conte.

Il prezzo della corruzione

Il cinema muto italiano, come il senso comune, ci ricorda che etica e denaro sono dimensioni della vita difficilmente conciliabili: i soldi, ai quali è stata assegnata una funzione all'interno della società, sono “oggetti segno”, parafrasando Roland Barthes, che acquisiscono un senso a prescindere dal loro ruolo. In questa prospettiva

l'oggetto si presenta, dunque, a tutti gli effetti come il segno il cui senso è dato, come ogni segno, dal partecipare di due “coordinate”: una, che Barthes, in questo articolo, definisce “simbolica”, e che pone in relazione, un significato con un significante, e, un'altra di carattere più sistematico, che stabilisce il valore di un oggetto in relazione ad altri oggetti che fanno parte di uno stesso sistema⁴¹⁴.

La disponibilità monetaria, quindi, permettendo l'accesso a beni e servizi, diviene simbolo di potere e prestigio sociale, infatti

il desiderio delle persone non sembra indirizzarsi tanto al possesso di un oggetto, quanto all'acquisizione di uno stato connesso al possesso di questo particolare oggetto; in termini economici ciò che interessa realmente agli agenti è il potere di acquisto legato al possesso di denaro, cioè il suo valore di scambio⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Alvise Mattozzi, *Il soprannaturale e il quotidiano negli oggetti. Barthes e la semiotica degli oggetti*, in Augusto Ponzio, Patrizia Calefato, Susan, a cura di, *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Roma, Meltemi, 2006, p. 138. Il testo di Barthes a cui la studiosa fa riferimento, si intitola *Sémantique de l'objet*, in R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Parigi, Seuil, 1985, p. 251-259. Questo saggio si ispira a una conferenza tenuta dal semiologo a Venezia nel settembre del 1964, sul tema “arte e cultura nella civiltà contemporanea”.

⁴¹⁵ Raffaele Beretta Piccoli, Sergio Rossi, *Ontologia del denaro: moneta e valore da una prospettiva interdisciplinare*, Paper per il decimo convegno internazionale dell' AISPE “Umanesimo e religione nella storia del pensiero economico”, Università di Treviso, 20-22 marzo 2008.

Da oggetto anonimo che consente le transazioni di mercato, il denaro si trasforma in *status symbol*, portatore di valore: nel film *Un regalo imbarazzante* (1918)⁴¹⁶, Polidor, atteso al ricevimento organizzato dal futuro suocero, acquista una collana “di grande effetto”⁴¹⁷, pagata una cifra esorbitante, ossia 30 mila lire, con lo scopo di impressionare e, al contempo, valorizzare la propria fidanzata, all’interno di un contesto pubblico.



Figura 74. *Un regalo imbarazzante* (1918)

“Signori...Il mio modesto regalo sarà il suggello della nostra felicità!”⁴¹⁸, esclama platealmente il protagonista, che trasforma il gioiello nell’emblema dell’amore che lo lega alla sua donna. L’oggetto-simbolo che sancisce una relazione d’amore, nella società del denaro come indicatore di *status* e veicolo di valore, deve essere necessariamente costoso, ma, soprattutto, deve essere riconosciuto dalla collettività, come tale. La quantificazione dei sentimenti, tuttavia, è una prospettiva tabù, moralmente disprezzabile, che, nonostante ciò, genera attesa nella collettività: Polidor, infatti, per essere un degno fidanzato, ha l’obbligo sociale di regalare alla sua amata un oggetto prezioso, ovvero costoso, che dimostri pubblicamente il valore del suo sentimento nei confronti della

⁴¹⁶ *Un regalo imbarazzante* (Roma, Tiber, 1918), di Ferdinand Guillaume.

⁴¹⁷ *Un regalo imbarazzante*, didascalia 81 -3.

⁴¹⁸ *Un regalo imbarazzante*, 81 -9.

futura sposa. Al contempo, però, la mercificazione della relazione e dell'emozione deve essere eclissata, in favore di un'ideale amoroso di tipo romantico e cortese. Questa ambivalenza costringe, quindi, il fidanzato in questione, da una parte ad acquistare un oneroso presente, ma dall'altra minimizzarne la portata definendolo pubblicamente un "modesto regalo". Uscito dal gioielliere, infatti, Polidor, incontrando un amico, in una situazione decisamente più intima e informale, non si lascia scappare l'occasione di mostrare subito la collana e rivelarne immediatamente il prezzo di vendita.

Questo esempio filmico dimostra come l'uso e la disponibilità del denaro, rappresentando il potere di acquisto, sia in grado di esprimere ruoli sociali, dinamiche relazionali, gerarchie e valori socialmente condivisi, consentendo, pertanto, a chi lo possiede, di esercitare un controllo fattuale su oggetti e persone. Infatti, come ricorda l'economista Marco Zanchi,

il denaro è principalmente e soprattutto una *promessa di valore*, dall'apparenza *consistente* e *concreta* e comunque assolutamente tutelata: qualunque sia la sua origine assicura al suo possessore *un dominio effettuale su cose reali*⁴¹⁹.

In tal senso il denaro, quindi, stimola ambizione, competizione, cupidigia, ovvero sentimenti che condizionano la condotta dell'uomo.

E' opinione comune, quando si parla di soldi, che il desiderio muti facilmente in avidità, la quale, come raccontano altresì i drammi alto borghesi del paragrafo precedente, mina irreparabilmente l'anima di chi non ha saputo resistere al richiamo della ricchezza. I film italiani delle origini mostrano poi come gli spiriti contaminati dal denaro siano disposti, a loro volta, a corrompere attraverso l'uso della moneta. Ad esempio, il già citato *La moglie di Claudio* (1918)⁴²⁰, mette in scena l'intenzione del cospiratore - il quale veste, sotto mentite spoglie, i panni del notaio Enea Cantagnac - di corrompere Cesarina per mezzo del denaro, al fine di ottenere, attraverso di lei, il progetto del cannone inventato dall'ingegnere.

⁴¹⁹ Marco Zanchi, *Ontologie del denaro. Oltre Searle*, "Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia", vol. XIII, dicembre 2011. //mondodomani.org/dialegesthai/mzan01.htm#rif5, ultima consultazione: 17 maggio 2016.

⁴²⁰ *La moglie di Claudio* (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto.

La spia, lontana da sguardi indiscreti, con aria circospetta, sussurra all'orecchio della protagonista: "Quanto volete per...vendermi...segretamente l'invenzione di vostro marito?"⁴²¹. Il finto notaio è l'emblema del personaggio spietato, tanto avido quanto assetato di potere: egli stesso si definisce "l'agente di una società anonima, ricca di parecchi miliardi, per lo sfruttamento del lavoro...delle invenzioni...del genio degli altri, poiché siamo decisi a divenire gli arbitri del mondo..."⁴²². Cantagnac riesce, con le sue argomentazioni, a persuadere lo spirito già corrotto di Cesarina; la donna, che inizialmente, sconvolta, rifiuta la proposta avanzata dalla spia, esce di scena appoggiandosi al braccio del notaio, atto che ne determina la complicità. La protagonista, infatti, come ribadito precedentemente, intenzionata a vendicarsi, dopo aver ammaliato Antonino, il figlio di Claudio, tenta, invano, di sottrarre al marito, i documenti di progettazione dell'arma segreta.

Anche in *Il focolare domestico* (1914)⁴²³, l'atto di corruzione avviene per mano dell'usuraio, che già per definizione e ruolo, si nutre delle difficoltà economiche altrui. Come spiega lo storico britannico Niall Ferguson, in un saggio che affronta la relazione tra denaro e potere,

la difficoltà fondamentale dell'attività di strozzinaggio è che le singole transazioni avvengono su scala minima e sono troppo rischiose per permettere di applicare un tasso di interesse contenuto; ma il tasso d'interesse esorbitante rende ancora più probabile l'insolvenza, quindi solo l'intimidazione fa sì che il debitore onori il suo impegno. In che modo gli strozzini hanno imparato a superare questa contraddizione implicita nella propria attività? Se erano troppo generosi, finivano per non guadagnare; ma se erano troppo duri, come Gerald Law, qualcuno finiva per rivolgersi alla polizia. La risposta è: crescendo e diventando potenti⁴²⁴.

La brama di dominio dello strozzino ingannato da Granata, lo rende personaggio perfido e amorale: per accedere di nascosto alla residenza

⁴²¹ *La moglie di Claudio*, didascalia 707 - 83.

⁴²² *La moglie di Claudio*, didascalia 707 - 86.

⁴²³ *Il focolare domestico* (Torino, Savoia Film, 1914), di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Piera de' Ferrari.

⁴²⁴ Niall Ferguson, *The Ascent of Money: A Financial History of the World*, Londra, Penguin, 2008. Tr. it. a cura di Paolo Canton, *Ascesa e declino del denaro. Una storia finanziaria del mondo*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 32 - 33.

occupata dalla donna e recuperare poi il documento di cessione dell'immobile, paga, o meglio, corrompe il guardiano della villa, il quale gli permette, così, di entrare.

In *Padre* (1912)⁴²⁵, poi, gelosia e avidità, inducono l'industriale Evaristo Marni a ingaggiare l'operaio Tonio, per incendiare la fabbrica del suo concorrente in affari, Andrea Vivanti. Quest'ultimo, ritenuto dalla legge responsabile dell'accaduto, viene condannato al carcere. In seguito all'emissione della sentenza, Tonio, possedendo un biglietto che prova la colpevolezza di Marni, si reca dall'imprenditore per chiedergli del denaro in cambio della scrittura e del suo silenzio. Dopo aver corrotto l'animo di Tonio inducendolo ad appiccare il fuoco, Evaristo cede alle minacce dell'operaio ubriacone, il quale, da approfittatore qual è, non mantiene la promessa data e, pur ricevendo le banconote richieste, si tiene il biglietto come arma di ricatto.

Se attraverso la corruzione, le classi abbienti rappresentate in questa cinematografia, possiedono, perlopiù, l'obiettivo di assicurarsi la ricchezza per mantenere un già ottenuto prestigio sociale e accesso al denaro, quelle di estrazione più bassa, sono probabilmente orientate a migliorare, mediante questo illecito, la propria condizione economica. Implementare il potere di acquisto, per i lavoratori che svolgono le mansioni più umili, significa, a volte, cedere all'*appeal* della moneta offerta in cambio di una prestazione non ammessa. In *Robinet innamorato di una chanteuse* (1911)⁴²⁶, la domestica in servizio, in cambio di una moneta, rivela al protagonista, l'indirizzo di casa della *soubrette*.

⁴²⁵ *Padre* (Torino, Itala Film, 1912), di Gino Zaccaria, Dante Testa, con Ermete Zacconi, Lydia Quaranta, Dante Testa, Giovanni Casaleggio, Febo Mari, Valentina Frascaroli.

⁴²⁶ *Robinet innamorato di una chanteuse* (Torino, Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 75. *Robinet innamorato di una chanteuse* (1911)

Anche il guardarobiere di *Cretinetti re dei reporters* (1910)⁴²⁷, dietro compenso, garantisce un travestimento da lacchè al giornalista che, per assicurarsi lo scoop, si intrufola, senza dare nell'occhio, alla festa nuziale privata di una coppia celebre dell'alta società.

In *Obbligata a farsi suora*⁴²⁸, una giovane donna viene costretta dal padre a prendere i voti e a vivere in un monastero, in quanto sorpresa a baciare il proprio amante.

⁴²⁷ *Cretinetti re dei reporter* (Torino, Itala Film, 1910). Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

⁴²⁸ *Obbligata a farsi suora* (Torino, Itala Film), da identificare. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 76. *Obbligata a farsi suora* (da identificare)

Il fidanzato, determinato a liberare la fanciulla, corrompe un carpentiere che, in cambio di qualche banconota, gli permette di accedere al convento presso il quale sta lavorando, in qualità di operaio.

Tutto poi diventa più semplice se l'illecito dietro pagamento, è compiuto da dei furfanti; il protagonista di *L'astuzia di Robinet* (1911)⁴²⁹, per entrare nelle grazie del padre della sua innamorata da cui è stato respinto, arruola tre brutti ceffi, a cui promette un compenso in denaro per simulare un'aggressione.

⁴²⁹ *L'astuzia di Robinet* (Torino, Ambrosio, 1911).



Figura 77. *L'astuzia di Robinet* (1911)

Le vittime della messinscena sono ovviamente la figlia amata da Robinet e il padre, il quale, dopo essere stato assalito e poi, come da previsioni, salvato dal protagonista, accorda, senza esitazione, il fidanzamento tra i due giovani.

La difficoltà economica propria della classe popolare, nel primo cinema italiano, tuttavia, è rappresentata, con un certa ricorrenza, come condizione che rende i personaggi di bassa estrazione sociale, umili e puri d'animo. Francesco, il cacciatore del film *Il carabiniere* (1913)⁴³⁰, è un padre povero, che vive nella semplicità e nella rettitudine. Il figlio, ammalatosi gravemente, necessita di cure costose, circostanza che lo costringe ad accettare la proposta illecita dell'oste del paese, il quale lo invita a cacciare all'interno della bandita del marchese Mauri, dov'è possibile trovare molta selvaggina. Sorretto e direzionato da sani principi, "per comprare la medicina al suo bambino, Francesco fa tacere la voce della coscienza"⁴³¹. Il cacciatore accetta, quindi, suo malgrado, le banconote offerte dall'oste, che lo paga per ottenere le anatre del territorio protetto; mentre il protagonista, durante l'atto di corruzione, mostra un'espressione contrita e sofferente, il taverniere, deciso negli sguardi e sicuro nei gesti, lo rassicura, dandogli

⁴³⁰ *Il carabiniere* (Torino, Pasquali & C., 1913).

⁴³¹ *Il carabiniere*, didascalia 152 – 14.

alcune pacche sulle spalle. Concluso l'affare, l'oste si sfrega, compiaciuto, le mani, atto che mette in risalto il tratto immorale del suo personaggio.

Le tasche povere del ricco di spirito

Come ampiamente dimostrato dagli esempi riportati nei paragrafi precedenti, la produzione cinematografica esaminata, tendenzialmente, tratta la messinscena della dimensione economica, in termini ideologici, dove l'orientamento prevalente definisce il denaro come aspetto anti morale. La rappresentazione della ricchezza basata sulla moneta, come si è visto, perlopiù, conduce i protagonisti verso avidità, corruzione e perdizione dell'animo, mentre la messinscena della povertà economica è, solitamente, connessa all'innocenza spirituale e all'onestà. I personaggi caratterizzati dalla propria estrazione sociale, quando sono di umili origini, accettando la propria condizione esistenziale, maturano l'inclinazione a cogliere le bellezze della vita mediante il distacco dai beni materiali. In altre parole, la distanza tra il mondo dei poveri e quello dominato dai soldi, permette al misero di vivere secondo i principi del buon cristiano, il quale è sostenuto, innanzi tutto, dall'amore familiare. L'etica dell'uomo retto è garantita, quindi, dalla mancata disponibilità di denaro, che rende l'indigenza quasi un valore, nei termini espressi da Paolo di Tarso che descrive Gesù come colui che "si è fatto povero per arricchirci con la sua povertà"⁴³².

La disputa sulla povertà apostolica all'interno del mondo cristiano e in particolare in quello cattolico durante il Medioevo, genera una diatriba profonda e duratura nel tempo, che segnala l'urgenza di definire il rapporto tra ricchezza – intesa come accesso al denaro e alla proprietà privata – e dimensione religiosa. L'antropologo David Graeber, affrontando il tema spinoso dell'usura nell'Europa occidentale del XII secolo, spiega come

il dibattito intellettuale più importante tra i francescani e i domenicani verteva su cosa fosse la «povertà apostolica» – in altri

⁴³² Paolo di Tarso, *Seconda lettera ai Corinzi*, G. Barbaglio, a cura di, *Nuovo Testamento Greco e Italiano*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1991, (2 Cor 8,9).

termini, se la cristianità potesse conciliarsi con la proprietà privata. [...] Ciò che risulta evidente confrontando l'Europa con il mondo musulmano è proprio il legame tra commercio, finanza e violenza. Mentre i pensatori arabi e persiani ipotizzavano che i mercati nascessero come ampliamento del principio di mutuo aiuto, i loro colleghi cristiani non si liberarono mai veramente dalla superstizione per cui il commercio fosse solo un'estensione dell'usura, una forma di frode veramente legittima solo quando era diretta contro i nemici giurati della cristianità. La competizione era essenziale nella natura dei mercati, ma la competizione era (di solito) una forma non violenta di guerra. C'è un motivo per cui, come ho già osservato, i termini per «commercio e baratto» in quasi tutte le lingue europee sono derivati da parole che significano «ingannare», «truffare» o «raggirare». Alcuni disprezzavano il commercio per questo motivo. Altri ci si dedicavano. Pochi sarebbero stati disposti a negare tale legame⁴³³.

Le congregazioni religiose medievali si inseriscono, quindi, all'interno del dibattito sul rapporto tra Chiesa e povertà, trasformando l'interesse per l'indigenza, in soccorso pratico e caritatevole, nei confronti dei bisognosi.

Lo storico medievale Luciano Orioli, sottolinea come

la congregazione devota è stata una delle componenti di non secondaria importanza nella vita cittadina medievale. La povertà e la miseria ne sono state protagoniste non meno fedeli. Gli squilibri economici del mondo comunale sono marcati ed evidenti; assai differenziata la scala sociale. I documenti uniscono nella stessa miseria il mendicante che vive di elemosina e l'operaio salariato a giornata; ci sono lavori che danno la ricchezza, e ci sono quelli che lasciano nella indigenza e nella disperazione: il problema non è solo la mancanza di lavoro, ma anche il tipo di lavoro. [...] [Le confraternite religiose] costituiscono un ambiente ideale per individuare una fetta della posizione mentale e psicologica che la società del tempo ha finito con l'assumere di fronte al povero: [...] i confratelli sanno che le preghiere, le orazioni, se non sono unite ad un sentimento attivo e concreto di carità, diventano un mero esercizio spirituale. L'amore verso Dio si accompagna con imprescindibile complementarietà a quello verso il prossimo: il fine caritativo quindi rappresenta un esercizio importante e benefico: nella pratica, un'opera assidua di interessamento, di soccorso e di pietà⁴³⁴.

⁴³³ David Graeber, *Debito. I primi 5000 anni*, Il saggiatore, Milano, 2012, versione e-book, 359 - 362.

⁴³⁴ Luciano Orioli, *Le confraternite medievali e il problema della povertà. Lo statuto della compagnia di Santa Maria Vergine di San Zenobio di Firenze nel secolo XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 11.

La rappresentazione del povero o del personaggio che a causa delle proprie umili origini vive una profonda difficoltà economica, nel primo cinema italiano, è associato all'uomo sano di spirito, non di rado devoto. Un esempio eclatante si ritrova in *Dagli Appennini alle Ande* (1916)⁴³⁵, film che si ispira al racconto omonimo del libro *Cuore* di De Amicis⁴³⁶, dove il piccolo protagonista intraprende un viaggio oltreoceano alla ricerca della madre malata. Al momento della partenza, il padre rassicura il figlio, attraverso una formula che ricorda, più che un saluto, una benedizione di ispirazione cattolica: “Figliolo, Marco mio, parti per un santo fine e Dio ti aiuterà”⁴³⁷. La povertà, l'umiltà, il coraggio, sono elementi chiave del film che caratterizzano il personaggio di Marco, connotandolo come pio, onesto e pacifico. Il bambino si imbarca sulla nave e nonostante la lunghezza e la difficoltà della traversata via mare, dopo ventisette giorni giunge in Sud America. Ancora sulla prua, prima di scendere, il ragazzino, frugando nelle sue tasche, si accorge della mancanza di alcune monete, tuttavia, come precisa la didascalia, “Marco era così felice che quasi non si stupì né si afflisse quando non trovò più uno dei due gruzzoli in cui aveva diviso il suo piccolo tesoro”⁴³⁸.

⁴³⁵ *Dagli Appennini alle Ande* (Torino, Gloria Film, 1916), di Umberto Paradisi, con Ermanno Roveri, Antonio Monti e Fernanda Roveri.

⁴³⁶ Edmondo De Amicis, *Cuore*, Milano, Fratelli Treves, 1889.

⁴³⁷ *Dagli Appennini alle Ande*, didascalia.

⁴³⁸ *Dagli Appennini alle Ande*, didascalia.

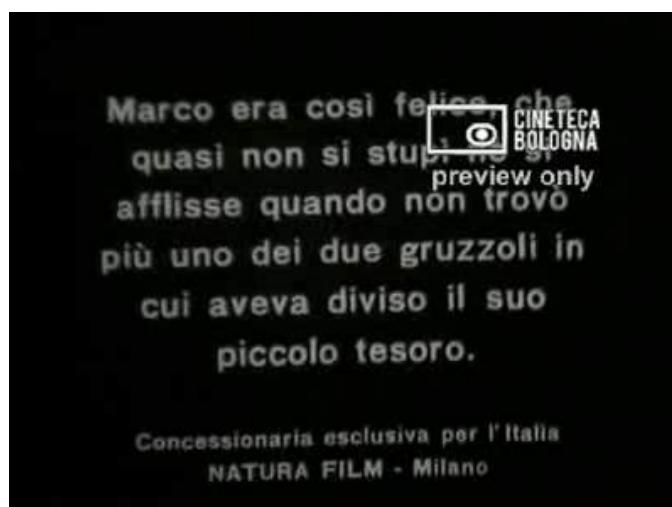


Figura 78. *Dagli Appennini alle Ande* (1916)

Tutto il film è orientato a rimarcare la difficoltà economica a cui il piccolo deve far fronte. Marco è costantemente privo di soldi in una situazione di viaggio che necessita di denaro per i chilometrici spostamenti. Ciò nonostante, l'amore per la madre lo incoraggia ad affrontare le criticità del percorso, senza perdere mai, veramente, la speranza di giungere a destinazione. In un contesto dove il denaro è fondamentale per raggiungere l'obiettivo, i soldi non sono mai un problema: Marco, spirito buono, ha dio e la gente umile dalla sua parte, presenze che lo aiutano a superare gli ostacoli di un viaggio tortuoso, che lo mette costantemente alla prova. Così anche Ferruccio, protagonista del racconto di marzo di Cuore, che ha ispirato il film *Sangue Romagnolo* (1916)⁴³⁹; a differenza di Marco, il ragazzo emiliano, figlio di un bottegaio, è uno spirito ribelle che passa molte ore fuori casa, per strada dove è solito partecipare a risse e creare problemi. De Amicis descrive, nel modo seguente, l'indole irrequieta di Ferruccio, attraverso il suo rientro a casa in tarda notte, dove ad attenderlo, in preda all'ansia, c'è la nonna paralitica:

Ferruccio era rientrato stanco, infangato, con la giacchetta lacerata, e col livido d'una sassata sulla fronte; aveva fatto la sassaiola coi

⁴³⁹ *Sangue romagnolo* (Torino, Gloria film, 1916), di Leopoldo Carlucci, con Luigi Petrunaro.

compagni, eran venuti alle mani, secondo il solito; e per giunta aveva giocato e perduto tutti i suoi soldi, e lasciato il berretto in un fosso⁴⁴⁰.

Il profilo scapestrato del ragazzo, poi, emerge mediante le parole della nonna, che così lo apostrofa:

- Ah! no, - disse poi, dopo un lungo silenzio; - zio; - tu non hai cuore per la tua povera nonna. Non hai cuore a profittare in codesto modo dell'assenza di tuo padre e di tua madre per darmi dei dolori. Tutto il giorno m'hai lasciata sola! Non hai avuto un po' di compassione. Bada, Ferruccio! Tu ti metti per una cattiva strada che ti condurrà a una trista fine. Ne ho visti degli altri cominciar come te e andar a finir male. Si comincia a scappar di casa, a attaccar lite cogli altri ragazzi, a perdere i soldi; poi, a poco a poco, dalle sassate si passa alle coltellate, dal gioco agli altri vizi, e dai vizi.... al furto⁴⁴¹.

Ferruccio è un ragazzo alla ricerca di guai, incline alla vita scapestrata, dominata dalla disobbedienza, dalla violenza e dal gioco d'azzardo. Perdere i propri soldi alle scommesse è una deplorabile abitudine che non promette nulla di buono, aspetto che nella versione cinematografica del racconto, un cortometraggio della durata di circa un quarto d'ora, diventa il protagonista di una sequenza lunga più di due minuti e mezzo. Il film mostra il ragazzo allontanarsi da casa, per seguire due uomini con cui condividere il divertimento del gioco, dove le monete non solo sono l'oggetto della scommessa, ma anche l'oggetto del passatempo. Una sorta di "testa o croce" e una variante del gioco della mattonella, dove il bersaglio è una pila di monete, diventano il motivo di baruffa tra vincitori e perdenti.

⁴⁴⁰ E. De Amicis, *Cuore*, cit. p. 177.

⁴⁴¹ *Ivi*, pp. 177 – 178.



Figura 79. *Sangue romagnolo* (1916)

Ferruccio, con le tasche vuote e la rabbia in corpo per il fato avverso e per una gestione del gioco condotto in maniera truffaldina, viene brutalmente allontanato dagli altri due, anch'essi infervorati dal contesto impetuoso, tipico degli ambienti in cui si scommette denaro. Il film di Carlucci, quindi, per descrivere il temperamento e lo stile di vita del protagonista, punta su una messinscena di particolare rilevanza, che connette la perdita del denaro al gioco, al pericolo di un'esistenza brutale e disorientata. Se questa correlazione, nel romanzo, nonostante sia evidenziata due volte, è solo accennata, nel film diviene più esplicita e marcata, grazie alla lunga sequenza dedicata.

Un secondo aspetto, di considerevole importanza, è la devozione della nonna che crea un contrasto tra la rettitudine della famiglia di Ferruccio e la condotta irresponsabile del ragazzo. Nel racconto, la nonna, continuando il suo rimprovero nei confronti del nipote, lo ammonisce con queste parole:

- E ora tu mi fai morire! Io darei volentieri questo po' di vita che mi resta, per vederti tornar buono, obbediente come a quei giorni... quando ti conducevo al Santuario, ti ricordi, Ferruccio? che mi empivi le tasche di sassolini e d'erbe, e io ti riportavo a casa in braccio, addormentato? Allora volevi bene alla tua povera nonna. E

ora che sono paralitica e che avrei bisogno della tua affezione come dell'aria per respirare, perché non ho più altro al mondo, povera donna mezza morta che sono, Dio mio!...⁴⁴²

La presenza del dio cattolico che garantisce la protezione della famiglia, nel film è enfatizzata grazie al personaggio della vecchia che, attanagliata dall'angoscia suscitata dal ritardo del nipote, prega con devozione, stringendo e baciando ripetutamente, il rosario che è intrecciato tra le mani. La supplica della nonna e il grande segno della croce che chiude la preghiera, sono le formule attraverso le quali l'anziana donna domanda a dio, la salvezza di Ferruccio. Intanto, con atteggiamento sommo, il ragazzo fa rientro e la nonna lo redarguisce, finché i rapinatori a volto coperto, che altri non sono che i compagni di scommesse di Ferruccio, irrompono nella casa con l'intenzione di derubare i presenti. La profezia della nonna si autoavvera, infatti i tangheri diventano ladri, passando "dal gioco agli altri vizi, e dai vizi.... al furto". E' interessante rilevare che la sovrapposizione tra i compagni di gioco di Ferruccio e i ladri, è una peculiarità della versione cinematografica. La scelta registica di mantenere gli stessi personaggi, che da scommettitori diventano ladri, permette di valorizzare la connessione tra l'uso del denaro all'interno del gioco d'azzardo e la condotta deplorabile che conduce alla malefatta. A questo punto della narrazione, i due criminali sono alla ricerca dei denari del padre di Ferruccio - che la sequenza iniziale del film, mostra come custoditi personalmente dal capofamiglia - movente che spinge i compagni di gioco del giovane, a macchiare indelebilmente il proprio spirito. I soldi, infatti, trasformano il gioco in truffa, nonché in rissa, per poi condurre alla rapina. Durante il furto, l'identità di uno dei due viene svelata a causa della caduta del fazzoletto che copre il viso del furfante, il quale, essendo stato riconosciuto dall'anziana, si scaglia su di lei per ucciderla. Ferruccio si interpone tra i due, accusando il colpo del coltello, ferita fatale che lo conduce alla morte. Con l'omicidio i malviventi compromettono irrimediabilmente il proprio destino morale, sorte che poteva essere la stessa di Ferruccio: mentre il giovane discolo perde il denaro al gioco, suo

⁴⁴² *Ivi*, p. 180.

padre lo custodisce sotto la camicia per garantire sicurezza e tutela a tutti i componenti della famiglia. L'amore familiare e quello divino sono le garanzie di protezione dell'anima di Ferruccio, infatti, alla violenza e alla condanna spirituale dei ladri assassini, corrisponde la redenzione e la salvezza del ragazzo, che sacrifica la propria vita per salvare quella della nonna. La religione è chiamata, ancora una volta, in causa e nel film, la rappresentazione della morte di Ferruccio passa attraverso il contatto con il sacro, stabilito dalla nonna che assiste all'ultimo respiro del nipote, sollevando insistentemente occhi e braccia al cielo, ovvero verso il dio che, ininterrottamente, veglia sulla sua testa.

Il senso del divino e il modello del personaggio dimesso e pio lascia il posto a una visione più laica del rapporto tra denaro e classe sociale di appartenenza, nel già ricordato *Il carabiniere* (1913)⁴⁴³, dove Francesco, il cacciatore condannato a un mese di prigione “perché sorpreso a cacciare di contrabbando”⁴⁴⁴, evita il carcere grazie all'amore familiare e al soccorso prestato da Moretti, il gendarme protagonista del film. Come descritto nel paragrafo dedicato al tema della corruzione, Francesco, uomo misero, ma integro moralmente, per ragioni affettive e di necessità, cede all'illecita proposta dell'oste e compie, per denaro, un atto proibito dalla legge. Colto in flagrante da un guardiacaccia, viene condotto al commissariato e denunciato. La moglie fedele del cacciatore, insieme ai due figli, implora sostegno e aiuto non solo al carabiniere, ma anche al maresciallo, uomini d'armi che, da subito, rivelano sensibilità e generosità nei confronti della famiglia sventurata. Mentre il più alto in grado, in segno di supporto, regala alla donna cinque lire, al momento dell'arresto del cacciatore insolvente, “Moretti sacrificando le trecento lire che dovevano servire per le sue nozze, le consegna al maresciallo dichiarando di averle ricevute da Francesco quale importo della multa a lui inflitta”⁴⁴⁵.

⁴⁴³ *Il carabiniere* (Torino, Pasquali & C., 1913).

⁴⁴⁴ *Il carabiniere*, didascalia 152 – 22.

⁴⁴⁵ *Il carabiniere*, didascalia 152 – 39.



Figura 80. *Il carabiniere* (1913)

La povertà di Francesco, malgrado sia da considerarsi la causa del suo errare, è, al contempo, la condizione che lo porta a essere uomo semplice e, nonostante tutto, socialmente rispettabile. Il contesto familiare che lo circonda, poi, rappresenta, per lui, la possibilità di riscatto sociale, esattamente come accade a Ferruccio, in questo caso redento, in *Sangue Romagnolo* (1916). Il carabiniere diventa un'estensione di questo contesto, non solo perché permette, nei fatti, di salvare Francesco, bensì perché rappresenta, precisamente come il padre bottegaio di Ferruccio, colui che protegge la famiglia grazie al risparmio ragionato. I soldi che il giovane utilizza per sanare il debito del cacciatore con lo Stato, sono destinati alla realizzazione del matrimonio tra lui e la sua amata, Maria. A rafforzare questa tutela, è la scelta di Moretti, di consegnare questa somma a sua madre, garante del denaro, ma anche, per certi versi, delle nozze da allestire. In questi termini, questo personaggio, che dal punto di vista narrativo può essere considerato di secondaria importanza, attraverso una prospettiva più simbolica, diventa, come la parte più esterna delle scatole cinesi, espressione e contenitore dell'ambiente sociale umile, familiare e salvifico, che assicura al cacciatore, ma anche agli altri personaggi, il lieto fine.

L'unione familiare è la condizione per superare la possibile crisi economica in *Per il babbo* (1913)⁴⁴⁶, film che racconta come il piccolo Tonino, per amore dei propri genitori, interrompe la frequentazione della scuola per lavorare come attore, presso la casa di produzione *Gloria Film*. Il padre di Tonino, ammalato da alcuni mesi e impossibilitato a presentarsi al lavoro, commissiona al figlio, il ritiro dello stipendio. Durante la consegna del terzo salario, il datore di lavoro comunica a Tonino il licenziamento del padre. Il bambino, per non destare preoccupazioni ai genitori, omette la notizia e, dopo un provino cinematografico, si fa assumere come attore, attività che gli permette di guadagnare dei soldi e di mantenere, segretamente e in sostituzione del padre, la sua famiglia.



Figura 81. *Per il babbo* (1913)

I genitori del bambino, ignari di ciò che sta accadendo, scoprono, tramite un'operatrice della scuola, che Tonino è assente da alcuni giorni; il piccolo, nonostante le punizioni severe che subisce dalla famiglia per le bugie profuse, mantiene il suo segreto e continua a presentarsi quotidianamente sul set cinematografico. La madre, disperata per aver scoperto il licenziamento del marito, scorge Tonino per strada, mentre si

⁴⁴⁶ *Per il babbo* (Torino, Pasquali, 1913) di Umberto Paradisi, con Tonino Giolino, Giovanni Enrico Vidali, Maria Gandini, Attilio De Virgiliis. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

sta avviando verso gli *studios*; inseguendolo di nascosto e svelato il segreto del figlio, partecipa con ilarità al successo di Tonino attore, che, oltre a essere ben remunerato per il lavoro svolto, ottiene un posto da contabile per il padre, presso l'amministrazione della *Gloria Film*. Nonostante la famiglia di Tonino venga presentata come piccolo borghese, lo stato di disoccupazione del padre paventa una condizione di rovina economica che mette in pericolo il benessere di tutti i suoi componenti. Quando la moneta messa in scena è il mezzo di sostegno familiare, acquisisce, a differenza di quanto accade nelle altre rappresentazioni, una valenza positiva; l'amore genitoriale, nella maggioranza degli esempi filmici, e filiale, come in questo caso, trasforma il denaro in veicolo che protegge e tutela i propri cari. La bontà e l'affetto di Tonino per il padre e la madre, infatti, permettono alla famiglia di scampare la rovina finanziaria, garantendo loro felicità e armonia per il futuro.

Ritornando alla relazione tra denaro, spirito e contesto sociale dimesso, questa diventa problematica in *Papà* (1915)⁴⁴⁷, dove il conte Larzac, dopo aver dedicato la propria esistenza ai piaceri offerti dalla vita mondana e dalle molteplici donne di lui invaghite, decide di recuperare i rapporti con il giovane figlio Giovanni, ormai adulto, cresciuto, in semplicità, da un prete di campagna. Il ragazzo, innamorato di Giorgetta, una fanciulla che condivide con lui lo stesso stile di vita, a fronte del ricongiungimento familiare, si trasferisce a Parigi dal padre, abbandonando così i luoghi agresti in cui è cresciuto. Il conflitto tra il mondo urbano e quello provinciale si esprime attraverso il rifiuto, da parte di Larzac, di far unire in matrimonio il figlio Giovanni, che ora possiede un titolo, e la più modesta, per origine, Giorgetta. Questa negazione induce la ragazza a compiere un viaggio al fine di convincere Larzac ad approvare lo sposalizio; la fanciulla affronta il conte a viso aperto, rassicurandolo con queste parole: "Ho saputo che Giovanni è vostro figlio e che voi siete molto ricco...non vorrei che pensaste che lo sposo per i suoi denari!"⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

⁴⁴⁸ *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

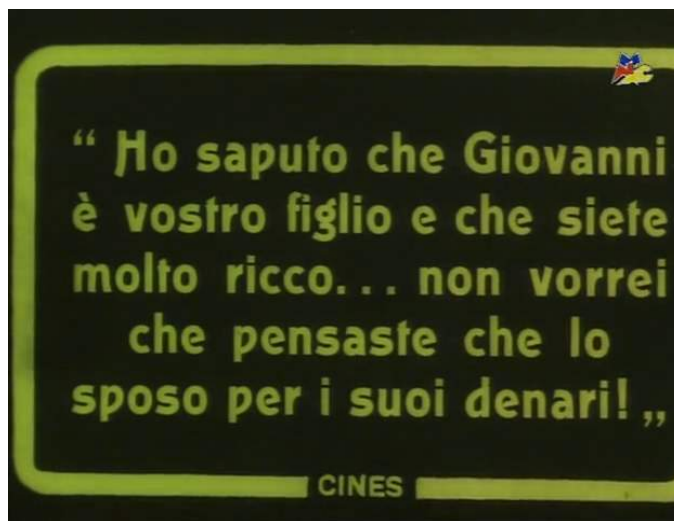


Figura 82. *Papà* (1915)

Giorgetta, quindi, dimostra l'amore cristallino provato per Giovanni, sottolineando il suo disinteresse per i soldi acquisiti dal nuovo *status* sociale. In effetti, la storia ci racconta che la relazione tra i due è avviata in tempi non sospetti, quando Giovanni ancora non conosce l'identità del padre biologico. Tuttavia, l'incontro con Larzac, sancisce, per la fanciulla, il primo contatto con il mondo nobile e la ricchezza, dove "Tutto cambia, ambiente e...sentimenti"⁴⁴⁹. Il conte, impressionato positivamente dalla ragazza, concede la realizzazione delle nozze, ma durante i preparativi, Giorgetta manifesta uno spiccato interesse per il padre del suo futuro sposo. Ecco che l'amore puro della provinciale nei confronti del suo pari, lascia spazio all'attrazione e alla passione scatenata dall'uomo facoltoso di città. Coerentemente con ciò che spiega George Simmel,

nella misura in cui l'economia di un paese si basa sempre più sul denaro, cresce sempre più la concentrazione delle attività monetarie nei grandi nodi del traffico monetario. Da sempre, la città, in contrapposizione alla campagna, è stata il luogo dell'economia monetaria.

⁴⁴⁹ *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

L'epilogo del film, che si conclude con la legittimazione della coppia Larzac/Giorgetta e la probabile realizzazione di un nuovo amore tra Giovanni e la pastora, non esprime giudizi di valore sul cambio di rotta compiuto dalla protagonista femminile. Il dato di fatto, però, è che, il personaggio sbarazzino interpretato inaspettatamente da Pina Menichelli, anticipa ed evoca il profilo della *femme fatale* adescatrice, su cui si baserà la carriera cinematografica della diva. Giorgetta, il cui amore per Giovanni sembra incorruttibile, appena entra in contatto con il mondo aristocratico attraverso la presenza di Larzac, cambia registro, seducendo il conte e allontanandosi emotivamente dal futuro sposo. Come sottolinea la didascalia sopracitata, variando gli ambienti, mutano anche i sentimenti. Mentre lo scenario campestre incentiva l'amore impossibile da contaminare, l'ecosistema urbano, con la sua ricchezza e accesso al consumo, risulta più adeguato ai rapporti fuggenti – come quelli intessuti tra Larzac e le sue molteplici amanti – oppure alle relazioni più ambiziose e complicate, come quella instaurata tra il conte, nobile maturo e padre del suo rivale in amore, e Giorgetta, giovanissima ragazza provinciale, promessa sposa di Giovanni.

Fame di film. Cibo e generi nel cinema muto italiano

Secondo la letteratura antropologica, i modi di preparazione, fruizione e rappresentazione del cibo sono parte integrante e costitutiva della cultura. L'analisi della cultura materiale, di cui il cibo fa parte, concede di cogliere i tratti essenziali della dimensione relazionale e simbolica della società.

Per Claude Lévi-Strauss la struttura generale della società si manifesta nelle sue singole istituzioni, e pertanto anche nella loro rappresentazione⁴⁵⁰. Il *triangolo culinario*⁴⁵¹ ideato dall'autore evidenzia come la dimensione alimentare conservi e replichi quella sociale, la quale, secondo gli studi di Mary Douglas⁴⁵², si serve del cibo come di un linguaggio capace di inviare messaggi decodificabili. La sociologa Deborah Lupton⁴⁵³, in studi più recenti, riconosce il cibo come un'istituzione fondamentale della società e della costruzione del sé, in grado di produrre significati e simboli identificabili. Mangiare quindi è un atto sociale e culturale che si basa su determinati criteri di scelta e non sulla casualità⁴⁵⁴: le abitudini ricevute in ambito culinario e la trasformazione delle tradizioni gastronomiche forniscono al cibo la

⁴⁵⁰ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Parigi, Plon, 1958. Tr. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

⁴⁵¹ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et Le Cuit*, Parigi, Plon, 1964. Tr. it. di A. Bonomi, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

⁴⁵² Cfr. Mary Douglas *Implicit Meanings. Essays in Anthropology*, Londra, Routledge & Kegan, 1975. Tr. it. a cura di Eleonora Bona, *Antropologia e simbolismo: religione, cibo e denaro nella vita sociale*, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁴⁵³ Cfr. D. Lupton, *Food, the Body and the Self*, Londra, Sage, 1996. Tr. it. di S. Falchero, *L'anima nel piatto*, Bologna, Il Mulino, 1999.

⁴⁵⁴ Per approfondire l'argomento, vedi: Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique social du jugement*, Parigi, Minuit, 1979. Tr. it. di G. Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983; Piero Camporesi, *La Terra e la Luna: alimentazione, folklore, società. Dai riti agrari ai fast food: Un viaggio nel ventre dell'Italia*, Milano, Garzanti, 1995; M. Conner, C.J. Armitage, *The Social Psychology of Food*, Buckingham-Philadelphia, Open University Press, 2002. Tr. it. a cura di Margherita Guidetti, *La psicologia a tavola*, Bologna, Il Mulino, 2008; Claude Fischler, *Food habits, social change and the nature/culture dilemma*, "Social Science Information", a. XIX, n. 6, 1980; Claude Fischler, *L'Onnivore: le goût, la cuisine et le corps*, Parigi, Jacob, 1990. Tr. it. a cura di C. Salemi Cardini, *L'onnivoro: il piacere del mangiare nella storia e nella scienza*, Milano, Mondadori, 1992; Alessandra Guigoni, *Il messaggio è nel piatto: antropologia dell'alimentazione*, in S. De Benedittis, C. Avitabile, C. Bagaglia, a cura di, *Nello stato delle cose. La luce era buona. Antropologie*, Perugia, Gramma, 2003; Marvin Harris, *Good to Eat: Riddles of Food and Culture*, Long Grove, Waveland Press, 1998. Tr. it. a cura di P. Arlorio, *Buono da mangiare. Enigmi del gusto e consuetudini alimentari*, Torino, Einaudi, 2006; Lucio Meglio, *Sociologia del cibo e dell'alimentazione. Un'introduzione*, Milano, Franco Angeli, 2017.

possibilità di diventare manifestazione di moralità, identità e ritualità. Tale valore simbolico consente di tradurre il cibo e la sua rappresentazione in linguaggi capaci di comunicare, rielaborare e creare messaggi e concetti.

Il cibo e il cinema hanno una matrice comune, ovvero rappresentano entrambi la collettività che li produce e li consuma. Analizzare le modalità di messinscena del mangiare all'interno del cinema di narrazione permette pertanto di indagare alcuni aspetti della cultura di riferimento. Il cinema di finzione esalta la valenza semantica, comunicativa e ideologica del cibo, connessa al periodo storico e allo spazio geografico in cui il film viene prodotto⁴⁵⁵.

Nel primo cinema italiano la rappresentazione del cibo sullo schermo crea una connessione tra le esperienze e i desideri dello spettatore e la dimensione del testo filmico: il cibo rappresentato evoca quindi gusti, odori, situazioni e immaginari condivisi che concorrono alla comprensione del film e alla realizzazione dei processi di identificazione.

Il rito del mangiare e il rito della visione cinematografica

In questa indagine sui significati antropologici del cibo messo in scena nei film realizzati nell'Italia di inizio Novecento, si è scelto di approfondire il rapporto tra questo tema e i generi in formazione del primo cinema italiano (la comica, il "film storico", il film di avventura, la commedia e il dramma borghese).

Considerare i generi della cinematografia italiana di inizio Novecento comporta comunque la preventiva consapevolezza della loro duttilità e della loro capacità di ibridazione:

le definizioni e le strutture di genere appaiono di conseguenza estremamente mutevoli, in quanto sono il frutto di un continuo lavoro di adeguamento semantico, che riflette l'interazione o la

⁴⁵⁵ Per un approfondimento della relazione tra cinema italiano e cibo, vedi: V. Lapertosa, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra oggi*, Torino, Lindau, 2002; L. Delli Colli, *Il gusto in 100 ricette del cinema italiano*, Roma, Elleu multimedia, 2002; L. Giorgioni, F. Pontiggia, M. Ronconi, *La grande abbuffata. Percorsi cinematografici fra trame e ricette*, Cantalupa (TO), Effatà, 2002.

‘negoiazione’ esistente tra intenzioni e aspettative, produzione e ricezione, marketing e critica⁴⁵⁶.

Pur con queste cautele nell’uso della nozione di ‘genere’ nel contesto del cinema muto italiano, la scelta di affrontare l’analisi dei film attraverso il prisma interpretativo dei rispettivi generi cinematografici di appartenenza risponde a una precisa ipotesi di lavoro legata alla dimensione della *ritualità*. Il rito del mangiare e quello della visione in sala rispondono all’esigenza sociale “di conservare e rinsaldare — a intervalli regolari — i sentimenti collettivi”⁴⁵⁷, garantendo alla comunità di riconsolidare i propri legami. Mettere in scena il rito della tavola durante lo spettacolo cinematografico significa in primo luogo agire esponenzialmente sui meccanismi atti a rafforzare i sentimenti collettivi che permettono l’integrazione degli attori sociali/spettatori nella comunità e, in seconda istanza, vuol dire conferire e ribadire un significato alle strutture sociali e del sé che vengono evocate tramite la rappresentazione filmica del cibo. I pasti cinematografici infatti divengono “sintesi simboliche che riescono a cogliere situazioni e sentimenti meglio e più rapidamente di qualunque altra scena”⁴⁵⁸. L’efficacia del rito è però garantita dalla sua ripetizione, dal suo presentarsi sempre nella stessa maniera, nota e rassicurante. La struttura centrale del rito deve essere solida, immutata e riconoscibile. Il genere cinematografico è la condizione che concede al ‘rito cinema’ di espletarsi nel modo più adeguato. Attraverso la replica di soggetti e strutture narrative garantisce allo spettatore un prodotto che soddisfa le attese. In questo modo

il genere procede per ripetizione e accumulo di situazioni, temi e figure che assolvono lo stesso compito che Malinowski attribuisce al rito, Cassirer al mito, Freud ai sogni e Huizinga al gioco, cioè abbandonano la dimensione del prodotto dell’industria dello spettacolo per svolgere un ruolo o un compito che consente al pubblico di fingere la realtà e di calarsi in abitudini note e sicure⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ M. Dall’Asta, *La politica dei generi*, cit., pp. 93 – 94.

⁴⁵⁷ Martine Segalen, *Rites et Rituels Contemporains*, Parigi, Nathan, 1998. Tr. it. a cura di G. Zattoni Nesi, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 17.

⁴⁵⁸ Cristina Bragaglia, *Sequenze di gola: cinema e cibo*, Fiesole, Cadmo, 2002, p. 13.

⁴⁵⁹ Salvatore Gelsi, *Ciak si mangia! Dizionario del cinema in cucina*, Mantova, Tre Lune, Mantova, 2000, p. 34.

Il genere cinematografico assicura la ripetizione, mentre la messinscena del cibo al suo interno diventa il linguaggio per esprimere questa replica. Come efficacemente dimostra Mary Douglas⁴⁶⁰, il cibo conserva e contiene tutti i caratteri propri del linguaggio, che consente comunicazione ed espressione culturale e sociale. Il cibo nel film — che, come individuato da Steve Zimmerman e Ken Weiss⁴⁶¹, ha dato vita a partire dagli anni Ottanta al neo-genere cinematografico del *Food Movie* -- diviene così il mezzo che permette la ripetizione degli ambienti, delle strutture e delle peculiarità legate al film, proponendo al pubblico determinati modelli di rappresentazione e comunicazione.

Il cinema quindi “eccita e sollecita, ma anche organizza e disciplina”⁴⁶² e perlopiù ci riesce attraverso la messinscena di pratiche e processi culturalmente definiti e socialmente identificabili. Se il cinema “restituisce la realtà allo sguardo”⁴⁶³, la presenza del cibo sul grande schermo ripercorre e rappresenta i tratti culturali della società, dimensione tuttavia in costante movimento e mutamento.

Chi mangia molto riso, beve lacrime

Il cibo è una presenza ricorrente all’interno della comica, esattamente come il personaggio a nome fisso per le produzioni seriali, e diviene un elemento di riconoscimento immediato, garante dei processi di comprensione e a volte d’identificazione. L’atto del ridere, essendo tradizionalmente il mezzo che permette di esprimere pubblicamente una forma di dissenso nei confronti dei ceti dominanti, fa della comica un genere potenzialmente di rivendicazione. Alcuni *tòpoi* del genere comico sono particolarmente significativi: secondo Salvatore Gelsi l’irrisorio spreco di portate succulente versate sui pantaloni di un ricco borghese delinea “una critica, cinica e crudele sullo stato sociale di una classe

⁴⁶⁰ M. Douglas, *Antropologia e simbolismo*, cit., p. 176.

⁴⁶¹ Steve Zimmerman, K. Weiss K., *Food in the movies*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2005.

⁴⁶² F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, cit., p. 27.

⁴⁶³ Ivi, p. 21.

ancora rappresentata con la pancia voluminosa, segno di cibo accumulato come capitale circolare”⁴⁶⁴. Tuttavia la comica italiana di inizio Novecento, presentandosi in parte anche come diretta discendente delle *performances* circensi antecedenti, lascia più spazio allo sfogo catartico che alla critica sociale esplicita. Il cibo rappresentato in questo genere cinematografico diventa così espressione di una fame atavica che, come accade nella Commedia dell'Arte, si fa portavoce della condizione popolare senza incitare alla rivendicazione.

La modalità comica che il cinema muto italiano spesso preferisce è dunque ciò che negli Stati Uniti sarà definito lo *slapstick*, struttura formale in cui l'ordine diventa disordine, il dritto diviene il rovescio e il giusto si trasforma in sbagliato. Il cibo menzionato o mostrato nella comica si traduce nella fonte del desiderio che suscita disastri e malintesi, provocando perciò conseguenze spiacevoli al protagonista e alla comunità circostante. Questo è ad esempio ciò che accade in *Polidor e il coniglio arrabbiato* (1913)⁴⁶⁵ dove uno scienziato compie alcuni esperimenti su un coniglio, il quale però fugge dal laboratorio. Parallelamente, l'affamato Polidor ruba un coniglio a una massaia per poterlo cucinare e mangiare.

⁴⁶⁴ S. Gelsi, *Lo schermo in tavola*, cit. p. 64.

⁴⁶⁵ *Polidor e il coniglio arrabbiato* (Torino, Pasquali, 1913), con Ferdinand Guillaume. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 83. *Polidor e il coniglio arrabbiato* (1913)

Il protagonista assapora l'animale alla vista dei passanti, ma a causa di un equivoco, lo scienziato che lo vede pensa che stia ingerendo il coniglio oggetto dei suoi esperimenti di laboratorio. Lo scienziato avverte i gendarmi che Polidor potrebbe essere stato contaminato e, a causa di questo fatale errore, il povero protagonista viene condotto dritto al manicomio. Il furto di Polidor, nonostante lo porti a un iniziale stato di godimento, è causa della sua sventura. Il peccato da lui commesso sarà punito attraverso il fraintendimento, un errore di comprensione che lo porterà a essere castigato per il reato compiuto.

Desiderare e aspirare al cambiamento -- che significa altresì in termini alimentari volere ciò che non si può ottenere -- si dimostra però essere anche una volontà pericolosa che rischia di creare disordini sociali e provocare sanzioni individuali, situazione ben rappresentata in *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* (1910)⁴⁶⁶. Nel film André Deed interpreta un adulto/bambino che cede alle tentazioni della gola prima di coricarsi nonostante il divieto imposto dai genitori. In sogno il protagonista sarà punito dal diavolo in persona, che lo cucina nel

⁴⁶⁶ *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

pentolone (immagine che evoca il ‘pentolone infernale’ messo in scena da Méliès⁴⁶⁷).



Figura 84. *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti (1910)*



Figura 85. *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti (1910)*

La golosità di Cretinetti è un peccato tale da essere punito secondo legge del contrappasso per analogia, a differenza di quanto avviene nella *Commedia* di Dante: l'ingordigia del protagonista andrà successivamente a soddisfare quella del diavolo che, come ben si sa, si nutre dei peccati dei

⁴⁶⁷ *Le Chaudron infernal* (Francia, 1903), di Georges Méliès.

cattivi. Cedere alle tentazioni del palato significa quindi assecondare i propri desideri, intaccare un ordine stabilito da una civiltà che pone limiti di azione e promuove l'autocontrollo: violare le regole sociali o morali, come abbandonarsi ai piaceri della gola, induce cioè a confusione e disordine, condizione adeguatamente descritta dalla caotica fuga in paradiso di Cretinetti, che infatti è destinato poco dopo a scappare inaspettatamente da un paternalista e arrabbiato Babbo Natale. L'ordine però è presto ristabilito grazie alla puntuale e prevedibile punizione — forse divina — del protagonista, una pena che in fondo non è così malvagia, visto che si tratta di un sogno solo un po' disturbato dell'agitato Cretinetti.

La comica italiana, tacciata spesso di grossolanità dalla stampa specializzata dei primi anni Dieci, anche in ragione della sua genesi composita che attinge al complesso repertorio della tradizione degli spettacoli da fiera, raccoglie le attenzioni e le risate di un'ampia fascia di pubblico, perlopiù popolare, oggetto di politiche contenitive e non raramente repressive svolte dai vari apparati istituzionali dell'epoca. Apparentemente la produzione e la diffusione della comica, in particolare di tipo seriale, ha finalità commerciali e non politiche, ma nei fatti diventa il veicolo dell'ideologia e della morale dominanti, grazie a un “generico desiderio di conformità [che] si spiega con l'intenzione di evitare provvedimenti repressivi, di non perdere l'appetibile mercato delle sale parrocchiali e dei collegi, o di non turbare la sensibilità dei propri finanziatori”⁴⁶⁸. In questi termini il film comico, non tenendo conto di qualche rara eccezione, diventa promotore del sistema e dissuade dall'infrangere e dal rovesciare i valori sociali dominanti. Nella comica, tentazione e trasgressione sono infatti sistematicamente repressi: in *Noce di cocco* (1913)⁴⁶⁹ ad esempio, il frutto esotico è l'oggetto di un desiderio che non riesce ad appagarsi. Il protagonista, espressione del nascente ceto medio, brama così di assaporarne le delizie e il dolce succo, ma le

⁴⁶⁸ S. Alovio, *Temi nazionali e vocazione internazionale del primo cinema italiano*, in A. Bernardini, a cura di, *Storia del cinema italiano*, vol. I (1895-1911), Roma Venezia, Edizioni di Bianco e Nero – Marsilio.

⁴⁶⁹ *Noce di cocco* (Milano, Milano Films, 1913), con Cesare Quest. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

difficoltà che sottendono alla rottura del guscio provocano disastri sempre più eclatanti e terribili. È facile dunque capire come il cocco si presenti qui come metafora dello stesso esotismo inteso nel suo complesso, dimensione lontana a cui l'individuo piccolo borghese, colui che desidera la scalata sociale, non potrà e dovrà mai accedere.



Figura 86. *Noce di cocco* (1913)

Il desiderio di possedere ciò che non ci si può permettere — il cocco è un frutto che a inizio Novecento solo i benestanti si potevano concedere di mangiare — è fonte di sciagure e rovine. Anche in *Il pranzo di Polidor* (1912)⁴⁷⁰ i protagonisti, questa volta indigenti, che si concedono con la truffa pasti al ristorante che non potrebbero pagare, vengono prevedibilmente puniti dall'Istituzione con il carcere.

Il ribaltamento dei ruoli sociali e la trasgressione delle regole mettono a repentaglio l'equilibrio comunitario, che deve essere garantito per il benessere di tutte le classi sociali in gioco. Come ricorda Mara Mabilia, “mangiare correttamente vuol dire intrattenere un regolare rapporto con l'ordine culturale e sociale”⁴⁷¹. L'ordine è caratterizzato dal rispetto del

⁴⁷⁰ *Il pranzo di Polidor* (Torino, Pasquali, 1912), con Ferdinand Guillaume.

⁴⁷¹ M. Mabilia, *Il valore sociale del cibo. Il caso di Kiorone*, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 25.

ceto e del ruolo sociale di appartenenza, siano essi declinati in base al genere sessuale, alla collocazione lavorativa o alla parentela. In *Polidor contro la suocera* (1912)⁴⁷² è messo in scena un conflitto tra il protagonista e l'intollerante suocera. Nella sequenza del pasto la donna riprende costantemente Polidor, evidenziando la sua incompetenza in termini di galateo; l'ignoranza dimostrata dal genero circa le regole che modulano il comportamento a tavola si traduce nel disordine causato dallo scontro con la suocera.



Figura 87. *Polidor contro la suocera* (1912)

Le regole delle buone maniere sono in realtà estranee sia a Polidor che alla suocera: infatti, se la suocera sanziona la smodata abitudine di Polidor a bere vino, la stessa però non esita a scolarsi un bicchiere tutto d'un fiato; il caos che si crea sulla tavola corrisponde all'incapacità della suocera di sostenere il suo ruolo autorevole, che sarebbe tale soltanto se fornisse il buon esempio al genero ignorante. Ancora una volta il cibo rappresentato sullo schermo e la morale del film comico si fanno portavoce della necessità di mantenere e sostenere l'ordine comunitario, condizione resa

⁴⁷² *Polidor contro la suocera* (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

possibile dal rispetto del proprio *status* e delle norme socialmente condivise.

L'avventura di Maciste che arresta l'arrosto

Il cinema muto italiano di avventura, grazie alla sua versatilità e indeterminatezza, è definibile come una sorta di macro-genere, capace di stabilire punti di contatto con numerose tipologie di film — dal comico al drammatico, dallo ‘storico’ al fantastico — mentre la prospettiva culinaria lo descriverebbe metaforicamente come un piatto di *cous cous*, pluralista ed esotico all’occorrenza. Infatti “in cucina come in filosofia l’Occidente ha sempre preferito la soluzione monista e la culinaria magnifica l’assimilazione, piuttosto che la separazione”⁴⁷³. Il carattere meticcio del genere di avventura si manifesta in modo significativo attraverso la figura di Maciste, nata grazie all’incontro tra l’emblema del cinema ‘storico’ — *Cabiria* (1914) — e produzioni dall’afflato esotico⁴⁷⁴; come sottolinea Alovio, Maciste “non è solo la futura icona di un fortunato sotto-filone del cinema d’avventura italiano ma anche un personaggio ispirato agli erculei e fedeli compagni degli eroi salgariani”⁴⁷⁵.

All'interno del genere di avventura, il cibo ha una funzione centrale nel filone ‘atletico-acrobatico’, in cui spesso suggerisce le caratteristiche legate ai personaggi, svelandone talvolta l’identità e lo stato sociale. Il caso di Maciste risulta particolarmente rappresentativo soprattutto perché il suo personaggio mette costantemente in relazione la forza con l'appetito. Un esempio importante si trova in *Maciste alpino* (1916)⁴⁷⁶ dove il forzuto si

⁴⁷³ A. Tagliapietra, La gola del filosofo. Il mangiare come metafora del pensare, “XÁOS. Giornale di confine”, a. IV, n. 1, marzo-giugno 2005-06.

⁴⁷⁴ Sui film di Maciste esiste un’ampia bibliografia: si vedano, ad esempio, i più recenti contributi di Denis Lotti, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2016; Reich, Jacqueline, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2015.

⁴⁷⁵ S. Alovio, *L’ombra del Capitano. Tracce salgariane nel cinema muto italiano d’avventura*, in C. Allasia, L. Nay (a cura di), *La penna che non si spezza. Emilio Salgari a cent’anni dalla morte. Atti del convegno internazionale di studi, Torino 11-13 maggio 2011*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 98-99.

⁴⁷⁶ *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

fa portatore dello spirito patriottico: attraverso forza, coraggio e intraprendenza Maciste è pronto a immolarsi per l'Italia in guerra. In una sequenza iniziale Maciste condivide allegramente la tavola imbandita con i suoi colleghi italiani, situazione che porta i commensali a esprimere spontaneamente l'amor di patria.



Figura 88. *Maciste alpino* (1916)

Questo convivio si contrappone all'arrivo dei soldati austriaci che interrompono bruscamente il pasto per l'arresto degli italiani. La tavola così stabilisce e definisce i gruppi sociali che in questo caso si contraddistinguono per provenienza nazionale: gli italiani, buoni e gloriosi, che si guardano bene dal condividere la mensa con il nemico, gli austriaci, cattivi e minacciosi, che minano l'armonia del cibo condiviso. D'altronde, secondo Mary Douglas⁴⁷⁷, la tavola è luogo di contaminazione per eccellenza e non va mai condivisa con il nemico; infatti, l'atto del mangiare è solo una forma di introiezione di elementi esterni che si mescolano nel corpo, ponendolo a forte rischio di corruzione. Mangiare insieme al nemico significa dunque allentare le misure del controllo e dell'autocontrollo, fattore che può minacciare l'integrità identitaria e far degenerare ulteriormente lo scenario del conflitto.

⁴⁷⁷ Cfr. M. Douglas, *Antropologia e simbolismo*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Una sequenza successiva di *Maciste alpino* contrappone l'atmosfera febbricitante del pasto austriaco resa possibile dalla presenza di donne e vino — elementi che in questo contesto riconducono al caos e al disordine — alla condizione di fame degli italiani prigionieri nel cortile di un mulino, ambiente adibito alla produzione di cibo.



Figura 89. *Maciste alpino* (1916)



Figura 90. *Maciste alpino* (1916)

La forza di Maciste è sempre associata alla sua voracità nel mangiare,

attività che gli permette di essere energico e trionfante. Se la sottomissione ottenuta con la forza garantisce così la vittoria, il controllo delle risorse alimentari che permette la gestione delle energie si rivela un fattore di dominio⁴⁷⁸. Quando Maciste canzona i soldati nemici dicendo: “Voi arrestate me, io arresto l'arrosto”, egli esprime dunque la propria superiorità in termini di potere e dominio, infatti, anche se i nemici imprigionano il forzuto che possiede il cibo e quindi la forza, non potranno comunque avere la meglio su di lui.



Figura 91. *Maciste alpino* (1916)

Questo discorso stabilisce chiaramente un'equivalenza tra la forza di Maciste e la potenza dell'Italia, presupposto che farà di Maciste un'icona ampiamente sfruttata dal regime fascista. Figura forte, protettrice dei deboli e patriota, Maciste viene promosso a icona fascista perché ben si adatta all'immagine di Mussolini. In *Maciste imperatore* (1924)⁴⁷⁹, i chiari segnali forniti dal film sovrappongono Maciste all'immagine del duce

⁴⁷⁸ Per approfondimenti, vedi A.W. Crosby, *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492*, Westport (Connecticut), Greenwood, 1972. Tr. it. a cura di Igor Legati, *Lo scambio colombiano: conseguenze biologiche e culturali del 1492*, Torino, Einaudi, 1992.

⁴⁷⁹ *Maciste imperatore* (Roma/Torino, Fert, 1924), di Guido Brignone, con Bartolomeo Pagano. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

vittorioso, forte e generoso che conquista il popolo attraverso atti di giustizia, destinati a tradursi in gesti di generosità ed elargizione. “È bene che la povera gente abbia da noi aiuto e protezione”, esclama Maciste dopo aver ordinato la distribuzione dei pani per i poveri del territorio. L'elargizione del pane ai poveri avviene però tramite le sbarre del cancello che separa il palazzo di residenza del Re dalla strada che accoglie e allo stesso tempo raccoglie i poveri con la loro fame, evidenziando la cesura esistente tra sazi e affamati, destinati in origine a occupare spazi diversi perché differente è il rispettivo stato sociale di appartenenza.

Il cibo nei film che trattano le gesta del popolare Maciste è quindi espressione dell'energia e della prestanza che caratterizzano la figura dell'eroe: il personaggio interpretato da Pagano è sempre associato al cibo in quanto uomo forte che necessita di essere rifocillato. In *Maciste innamorato* (1919)⁴⁸⁰ una didascalia che riporta il commento di un personaggio su di lui, esorta: “Rideremo!... dicono che mangia come un lupo e che beve come una spugna...”, e ancora: “Ma non vorrà divorare anche noi... spero!”. Il modo in cui egli fa uso della propria forza è infatti lo stesso attraverso il quale si alimenta: in maniera energica e irruente egli si scaglia non solo su cose e persone, ma anche su cibi e bevande.

Cibo e Storia tra ordine e caos

A partire dal 1908, il cinema italiano trova, nella produzione ‘storica’ (e in particolare con la realizzazione de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908)⁴⁸¹ da parte dell’Ambrosio) la strada per affermare e sviluppare la cinematografia nazionale mediante l’aumento del metraggio, il miglioramento delle tecniche di ripresa, la suggestione di scenografie imponenti e il richiamo di un pubblico istruito e benestante⁴⁸². In *Cabiria* (1914)⁴⁸³, nell'episodio catanese che apre il film, appare come elemento scenografico il grappolo d'uva — simbolo della nobiltà di rango — che rievoca l'iconografia,

⁴⁸⁰ *Maciste innamorato* (Torino, Itala Film, 1919), di Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

⁴⁸¹ *Gli ultimi giorni di Pompei* (Torino, Ambrosio, 1908), di Luigi Maggi. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

vagamente decadente e preraffaellita, del romano che spilucca acini da sdraiato.



Figura 92. *Cabiria* (1914)

La ricchezza del ceto aristocratico, associata alla nobiltà dei gesti, non lascia spazio al consumo del cibo, atto rude allo sguardo che poco si adatta alla produzione di un immaginario che promuove la figura del nobile latino. Mangiare è un'azione che meglio si presta a una figura come quella di Maciste, il quale, nascosto nella locanda, si prepara a divorare in maniera vorace le cosce di pollo appese. Ingurgitare cibo significa soddisfare quella parte animale, regressiva, istintuale, che si scontra con la dimensione della civilizzazione che contraddistingue il ceto aristocratico.

⁴⁸² Per un bilancio complessivo del fenomeno cfr. G. Muscio, *In Hoc Signo Vinces: Historical Films*, in G. Bertellini (a cura di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2013, pp. 161-170; I. Schenk, *The Creation of the Epic: Italian Silent Film to 1915*, in A.J. Pomeroy (a cura di), *A Companion to Ancient Greece and Roma on Screen*, Hoboken, Wiley, 2017, pp. 37-60; A. Meneghelli, *Cabiria e il film storico italiano*, in S. Alovisio, A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 285-298; G. P. Brunetta, *L'evocation du passé dans le film historique italien*, in A. Bernardini, J. A. Gili (a cura di), *Cinéma italien 1905-1945*, Parigi, Centre Pompidou, 1986; G. Calendoli, *Cabiria e il film storico della romanità*, in Id., *Materiali per una storia del cinema italiano*, Parma, Maccari, 1967, pp. 61-108; G. De Vincenti, *Il Kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, in «Bianco e Nero», XLIX, 1, 1988, pp. 7-26.

⁴⁸³ *Cabiria* (Torino, Itala Film, 1914), di Giovanni Pastrone, con Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta e Bartolomeo Pagano. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

Come spiega Jack Goody⁴⁸⁴, la comunicazione dello *status* sociale si basa su preferenze alimentari e su un sapere culinario che viene trasmesso e condiviso all'interno dello stesso cetto. La nobiltà che rappresenta la razionalità di Roma antica è — nella visione insieme ontogenetica e filogenetica dell'antropologia evoluzionista dell'epoca — lo stato più progredito della società moderna e dell'uomo adulto sano e borghese. Maciste schiavo quindi vive una condizione che è più vicina a quella dell'animale piuttosto che a quella dell'uomo civilizzato, il quale è detentore di una cultura intesa come erudizione, sapere degno di essere esportato nelle parti di mondo ancora dominate da barbarie e ignoranza. La rappresentazione del tempio di Moloch infatti conferma lo scontro tra le civiltà, che in altri termini, in questa cornice, corrisponde alla battaglia tra la cultura dominante e quella da sottomettere⁴⁸⁵. Il tempio attira il popolo cartaginese che, entrandovi, sembra venirne ingoiato; il dio Moloch dalle sembianze terrificanti ed esotiche riceve in sacrificio, o meglio in pasto, le vittime sacrificali donate dal sacerdote attraverso la pancia della divinità. In generale il sacrificio si configura come una sottrazione del cibo all'uomo per donarlo agli dei. In *Cabiria* (1914) la fame del dio viene saziata mediante il sacrificio umano, atto di antropofagia appartenente alle popolazioni che non conoscono cultura. Il mondo occidentale ha sempre ritenuto che mangiare gli uomini sia un rituale che sottende all'inciviltà e a un sistema culturale ed economico caratterizzato da arretratezza e brutalità; la società civilizzata conosce invece le modalità per garantire la propria egemonia e sviluppare prosperità, infatti

reprimendo il cannibalismo guerresco, le *élite* del Mondo Antico registrarono significativi incrementi sia dal punto di vista della ricchezza sia da quello del potere. Salvando la vita ai loro prigionieri, avevano la possibilità di intensificare la produzione di beni di lusso e di cibo animale destinato al loro consumo personale e alla redistribuzione nell'ambito dei loro seguaci⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴ Jack Goody, *Cooking, Cuisine and Class: a study in comparative sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

⁴⁸⁵ Per un'analisi della messinscena del tempio di Moloch cfr. S. Alovio, *Giovanni Pastrone*, cit., pp. 175 – 187.

⁴⁸⁶ M. Harris, *Buono da mangiare*, cit., pp. 230-231.

Allo stesso modo, in *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913)⁴⁸⁷ e in *La caduta di Troia* (1911)⁴⁸⁸, lussuosi vassoi ricolmi di frutta esotica dall'aspetto succoso vanno ad arricchire sfarzose scenografie che ripropongono spazi e strutture dedicati alle classi aristocratiche.



Figura 93. *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913)



Figura 94. *La caduta di Troia* (1911)

⁴⁸⁷ *Gli ultimi giorni di Pompei* (Torino, Ambrosio, 1913), di Mario Caserini ed Eleuterio Rodolfi. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

⁴⁸⁸ *La caduta di Troia* (Torino, Itala Film, 1911), di Giovanni Pastrone e Romano L. Borgnetto. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.

La frutta allestita come fosse una natura morta, oltre a evocare la nobiltà delle arti auliche, rimanda all'iconografia che costituisce l'immaginario dell'Età dell'oro, in cui la natura, rappresentata dall'evidente e ampia disponibilità di frutta matura, è simbolo di ricchezza e felicità. A differenza di quanto avviene nei generi comico e avventuroso, nel film 'storico' di questo periodo, il 'cibo sinonimo di ricchezza' perlopiù non viene consumato, ma ostentato allo sguardo, assumendo così, grazie al principio della lontananza che pone come irraggiungibile l'oggetto guardato, una connotazione quasi sacrale. In quest'ottica il cibo incarna l'opulenza, nonché la potenza di una società antica, mitica e fondante della Roma imperiale ed egemone, colta e raffinata, simbolo di un'imponenza spettacolare rappresentata dal genere 'in costume' (*peplum*, diremo oggi), destinato ad affermarsi nei mercati internazionali come prodotto esclusivamente italiano. In questi termini il 'cibo dell'abbondanza' del film storico diviene rappresentante del *mos maiorum* di una cultura originaria nella quale la giovane Italia può ritrovare le proprie radici e identità.

Anche nella seconda versione italiana di *Quo vadis?* (1924)⁴⁸⁹, il cibo mostrato serve a sottolineare la ricchezza e l'abbondanza della Roma sotto l'impero di Nerone. Qui, tuttavia, a differenza di *Cabiria* (1914), si lascia spazio alla rappresentazione di un Roma antica basata su disordini ed baccanali, messi in contrapposizione all'ordine e alla bontà dei sobri pasti di una nuova comunità nascente, quella della Chiesa cristiana. Al centro del banchetto orgiastico ci sono ora vino a profusione, frutta esotica e carni. La sequenza iniziale di *Quo vadis?* mostra la dissolutezza di Nerone imperatore e, fin da subito, connette in maniera simbolica cibo, piacere sessuale e morte.

⁴⁸⁹ *Quo vadis?* (Unione Cinematografica Italiana, 1924), di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, con Emil Jannings ed Elena Sangro. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 95. *Quo vadis?* (1924)

Il personaggio è presentato durante una festa bacchanale che ha come unico scopo il godimento e il compiacimento dei partecipanti. Una giovane schiava dalla pelle fresca e luminosa, viene brutalmente spinta ai piedi dell'imperatore, il quale sostituisce al piacere del cibo (il grappolo d'uva che sta spiluccando) il piacere della carne, evocato dalle appetitose membra della bella in fiore. Una didascalia spiega che "le murene, ingrassate con carne umana, erano il cibo preferito nei suoi grandi banchetti", motivo per il quale la giovane schiava viene sacrificata e fatta divorare dai pesci marini. La comunità patrizia che gravita intorno a Nerone è descritta dal film come perversa, per cui il piacere e la morte si sovrappongono in un medesimo ordine. Gli uomini dell'imperatore si sollazzano grazie a bevute interminabili associate ai piaceri della carne e della sensualità; vino e sesso appartengono alla stessa dimensione del piacere e infatti, durante il bacchanale, un personaggio esclama "Gloria a Venere! Gloria a Bacco!", mettendo in relazione la dea dell'amore e della bellezza con il dio del vino e del vizio. L'alcol che esprime liberazione fisica ed emotiva -- pertanto associato di frequente alla sessualità -- nel cinema muto italiano provoca o si collega fortemente a situazioni negative di disordine sociale. Coerentemente, nell'estetica del cinema 'storico', il

cibo si fa portavoce di una tensione tra magnificenza e distruzione⁴⁹⁰ -- dimostrando come

a tale generosità corrisponde un adeguato piacere della riduzione a macerie, sotto il cui peso la folla è destinata a sfilacciarsi e perire [...] La morte violenta, del resto, è un'ulteriore motivo di attrazione, e ha modo di serpeggiare con costanza in un impero che ben si presta all'esecuzione sommaria, al tradimento, alla delazione, alla congiura e alla vendetta⁴⁹¹.

I peccati di gola della commedia

L'universo gastronomico messo in scena nella commedia del muto italiano si propone con assidua frequenza come cibo dei sentimenti e delle passioni, elementi che alludono a una sessualità considerata da censurare o disciplinare, nei film come nella vita quotidiana. La condanna morale relativa alla perdita del controllo delle pulsioni è tale da emergere o trapelare nella maggior parte dei film, siano essi produzioni a carattere 'storico', soggetti comici o drammi borghesi; tuttavia, attraverso la commedia, la dimensione pulsionale trova vari espedienti -- spesso proprio attraverso l'uso simbolico del cibo -- per essere rappresentata e non sanzionata. Il cibo e la sessualità possono avere in comune un eventuale rapporto con il godimento, dimensione che prevede l'appagamento dei sensi e la condivisione del piacere. Questa corrispondenza tra cibo e sesso è da ritrovarsi all'interno della commedia del muto italiano, che interpreta la comunione di cibo e alcol tra uomo e donna come una metafora dell'unione sessuale che appaga le passioni amorose. *Le mogli e le arance* (1917)⁴⁹², ispirato al mito platonico delle metà che Aristofane racconta nel *Simposio*, è l'esempio emblematico di come il cibo possa divenire metafora dell'amore fisico in questo genere cinematografico: il regista ricorre, in maniera quasi ossessiva, a scelte di messinscena che prevedono continue rappresentazioni dei pasti e del cibo

⁴⁹⁰ A tal proposito, forse non sarebbe così fuori luogo evocare le pratiche del potlatch delle tribù degli indiani nativi del Nord America studiate da Franz Boas alla fine dell'Ottocento, che consistono in "rituali di ostentazione che prevedevano la distruzione di grandi quantità di beni considerati di prestigio". Ugo Fabietti, *Storia dell'antropologia*, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 46.

⁴⁹¹ A. Meneghelli, *Cabiria e il film storico italiano*, cit., p. 293.

⁴⁹² *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

esplicitamente ‘sessualizzate’. I molteplici pasti briosi che coinvolgono le giovani donne del centro termale, il marchese Marcello e il barone suo amico divengono scenario di accesi e piccanti corteggiamenti; la medesima sala da pranzo diventa luogo di processione in cui le stesse fanciulle in fila ripongono il fiore stretto nelle loro mani — simbolo della loro sessualità — all'interno del tovagliolo del giovane marchese che giace sulla tavola apparecchiata e immacolata. La maggioranza dei riferimenti alle arance non solo indica il rapporto tra i generi come vuole il mito raccontato dal barone, ma allude in maniera inequivocabile alla pratica sessuale. La sequenza del taglio delle arance presso lo specchio d'acqua di una fontana raffigura il rituale di passaggio della masturbazione di gruppo, che prepara ed educa le giovani donne alla sessualità.



Figura 96. *Le mogli e le arance* (1917)



Figura 97. *Le mogli e le arance* (1917)

In seguito il marchese dovrà unire la sua parte di arancia a quelle delle fanciulle (metafora dell'unione dei corpi) per svelare l'identità di colei che il destino (o meglio il Padre Eterno, secondo il mito in questione) ha voluto assegnargli.

La commedia, in particolar modo quella dambriana, con le sue sovrapposizioni, gli equivoci e la vivacità del montaggio e della sceneggiatura, si offre, abilmente, a intrecciare fantasia e realtà, originando una confusione dei piani che permette allusioni e riferimenti non concessi ad altri generi cinematografici. Riferendosi a *Le mogli e le arance* (1917), Adriano Aprà afferma, infatti, che

l'universo di questo film (come in genere, immagino, quello di altri film di d'Ambra) è compatto. Dopo le prime inquadrature della «giornata del giovane marchese Marcello», nelle quali abbiamo agio di riconoscere Roma, e dopo il *camera-car* sul paesino, dove si presume si trovi l'albergo, il film compone un piccolo mondo a parte, concluso in se stesso, in cui tutto è possibile grazie alla fantasia, in cui l'esterno preme solo per mano di Dio Padre, e in cui viene sospesa l'incredulità dello spettatore, che si lascia incantare da simili *chi-noiseries* («je sais bien, mais quand-même...») potrebbe dire uno psicoanalista di questo film dove si cura allegramente «il disturbo ner-

voso» del protagonista; «non è vero ma ci credo» tradurrebbe Eduardo)⁴⁹³.

La commedia del muto italiano, perciò, diventa facilmente il canale attraverso il quale è possibile rappresentare la dimensione delle passioni senza incorrere nella censura, come nel caso de *La locandiera* (1929)⁴⁹⁴, in cui il cibo preparato e consumato è il veicolo che permette ai protagonisti delle vicende di instaurare relazioni e avanzare proposte seducenti e provocanti. Mirandolina la locandiera, ragazza scaltra e sensuale, diviene oggetto di competizione tra il Marchese e il Conte Albfiorita, entrambi ospiti della pensione. Questa disputa maschile finalizzata a conquistare le attenzioni della giovane donna si concretizza in offerte di dolci e cioccolate atte a far cadere in tentazione la proprietaria della locanda. Ma anche la stessa Mirandolina si serve del cibo per ammaliare e sedurre: nella sequenza che vede l'ospite altolocato adirato per la scarsa qualità delle stanze della locanda, la locandiera convince il cliente a non abbandonare la pensione offrendogli lenzuola di prim'ordine e un pranzo preparato con le sue mani. In un'altra occasione gli stessi personaggi, di fronte alla tavola imbandita di portate preparate da Mirandolina in persona, si scambiano occhiate languide e ammaliatrici che portano l'ospite a osservare che "queste mani sanno fare belle cose...", alludendo ovviamente alle capacità non solo culinarie della bella signorina. Altresì il Marchese e il Conte Albfiorita, corteggiando due fanciulle frivole e provocanti, continuano a competere lanciandosi sfide del tutto gastronomiche.

⁴⁹³ Adriano Aprà, 'Lucio D'Ambra ritrovato. "Le moglie e le arance" e "L'Illustre Attrice Cicala Formica"', in Adriano Aprà, Luca Mazzei, a cura di, *Lucio D'Ambra e il cinema*, Bianco e Nero, 5, 2002, p. 11.

⁴⁹⁴ *La locandiera* (Roma, Ars Italica Film, 1929), di Telemaco Ruggeri, con Germina degli Uberti ed Elio Steiner. Per la sinossi del film si veda la sezione *Schede filmografiche delle opere citate*, in calce alla tesi.



Figura 98. *La locandiera* (1929)



Figura 99. *La locandiera* (1929)

Come sottolinea una didascalia del film, “anche la gola, quinto peccato capitale, può condurre l’uomo in perdizione...”: in *La locandiera* il cibo è mezzo di seduzione e competizione virile, rappresentazione di relazioni instabili e opache.

A ben vedere il binomio corruzione-golosità affonda le radici nel mito del peccato originale, simbolo della tentazione sessuale per antonomasia che scatena la dannazione della specie umana. Eva, circuita dal serpente, mangia il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male,

offrendolo ad Adamo in un atto di inequivocabile seduzione. La tentatrice è colei che induce al peccato: l'uomo affascinato, e come ipnotizzato, dalla donna ammaliatrice viene piegato alle volontà femminili. In questo modo Eva, su istigazione dal serpente, corrompe Adamo che non sa resistere né a lei e né al frutto offerto. La morale giudaico-cristiana fin dalle sue origini ha insomma associato il piacere della gola a quello sessuale. In particolar modo, in questa prospettiva, carne e dolci hanno rappresentato la lussuria e il cedimento corporale nei confronti del piacere sensuale e della gola. Mangiare è un atto che pone il corpo a rischio di contaminazione, è un'azione di apertura non solo rispetto agli alimenti, ma anche rispetto al mondo circostante. Il compito dei divieti e delle prescrizioni religiose è quello di preservare il credente dai pericoli esterni sempre in agguato, secondo la visione manichea tipica della dimensione religiosa che interpreta il mondo come il risultato del conflitto bene/male. Come racconta la sociologa Deborah Lupton:

una recente ricerca antropologica sul bere e sul mangiare, condotta presso un convento greco ortodosso, ha evidenziato che i rituali legati al cibo raffigurano l'atto di mangiare come pericoloso, poiché attraversa le barriere corporee. Perciò le suore, d'abitudine, si fanno il segno della croce prima e dopo ogni pasto, per proteggersi dai pericoli associati all' 'aprirsi' e al 'chiudersi' del corpo mentre si mangia⁴⁹⁵.

Analoghi riferimenti allusivi al peccato originale si possono cogliere nel coevo *La meridiana del convento* (1916)⁴⁹⁶, dove la rievocazione dell'episodio biblico, connesso a un uso dissoluto del cibo, produrrà disordini e sventura nella vita della protagonista Gigetta. Il pittore Tantalo, tramite un travestimento che lo rende più vecchio, riesce a farsi assegnare il lavoro per il restauro di una meridiana all'interno di un convento in cui vengono istruite delle giovani educande. Cotanta gioventù e freschezza è messa in scena in dettaglio da una merenda in cui la crema pasticceria della torta diventa elemento ludico che le ragazze utilizzano per imbrattare, in maniera velatamente sensuale e ammiccante, i loro candidi visi.

⁴⁹⁵ D. Lupton, *L'anima nel piatto*, cit., pp. 31–32.

⁴⁹⁶ *La meridiana del convento* (Torino, Ambrosio 1916), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano ed Ernesto Vaser.



Figura 100. *La meridiana del convento* (1916)

Questa atmosfera frizzante incentiva il protagonista maschile a rallegrarsi tramite il vino di una damigiana che, come spiega una didascalia, “ha messo il diavolo nel corpo del pittore”. Disinibito dal vino inebriante, l'uomo si accorcia considerevolmente la barba per sembrare più giovane e sessualmente attraente. Gigetta, che partecipa alla “festicciola campestre” del convento, intanto propone alle ragazze di andare a raccogliere le pere sull'albero in fondo alla valle, ed è proprio nel momento in cui la ragazza è distesa sui rami per coglierne i frutti che il pittore la fotografa, condannandola a un pubblico ripudio che non le permetterà di giungere subito a nozze con il suo amato e promesso fidanzato. La posa che la ritrae sull'albero mentre cerca di raccogliere le pere è chiaramente interpretata dalla società dell'epoca come indecorosa, al limite dell'osceno: la foto scattata suggerisce l'immagine della donna la cui sessualità femminile ha a che fare con il peccato, e in particolar modo con il peccato originale.

Dramma e melodramma: il pasto mancato tra Eros e Thanatos

La relazione tra sessualità e cibo prende forma anche nel dramma, genere in cui il tema delle passioni e degli amori impossibili prevale e diventa protagonista. Diversamente dalla commedia, cibo e sesso nel dramma mondano sono presenti solo mediante riferimenti e accenni, soluzioni di messinscena che difficilmente mostrano l'atto del mangiare o dell'amarsi. Questa scelta estetica riflette coerentemente l'etichetta della società borghese che cela i propri impulsi dietro comportamenti disciplinati e altamente ritualizzati. Un caso emblematico è *Tigre reale* (1916)⁴⁹⁷ dove la contessa Natka, donna sfuggente e ammaliatrice, alimenta in maniera scostante e ambivalente la relazione con l'ambasciatore Giorgio, che s'innamora perdutamente di lei. Natka, che fugge ripetutamente dal suo corteggiatore, all'ennesimo episodio di abbandono strappa con un morso vorace i petali di un mazzo di rose in suo possesso, azione che rende evidente la presenza di una sessualità repressa e inappagata.



Figura 101. *Tigre reale* (1916)

⁴⁹⁷ *Tigre reale* (Torino, Itala Film, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

Una donna che addenta la rosa che tiene tra le mani -- simbologia che rimanda all'apparato genitale femminile⁴⁹⁸ -- nega la propria sessualità con un atto di violenza che si contrappone alla delicatezza propria del fiore. Sottraendosi sessualmente a Giorgio, Natka si concede a se stessa, ma in un atto di esacerbazione. Mangiare il proprio fiore significa imporsi un inflessibile controllo, condannando i fantasmi del proprio desiderio a un destino solipsistico di autodistruzione. Addentare ciò che non è commestibile significa in altri termini ricusare, mediante un atto quasi masochistico, la propria umanità: Natka infatti non riesce a intessere relazioni sentimentali e a concedersi agli uomini che la corteggiano perché ferita da un amore passato, terminato in tragedia.

La *femme fatale* tuttavia non è l'unica a nutrirsi di energie demoniache, ardori e tensioni emotive che antepongono il nutrimento dello spirito a quello del corpo: anche il *dáimōn*, questa volta non infernale, dell'artista lo porta a rifiutare il cibo al fine di alimentare, attraverso l'arte, la propria anima e creatività incomprese. *Il quadro di Osvaldo Mars* (1921)⁴⁹⁹ pone da subito in connessione l'atteggiamento depressivo del pittore con il pasto mancato, non goduto; la signora locataria dell'abitazione entra in scena mostrando la sua preoccupazione nei confronti di Osvaldo e gli domanda: "Perché non mangiate?", aggiungendo poi: "Bisogna che vi manteniate in forza per il giorno del vostro trionfo".

⁴⁹⁸ Sull'importanza di questo nesso nelle diverse tradizioni culturali europee, vedi C. Blackledge, *The Story of V. A Natural History of Female Sexuality*, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 2003. Tr. it. *Storia di V. Biografia del sesso femminile*, Milano, Il Saggiatore, 2005, in particolare pp. 189-191.

⁴⁹⁹ *Il quadro di Osvaldo Mars* (Torino, Rodlfi Film, 1921), di Guido Brignone, con Mercedes Brignone e Domenico Serra. Per la sinossi del film si veda la sezione Schede filmografiche delle opere citate, in calce alla tesi.



Figura 102. *Il quadro di Osvaldo Mars* (1921)

Lo stato d'animo dell'artista si trasforma nel momento in cui le mostra il suo capolavoro pittorico, la sensuale ed esotica *Salomè*. L'amore per l'arte e l'amore per la donna ideale rappresentata dalla figura dipinta sulla tela ristorano Mars, che recupera istantaneamente le energie e l'entusiasmo. L'*eros* pertanto è il cibo di cui si nutre il pittore, che soddisfa la sua fame di arte e di passione. Scegliere di non mangiare il cibo preparato significa rifiutare la sostanza in favore dell'elevazione metafisica, simbolo della morte della materia. Come puntualizza Michele Canosa, "quando in un film -- specialmente se muto e italiano -- appare un dipinto, allora ci scappa il morto"⁵⁰⁰; allo stesso modo, quando l'inquadratura mostra del cibo non consumato, si può star certi che la fine del pittore è prossima. Osvaldo Mars al fine di realizzare il suo capolavoro, apice della sua espressione artistica, sentimentale ed emozionale, arriva a negarsi il pasto. Ma è anche attraverso questa restrizione materiale che può accedere al

⁵⁰⁰ Michele Canosa, *La congiura degli innocenti: "Il quadro di Osvaldo Mars"*, in P. Bertetto, G. Rondolino, a cura di, *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 313.

mondo ideale dell'arte. Mars ora può consegnarsi alla morte: al completamento spirituale corrisponde così la fine della corporalità.

Nel macro-genere del melodramma il cibo diviene pertanto il veicolo delle passioni amoroze terrene, consumato talvolta sullo schermo silente sotto forma di contrapposizione tra *Eros* e *Thanatos*. Cibo, sesso e morte s'incontrano così sulla tavola tracciando un filo conduttore tra vita, piacere e dipartita. Secondo l'antropologo Massimo Canevacci, “in ogni singolo film si ripercorre, all'interno della psicologia, della natura e della cultura del singolo spettatore, l'intera originaria storia delle mimesi umane”⁵⁰¹, condizione che permette al cinema di diventare anche terreno di evocazione ed espressione dell'*ipo-struttura*, concetto che lo studioso definisce come “momento biologico-istintuale dell'uomo nei suoi risvolti comportamentali, e cioè quel patrimonio bio-psichico che non si esaurisce nella dimensione economica o culturale, ma comprende in sé anche la dimensione della natura”⁵⁰². Cibo, sesso e morte connettono il soggetto alla dimensione delle pulsioni, occupando un posto importante all'interno della dimensione umana. Per questa ragione, i binomi cibo-sesso e cibo-morte diventano motivi ricorrenti delle espressioni culturali (rituali e artistiche), e le strutture simboliche del cinema muto italiano non sembrano fare eccezione, soprattutto quando si fa riferimento al genere drammatico. Cibo, *Eros* e *Thanatos* si incontrano così in *Il fuoco*⁵⁰³ dove la protagonista, “la donna-gufo, ispiratrice dell'arte e divoratrice di uomini [...] è uccello notturno, schivo della luce, foriero di sciagure e — come il protagonista apprenderà a sue spese — rapace che si ciba di prede vive”⁵⁰⁴. La vittima del banchetto vorace è ancora una volta un pittore, innamorato della poetessa illustre. Nella sequenza dell'ultimo incontro, che si sovrappone all'ultimo pasto condiviso, il vino inebriante è complice del sonnifero che spegne il fuoco delle passioni, veicolo della morte di un amore e della connessa felicità del pro-

⁵⁰¹ M. Canevacci, *Antropologia del cinema*, cit., p.23.

⁵⁰² Ivi, p. 15.

⁵⁰³ *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

⁵⁰⁴ Michele Canosa, *Bruciami... Bruciami l'anima!*, in Leonardo Quaresima, a cura di, *Il cinema e le altre arti*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 336–338.

tagonista. Anche in *Assunta Spina* (1915)⁵⁰⁵ la tavola si fa scenario di passione e morte mediante relazioni travagliate e sentimenti contraddittori. La protagonista, a causa dell'incarcerazione del suo fidanzato Michele, acconsente alla promessa di matrimonio del cancelliere conosciuto durante il processo del suo amato. Nella sequenza del pasto natalizio il volto pensieroso e sconsolato di Assunta che aspetta il cancelliere e la tavola spoglia di commensali ritraggono una situazione che non preannuncia nulla di buono. Tuttavia Michele, scarcerato sei mesi prima del previsto, si presenta al cospetto della fidanzata in modo improvviso e inaspettato; il giovane si mette così a mangiare da solo alla tavola dedicata ad Assunta e al cancelliere, con la donna che al suo fianco si dispera e lo allontana. Considerato che “la commensalità o rito del mangiare e di bere insieme [...] è chiaramente un rito di aggregazione, di unione propriamente materiale che si è denominato come un sacramento di comunione”⁵⁰⁶, la tavola occupata da Michele si fa simbolo della possibile unione tra Assunta e il cancelliere. Michele comprende quindi che sta occupando il posto a tavola di un altro uomo; così, scosso dalla gelosia, si arma di posate, e con quelle uccide il suo rivale in arrivo. Il cancelliere, barcollando, muore ai piedi della tavola apparecchiata, lasciata in disordine dal pasto abbandonato anticipatamente da Michele. Il pasto interrotto e la mancata convivialità della cena sono elementi che si integrano a un clima tormentato, in cui il piacere si scontra con la sofferenza. Le posate, mezzi che permettono la nutrizione e quindi il sostegno vitale, nel contesto melodrammatico del film, si trasformano infatti in armi per uccidere.

⁵⁰⁵ *Assunta Spina* (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini e Gustavo Serena. Per la sinossi del film si veda la sezione Schede filmografiche delle opere citate, in calce alla tesi.

⁵⁰⁶ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage: étude systématique des rites*, Parigi, A. & J. Picard, 1909. Tr. it. di M. L. Remotti, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, 2002, p. 25.



Figura 103. *Assunta Spina* (1915)

L'ultima e suggestiva inquadratura mostra un gendarme che esce dalla stanza, azione che all'apertura della porta lascia passare un fascio di luce che illumina il corpo inerte del cancelliere e la tavola imbandita. Il cadavere e la tavola, posti in evidente continuità visiva, mostrano e rappresentano inequivocabilmente l'ultima cena non consumata: lì dove amore, benessere e piacere sono stati ostacolati e interrotti.

Mangiare con gli occhi

L'indagine sulla rappresentazione del cibo, infine, mostra la rilevanza di questa particolare messinscena sia per l'importanza simbolica che possiede sia per la presenza marcata sulla scena: l'"estetica della fame", che Glauber Rocha descrive come l'espressione di "un insieme di film in evoluzione che, alla fine, darà al pubblico la coscienza della propria miseria"⁵⁰⁷, nella cinematografia italiana di inizio Novecento - periodo in cui le risorse alimentari non sono di facile accesso - si configura attraverso la messinscena del cibo che, in non poche occasioni, viene ostentato - come di frequenza avviene nel film "storico" - o persino sprecato - come

⁵⁰⁷ G. Rocha, *Uma Estética da Fome*, "Revista Civilização Brasileira", n. 3, 1965(tr. it. in Id., *Scritti sul cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1986, p. 57).

accade in alcune commedie. Come avviene anche per le rappresentazioni della cultura sopramenzionate, il binomio cinema-cibo si accompagna necessariamente al binomio immaginario-realtà creando una contiguità tra le dimensioni in gioco. Il cibo rappresentato sullo schermo si esprime attraverso un linguaggio conosciuto, che si riferisce alle esperienze sociali e culturali della sfera alimentare note a tutto il pubblico in sala. Lo spettatore italiano del periodo del muto, quindi, possedendo le competenze per decodificare i messaggi trasmessi dalle “sequenze gastronomiche”, è in grado di cogliere con facilità i significati simbolici di una visione che ristora la mente.

Le analisi emerse alla luce della relazione tra cibo rappresentato e generi cinematografici, mostrano dunque un'Italia che si muove in una dialettica di miseria e di conservatorismo. Il benessere sociale è perlopiù messo in scena tramite la condivisione della mensa da parte dei membri della famiglia, mentre i pasti interrotti divengono tassativamente presagio di situazioni negative, disordini e caos.

La sintesi della comica può ritrovarsi nel proverbio ‘O mangi questa minestra o salti dalla finestra’, come accade in *Polidor vuole suicidarsi* (1912)⁵⁰⁸, film che, come tanti altri, incentiva appunto il pubblico popolare ad accettare il proprio ruolo sociale. Nel dramma mondano, di converso, si preferisce alimentare l’‘anima’ piuttosto che lo stomaco, il quale, al massimo, è deliziato all’occorrenza con qualche dolce che non viene di certo consumato per fame. Nel cinema degli anni Dieci la nobiltà dello squisito palato aristocratico viene ancora proposta come modello culturale a cui ispirarsi, icona di un ordine sociale atteso, riferimento di una popolazione in gran parte vittima della miseria, della guerra e alla ricerca di un’identità nazionale.

⁵⁰⁸ *Polidor vuole suicidarsi* (Torino, Pasquali, 1912), con Ferdinand Guillaume. Per la sinossi del film si veda la sezione Schede filmografiche delle opere citate, in calce alla tesi.

Il cin cin del malaugurio. Il brindisi nel cinema muto italiano

L'interesse per la messinscena delle pratiche alimentari nel cinema muto italiano di finzione ha suggerito la ricorrenza, nonché l'importanza, della rappresentazione del brindisi all'interno del *corpus* filmografico considerato come oggetto della presente ricerca. L'ipotesi stimolata da questa intuizione è che la messinscena del brindisi nel cinema muto italiano indichi la centralità di una pratica assai diffusa socialmente, portatrice di significati pregnanti e inequivocabilmente decodificati dal pubblico italiano di inizio Novecento. Come rileva Massimiliano Coviello,

il cinema, sia di fiction che documentaristico, ha utilizzato il vino, le sue modalità produttive e i luoghi del suo consumo (dalla cena all'aperitivo, dalla degustazione al brindisi) come strumenti per costruire delle storie che descrivessero le trasformazioni culturali, il rapporto con le tradizioni e il mutamento dei gusti enogastronomici della società italiana. [...] Laddove non è preponderante l'aspetto commerciale di un prodotto, il film, nelle sue diverse durate, diventa il canale adeguato per informare lo spettatore, garantendogli momenti di apprendimento e di crescita formativa⁵⁰⁹.

Il pubblico, infatti, attraverso le rappresentazioni cinematografiche della cultura materiale, da una parte coglie ed esplora le prospettive della società, e dall'altra attribuisce senso al testo filmico. Nel caso della rappresentazione del vino,

l'alleanza tra alcol e film in vista della diffusione del sogno vigile non incontrò difficoltà se non alle origini del cinema. Dal momento in cui lo spettacolo dello schermo venne universalmente adottato ed ebbe creato l'abitudine di sé nel pubblico, tra i due strumenti di euforia onirica si manifestò un antagonismo, derivato inevitabilmente dalle differenze tra le loro azioni. Con l'abbondanza, la varietà, la novità, il piacere intrigante e divertente del suo apporto culturale, con la sua innocuità fisiologica, il suo minor grado di offuscamento della coscienza, la sua prontezza nel nascondersi quando necessario al cospetto del pensiero estrovertito per poi rimettersi immediatamente in esercizio, la fantasticheria

⁵⁰⁹ Massimiliano Coviello, *Il cinema italiano racconta il vino. Le vigne e le tavole, la produzione e il consumo consapevole*, Siena, Ministero delle Politiche agricole, alimentari e forestali - Enoteca italiana di Siena, 2012, p. 87.

cinematografica si è presto dimostrata di uso assai più vantaggioso rispetto alla sua rivale etilica. E benchè la morale logica lo considerasse sospetto e per questo lo accusasse ingiustamente di rovinare la vista o di involgarire e traviare l'umanità, il film offriva molte meno prese dell'alcol a una scomunica maggiore⁵¹⁰.

I personaggi che brindano alla salute sul grande schermo trasmettono allo spettatore i significati che questa pratica possiede all'interno dell'universo sociale e culturale. Il brindisi, che in generale è l'espressione massima della festa e del momento celebrativo, all'interno del contesto filmico, predispone positivamente le emozioni e le attese dello spettatore; nel caso del cinema muto italiano, questo gesto non manifesta così solo l'apice dell'euforia collettiva, ma è al contempo collegato, come un filo rosso, all'accadimento negativo che fa da cardine all'intera narrazione. Esso svolge quindi il ruolo di suggerire e introdurre l'imminente catastrofe.

Se ci riferiamo alla tradizione classica, nel primo libro dell'*Eneide*, Didone brinda agli dèi, pregandoli di esaudire il suo desiderio di unione tra il popolo troiano e quello fenicio⁵¹¹. Come sottolinea Luigi Borgo,

malgrado il lettore non sappia ancora nulla del destino di Didone, percepiamo tutta la sventura futura. Senza ancora saperlo, possiamo già intuire che Didone sarà la protagonista di un dramma e che il suo brindisi esprimerà un augurio che non si potrà avverare⁵¹².

Allo stesso modo, il brindisi nel cinema muto italiano fornisce allo spettatore la possibilità di prepararsi all'epilogo tragico o comunque catastrofico, motivo che fa probabilmente del dramma e del melodramma il genere di elezione per la messinscena del *cin cin* malaugurante. È qui che il “brindisi della sventura” della cinematografia italiana delle origini

⁵¹⁰ A. Attorre, *Château Lumière. Brindisi ed ebbrezze al cinema*, Bra, Slow Food, 2007.

⁵¹¹ “Qui fattosi Didone un vaso porgere/d'oro grave e di gemme, ov'era solito/ne' conviti e ne' dí solenni e celebri/ber Belo, e gli altri che da Belo uscirono,/di fiori ornollo, e di vin vecchio empandolo,/orò, così dicendo: «Eterno Giove,/che, Albergator nomato, hai de gli alberghi/e de le cortesie cura e diletto,/priegoti ch'a' Fenici ed a' Troiani/fausto sia questo giorno, e memorando/semprè a' posterì loro. E te, Lièò,/largitor di letizia, e te, celeste/e bionda Giuno, a questa prece invoco./Voi co' vostri favori, e Tiri e Peni,/prestate a' prieghi miei divoto assenso”. Publio Virgilio Marone, *L'Eneide*, traduzione di A. Caro, Bassano, Giuseppe Remondini e Figli, 1815, p. 45.

⁵¹² L. Borgo, *Brindisi*, http://www.santamargherita.it/it/enotainment/brindisi/Roma_antica/Virgilio_contro_Virgilio. ultima consultazione: 31 marzo 2016.

svela la sua doppia faccia di un rituale che si pone a cavallo tra la dimensione sacra e quella profana. La pratica del brindare, in molteplici culture, si ritaglia uno spazio all'interno della sfera sacra, stabilendo una gerarchia tra l'officiante e l'oggetto del brindisi. L'uomo si rivolge agli dèi per domandare favori e autorizzazioni, offrendo loro del vino, bevanda che possiede il potere di alterare i sensi e allentare il controllo. Il succo fermentato dell'uva è il “nettare degli dèi” proprio in quanto detiene una forza che l'uomo non può dominare, così come dimostrano gli effetti del suo abuso. Offrire alla divinità il calice di vino significa riconoscerle simbolicamente il potere di esercitare un'influenza sul mondo umano, un'autorità che si espleta attraverso punizioni e concessioni. Nell'antica Roma, così come all'inizio del Novecento, il brindisi può diventare un rituale profano nel momento in cui i suoi destinatari non sono più gli dèi, ma gli alleati, gli amici, gli amanti o gli ospiti. I cambiamenti indotti dalla modernità che comportano un processo di secolarizzazione delle pratiche culturali, non inficiano, tuttavia, l'efficacia simbolica di azioni cerimoniali che

non si richiamano a un pensiero religioso o a un rapporto immanente al sacro, eppure, a causa delle pulsioni emotive che suscitano, delle forme in cui si esprimono e della capacità intrinseca di produrre simboli, meritano il nome e lo status di rituale, con tutte le conseguenze che ciò comporta⁵¹³.

Questo cambio di paradigma permette all'uomo di misurarsi con dio, attraverso la presa del bicchiere che da rappresentazione del Santo Graal si trasforma in calice dell'amicizia. Entro una certa misura, la cinematografia muta italiana, portavoce della morale cattolica allora dominante, con la sua messinscena del brindisi nefasto, rappresenta, dunque, in parte, la condanna delle pratiche civili che stavano allora entrando in competizione con quelle religiose. La complessità di questo passaggio è resa in modo chiaro dalle vicende politiche coeve: nonostante alcuni processi di secolarizzazione svolgessero il proprio operato in modo “finalizzato a contrastare l'egemonia esercitata dalle forze cattoliche e considerato parte

⁵¹³ M. Segalen, *Riti e rituali contemporanei*, cit., p. 83.

integrante di un più ampio progetto di laicizzazione e di modernizzazione del paese”⁵¹⁴, la politica rimaneva saldamente in mano a figure come quella di Giolitti, secondo il quale “ai cattolici era riservato il ruolo di collaboratori in funzione subordinata col compito specifico, da dividere con i socialisti, di tenere i contatti tra il ceto politico e dirigente liberale e le masse popolari”⁵¹⁵. L’interesse e l’attenzione che la Chiesa manifesta nei confronti del cinematografo infatti permette di mantenere un’influenza sull’opinione pubblica. Come ricordato da Dario Edoardo Viganò,

l’esperienza della federazione cinematografica diocesana, organismo associativo che si sviluppa a Milano nel 1909 e che si occupa principalmente di coordinare i rapporti tra le sale parrocchiali e le case di produzione, porta a una prima forma di classificazione morale delle pellicole. Un lavoro importante e certamente impegnativo, se si tiene presente anche la mancanza di un intervento legislativo dello Stato italiano prima del 13 febbraio 1913⁵¹⁶.

Il brindisi cinematografico di inizio Novecento, quindi, nel suo mettere in scena un rito svuotato dai significati religiosi che accosta la partecipazione e l’ilarità collettiva all’evento negativo, diventa l’espressione di un’Italia travolta dai mutamenti imposti dalla modernità e da un processo di secolarizzazione appena avviato.

Nonostante la rappresentazione della pratica del brindare sia associabile alle simbologie prodotte dalla messinscena del vino, si precisa che questo contributo si limiterà ad affrontare un’analisi del brindisi escludendo una disamina dei significati storico-culturali del vino, in quanto entrambi gli argomenti, potendo essere trattati in modo autonomo l’uno dall’altro, meritano un approfondimento in studi a essi dedicati.

⁵¹⁴ Fulvio Conti, *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVIII e XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 83.

⁵¹⁵ G. Carocci, *Giolitti e l’età giolittiana. La politica italiana dall’inizio del secolo alla prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 1961, p. 99.

⁵¹⁶ Dario Edoardo Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, in *Cristiani d’Italia. Chiese, Società, Stato, 1861 – 2011*, Catanzaro, Istituto dell’enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Abramo Printing, 2011 oppure [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_\(Cristiani_d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_(Cristiani_d'Italia)/), ultima consultazione: 23 novembre 2015.

Storia e storie di brindisi

Il primo cinema italiano offre numerose rappresentazioni di brindisi che spaziano all'interno di produzioni filmiche differenziate per generi, anno di realizzazione e tematiche narrative: si beve alla salute durante i banchetti nuziali puntualmente distrutti dal protagonista della comica seriale oppure per celebrare la concretizzazione dell'opera perfetta che renderà gloriosi artisti senza fama. Si brinda poi ad amori passionali e infine alla vita mondana concessa dai privilegi del mondo aristocratico⁵¹⁷. Queste messinscene del brindisi pongono un quesito forse banale, ma dalla risposta non scontata: per quale motivo questa pratica è rappresentata con frequenza? Per rispondere a questo interrogativo è necessario indagare il significato del brindisi da un punto di vista socio-antropologico e storico, il che, in altri termini, significa comprendere la portata simbolica di una pratica antica di millenni, tenendo altresì conto delle coordinate spaziali e temporali che determinano il perimetro di questa ricerca.

Il brindisi, ovvero “l'atto di alzare il bicchiere e bere alla salute di qualcuno in segno di felicitazione o di augurio oppure per tributargli onore”⁵¹⁸, è un rito ampiamente diffuso nel mondo, con radici remote, da ricercarsi già nelle società della mezzaluna fertile e nelle loro pratiche di libazione. La sua storia è scandita da calici di vino dedicati agli dèi e da coppe tracannate come tributo a ospiti e amici, gesti che, a seconda dei tempi e dei luoghi, sono i protagonisti di rituali sacri e profani. Bassorilievi, affreschi e tavolette di argilla documentano la pratica del brindare presso le più alte cariche di assiri, babilonesi ed egizi⁵¹⁹, mentre le rappresentazioni

⁵¹⁷ Gli esempi riportati fanno riferimento ai seguenti film, le cui analisi sono affrontate nei paragrafi successivi: *La paura degli aeromobili nemici* (Torino, Itala Film, 1915), di André Deed, con André Deed e Leonie Laporte, *Polidor ruba l'oca* (Torino, Pasquali, 1912), con Ferdinand Guillaume, *La donna nuda* (Roma, Cines, 1914) di Carmine Gallone con Lyda Borelli e Lamberto Picasso, *Il ritratto dell'amata* (Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio; *Assunta Spina* (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini e Gustavo Serena, *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili, *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di Alfredo De Antoni, con Francesca Bertini e Gustavo Serena. *Amore senza stima* (Celio, 1912), di Baldassarre Negroni.

⁵¹⁸ AA. V.V., Brindisi, *Enciclopedia del vino*, Milano, Boroli, 2004, p. 116.

⁵¹⁹ M. Pioli Boccardi, *Il brindisi ha 5000 anni*, “Il sommelier italiano”, novembre-dicembre 2014, pp. 60 - 61.

bibliche e letterarie dell'antichità e della modernità dimostrano come il brindisi sia sempre stata una pratica diffusa e condivisa dalla maggior parte delle classi sociali⁵²⁰. I faraoni alzavano la coppa ricolma di vino in onore agli dèi, mentre i greci e successivamente i romani, che per un periodo mantennero la tradizione del brindisi religioso, trasformarono la pratica del brindare nella massima espressione di effervescenza collettiva⁵²¹ legata al simposio orgiastico. Con il cristianesimo, il brindisi si riappropria della sua funzione sacra espletata all'interno della comunità. Come attestano le Sacre Scritture, “il calice pieno raso è così il simbolo dei ricchi doni di Dio e delle prove di salvezza, e la sua elevazione in mezzo alla comunità raccolta equivale a una attestazione di riconoscenza dei doni ricevuti”⁵²².

Anche gli antichi popoli nordici brindano agli dei, ma non solo: come racconta Prisco de Panion, durante i banchetti di corte di cui lo storico si fa testimone e portavoce, Attila era solito brindare ai propri vicini⁵²³. Tale pratica continua a diffondersi lungo tutto il medioevo, per poi affermarsi definitivamente in Italia nel Cinquecento: attorno a questa data si attesta l'uso invalso dell'idioma *brindisi*⁵²⁴, di probabile derivazione tedesca o spagnola. Nonostante la prospettiva assai critica e i precetti di Monsignor Della Casa⁵²⁵, il brindisi diviene un'usanza assai diffusa in Italia, così come suggerisce la sua assidua rappresentazione nelle belle arti e nella letteratura. Come scrive Luigi Borgo, attraverso l'analisi della

⁵²⁰ Mario Niccoli, *Brindisi*, in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, 1930. [http://www.treccani.it/enciclopedia/brindisi_res-6495d9cb-8bac-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/brindisi_res-6495d9cb-8bac-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)), ultima consultazione: 12 marzo 2015.

⁵²¹ L'espressione “effervescenza collettiva” è utilizzata dal sociologo Émile Durkheim per descrivere la natura comunitaria e partecipativa dei riti religiosi: “Le rappresentazioni religiose costituiscono rappresentazioni collettive che esprimono realtà collettive; i riti costituiscono modi di agire che sorgono in mezzo a gruppi costituiti e sono destinati a suscitare, a mantenere o a riprodurre, certi stati mentali di questi gruppi”. E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, trad. it. a cura di C. Cividali, Torino, Edizioni di Comunità, 1997, p. 11.

⁵²² A. Schenker, *L'Eucarestia nell'Antico Testamento*, Milano, Jaca Book, 1982, p. 61.

⁵²³ Il brindisi alla corte di Attila è raccontato da Prisco di Panion all'interno della sua opera *Storia*, giunta incompleta attraverso il resoconto del cronista Giovanni di Antiochia e dagli estratti sulle delegazioni compilate per volere dell'imperatore Costantino Porfirogenito. Per un approfondimento sulla storia di questi documenti si vedano: Karl Muller, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Parigi, Firmin-Didot, 1883, volume IV, pp.535-622; e volume V, pp. 27-8; Karl Krumbacher, *Byzantinische Litteraturgeschichte*, München, 1897; *Ioannis Antiocheni Fragmenta ex Historia Chronica*, a cura di U. Roberto, Berlino, Walter de Gruyter, 2005, CXLIV – CXLVII; *Attila Flagellum Dei? Atti del convegno internazionale di studi storici sulla figura di Attila e sulla discesa degli Unni in Italia nel 452 d.C.*, a cura di S. Blason Scarel, Roma 1994.

rappresentazione pittorica, è possibile comprendere le modalità attraverso le quali “il tema del brindisi si fa moderno”⁵²⁶.



Figura 104. *Bacco* (1596 – 1597)

⁵²⁴ Per comprendere il significato e l'uso del lemma brindisi si consulti O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della lingua italiana*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1907, p. 185: “brindisi sp. brindis; fr. brinde (loren. bringue, che cfr. col brogogn. bringuai=sp. brindar fare brindisi, bere alla salute): dal ted. BRING DIR'S, che a lettera vale porto questo a te (sottint. bicchiere), frase usata dai popoli germanici quando bevono alla salute di alcuno. Quel saluto o invito a bere che si fa nelle tavole alzando il bicchiere e bevendo; che in Inghilterra chiamasi Toast, significante a parola fetta di pane abbrustolita, perché anticamente gli Inglesi non bevevano senza prima inzuppare nel vino una crosta di pane attostato. Il porgere da bere o invitare a bere l'amico bevendo alla di lui salute è usanza di antica origine, che i Greci dissero PHILOTESÍA da PHILÒTES amicizia: e Filostrato nelle epistole rende ragione di un tal costume, dicendo che con questo presentare del vino mandasi quasi un bacio all'amico”.

⁵²⁵ “Lo invitare a bere (la qual usanza, sì come non nostra, noi nominiamo con vocabolo forestiero, cioè «far brindisi») è verso di sé biasimevole e nelle nostre contrade non è ancora venuto in uso, sì che egli non si dèe fare; e, se altri invitarà te, potrai agevolmente non accettar lo 'nvito e dire che tu ti arrendi per vinto, ringratiandolo, o pure assaggiando il vino per cortesia, senza altramente bere”. G. Della Casa, *Galateo, ovvero de' costumi*, a cura di E. Scarpa, Modena, Panini, 1990, capitolo XXIX.

⁵²⁶ L. Borgo, *Brindisi. Un'antologia dei migliori e più famosi brindisi che la letteratura, la musica e le arti figurative ci hanno tramandato*. http://www.santamargherita.it/it/enotainment/brindisi/Brindisi_nell_arte/Caravaggio_ovvero_della_rivoluzione_del_brindisi_p, ultima consultazione: 31 marzo 2016.

Il ritratto androgino del Bacco di Caravaggio⁵²⁷ è quello di un dio umanizzato che, nell'atto di porgere una coppa di vino, evoca un brindisi a metà tra l'atto sacro e quello profano⁵²⁸. Alla fine del Rinascimento, i “temi nobili della mitologia sacra, pagana e cristiana, quanto quelli illustri della storia lasciano il posto alla pittura del reale”⁵²⁹. Al punto che nel celebre processo del 1603 contro Baglione, Caravaggio dichiara che “un pittore valent'uomo vuol dire che sappi depingere bene et imitar bene le cose naturali”. Secondo Borgo si tratta di

un'affermazione rivoluzionaria. Caravaggio inizia la pittura delle cose come appaiono, anticipando di secoli quella che sarà la poetica impressionista. Nella storia della pittura irrompono l'uomo comune e la vita quotidiana; nei brindisi il ritratto del dio cede al ritratto del semplice bevitore⁵³⁰.

Non solo la pittura ma anche altre arti, come la rilevante pubblicazione di ditirambi e sonetti bacchici, in particolare *Il Bacco in Toscana* di Francesco Redi⁵³¹, suggeriscono che la pratica italica del brindisi sia da ritenersi ampiamente diffusa sino a essere considerabile un aspetto dell'ordinario, al punto da poterla trattare, almeno in letteratura, in modo goliardico già nel 1600:

qui importa il dire, che noi possediamo una copiosissima produzione ditirambica quasi del tutto ignorata. Infatti, prima del *Bacco in Toscana*, cioè dal 1600 circa al 1685, si scrissero venti ditirambi (più parecchie poesie bacchiche, che non sono ditirambi); dopo, cioè dal 1685 fino, può dirsi, a' giorni nostri, se ne composero una settantina.

⁵²⁷ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Bacco*, 1596 – 1597, olio su tela, 95 x 85 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

⁵²⁸ Per approfondire la storia del dipinto e conoscere le svariate interpretazioni della rappresentazione del Bacco di Caravaggio, si vedano: M. Marini, *Caravaggio*, Roma, Newton Compton, 1987; M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.

⁵²⁹ L. Borgo, *Brindisi*.
http://www.santamargherita.it/it/enotainment/brindisi/Brindisi_nell_arte/Caravaggio_ovvero_della_rivoluzione_del_brindisi_p, ultima consultazione: 31 marzo 2016.

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ G. Imbert, *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica con un'appendice di rime inedita del medesimo*, Città di Castello, San Lapi Tipografo Editore, 1890, p. 69: “Su voghiamo,/navighiamo,/navighiamo infino a Brindisi:/Arianna, brindis, brindisi./Passavoga arranca, arranca;/ché la ciuma non si stanca,/anzi lieta si rinfranca,/quando arranca verso Brindisi:/Arianna, brindis, brindisi./E se a te brindisi io fo,/perché a me faccia il buon pro,/Arianuccia, vaguccia, belluccia,/cantami un poco e ricantami tu/sulla mandola la cuccurucù/.”

Ma nelle storie della nostra letteratura sono citati solamente (oltre il Redi) il Poliziano, il Chiabrera e qualche altro!⁵³²

Nel Settecento il percorso di secolarizzazione procede ulteriormente, per cui Parini, nella poesia *Il brindisi*, utilizza il festeggiamento di Bacco come simbolo delle tematiche classicheggianti della gioventù che sfiorisce, il tempo che passa, la bellezza che se ne va e la rassegnazione che ne consegue, lasciando altresì spazio all'amicizia: “A Bacco, all'amicizia/ Sacro i venturi giorni/ Cadano i mirti; e s'orni/ d'ellera il misto crin”⁵³³. Il riferimento al brindisi consente una riflessione sulla volatilità del tempo anche nell'atto primo de *La traviata* di Verdi, dove il personaggio Alfredo Germont canta: “Libiam ne' lieti calici/ che la bellezza infiora/ E la fuggevol ora s'inebri a voluttà”⁵³⁴. Durante il Novecento, poi, la rappresentazione del brindisi va a occupare un posto centrale nelle produzioni dell'industria culturale, infatti, come scrive Paul Dickson a proposito della realtà nord americana,

if there was a Golden Age for toasting it came during the period from approximately 1880 to 1920. Scores of toast books and pamphlets came on the market, prominent authors wrote and contributed their own for anthologies, newspapers ran columns of them, and one periodical, *The National Magazine*, actually had its own Toast Editor, whose duties included judging the winners of its monthly toasting contest. Several writers of the period, such as Fred Emerson Brooks and Minna Thomas Antrim, built considerable reputations as toast writers, and the great comic poets of the time, like Oliver Herford and Wallace Irvin, created dozens of marvelous invitations to drink⁵³⁵.

⁵³² Ivi, p. XI.

⁵³³ Giuseppe Parini, *Le odi*, a cura di D. Isella, Milano, Ricciardi, 1975, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_7/t199.pdf, p. 20 del pdf online. Ultima consultazione: 31 marzo 2016.

⁵³⁴ F. M. Piave (libretto), G. Verdi (musica), *La traviata*, prima esecuzione Venezia, 1853, atto primo.

⁵³⁵ “Se ci fosse un'età dell'oro per il brindisi essa sarebbe da collocarsi, approssimativamente, tra il 1880 e il 1920. In quel periodo numerosi libri e opuscoli sul brindisi vennero introdotti sul mercato, autori di spicco scrissero e contribuirono alla realizzazione di vere e proprie antologie, i giornali gestivano colonne sull'argomento e un periodico, *The National Magazine*, sorprendentemente ebbe un proprio Toast Editor, i cui compiti includevano quello di giudicare i vincitori del concorso mensile sul tema del brindisi. Diversi scrittori del tempo, come Fred Emerson Brooks e Thomas Minna Antrim, si costruirono una reputazione come autori di discorsi da tenersi durante i brindisi, e i grandi poeti comici dell'epoca, come Oliver Herford e Wallace Irvin, crearono decine di meravigliosi inviti a bere”, [traduzione mia], P. Dickson, *Toasts. Over 1,500 Of the Best Toasts, Sentiments, Blessings, and Graces*, New York, Crown Publishers Inc., 1991, p. 22.

La nascita del cinematografo permette alla messinscena del brindisi di ritagliarsi uno spazio di rilevanza anche all'interno del nuovo *medium*. La rappresentazione della pratica del brindare, nel primo cinema italiano, è da considerarsi un cruciale momento simbolico ed espressivo che da una parte rivela situazioni e sentimenti strettamente collegati alla narrazione, dall'altra veicola le emozioni dello spettatore. Si prenda in considerazione, ad esempio, la comica *La paura degli aeromobili nemici* (1915)⁵³⁶, dove il protagonista festeggia il suo matrimonio durante il primo conflitto mondiale. L'atmosfera gaudente della festa, viene corrotta dall'ansia di Cretinetti, il quale, allertato da avvisi sulla prevenzione degli incendi in caso di bombardamento aereo, concorre a creare caos e panico tra gli invitati. In questo caso il brindisi nuziale rappresenta il momento più significativo dei festeggiamenti, esprimendo allegria e coesione del gruppo.



Figura 105. *La paura degli aeromobili nemici* (1916)

⁵³⁶ *La paura degli aeromobili nemici* (Torino, Itala Film, 1915), di André Deed, con André Deed e Leonie Laporte. Per la sinossi del film si veda la sezione Schede filmografiche delle opere citate, in calce alla tesi.

La messinscena del brindisi, evocando quindi ilarità e aggregazione sociale, predispone perciò positivamente lo spettatore dal punto di vista emotivo. Tuttavia non è probabilmente un caso che il brindisi divenga lo spartiacque tra il momento goliardico e quello confusionario che provoca la baruffa e la disgregazione della tavola nuziale. Il pubblico, illuso dalle aspettative frizzanti del brindisi, viene subitaneamente proiettato nelle atmosfere disordinate e avverse degli eventi narrativi successivi, rappresentazione delle paure di una società costretta a confrontarsi con le terribili conseguenze della guerra. Il contrasto narrativo si traduce così in conflitto emotivo dello spettatore, il quale vive con intensa partecipazione gli sviluppi del racconto. Questo esempio chiarisce dunque non solo il fatto che il brindisi cinematografico conserva la funzione di istante che racchiude e sintetizza l'estrema felicità, ma che è anche la messinscena che anticipa il risvolto inaspettato e quasi sempre infausto della narrazione, il quale poco concorda con le atmosfere briose delle tavole che propongono il *cin cin* collettivo.

Come scrive il sociologo Stuart Hall, “the concept of representation has come to occupy a new and important place in the study of culture”⁵³⁷: la raffigurazione della cultura materiale e l'immaginario che vi si connette, in questo caso del brindisi, possiedono forti legami con le pratiche compiute all'interno della società. Pertanto, studiare la cultura all'interno della quale un certo film è stato prodotto può fornire precise indicazioni sulla struttura del significato filmico del brindisi, e viceversa studiare la rappresentazione filmica del brindisi all'interno di una determinata cinematografia può permettere di comprendere meglio la cultura entro la quale essa si situa.

Le analisi dei film affrontate nei paragrafi successivi mostrano che nel primo cinema italiano una parte considerevole dei brindisi viene connessa a un evento negativo, che normalmente la narrazione presenta come successivo al brindisi stesso⁵³⁸. Il fatto che esso venga frequentemente rappresentato come fonte di caos e di malessere va allora da una parte ricondotto a una ragione radicata nell'Italia di inizio Novecento - in quanto

⁵³⁷ “Il concetto di rappresentazione ha iniziato ad avere un nuovo e importante ruolo nello studio della cultura”, [traduzione mia] S. Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Glasgow, The Open University, 1997, p.15.

correlato laico e secolare, quindi negativo, del brindisi sacro dell'eucarestia - e dall'altra attribuito a un ruolo puramente semiotico e astorico, rilevabile già a partire dall'antichità. Le produzioni filmiche di questo periodo diventano, pertanto, espressione di un'epoca in via di trasformazione, dove gli aspetti etici, culturali e sociali della tradizione e dello sviluppo sussistono attraverso le modalità di conflitto e compresenza. La chiesa cattolica, ad esempio, può innovare le proprie strategie pedagogiche mediante l'appropriazione del nuovo *medium*. Come evidenziano Silvio Alovisio e Francesco Casetti in relazione al ruolo della chiesa,

se è vero che al fondo della sua azione c'è la preoccupazione di preservare non solo una moralità pubblica, ma una tradizione di fede, è anche vero che nei suoi interventi si leggono esigenze ampiamente comuni e argomentazioni del tutto condivise da larghi settori della cultura laica e positivista⁵³⁹.

La condivisione dei valori cattolici da parte della società civile è quindi largamente pervasiva, tuttavia quando vengono coinvolti gli organi di controllo del film,

i legislatori che periodicamente rimettono mano alle norme sulla censura obbediscono essenzialmente alle linee di una morale borghese genericamente intesa, [...] ma in nessuna occasione le restrizioni di contenuto chiamano in causa l'offesa dei simboli e dei valori della fede cattolica⁵⁴⁰.

⁵³⁸ Si considerino, ad esempio, la comica sopra menzionata *La paura degli aeromobili nemici*, i casi presi in esame successivamente come quello di *Maciste alpino*, *Polidor ruba l'oca*, *La signora dalle camelie*, dove l'atto del bere alla salute determina il passaggio da momento narrativo favorevole a sviluppo infausto del racconto. In tutti questi film, dunque, il gruppo sociale che brinda in compagnia, subisce una disgregazione, atto che immediatamente segna la rottura delle atmosfere briose condivise durante i festeggiamenti. In questi casi, lo sfaldamento dei circoli, è sinonimo di precarietà, scompiglio e non di rado questo evento è connesso a episodi che confermano l'andamento sventurato della storia. Se in *Maciste alpino* il brindisi anticipa l'arresto dei commensali internati poi in un campo di concentramento, in *La signora delle camelie*, l'atto del brindare di Margherita, la protagonista, è direttamente collegato al malore che la coglie improvvisamente.

⁵³⁹ F. Casetti, S. Alovisio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in D. Viganò, R. Eugeni, a cura di, *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Vol. I. Dalle origini agli anni Venti*, Roma, Ente dello spettacolo, 2006, p. 103.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 114.

Il cinema muto italiano, quindi, attraverso le sue rappresentazioni manifesta le contraddizioni di un periodo storico contraddistinto dal cambiamento repentino e quelle di un paese coinvolto nel processo complesso di ricerca e costruzione dell'identità nazionale. A fronte di una trasmutazione laica dei valori e delle pratiche, la tradizione religiosa si fa quindi carico dei momenti di giudizio morale interno alle narrazioni: pertanto una volta che la cultura laica si appropria del brindisi in termini "paganamente" beneaugurali, la morale cattolica non può far altro che intervenire per mostrare non solo l'inutilità del buon auspicio ma persino la sua negatività. In quest'ottica si pone l'interpretazione storica dell'ambivalente messinscena del brindisi, che da una parte rimanda all'apice dell'effervescenza collettiva e dall'altra diviene l'anticipazione dell'evento narrativo negativo.

Risulta quindi possibile intercettare due tipologie di conseguenze nefaste che succedono la rappresentazione del brindisi: una riguarda le sorti del gruppo che beve alla salute, mentre l'altra concerne più specificatamente il motivo dei festeggiamenti. Nel primo caso, quando la celebrazione ha una funzione sociale, di unione collettiva, il brindisi diventa un'anticipazione della divisione del gruppo o dell'affrancamento di uno o più personaggi da esso. La seconda tipologia di messinscena del brindisi, di contro, prevede che il movente dei bicchieri che tintinnano o si alzano al cielo sia il medesimo della disgrazia che anima la storia del film. Vediamo quindi nel dettaglio queste due tipologie.

Alla salute... di chi se ne va

La maggioranza dei brindisi rappresentati nel *corpus* filmografico da noi preso in esame mette in scena situazioni di partecipazione ed effervescenza collettiva che, oltre a celebrare avvenimenti o fatti, diventano il simbolo dell'unione sociale e dell'identità del gruppo. L'efficacia simbolica di queste rappresentazioni risiede nei significati socio-culturali prodotti dal consumo condiviso dell'alcool, dove "il bere alla salute, alla fratellanza e il

bere in circolo, almeno per la durata della bevuta, sono modi per saldare l'appartenenza al gruppo”⁵⁴¹.

Durante la rappresentazione del brindisi in *Maciste alpino* (1916)⁵⁴², i lavoratori della casa di produzione dell'Itala Film, operativi presso un paese sul confine italo-austriaco, festeggiano la notizia dell'intervento dell'Italia in guerra.



Figura 106. *Maciste alpino* (1916)

Il brindisi patriottico che risponde all'epico grido “viva l'Italia!”, emesso dal forzuto protagonista, stabilisce la natura del gruppo che fa tintinnare i bicchieri di vino: la troupe cinematografica di cui *Maciste* fa parte condivide un brindisi che rinsalda l'amor di patria e il senso di appartenenza alla nazione. La sequenza del brindisi diviene un momento di pregnanza narrativa non solo perché funge da motore del racconto, ma anche perché definisce e anticipa, in modo chiaro e immediato, gli schieramenti coinvolti, ovvero i buoni da una parte -- gli italiani -- e i cattivi dall'altra -- gli austriaci.

⁵⁴¹ W. Schivelbush, *Storia dei generi voluttari*, Milano, Mondadori, 1999, p. 207.

⁵⁴² *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

In questa cinematografia l'enfatica messinscena del brindisi, è presagio di uno sviluppo narrativo negativo: anche quando la sua pratica onora lo spirito di appartenenza a una cerchia, un accadimento successivo porta sempre alla divisione del gruppo o all'esclusione di uno dei suoi membri. In alcuni casi il brindisi non svolge soltanto una funzione simbolica, ma anche narrativa: sempre in *Maciste alpino* l'arresto degli italiani destinati poi al campo di concentramento avviene al momento del brindisi partigiano. I soldati austriaci irrompono infatti proprio durante il momento di massima coesione dei commensali, minando quindi l'integrità del gruppo. In prigione Maciste verrà separato dai suoi colleghi italiani perché vittima di un tentato linciaggio, che ovviamente risulterà fallimentare, in quanto l'eroe trionfa sui disonesti grazie alla propria possanza, anche qui impiegata al servizio dei deboli e della buona gente. Anche nel successivo *Maciste innamorato* (1919)⁵⁴³, le prove di forza del protagonista succedono ai molteplici brindisi, questa volta proposti dalla banda dei cattivi: gli infidi collaboratori dell'industriale Thompson festeggiano in più occasioni il rapimento della giovane Ada, la cattura di Maciste e il tradimento nei confronti del padrone degli stabilimenti. Gli svariati brindisi esprimono l'orgoglio dei furfanti per le malefatte compiute, sottolineando la complicità che lega i personaggi antagonisti. L'intervento di Maciste, sempre pronto a far giustizia con i suoi ganci sferrati ai traditori, va considerato l'epilogo dei brindisi precedentemente messi in scena nel film, per cui l'unione della banda di malviventi officiata dai calici viene infranta dalle mani del forzuto.

Il brindisi manifesta l'identità di un gruppo di malviventi anche in *Cretinetti re dei ladri* (1909)⁵⁴⁴. In questa comica il protagonista, sprovvisto di denaro, si propone come furfante al capo di una banda di ladri che usa, come proprio covo, i locali di una vineria.

⁵⁴³ *Maciste innamorato* (Torino, Itala Film, 1919), di Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

⁵⁴⁴ *Cretinetti re dei ladri* (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed.



Figura 107. *Cretinetti re dei ladri* (1909)

Il suo reclutamento diviene il motivo dell'euforia dei briganti, che culmina con il brindisi di uno dei malfattori: il nuovo arrivato è stato accettato e il clan ha riaffermato se stesso attraverso il suo ampliamento.

Le note caratteristiche del personaggio seriale e il brindisi della taverna rendono prevedibili gli esiti dei furti di Cretinetti: le rapine dell'improbabile ladro si rivelano fallimentari, suggerendo perciò la sua cattiva predisposizione a fare il furfante. La fuga finale e i bottini dal dubbio valore fanno presumere che la carriera di ladro del protagonista abbia vita breve; nonostante il film non lo chiarisca nel finale, è difficile immaginare un ritorno di Cretinetti al covo dei briganti. Ruberie e brindisi sono una combinazione funzionale di un'altra comica, *Polidor ruba l'oca* (1912)⁵⁴⁵, dove il protagonista, dopo aver sottratto un'oca a una popolana, viene coinvolto, suo malgrado, nei festeggiamenti di un matrimonio. Il banchetto nuziale, che raduna tutti gli invitati, è disturbato dall'azione frenetica di Polidor, impegnato a nascondere il volatile. Il pranzo prosegue con Polidor che legittima lo sposalizio attraverso l'immancabile brindisi in

⁵⁴⁵ *Polidor ruba l'oca* (Torino, Pasquali, 1912), con Ferdinand Guillaume. Per la sinossi del film si veda la sezione Schede filmografiche delle opere citate, in calce alla tesi.

onore degli sposi, “pratica sociale strettamente connessa all’amicizia”⁵⁴⁶, che altrettanto immancabilmente preannuncia l'imminente interruzione dei festeggiamenti e lo sfaldamento della tavola.



Figura 108. *Polidor ruba l'oca* (1912)

Il ladruncolo, infatti, per recuperare l'oca nascosta sotto il baldacchino della stanza da letto, spaventa la sposa e provoca un mancamento alla suocera, il che scatena un parapiglia tra i gendarmi presenti e gli invitati che, muniti di rabbia e scope di saggina, inseguono Polidor nell'intento di dargli una lezione. Il brindisi di Polidor è lo spartiacque tra il momento di festa e la baraonda, tra la mensa nuziale, simbolo di unione e condivisione, e l'inseguimento del protagonista, indice di caos che trasforma gli ospiti della cerimonia in cacciatori furibondi.

Nei film analizzati, non c'è brindisi senza vino, né partecipazione senza brindisi, pertanto “alla dimensione conviviale del consumo, in cui si rinsaldano i legami e si alimenta il capitale sociale, si legano tutti quegli elementi che permettono al vino di essere trattato come un oggetto culturale e non come una semplice bevanda”⁵⁴⁷. La rappresentazione del *cin cin* collettivo come gesto simbolico di appartenenza a una specifica dimensione sociale, viene esplicitata nella commedia *Le mogli e le arance*

⁵⁴⁶ M. J. Sandel, *Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato*, trad. it. a cura di C. Del Bò, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 99.

⁵⁴⁷ M. Coviello, *Il cinema italiano racconta il vino*, cit., p. 88.

(1917)⁵⁴⁸. I due brindisi alla vita mondana messi in scena nella commedia pongono in connessione indiretta i due luoghi, quello brillante della società aristocratica e la più pacata località termale, ambienti dove le dinamiche di divertimento si configurano in maniera molto diversa, addirittura contrapposta. Il mondo di provenienza del protagonista concede svaghi che si dividono in vizi e piaceri costosi, mentre il circolo femminile del centro benessere regala evasioni di tipo ludico, in cui il gioco non è un vizio, bensì spensierata e gioconda connessione con la natura. Nell'incipit del film, in cui si introduce la giornata tipo del marchese, i personaggi altolocati, tra cui lo stesso Marcello, brindano alla loro salute, rimarcando l'appartenenza all'universo aristocratico. L'intera sequenza iniziale, mostrando le abitudini lussuose e gli ambienti chic frequentati dal marchese, suggerisce come Marcello sia perfettamente e piacevolmente integrato all'interno del mondo nobiliare. Tuttavia, nella località termale dove risiedono le ragazze, Marcello scopre un modo d'essere più sano e genuino, che lo induce alla ricerca del vero amore. Dopo questa esperienza il marchese ritorna a casa, dove si mette in scena un secondo brindisi, sempre in onore delle vecchie abitudini, a cui però Marcello non partecipa, il che chiarisce che il protagonista si è affrancato dal gruppo sociale di origine.

Se infatti prendere parte al brindisi collettivo significa identificarsi con il gruppo che brinda, non parteciparvi vuol dire al contrario rifiutarne l'appartenenza. Come rileva l'antropologo Dwight B. Heath nel suo manuale dedicato ai rapporti tra alcool e cultura,

drinking a toast or drinking to one's health can be traced in the rituals of the French court and other social groups. Not drinking at such moments is considered an insult to the person being toasted and to the group in general. Such shared drinking ritual have been part of European history since Greek and Latin antiquity⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

⁵⁴⁹ [“La pratica di brindare o bere alla salute può essere ritracciata nei rituali della corte francese e in altri gruppi sociali. Il non bere, in quei momenti, viene considerato un insulto alla persona cui è indirizzato il brindisi e al gruppo in generale. Tale rituale del bere condiviso è stato parte della storia europea sin dall'antichità greca e latina”; traduzione dell'autrice] D. B. Heath, *International Handbook on Alcohol and Culture*, Westport, Greenwood, 1995, p. 86.

Nelle rappresentazioni del cinema muto italiano vige la regola che non si brinda mai con l'acqua, e il vino è la bevanda d'elezione durante la messinscena dei festeggiamenti. Tuttavia, o forse proprio per questo il nettare degli dèi risulta essere anche la causa di risse o, in alternativa, il fattore di connotazione dei personaggi negativi di una storia⁵⁵⁰. Queste rappresentazioni producono una simbologia del vino che occupa uno spazio tra il bene e il male nella misura in cui separa e unisce la goliardia e la violenza. Abbiamo visto che il brindisi - ovvero il momento celebrativo, di solito centrale, di una festa - si connette spesso con un evento nefasto. Quest'ultimo finora è stato analizzato come elemento negativo legato alla disgregazione del gruppo che partecipa al brindisi, ma nel paragrafo successivo prenderemo in considerazione un'altra tipologia di conseguenza avversa, che è in stretta relazione con il motivo del brindisi. Il binomio brindisi-tragedia è in stretta relazione con la duplice valenza semantica del “vino rappresentato”. Esattamente come la messinscena del vino, la rappresentazione del brindisi esprime sia la forza positiva e la manifestazione dell'apice dell'ilarità, sia la risonanza negativa prodotta dalla sua eco, cioè le conseguenze del “bere alla salute”. In *E' piccirella* (1922)⁵⁵¹, ad esempio, si narra la storia di un uomo di nome Tore, il quale, per amore dell'avida Margaretella, dissipa i pochi averi di famiglia, gettando nella disperazione la madre e il fratello Gennariello. Nella sequenza iniziale una didascalia dal testo “Pandemonio orgiastico di baccanti” introduce e descrive, anticipandola, una panoramica su un folto gruppo di commensali che, durante una festa, compiono ripetuti brindisi rivolti verso la cinepresa.

⁵⁵⁰ Tra i film del nostro corpus d'analisi in cui la rappresentazione del vino è associata a elementi negativi, si vedano ad esempio: *'A santa notte* (Napoli, Dora Film, 1922) di Elvira Notari, con Rosè Angione, Alberto Danza e Eduardo Notari, *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), di Marcel Fabre, *Maciste Alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, *Mariute* (Roma, Caesar Film-Bertini Film, 1918) di Eduardo Bencivenga, con Francesca Bertini, *Nelle soffitte di Parigi* (Ausonia Films, 1924), di Mario Guaita “Ausonia”, *Quo vadis?* (Unione Cinematografica Italiana, 1924) di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, con Emil Jannings ed Elena Sangro.

⁵⁵¹ *E' Piccirella* (Napoli, Dora Film, 1922), di Elvira Notari, con Rosè Angione e Alberto Danza. Per la sinossi del film si veda la sezione Schede filmografiche delle opere citate, in calce alla tesi.



Figura 109. *E' piccirella* (1922)

I brindisi mostrati da probabili immagini di repertorio della festa del Carmine di Napoli, sono quindi associati alla confusione (il *pandemonio*) e al peccato (l'*orgia*) dei bevitori che, paragonati alle *baccanti*, sono considerati come invasati, in preda al furore. Queste immagini documentarie, inserite nella narrazione del film, da una parte definiscono lo scenario (il tutto si svolge durante la manifestazione religiosa dedicata alla Vergine “Mamma d'o Carmene”) e dall'altra evocano i sentimenti di passione e perdita del controllo che animano le azioni dei personaggi. In questo film il popolo napoletano brinda alle proprie tradizioni, con un gesto di autoreferenzialità: le tragedie che si consumano lungo il corso della narrazione non riguardano solo gli eventi messi in scena, ma rappresentano, più in generale, il folklore di una società che fa del melodramma un tratto culturale che la caratterizza. Le produzioni di Elvira Notari raccontano la comunità partenopea e i territori da essa abitati; la vicenda di Tore e Margaretella è, più in generale, quella delle genti napoletane che si muovono sullo sfondo del Vesuvio e della costiera amalfitana. Come rileva Giuliana Bruno,

gli aspetti della costruzione popolar realista di Notari che consentono questo approccio sono numerosi: le riprese in esterni, con utilizzo delle fonti luminose disponibili e di attori non professionisti;

l'inserimento di sequenze documentarie in film di finzione; il racconto di storie di gente comune; l'impiego delle folle cittadine. [...] L'esplorazione del realismo popolare di Notari mira a enfatizzare la topografia spaziale, l'intersecarsi di sfera pubblica e privata e l'intrecciarsi di geografia e narrativa⁵⁵².

La sequenza del brindisi può quindi essere interpretata come l'espressione identitaria della collettività napoletana che, durante la festa patronale - ovvero nel massimo momento di coesione sociale - svela le proprie divisioni e disuguaglianze. I festeggiamenti in onore della Vergine del Carmine sono infatti motivo di incontro tra indigenti e ceto medio, dove i primi, con l'allestimento della tavola pubblica dei poveri, divengono oggetto di uno spettacolo consumato dai secondi: il gruppo benestante di amici e amiche di Margaretella si affaccia al balcone per guardare e canzonare i popolani ai quali è concessa ritualmente una libertà gastronomica che sfoga le restrizioni della quotidianità.

Non brindare a quell'evento

Nel paragrafo precedente si è visto come la dimensione sociale trovi nel brindisi cinematografico un'espressione simbolica che, con una frequenza rilevante, rende la festa, ovvero una figura della comunità, un preambolo a un successivo evento critico, nel quale la comunità si sfalda oppure mostra le sue contraddizioni interne. Se, dunque, la pratica del brindare è definibile come “a medium through which such deep feelings as love, hope, high spirits, and admiration can be quickly, conveniently, and sincerely expressed”⁵⁵³, la sua messinscena è orientata a evocare e a suscitare sentimenti di ilarità nel pubblico del grande schermo. La sua connessione ad accadimenti funesti veicola le emozioni degli spettatori, i quali, impressionati positivamente, subiscono l'impatto brutale del risvolto narrativo negativo. Nel film *La signora dalle camelie* (1915)⁵⁵⁴, che narra l'amore travagliato e

⁵⁵² G. Bruno, *Rovine con vista*, cit., p. 174.

⁵⁵³ “Un medium attraverso il quale sentimenti profondi come l'amore, la speranza, l'euforia, l'ammirazione possono essere rapidamente, opportunatamente e sinceramente espressi”, [traduzione mia], P. Dickson, *Toasts*, cit., p.2.

⁵⁵⁴ *La signora dalle camelie* (Roma, Caesar Film, 1915) di Gustavo Serena, con Francesca Bertini.

ostacolato tra Margherita Gautier e Armando Duval, la sequenza della cena a casa di Margherita esprime, con efficacia e sintesi, la connessione tra rappresentazione del brindisi e accadimento funesto.



Figura 110. *La signora dalle camelie* (1915)

La protagonista, una dama in rovina economica, invita a cena alcuni amici e, proprio nel momento in cui alza il bicchiere ricolmo per onorare i commensali a tavola, viene colta da un malore che la costringe a interrompere i festeggiamenti. In alcuni casi, tuttavia, è lo stesso oggetto del brindisi a scatenare l'evento negativo. Ad esempio nel dramma *La donna nuda* (1914)⁵⁵⁵, il protagonista Pierre, pittore alla ricerca di successo e ispirazione, conosce e si innamora di Lolette, modella con la quale condivide un'accesa passione amorosa. La grazia e la bellezza della donna inducono l'artista a confezionare l'opera perfetta, che diviene il trampolino di lancio per la celebrità del pittore. Con il quadro per cui Lolette ha posato, Pierre decide quindi di partecipare a un concorso di pittura; un brindisi a questo avvenimento, condiviso tra l'artista e i suoi amici che festeggiano in un locale, incoraggia l'uomo e fortifica le sue speranze.

⁵⁵⁵ *La donna nuda* (Roma, Cines, 1914) di Gallone Carmine, con Lyda Borelli e Lamberto Picasso.



Figura 111. *La donna nuda* (1914)

Pierre vince il concorso e ottiene il trionfo auspicato, tuttavia, come sottolinea la didascalia che segna l'inizio della fine dell'idillio narrato nel film, “il successo incrinò l'amore tra i due giovani”⁵⁵⁶. Nella sequenza del brindisi, l'esaltazione di Pierre provocata dalla carica vitale sopraggiunta dopo il periodo di malattia, annuncia benessere ma al contempo malessere, incarnato dalla figura di Rouchard, anch'egli pittore e “amico paterno”⁵⁵⁷ di Lolette, che si ritrova solo e sconsolato a un tavolo accanto a quello dell'elettrizzato collega. L'*opera perfetta* e la competizione artistica sono i motivi per i quali si brinda, ma sono da considerarsi anche la causa della corruzione dell'amore condiviso da Pierre e Lolette. Il sentimento passionale che lega i due personaggi manifesta il suo apice attraverso il ritratto della donna, garanzia di fama e scalata sociale. Il quadro, simbolo quindi dell'unione spirituale e materiale di Pierre e Lolette (la sequenza del ritratto di Lolette si chiude sull'immagine del pittore che scopre la modella dal lenzuolo che la avvolge per dipingerla senza vesti, con una significativa allusione all'amplesso), è la chiave di accesso alla fama e al mondo altolocato, dove la felicità di coppia lascia spazio al tradimento e alla falsa amicizia. Lolette infatti verrà sostituita, sia in amore sia in qualità di modella,

⁵⁵⁶ *La donna nuda*, didascalia.

⁵⁵⁷ *La donna nuda*, didascalia.

dalla principessa Paule de Chabran, con il conseguente abbandono da parte di Pierre.

Il brindisi al “quadro della sciagura” ricorre anche nel dramma di Gerolamo Lo Savio *Il ritratto dell'amata* (1912)⁵⁵⁸, film dove la miscela di passione amorosa, estro del pittore e immancabile tradimento dona vita a un cocktail dal sapore quasi patetico, in cui il tema del ripudio pubblico è da considerarsi l'aspetto tragico della vicenda.



Figura 112. *Il ritratto dell'amata* (1912)

L'estromissione della donna da casa trova però la sua previsione proprio nel brindisi malaugurante, dedicato al quadro traditore. Analogamente, ne *Il processo Clémenceau* (1917)⁵⁵⁹, è la brama di ricchezza a compromettere la relazione sentimentale tra l'artista Pierre (un omonimo del precedente, questa volta scultore), e la contessina in rovina, Iza. Separata ormai da Pierre, Iza, all'inseguimento di una vita facoltosa, frequenta circoli altolocati: in questa situazione, la donna condivide un brindisi con alcuni uomini altolocati, subito dopo aver incontrato Costantino e maturato un desiderio di vendetta nei suoi confronti. La

⁵⁵⁸ *Il ritratto dell'amata* (Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio, con Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli.

⁵⁵⁹ *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di Alfredo De Antoni, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

rappresentazione del brindisi non ha una motivazione esplicita, tuttavia la sua condivisione tra persone di alto rango ne sottolinea la funzione identitaria legata all'appartenenza a una certa classe sociale.



Figura 113. *Il processo Clémenceau* (1917)

Per tutto il film le scelte di Iza sono condizionate dall'avidità, pertanto, la messinscena del brindisi realizzata in uno scenario di opulenza sembra celebrare la dimensione di appartenenza al gruppo che condivide agio e prestigio sociale. Il brindisi di Iza è corrotto dai sentimenti demoniaci che la inducono a irretire e sedurre Costantino, mettendo a dura prova l'amicizia e l'affetto dell'uomo nei confronti di Pierre. Come negli esempi precedenti, ne *Il processo Clémenceau* fama e ricchezza generano infelicità e corruzione: la venalità di Iza, simbolicamente rappresentata dal brindisi messo in scena, è il motore che scatena tutti gli eventi tragici raccontati nel film, tra cui la morte stessa della protagonista.

Nel cinema muto italiano la ricchezza sembra essere di sovente associata alla dissolutezza, alla ricerca del potere e a un uso improprio del denaro che viene dilapidato nel gioco d'azzardo e in altri vizi necessari per mantenere lo stile di vita aristocratico. Nel corpus filmografico analizzato, i brindisi rappresentati e dedicati all'opulenza sono ricorrenti, come lo è la

loro connessione al tragico epilogo narrativo; il denaro perlopiù corrompe lo spirito e le conseguenze di questa contaminazione possono essere la rovina finanziaria, il tradimento amoroso, l'inganno oppure la morte. In *Amore senza stima* (1912)⁵⁶⁰, il conte protagonista, a seguito dell'ennesimo prestito concesso dalla moglie, raggiunge un circolo dalle atmosfere festaiole, dove gli ospiti benestanti si intrattengono bevendo e chiacchierando. In questo contesto il conte alza il bicchiere in segno di celebrazione, rivolgendosi ai componenti del tavolo a fianco, mentre con un gesto della mano li incita a ricambiare il brindisi.



Figura 114. *Amore senza stima* (1912)

La bevuta è dedicata, in particolare, all'ambiente goliardico del circolo, al brio della situazione e, più in generale, alla spensieratezza della vita nonché all'accesso alle risorse economiche che permettono il mantenimento delle abitudini mondane. La didascalia che segue recita “La rovina finanziaria”, chiarendo l'esistenza di una connessione tra la festa, che ruota attorno alla rappresentazione del brindisi, e la disgrazia economica che indurrà il protagonista a compiere atti egoistici e crudeli: la cupidigia muoverà infatti il “gentiluomo” a mentire e, pur di realizzare i

⁵⁶⁰*Amore senza stima* (Roma, Celio, 1912), di Baldassarre Negrini.

propri scopi, a uccidere la moglie somministrandole dell'atropina, un veleno mortale disciolto in un bicchiere di acqua, che si presenta simbolicamente come il tragico discendente di quello alzato al cielo dal conte, in occasione del dissoluto brindisi.

Libiam ne' lieti calici...che la tragedia attende!

Il genere drammatico probabilmente è il terreno più fertile per la messinscena di festeggiamenti che si traducono in tragedia. In *Assunta Spina* (1915)⁵⁶¹, la felice storia d'amore tra la protagonista e il fidanzato Michele è disturbata dalle interferenze del corteggiatore di Assunta, Raffaele, il quale, non avendo le attenzioni della donna, pianifica una vendetta per far ingelosire Michele. Nella sequenza del pranzo di Posillipo, dove si festeggia il compleanno di Assunta, vengono rappresentati ben due brindisi che stabiliscono una relazione tra i personaggi, creando una triangolazione tra Assunta Spina, Michele e Raffaele. Il primo brindisi coinvolge tutti i commensali e si conclude con un più intimo incontro dei bicchieri tra i due amanti. Durante il pranzo sopraggiunge però Raffaele, con l'intenzione di creare tensione e gelosie tra Assunta e Michele; il corteggiatore brinda solo con la ragazza e i bicchieri che tintinnano duplicano il gesto di complicità del brindisi precedente, mettendo in scena la sostituzione di Michele con Raffaele.

⁵⁶¹ *Assunta Spina* (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.



Figura 116. *Assunta Spina* (1915)



Figura 117. *Assunta Spina* (1915)

I sentimenti di passione che animano i cuori dei personaggi vengono connessi dal doppio brindisi, che simboleggia da una parte l'amore condiviso da Assunta Spina e Michele, e dall'altra la minaccia esterna e la susseguente rottura dell'idillio. Nella scena del pranzo di Posillipo si beve perché è festa e si brinda perché è il compleanno di Assunta; le atmosfere vivaci della tavola si espletano attraverso una serie di allegre bevute, ma i brindisi dei commensali e in particolare quelli dei due uomini rivolti alla

donna fanno presagire l'imminente catastrofe. Nella sequenza successiva a quella del doppio brindisi, Michele, accecato dalla gelosia, sfregia il viso di Assunta Spina, assicurandosi così l'arresto e la prigione.

Anche ne *Il padrone delle ferriere* (1919)⁵⁶², l'occasione del brindisi, ovvero la sequenza del pranzo dedicato al compleanno della marchesa Clara di Beaulieu, è presagio di sciagure. La donna, invaghita del cugino Duca di Bligny, viene da lui rifiutata, pertanto ella, per ripicca, si sposa con il più umile borghese Derblay, di cui però non è innamorata. L'unione di convenienza tra la marchesa e l'industriale diventa un sipario che si alza quando si è in società e si abbassa invece nei momenti di intimità. Durante la festa di compleanno di Clara, una didascalia annuncia la celebrazione di un brindisi dedicato alla protagonista: sarà proprio questo brindisi ad anticipare lo scioglimento della tavola e la tragedia sfiorata, alla fine del film.



Figura 117. *Il padrone delle ferriere* (1919)

La marchesa, che alla sua festa ripudia pubblicamente l'amica neo duchessa di Bligny, induce, per questioni di onore, il Duca di Bligny e il marito Derblay a sfidarsi a duello. Lo scontro, che può risultare fatale per uno dei due uomini, si risolve con una ferita alla mano di Clara, la quale,

⁵⁶² *Il padrone delle ferriere* (Torino, Itala Film, 1919), di Eugenio Perego, con Amleto Novelli e Pina Menichelli.

tentando di salvare la vita del marito, ottiene di interrompere il duello. La marchesa è dunque qui, in un gioco di rimandi interni, motivo del brindisi, ma anche causa della sfida all'ultimo sangue tra il duca e l'imprenditore.

Conclusioni

Il percorso lungo e problematico di questa ricerca dottorale si è sviluppato a partire dall'ipotesi che il cinema di finzione, in qualità di prodotto dell'immaginazione della cultura e della società, sia da considerarsi un veicolo per la ricerca storica, sociale e antropologica. Questa indagine, infatti - inserendosi all'interno di un panorama di studi *in progress*, che attraversa discipline differenti come la storia, le scienze sociali e della comunicazione - considera il film come un'istituzione che descrive la società e ne interpreta i fenomeni culturali, attraverso la produzione e la rappresentazione dell'immaginario collettivo.

Con una certa insistenza, la letteratura di settore ha indagato il rapporto tra cinema e società sulla base delle ipotesi di condizionamento del *medium* sulla collettività e sull'individuo⁵⁶³; come spiega il sociologo Gianni Losito,

fin dall'avvento della radio negli anni venti del Novecento, in un clima culturale caratterizzato dall'affermazione del comportamentismo in psicologia e dalla sua influenza, diretta o indiretta, sulle altre scienze dell'uomo, furono in molti a ritenere che le opinioni, gli atteggiamenti e i comportamenti degli individui potessero essere facilmente orientati o addirittura condizionati utilizzando in modo opportuno i mass media. Negli anni quaranta saranno le ricerche di Paul F. Lazarsfeld e collaboratori a ridefinire in modo del tutto nuovo la prospettiva d'indagine sugli effetti dei media, evidenziando come taluni fattori individuali e sociali, in particolare i rapporti interpersonali nei piccoli gruppi, possano intervenire a mediare l'influenza della propaganda e, più in generale, delle comunicazioni di massa. Sui risultati di queste ricerche si basa la teoria degli "effetti limitati" dei media, fino alla fine degli anni sessanta paradigma dominante nella *mass communication research*. [...] A partire dalla prima metà degli anni settanta, la teoria degli "effetti limitati" viene rimessa in discussione, con un parallelo

⁵⁶³ In particolare, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, i *Cultural e Audience Studies* si sono ampiamente occupati delle teorie della ricezione e del consumo del film, evidenziando come il testo filmico, in qualità di espressione e fabbricazione dell'immaginario socio-culturale e il ruolo attivo dello spettatore siano da considerarsi gli elementi cardine del processo di fruizione. Per un approfondimento dell'argomento cfr. Roger Manvell, *The film and the public*, Harmondsworth, Penguin Books, 1955; Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986; Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi, *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930 - 1960*, Fondazione Scuola nazionale del Cinema, Roma, 2002; Ruggiero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita & Pensiero, 2002.

riemergere dell'ipotesi dell'onnipotenza dei media (*powerful mass media*). Le scienze sociali cominciano a prendere in considerazione gli effetti a “lungo termine” sui processi di costruzione della realtà, effetti che peraltro rappresentano, a più di trent'anni di distanza, un campo ancora oggi tutto da esplorare e sul quale la ricerca dovrebbe applicarsi con maggiore assiduità e sistematicità⁵⁶⁴.

La sociologia della conoscenza è altresì consapevole che l'impatto del cinema sulla cultura e sulla società si gioca, perlopiù, sul terreno della rappresentazione, dove il film produce

effetti sul sapere comune, ossia su «quello che la gente “conosce” come “realtà” nella vita quotidiana a livello preteoretico o non-teoretico» (Berger, Luckmann, 1966; trad. it. p. 30), effetti non intenzionali che possono intervenire sulla formazione, sul consolidamento o sul cambiamento delle rappresentazioni individuali e sociali, nell'ambito dei complessi processi che caratterizzano quella che la sociologia contemporanea chiama “costruzione sociale della realtà”⁵⁶⁵.

Il cinema, quindi, è un “reagente sociale”⁵⁶⁶ che opera sul piano delle rappresentazioni e degli immaginari collettivi della vita quotidiana; inoltre, espletando il proprio ruolo di mezzo della comunicazione, stabilisce con la realtà sociale un rapporto dialogico e bilaterale che connette la dimensione del testo filmico a quella spettatoriale. L'immaginario, perciò, dialoga con il mondo fenomenico e, dunque, grazie a questa dinamica di reciprocità, la messinscena cinematografica accoglie impressioni, tracce, prospettive e manifestazioni in generale, del folclore e della società che ha realizzato quel dato prodotto culturale. Come precisa Pierre Sorlin,

il cinema non ricrea epoche definitivamente superate, fornisce soltanto impronte, è una rappresentazione, uno sguardo parziale sui fatti.

Le fonti delle quali si servono le scienze sociali, testi, mappe, dipinti, testimonianze, sono anch'esse rappresentazioni, ma due differenze separano il racconto di un evento dalla sua registrazione filmica. La ripresa, simultanea all'evento, non cambierà, mentre il racconto, posteriore, sarà eventualmente modificato⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ Gianni Losito, *La ricerca sociale sui media. Oggetti d'indagine, metodo, tecniche*, Carocci, Roma, 2013, pp. 55 – 56.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 78.

⁵⁶⁶ E. Mosconi, *L'impressione del film*, cit., p. 10.

⁵⁶⁷ Pierre Sorlin, *Ombre passeggero. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013, p. 10.

Lo studio promosso in questa sede, sostiene, inoltre, che il cinema di narrazione sia il campo di ricerca più adeguato per compiere un'indagine di storia sociale del film: gli aspetti finzionali della messinscena, infatti, quelli visibili che concorrono alla creazione dell'universo filmico rappresentato, si trasformano in indicatori dal pregnante valore semantico e simbolico. La rappresentazione cinematografica della cultura materiale, che altro non è la rappresentazione del visibile di una società, soprattutto quando si presta a essere sfondo e cornice della *fiction*, contiene e restituisce al pubblico, il senso e il significato che tali aspetti della cultura possiedono all'interno della società e della vita quotidiana. Con l'espressione *obvious frame cinematografico della fiction* si è voluto indicare lo sfondo entro il quale emerge questa specifica rappresentazione della cultura, orientata a trasmettere al pubblico, in modo immediato ed efficace, gli strumenti semantici utili alla comprensione della narrazione. In altre parole, il testo filmico si rende intelligibile, anche e, a volte, soprattutto, grazie alla capacità di significazione della cultura materiale rappresentata: lo spettatore, quindi, interpreta la messinscena a partire dal proprio *background* culturale e sociale, che permette, poi, almeno in parte, i processi di immedesimazione e identificazione. La cultura materiale mostrata sul grande schermo, pertanto, può essere intesa come un sottotesto, una narrazione di secondo livello che permette, quindi, di inquadrare, con effetto istantaneo, ambientazioni, contesti e situazioni narrative. La rappresentazione di un cappello da uomo appeso al chiodo, allora, può indicare l'assenza del capofamiglia impegnato a combattere al fronte, come accade in *La guerra e il sogno di Momi* (1917)⁵⁶⁸ di Giovanni Pastrone e Segundo De Chomón, mentre la messinscena dei dolciumi e del loro consumo, diventa la modalità sotterranea, per affrontare il tema – censurabile - della sessualità, in *La locandiera* (1929) di Telemaco Ruggeri.

⁵⁶⁸ *La guerra e il sogno di Momi* (Torino, Itala Film, 1917) di Giovanni Pastrone e Segundo de Chomon.

Compiere una ricerca storica e sociale sul primo cinema italiano, oltre a fornire un contributo insolito agli studi sul muto nazionale, significa arricchire, più in generale, il dibattito attuale sulle cinematografie successive, che, in una certa misura, secondo una visione cronologica della storia, devono essere considerate a partire da quella delle origini.

Le tensioni generate da un momento storico di passaggio, dove gli elementi del costume si combinano con quelli dell'innovazione tecnologica, incidono ineluttabilmente sull'*humus* culturale di una società stretta tra la morsa della tradizione e lo sviluppo di tutti gli ambiti del sociale. Le analisi delle rappresentazioni oggetto di questo studio, infatti, mostrano un immaginario dove la cultura materiale messa in scena, diventa espressione del cambiamento e del sincretismo culturale del tempo. La seconda rivoluzione industriale irrompe nelle città, trasformando i centri urbani nei luoghi della velocità, del mercato, della moda e dell'emancipazione; la creazione di nuovi spazi e delle nuove abitudini corrisponde alla formazione di nuovi valori, che si strutturano a partire da quelli già radicati nella società. Il sentimento e l'immaginario prodotti dalla *Belle Époque* devono fare i conti con l'irruzione e le conseguenze provocate dalla Grande Guerra, scenario che genera visioni del mondo bipolari e ambivalenti, dove

il grande edificio della civiltà ottocentesca crollò tra le fiamme della guerra mondiale e i suoi pilastri rovinarono al suolo. Senza la guerra non si capisce il Secolo breve, un secolo segnato dalle vicende belliche, nel quale la vita e il pensiero sono stati scanditi dalla guerra mondiale, anche quando i cannoni tacevano e le bombe non esplodevano⁵⁶⁹.

Le contraddizioni, le ibridazioni e i conflitti dell'epoca, emergono, dunque, dalle rappresentazioni del sociale, come suggeriscono i risultati di questa ricerca.

L'industria cinematografica italiana del primo Novecento, per ragioni strategiche, politiche e commerciali, sostiene il conservatorismo culturale,

⁵⁶⁹ Eric J. Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914 – 1991*, 1994, Abacus, Londra, tr. it. a cura di Brunello Lotti, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 1995, p. 34.

naturale risultante di un'ideologia degli imprenditori che raramente sposa la causa del socialismo e del cinema come scuola di educazione popolare mentre in maniera più spontanea si ritrova compatta a trasmettere i valori nazionalistici negli anni di massimo sviluppo industriale⁵⁷⁰.

Non di rado, la produzione filmica di questi anni promuove l'ordine sociale mediante l'affermazione dello *status quo*, attraverso i valori dell'autocontrollo, della famiglia e del matrimonio cattolico. Tuttavia, il cinema, non riducendosi, per natura, a *medium* di propaganda e controllo, è ciò che, per eccellenza, come scrive Fausto Colombo, permette all' "immaginario disponibile a trasformarsi in imagerie"⁵⁷¹. In questo senso, il film è un prodotto culturale collettivo in cui convergono "i contenuti dei prodotti industriali nel campo della cultura e i contenuti della 'cultura sottile' diffusa per esempio tra i ceti popolari con le loro diverse identità locali e storiche"⁵⁷². Un caso paradigmatico è il genere storico, che parlando di altri tempi, racconta la propria epoca, attraverso un uso emblematico delle comparse e dei set; a tal proposito,

le masse che si muovono sulla scena cinematografica hanno un doppio ruolo: da un lato simboleggiano, o meglio duplicano le folle metropolitane e i ceti subordinati che si affacciano sulla scena della storia; dall'altro offrono un supporto insostituibile alle montanti tensioni irrazionalistiche e nazionalistiche. Anche qui, diventa evidente che i nuovi mezzi devono parte del loro successo alla capacità di divenire strumenti di rappresentazione di alcuni grandi temi simbolici, il cui successo si radica in un sentire oscuro, presente tra gli spettatori. Lo stesso processo, in fondo, conduce al divismo cinematografico delle Borelli, Bertini, Menichelli, in cui le passioni fatali sullo schermo, pur di scendendo apparentemente dalle istanze melodrammatiche, funzionano essenzialmente per la capacità di far esplodere un sentire nuovo e insieme indistinto, che la nascente società industrializzata, con la sua velocità della vita e la sua alterazione delle relazioni sociali, porta a una emersione improvvisa e violenta⁵⁷³.

⁵⁷⁰ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 20.

⁵⁷¹ Fausto Colombo, *La cultura sottile*, Milano, Bompiani, 1998, p. 125.

⁵⁷² Ivi, p. 126.

⁵⁷³ Ivi, pp. 126 – 127.

Eventi e rappresentazioni di un'epoca, sono fatti che raccontano le suggestioni vissute da un popolo che è, al contempo, pubblico; come puntualizza Massimo Cardillo,

il 1915 è l'anno dell'ingresso in guerra, ma è anche l'anno di *Rapsodia Satanica*. L'Italia di quegli anni è anche quella de *Ma l'amor mio non muore*, «...dramma passionale, suggestivo...» (così come recita una pubblicità d'epoca). Mentre Maria Maddalena continua a sciogliere la sua interminabile treccia (Guido da Verona. lui sì che ci sapeva fare!), Andrea Sperelli ed Elena Muti continuano ad essere gli ambasciatori di una certa Italia⁵⁷⁴.

Condurre uno studio storico e sociale sul cinema muto italiano che si basa sulle rappresentazioni filmiche, significa far dialogare le interpretazioni, frutto delle analisi, con i dati raccolti e le tesi prodotte dalle svariate ricerche compiute in ambito accademico, sull'Italia di inizio secolo. Il metodo qualitativo e l'analisi basata su una decodificazione libera delle sequenze esaminate, hanno, quindi, la finalità di offrire un punto di vista alternativo e innovativo agli studi storici e sociali sul cinema muto italiano. Questo sforzo epistemologico – che, in un certo senso, rappresenta una sfida lanciata al mondo della ricerca sociale e storica del cinema - è, da una parte, il valore aggiunto di questa indagine, tuttavia, dall'altra, ne rappresenta il limite stesso. Come ricorda il sociologo Mario Cardano,

in sociologia sono poche le ricerche basate esclusivamente sull'osservazione di documenti naturali. Più frequente è il ricorso a questa tecnica in combinazione con altre, ora nelle fasi, per così dire, istruttorie del processo di ricerca, ora nelle fasi più mature, come utile complemento per l'interpretazione dei materiali empirici a disposizione. [...] Altro è il caso della ricerca storica per la quale l'osservazione di documenti naturali assorbe la quasi totalità (fa eccezione la storiografia orale) delle procedure empiriche. Le differenze che separano la documentazione empirica impiegata ora dagli storici, ora dai sociologi marcano, a giudizio di Goldthorpe, il confine tra le due discipline. Mentre i sociologi possono impiegare per le loro analisi documenti naturali (in Goldthorpe, *relics*) così come fanno gli storici, a questi ultimi - con la sola eccezione dei cosiddetti oralisti - non è data la possibilità di generare i materiali empirici su cui condurre l'analisi⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo*, cit., p. 12.

E' fondamentale precisare, tuttavia, che il lavoro interpretativo si è basato sulle evidenze storiche, sulle fonti bibliografiche e sui documenti filmici che rappresentano le certezze, le fondamenta, su cui poggia questa ricerca. L'approccio pluridisciplinare che, come già evidenziato in precedenza, ha mostrato la possibilità di creare fertili connessioni tra ambiti di studio differenti, tuttavia non ha permesso alcuni approfondimenti che, in altri contesti di studio, sarebbe utile considerare. Una particolare attenzione alla storia e alla storiografia politica ed economica, come il ricorso alla filosofia pratica, potrebbero fornire punti di vista più consapevoli e dettagliati alla ricerca sociale del cinema di finzione.

Intercettare ed esaminare nuovi aspetti della cultura materiale messa in scena e ricorrere, questa volta, al metodo quantitativo, usando gli strumenti della statistica per verificare la ricorsività delle rappresentazioni analizzate, come ampliare il *corpus* filmografico, (rispettando sempre le coordinate spazio-temporali di realizzazione) e compiere delle indagini comparative sui restanti prodotti dell'industria culturale nazionale e internazionale, sono ipotesi di ricerca per un approfondimento futuro, non effettuato all'interno di questo percorso dottorale, per ragioni organizzative e risorse di tempo. Uno studio di storia sociale del cinema muto italiano di finzione dovrebbe confrontarsi, poi, con le ricerche condotte sulle cinematografie straniere di inizio Novecento, ma non solo: sarebbe altrettanto interessante e adeguato, rintracciare, ove possibile, le correlazioni, le contaminazioni e le influenze determinate dal contatto con gli altri prodotti della cultura di massa, come, ad esempio, la letteratura e la radio.

Questa ricerca e quelle che, da essa, potrebbero svilupparsi, hanno, perciò, il primo obiettivo di far dialogare le scienze sociali con gli studi sul

⁵⁷⁵Mario Cardano, *Tecniche di ricerca qualitativa. Percorsi di ricerca nelle scienze sociali*, Carocci, Roma, pp. 64 – 66. Come puntualizza l'autore nella stessa monografia, “alla classe dei documenti naturali appartiene un insieme composito di oggetti che costituiscono il prodotto di comportamenti, individuali o collettivi, non sollecitati dall'osservatore. (...) I documenti naturali vengono di norma ripartiti in due classi: i testi, costituiti da documenti segnici, e i manufatti, costituiti da documenti non segnici. Nei primi, i testi, si riconosce un'intenzione comunicativa, assente o del tutto marginale nei secondi”, pp. 64 – 65.

cinema, tenendo conto che “leggere un film è fare storia, parallela, diversa, mai comunque subordinata a quella che si continua ad insegnare”⁵⁷⁶.

⁵⁷⁶M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo*, cit., pp. 10 – 11.

APPENDICE

Elenco delle illustrazioni

Figura 1: *La casa di vetro* (Torino, Fert Film, 1920) di Gennaro Righelli, con Maria Jacobini, Amleto Novelli, Oreste Bilancia, Alfonso Cassini, Carlo Benetti, Orietta Claudi, sig. Pasquali.

Figura 2. *Il re della moda* (1914), con Giuseppe Gambardella e Lorenzo Soderini.

Figura 3. *Una partita a scacchi* (Torino, Ambrosio, 1912), di Luigi Maggi, con Antonio Grisanti e Febo Mari.

Figura 4: *Dagli Appennini alle Ande* (Torino, Gloria Film, 1916), di Umberto Paradisi, con Ermanno Roveri, Antonio Monti, Fernanda Roveri.

Figura 5. *L'emigrante* (Torino, Itala, 1915), di Febo Mari, con Ermete Zacconi, Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti.

Figura 6: *Rincasare non è sempre facile* (Torino, Itala Film, 1912), con Ernesto Vaser, Ada Marangoni. Fringuelli alla partenza.

Figura 7: *Rincasare non è sempre facile* (Torino, Itala Film, 1912), con Ernesto Vaser, Ada Marangoni. Fringuelli all'arrivo.

Figura 8. *La moglie di Claudio* (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti.

Figura 9. *La fortuna in prigione* (Torino, Savoia Film, 1916).

Figura 10. *La fortuna in prigione* (Torino, Savoia Film, 1916).

Figura 11. *Butalin fa i suoi comodi* (Torino, Ambrosio, 1912), con Cesare Gravina.

Figura 12. *Fricot ha la moglie distratta* (Torino, Ambrosio, 1915).

Figura 13. *L'automobile di Robinet* (Torino, Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre.

Figura 14. *Il romanzo di un fantino* (Torino, Ambrosio, 1910), con Paolo Azzurri, Alberto Capozzi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Mirra Principi, Ercole Vaser, Mario Voller-Buzzi.

Figura 15. *Robinet chauffeur miope* (Torino, Ambrosio, 1914), con Marcel Fabre.

Figura 16. *Che paese allegro!* (Torino, Ambrosio, 1913), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi e Camillo De Riso.

Figura 17. *Amor pedestre* (Torino, Ambrosio, 1914) di Marcel Fabre.

Figura 18. *Che paese allegro!* (Torino, Ambrosio, 1913), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi e Camillo De Riso.

Figura 19. *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

Figura 20. *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari e Pina Menichelli.

Figura 21. *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari e Pina Menichelli.

Figura 22. *Nocte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Elisa Finazzi.

Figura 23. *Tigre reale* (Torino, Itala Film, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

Figura 24. *Effetti di luce* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1916), di Ercole Luigi Morselli e Ugo Falena.

Figura 25. *Nocte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Elisa Finazzi.

Figura 26. *Maciste in vacanza* (Torino, Itala, 1921) di Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, Henriette Bonard, Gemma de' Sanctis, Mario Voller Buzzi, Felice Minotti, Derege Di Donato.

Figura 27. *L'automobile della morte* (Torino, Ambrosio, 1912).

Figura 28. *Il custode selvaggio* (Torino, Ambrosio, 1913).

Figura 29. *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

Figura 30. *Aspettando il diretto di mezzanotte* (Torino, Itala Film, 1911).

Figura 31. *La donna nuda* (Roma, Cines, 1914), di Gallone Carmine, con Lyda Borelli e Lamberto Picasso.

Figura 32. *Befana di guerra* (L'idea Films, 1915) di Caramba (Luigi Sapelli).

Figura 33. *Befana di guerra* (L'idea Films, 1915) di Caramba (Luigi Sapelli).

Figura 34. *L'onore del banchiere* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1913), con Ettore Berti.

Figura 35. *Al cinematografo guardate...e non toccate!* (Torino, Itala Film, 1912) con Ernesto Vaser.

Figura 36. *Cretinetti distratto* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

Figura 37. *Amore senza stima* (Roma, Celio, 1912), di Baldassarre Negroni.

Figura 38. *Dall'amore al disonore* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912), di Ugo Falena.

Figura 39. *Il ritratto dell'amata* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio, con Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli.

Figura 40. *La meridiana del convento* (Torino, Ambrosio 1916), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano ed Ernesto Vaser.

Figura 41. *Chi fu il colpevole?* (Torino, Itala Film, 1910).

Figura 42. *Cretinetti tra due fuochi* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

Figura 43. *Il focolare domestico* (Torino, Savoia Film, 1914) di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Piera de' Ferrari.

Figura 44. *Amore senza stima* (Roma, Celio, 1912), di Baldassarre Negrone.

Figura 45. *Zuma* (Roma, Cines, 1913) di Baldassarre Negrone, con Hesperia, Ignazio Lupi, Leda Gys, Augusto Mastripietri, Pina Menichelli, Bruno Castellani.

Figura 46. *Tigre reale* (Torino, Itala Film, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

Figura 47. *Il fuoco* (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari e Pina Menichelli.

Figura 48. *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Figura 49. *La via del dolore* (Roma, Fert, 1924) di Guglielmo Zorzi, con Linda Pini, Lido Manetti, Enrico Scatizzi, Marcella Sabbatini.

Figura 50. *Aspettando il diretto di mezzanotte* (Torino, Itala Film, 1911).

Figura 51. *Più forte che Sherlock Holmes* (Torino, Itala Film, 1913), di Giovanni Pastrone, con Emilio Vardannes, Domenico Gambino.

Figura 52. *Più forte che Sherlock Holmes* (Torino, Itala Film, 1913), di Giovanni Pastrone, con Emilio Vardannes, Domenico Gambino.

Figura 53. *Umanità* (Roma, Liana Film, 1919), di Elvira Giallannella.

Figura 54. *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di De Antoni Alfredo, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Figura 55. *Buon anno!* (Torino, Ambrosio, 1909).

Figura 56. *Fricot e l'estintore* (Torino, Ambrosio, 1913).

Figura 57. *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

Figura 58. *Avventura galante di un provinciale* (Milano, Comerio Films, 1908), di Luca Comerio.

Figura 59. *La maschera pietosa* (Torino, Ambrosio, 1914), di Arrigo Frusta, con Erna Hornak, Alfredo Bertone, Ines Lazzarini, Annetta Ripamonti, Ubaldo Stefani.

Figura 60. *L'emigrante* (Torino, Itala, 1915), di Febo Mari, con Ermete Zacconi Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti.

Figura 61. *L'emigrante* (Torino, Itala, 1915), di Febo Mari, con Ermete Zacconi Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti.

Figura 62. *Tartarin e i 5 franchi* (Torino, Centauro Films, 1912) di Giuseppe Gray, con Cesare Quest.

Figura 63. *Il biglietto da mille* (Torino, Ambrosio, 1912), con Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini.

Figura 64. *Il biglietto da mille* (Torino, Ambrosio, 1912), con Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini.

Figura 65. *La principessa bebè* (D'Ambra Film, Unione Cinematografica Italiana, 1921) di Lucio D'Ambra.

Figura 66. *Cretinetti distratto* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

Figura 67. *Dall'amore al disonore* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912) di Ugo Falena.

Figura 68. *Dall'amore al disonore* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912) di Ugo Falena.

Figura 69. *Dall'amore al disonore* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912) di Ugo Falena.

Figura 70. *Dall'amore al disonore* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912) di Ugo Falena.

Figura 71. *La moglie di Claudio* (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti.

Figura 72. *La moglie di Claudio* (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti.

Figura 73. *Il focolare domestico* (Torino, Savoia Film, 1914) di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Alberto Nepoti, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Piera de' Ferrari.

Figura 74. *Un regalo imbarazzante* (Roma, Tiber, 1918), con Ferdinand Guillaume.

Figura 75. *Robinet innamorato di una chanteuse* (Torino, Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre.

Figura 76. *Obbligata a farsi suora* (da identificare).

Figura 77. *L'astuzia di Robinet* (Torino, Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre.

Figura 78. *Dagli Appennini alle Ande* (Torino, Gloria Film, 1916), di Umberto Paradisi, con Ermanno Roveri, Antonio Monti, Fernanda Roveri.

Figura 79. *Sangue romagnolo* (Torino, Gloria Film, 1916), di Leopoldo Carlucci, con Luigi Petrungaro.

Figura 80. *Il carabiniere* (Torino, Pasquali, 1913) di Ubaldo Maria del Colle, con Alberto Capozzi.

Figura 81. *Per il babbo* (Torino, Pasquali, 1913) di Umberto Paradisi, con Tonino Giolino, Giovanni Enrico Vidali, Maria Gandini, Attilio De Virgiliis.

Figura 82. *Papà* (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti.

Figura 83. *Polidor e il coniglio arrabbiato* (Torino, Pasquali, 1913), con Ferdinand Guillaume.

Figura 84. *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

Figura 85. *Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti* (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed.

Figura 86. *Noce di cocco* (Milano, Milano Films, 1913), con Cesare Quest.

Figura 87. *Polidor contro la suocera* (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume.

Figura 88. *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

Figura 89. *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

Figura 90. *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

Figura 91. *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

Figura 92. *Cabiria* (Torino, Itala Film, 1914), di Giovanni Pastrone, con Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta e Bartolomeo Pagano.

Figura 93. *Gli ultimi giorni di Pompei* (Torino, Ambrosio, 1913), di Mario Caserini ed Eleuterio Rodolfi.

Figura 94. *La caduta di Troia* (Torino, Itala Film, 1911), di Giovanni Pastrone e Romano L. Borgnetto.

Figura 95. *Quo vadis?* (Unione Cinematografica Italiana, 1924), di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, con Emil Jannings ed Elena Sangro.

Figura 96. *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

Figura 97. *Le mogli e le arance* (Roma, Do.Re.Mi, 1917), di Luigi Serventi, con Luigi Serventi e Myra Terribili.

Figura 98. *La locandiera* (Roma, Ars Italica Film, 1929), di Telemaco Ruggeri, con Germina degli Uberti ed Elio Steiner.

Figura 99. *La locandiera* (Roma, Ars Italica Film, 1929), di Telemaco Ruggeri, con Germina degli Uberti ed Elio Steiner.

Figura 100. *La meridiana del convento* (Torino, Ambrosio 1916), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano ed Ernesto Vaser.

Figura 101. *Tigre reale* (Torino, Itala Film, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli e Febo Mari.

Figura 102. *Il quadro di Osvaldo Mars* (Torino, Rodlfi Film, 1921), di Guido Brignone, con Mercedes Brignone e Domenico Serra.

Figura 103. *Assunta Spina* (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Figura 104. *Bacco*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1596 – 1597, olio su tela, 95 x 85 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Figura 105. *La paura degli aeromobili nemici* (Torino, Itala Film, 1916), di André Deed, con André Deed e Leonie Laporte.

Figura 106. *Maciste alpino* (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, con Bartolomeo Pagano.

Figura 107. *Cretinetti re dei ladri* (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed.

Figura 108. *Polidor ruba l'oca* (Torino, Pasquali, 1912), con Ferdinand Guillaume.

Figura 109. *E' Piccirella* (Napoli, Dora Film, 1922), di Elvira Notari, con Rosé Angione e Alberto Danza.

Figura 110. *La signora dalle camelie* (Roma, Caesar Film, 1915) di Gustavo Serena, con Francesca Bertini.

Figura 111. *La donna nuda* (Roma, Cines, 1914), di Gallone Carmine, con Lyda Borelli e Lamberto Picasso.

Figura 112. *Il ritratto dell'amata* (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio.

Figura 113. *Il processo Clémenceau* (Roma, Caesar Film, 1917), di Alfredo De Antoni, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Figura 114. *Amore senza stima* (Roma, Celio, 1912), di Baldassarre Negrone.

Figura 115. *Assunta Spina* (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Figura 116. *Assunta Spina* (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

Figura 117. *Il padrone delle ferriere* (Torino, Itala Film, 1919), di Eugenio Perego, con Amleto Novelli e Pina Menichelli.

Elenco filmografico delle opere visionate

Appunti esplicativi

In questa sezione è possibile accedere ai dati filmografici delle opere cinematografiche oggetto di visione durante la fase preliminare di questo studio, durante la quale è stata definita la ricorsività e la pregnanza della messinscena di alcuni aspetti della cultura materiale. Questi film, pertanto, compongono il *corpus* filmografico di questa ricerca. Le informazioni presentate, laddove sia stato possibile reperirle, riguardano *Titolo, Luogo di Produzione, Casa di Produzione, Anno di Produzione, Regia, Interpreti e Reperibilità* delle pellicole. I dati riportati sono stati verificati e desunti da *Bianco e Nero*, la popolare filmografia del cinema muto italiano redatta da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli. L'indicazione relativa alla disponibilità delle pellicole, invece, è stata dedotta dal catalogo della Federazione Internazionale degli Archivi del Cinema⁵⁷⁷, consultato presso la Bibliomediateca Mario Gromo del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

⁵⁷⁷ Il catalogo filmografico collettivo dell'International Federation of Film Archives (FIAPF) è da considerarsi uno dei più accreditati e popolari del mondo. I dati in esso contenuti sono quelli dichiarati dalle singole cineteche e dagli archivi che hanno partecipato alla realizzazione di questa realtà associativa, pertanto è possibile che le informazioni filmografiche disponibili non sempre siano esaurienti e complete. Sulla base di questo fatto, si anticipa che non è stato possibile riportare i dati della reperibilità dei seguenti film schedati in questa sezione: *Amore senza stima* (Roma, Cines, 1914), *Che paese allegro!* (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), *Le delizie della caccia* (Torino, Itala Film, 1910), *Diana l'affascinatrice* (Roma, Caesar Film, 1915), *Fedeli nei secoli* (1924), *Kri Kri gallina* (Roma, Cines, 1913), *Il mistero di Galatea* (Roma?, G.A. Sartorio, 1918), *Notte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), *La nuova cameriera è troppo bella* (Torino, Itala Film, 1912), *Obbligata a farsi suora* (Torino, Itala Film), *Pillole portentose* (Roma, Cines, 1910), *Il re della moda* (Roma, Cines, 1914), con Giuseppe Gambardella e Lorenzo Soderini, *La via del dolore* (Roma, Fert, 1924) di Guglielmo Zorzi, con Linda Pini, Lido Manetti, Enrico Scatizzi, Marcella Sabbatini.

'A santanotte (Napoli, Dora Film, 1922), di Elvira Notari, con Rosè Angione, Alberto Danza e Eduardo Notari. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Addio giovinezza (Roma, Genina Film, 1927), di Augusto Genina. Reperibilità: Cinémathèque de Tolosa (Tolosa); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Gosfilmofond of Russia (Mosca).

Agenzia Griffard (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), di Vitale De Stefano. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema -Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Agrippina (Roma, Cines, 1911) di Enrico Guazzoni, con Adele Bianchi Azzarili, Amleto Novelli e Maria Caserini. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Ajax (Torino, Rodolfi Film, 1921), di Raimondo Scotti, con Carlo Aldini, Liliana Ardea, François-Paul Donadio, Giuseppe Brignone, Ruy Vismara, Guido Clifford. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Al cinematografo guardate...e non toccate! (Torino, Itala Film, 1912), di Giovanni Pastrone, con Ernesto Vaser. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

Alì Babà (Roma, Cines, 1911). Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

L'amazzone mascherata (Roma, Celio, 1914), di Baldassarre Negroni, con Francesca Bertini, Alberto Collo, Emilio Ghione, Leda Gys, Teresa Martini. Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Amor di regina (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), di Guido Volante. Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Amor pedestre (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1914), di Marcel Fabre. Reperibilità: Cinémathèque Québécoise (Montreal); Cineteca del Friuli (Gemona); Danish Film Institute (Copenaghen); Filmoteca Española (Madrid); Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra).

Un amore selvaggio (Roma, Cines, 1912), con Grasso Giovanni, Viviani Raffaele, Viviani Luisella. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Amore sentimentale (Roma, Cines, 1911). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Amore senza stima (Roma, Celio, 1912), di Baldassarre Negroni, con Francesca Bertini, Emilio Ghione, Alberto Collo, Noemi de' Ferrari, Angelo Gallina. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Amore senza stima (Roma, Cines, 1914), con Giannina Chiantoni, Oreste Calabresi, Ernesto Sabbatini, Giuseppe Gambardella.

L'amorino (Roma, Cines, 1910), di Mario Caserini, con Enna Saredo, Amleto Novelli e Giuseppe Gambardella. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Anita Garibaldi (Roma, Cines, 1910), di Mario Caserini, con Maria Caserini. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

L'assalto fatale (Roma, Film d'Arte Italiana, 1913), di Gerolamo Lo Savio, con Ettore Berti, Paola Monti, Agesilao Greco. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Aspettando il diretto di mezzanotte (Torino, Itala Film, 1911). Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Assunta Spina (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena (e, non accreditata, Francesca Bertini), con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti, Alberto Albertini, Antonio Cruicchi, Amelia Cipriani, Alberto Collo. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cinemateca de Cuba (Havana); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National Archive (Londra); Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana (Bucarest);

Lobster Films (Parigi); Filmoteca de la UNAM (Messico); Academy Film Archive (Los Angeles); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

L'atleta fantasma (Films A. De Giglio, 1921), di Raimondo Scotti, con Mario "Ausonia" Guaita. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Attenti alla vernice! (Torino, Itala Film, 1913), con Ernesto Vaser. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

L'astuzia di Robinet (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

L'automobile di Robinet (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre, Ercole Vaser. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

L'automobile della morte (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Ave Maria di Gounod (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1910), con Mary Cléo Tarlarini, Giuseppe Gray, Oreste Grandi, Alberto A. Capozzi. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Avventura galante di un provinciale (Milano, Luca Comerio & C., 1908), di Luca Comerio. Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), di Marcel Fabre. Reperibilità: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

Il bacio della gloria (Roma, Film d'Arte Italiana, 1913), con Guido Brignone, Ettore Berti, Paola Monti. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

La bambola di Luisetta (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911). Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Bandiera bianca (Cenisio Film, 1915), di Enrico Vidali, con Maria Gandini, Emilia Vidali, Giovanni Enrico Vidali. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Il baule misterioso (Roma, Cines, 1906). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Befana di guerra (Roma, L'idea Film, 1915), di Luigi Sapelli (Caramba). Reperibilità: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Il biglietto da mille (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), con Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Buon anno! (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1909), con Ernesto Vaser. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Butalin fa i suoi comodi (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), con Cesare Gravina. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Cabiria (Torino, Itala Film, 1914), di Giovanni Pastrone, con Carolina Catena, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, Italia Almirante Manzini, Gina Marangoni, Alex Bernard, Vitale De Stefano, Raffaele Di Napoli, Emilio Vardannes, Eduardo Davesnes, Enrico Gemelli, Dante Testa, Didaco Chellini, Domenico Gambino, Elvira "Fido" Schirru, Felice Minotti, Giuseppe Ferraris, Amedeo Mustacchi. Reperibilità: Bulgarska Nacionalna Filmoteka (Sofia) [BGS]; Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cinemateca Brasileira (Sao Paulo); Svenska Filminstitutet (Stoccolma); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Danish Film Institute (Copenaghen); Filmoteka Narodowa/National Film Archive (Varsavia); Gosfilmofond of Russia (Mosca); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National Archive (Londra); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Arhiva Nacionala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Filmoteca Española (Madrid); George Eastman Museum (Rochester); Jugoslovenska Kinoteka (Belgrado); Lobster Films (Parigi); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy); Academy Film Archive (Los Angeles); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

La caduta di Troia ((Torino, Itala Film, 1911), di Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto, con Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio. Reperibilità: Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art -

Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Cainà. L'isola e il continente (Torino, Fert, 1922), di Gennaro Righelli, con Maria Jacobini, Carlo Benetti, Carloni Talli, Eugenio Duse, Sig. Carmi. Reperibilità: Národní Filmový Archiv (Praga); Cineteca del Friuli (Gemona).

Il canto della fede (Torino, Cléo Film, 1918), di Filippo Butera con Mary-Cleo Tarlarini, Tina Veglia, Giovanni Paximadi, Vittorio. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Il carabiniere (Torino, Pasquali e C., 1913), di Ubaldo Maria Del Colle, con Alberto A. Capozzi, Ugo Pardi [Umberto Paradisi], Teresina Melidoni, Egidio Candiani, Emilia Vidali, Emilio Rodani, Luigi Mele, Enrico Bracci, Cristina Ruspoli, Giuseppina Ciusa. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

I carbonari (Roma, Film d'Arte italiana, 1912), di Gustavo Serena, con Vittorina Lepanto, Francesca Bertini e Giovanni Pezzinga. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

La casa sotto la neve (EDA, 1922) di Gennaro Righelli, con Maria Jacobini, Alberto Capozzi, Ignazio Lupi, Marcella Sabbatini. Reperibilità: Filmoteca de la UNAM (Messico); BFI National Archive (Londra); Museo

Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il cavallo del reggimento (Torino, Itala Film, 1911), di Emilio Vardannes, con Emilio Vardannes. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Cenere (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1917), di Febo Mari, con Eleonora Duse, Febo Mari, Mari Misa Mordeglia, Ettore Casarotti, Ida Sibiglia, Carmen Casarotti. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); George Eastman Museum (Rochester); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Library and Archives Canada (Ottawa); BFI National Archive (Londra); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Arhiva Nationala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest); Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Dusseldorf) [DKD]; Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Cenerentola (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913) di Eleuterio Rodolfi. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Champagne Caprice (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1919/1920) di Achille Consalvi, con Maria Roasio, Renato, Mauprè, Ersilia Scalpellini, Umberto Scalpellini, Cesare Carini, Mario Sajo. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Che paese allegro! (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), di Eleuterio Rodolfi, con Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Camillo De Riso.

Checco e Cocò spiritisti (Roma, Cines, 1912). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Chi fu il colpevole? (Torino, Itala Film, 1910). Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Cocciutelli in guerra (Milano Films, 1912), di Monthus, Eduardo. Reperibilità: Library of Congress (Washington); Cineteca del Friuli (Gemona).

Come Cretinetti paga i debiti (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra); Lobster Films (Parigi); National Film and Sound Archive (Canberra); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Lobster Films (Parigi); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy)

Come una sorella (Torino, Itala Film, 1912), di Vincenzo C. Dénizot, con Lydia Quaranta, Giovanni Casaleggio, Giannetto Casaleggio, Bonaventura Ibanez, Berta Nelson. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La compagnia dei matti (Pittaluga Film, 1928) di Mario Almirante, con Vasco Creti, Elena Lunda, Vittorio De Sica, Celio Bucchi, Alex Bernard, Carlo Tedeschi. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

La concorrenza (Torino, Itala Film, 1912). Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

La congiura di Fieschi (Roma, Film d'Arte Italiana, 1911), di Ugo Falena, con Francesca Bertini. Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

La corsa alla scimmia (Torino, Itala Film, 1909). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Lobster Films (Parigi).

Il corsaro (Artisti Italiani Associati, 1923), di Augusto Genina e Carmine Gallone, con Amleto Novelli. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Cretinetti antialcolista (Torino, Itala Film, 1911), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy).

Cretinetti distratto (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Library of Congress (Washington).

Cretinetti e l'ago (Torino, Itala Film, 1911), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Cretinetti ebbe in dono un pallone (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino).

Cretinetti fra celibato e matrimonio (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed. Reperibilità: Archivo Nacional de la Imagen y de la Palabra - SODRE (Montevideo); Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra).

Cretinetti ha rubato il tappeto (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Cretinetti prigioniero distinto (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Cretinetti re dei ladri (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed. Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Cretinetti re dei reporters (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed, Valentina Frascaroli. Reperibilità: Archive: Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Cineteca del Friuli (Gemona); National Film and Sound Archive (Canberra).

Cretinetti tra due fuochi (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed, Valentina Frascaroli. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Un cuore ferito (Torino, Itala Film, 1912). Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il custode selvaggio (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913). Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Dagli Appennini alle Ande (Torino, Gloria Film, 1916), di Umberto Paradisi, con Ermanno Roveri, Antonio Monti, sig.ra Monti, Fernanda Roveri, Emilio Petacci. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Cineteca del Friuli (Gemona); Lichtspiel/Kinemathek Bern (Berna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Dall'amore al disonore (Roma, Film d'Arte Italiana, Parigi, Pathé Frères, 1912), di Ugo Falena. Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Le delizie della caccia (Torino, Itala Film, 1910), con André Deed, Valentina Frascaroli.

Diana l'affascinatrice (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti, Alfredo De Antoni.

Didone abbandonata (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1910), di Luigi Maggi, con Alberto A. Capozzi, Mirra Principi, Giuseppe Gray, Gigetta

Morano, Norma Rasero, Mario Voller Buzzi, Ercole Vaser, Ernesto Vaser, Oreste Grandi, Paolo Azzurri, Enrico Negro, Romilde Nigra. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Un dramma a Firenze (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912), di Ugo Falena, con Francesca Bertini, Giovanni Pezziga e Alfredo Campioni. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Dollari e fraks (Torino, Itala Film, 1919) di Emilio Ghione, con Kally Sambucini, Oreste Bilancia, Amilcare Taglienti, Ria Bruna, Léonie Laporte, Emilio Ghione. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La donna nuda (Roma, Cines, 1914), di Carmine Gallone, con Lyda Borelli, Lamberto Picasso, Ugo Piperno, Wanda Capodoglio, Ruggero Capodoglio. Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il duello dei paurosi (1908). Reperibilità Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il duello di Robinet (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1910), con Marcel Fabre. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

'E Piccirella (Napoli, Dora Films, 1922) di Elvira Notari, con Rosé Angione, Alberto Danza, Eduardo Notari, Elisa Cava, Sig.ra Duval, Antonio Palmieri. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museum of Modern Art - Department of Film (New York).

Effetti di luce (Roma, Film d'Arte Italiana, 1916), di Ercole Luigi Morselli, Ugo Falena, con Stacia Napierkowska, Rodope Furlan, Guido Graziosi, Raffaello Mariani. Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

L'emigrante (Torino, Itala Film, 1915), di Febo Mari, con Ermete Zacconi, Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti, Amerigo Manzini, Lucia Cisello. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Ero e Leandro (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1910), con Alberto Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Luigi Maggi, Gigetta Morano. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Il falco rosso (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912), con Francesca Bertini e Gustavo Serena. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Fantasia 'e surdato (Napoli, Dora Film, 1927), di Elvira Notari, con Gennaro Notari, "Giggi". Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

Fedeli nei secoli (1924) di Nino Martinengo.

I figli di nessuno (Napoli, Lombardo Film, 1921) di Ubaldo Maria del Colle, con Leda Gys, Ubaldo Maria del Colle, Ermanno Roveri, Alberto Nepoti, Leonie Laporte, Ignazio Lupi, Giulio Berenzone, Rita Almanova, Adriana Vergani, Alberto Casanova. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

La figlia del cantoniere (Torino, Savoia Film, 1912). Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Filibus (Torino, Corona Film, 1915), di Mario Roncoroni, con Cristina Ruspoli (Filibus), Giovanni Spano, Mario Mariani, Filippo Vallino. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Finalmente soli (Torino, Itala Film, 1912), con Ernesto Vaser. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il focolare domestico (Torino, Savoia Film, 1914) di Nino Oxilia, con Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Alberto Nepoti, Piera de' Ferrari. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il fornaretto di Venezia (Torino, Alba Film, 1923), di Mario Almirante, con Alberto Collo, Amleto Novelli, Nini Dinelli, Vittorio Pieri, Lia Miari, Alberto Pasquali, Oreste Bilancia, Felice Minotti. Reperibilità: Cinémathèque Suisse (Losanna); Fondazione Centro Sperimentale di

Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy); Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi).

La fortuna in prigione (Torino, Savoia Film, 1916). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Fricot e l'estintore (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), con Armando Pilotti. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Fricot ha la moglie distratta (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1915), con Armando Pilotti. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Fricot ha smarrito il bottone (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1910), con Ernesto Vaser. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

La fuga di Socrate (Torino, Rodolfi Film, 1923) di Guido Brignone, con Carlo Aldini, Ruy Vismara, Giuseppe Brignone, Vasco Creti, Armand Pouget, il pappagallo Socrate. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Il fuoco (Torino, Itala Film, 1915), di Giovanni Pastrone, con Febo Mari, Pina Menichelli, Felice Minotti. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art - Department of

Film (New York); Filмотeca de la UNAM (Messico); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Galileo Galilei ovvero Galileo studia il moto di rotazione della Terra (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1909) di Luigi Maggi, con Lydia De Roberti, Mirra Principi. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Gelosia (Milano, Milano Films, 1915), con Bianca Virginia Camagni, Luigi Serventi, Tranquillo Bianco. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Arhiva Nationala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest).

Gemma di Sant'Eremo (Torino, Itala Film, 1918), di Alfredo Robert, con Pina Menichelli. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Gigetta è pedinata (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1916), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano e Armando Pilotti. Reperibilità: Cinémathèque Suisse (Losanna); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Gigetto senza impiego (Milano, Milano Films, 1915). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria (Labor Film, 1913) di Giuseppe De Liguoro, con Egisto Cecchi, Annita Archetti Vecchioni, Elda Bruni,

Anacleto De Negri, Raffaele Magistri, Ettore Moretti, Egidio Brandi.
Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia -
Cineteca Nazionale (Roma); Cineteca del Friuli (Gemona).

Il grido dell'aquila (Firenze, Istituto Fascista di Propaganda Nazionale,
1923), di Mario Volpe, con Gustavo Serena, Manlio Bertolotti, Bianca
Renieri, Dillo Lombardi, Giulio Tanfani-Moroni, Adriana de Cristoforis,
Giovanni Polli, Mariano Bottino, Alfredo Crucchi, Renato Visca.
Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro
Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

La guerra e il sogno di Momi (Torino, Itala Film, 1917), di Segundo de
Chòmón, con Guido Petrunaro, Alberto Nepoti, Valentina Frascaroli,
Enrico Gemelli, Stellina Toschi. Reperibilità: Cinémathèque Québécoise
(Montreal); Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema -
Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Filmarchiv Austria (Vienna);
Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Illustre attrice cicala formica (Roma, D'Ambra Film, 1920) di Lucio
D'Ambra. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia
- Cineteca Nazionale (Roma).

Inferno (Milano, Milano Film, 1911) di Francesco Bertolini, Adolfo
Padovan, Giuseppe De Liguoro, con Salvatore Papa, Arturo Pirovano,
Giuseppe De Liguoro. Reperibilità: Bulgarska Nacionalna Filmoteka
(Sofia) [BGS]; Cinémathèque Québécoise (Montreal); Cinémathèque
Royale de Belgique (Bruxelles); Danish Film Institute (Copenaghen);
George Eastman Museum (Rochester); Library of Congress (Washington);
Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National Archive (Londra); UCLA
Film & Television Archive (Los Angeles); Fondazione Centro Sperimentale

di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Filmoteca de Catalunya - ICEC (Barcellona); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Judas (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911), con Oreste Grandi, Gigetta Morano, Mario Voller Buzzi. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Kri Kri domestico (Roma, Cines, 1913), con Raymond Frau, Gildo Bocci, Lorenzo Soderini. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Kri Kri e Checco al concorso di bellezza (Roma, Cines, 1913), con Raymond Frau. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino).

Kri Kri e il tango (Roma, Cines, 1913), con Raymond Frau. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Kri Kri fuma l'oppio (Roma, Cines, 1913), con Raymond Frau. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Kri Kri gallina (Roma, Cines, 1913), con Raymond Frau.

Kri Kri imita i voli di Pegoud (Roma, Cines), con Raymond Frau. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Kri Kri rincasa tardi (Roma, Cines, 1913), con Raymond Frau. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Library of Congress (Washington); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Lea bambola (Roma, Cines, 1913), con Giuseppe Gambardella, Lea Giunchi, Amleto Novelli, Lorenzo Soderini. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Lea e il gomitolo (Roma, Cines, 1913), con Lea Giunchi. Reperibilità: Library of Congress (Washington); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

La leggenda di Santa Barbara (Roma, Cines, 1918), con Lyda Borelli per conto del Ministero della Guerra. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La locandiera (Roma, Ars Italica Film, 1929), di Telemaco Ruggeri, con Germina degli Uberti, Elio Steiner, Lucia Zanussi, Augusto Bandini, Giacomo Moschino, Carlo Benetti, Carlo Gualandri, Lidia Catalano, Nello Carotenuto, Filippo Ricci, Carlo Tedeschi. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

Ma l'amor mio non muore! (Film Artistica Gloria, 1913) di Mario Caserini, con Lyda Borelli, Mario Bonnard, Pianelli Vittorio Rossi, Gian Paolo Rosmino, Gasparini Caserini, Letizia Quaranta, Emilio Petacci, Camillo De Riso, Dante Capelli, Maria Caserini Gasparini. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Lobster Films (Parigi); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Maciste (Torino, Itala Film, 1915), di Vincenzo Denizot, con Bartolomeo Pagano; Didaco Chellini, Clementina Gay, Leone Papa, Amelia Chellini. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Maciste alpino (Torino, Itala Film, 1916), di Luigi Maggi, Luigi Romano Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, Fido Schirru, Valentina Frascaroli, Enrico Gemelli, Marussia Allesti, Sig. Riccioni, Evangelina Vitagliani, sig. Vitagliani, Felice Minotti. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); BFI National Archive (Londra); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Maciste imperatore (Torino, Fert, 1924), di Guido Brignone, con Bartolomeo Pagano, Domenico Gambino, Franz Sala, Elena Sangro, Oreste Grandi, Augusto Bandini, Lola Romanos, Gero Zambuto, Raoul Mayllard, Felice Minotti, Armand Pouget, Andrea Miano, Giuseppe Brignone, Lorenzo Soderini. Reperibilità: Cinémathèque Suisse (Losanna); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema

- Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Maciste in vacanza (Torino, Itala Film, 1921), di Luigi Romano Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, Henriette Bonnard, Gemma De Sanctis, Mario Voller-Buzzi, Felice Minotti, De Rege Di Donato. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Maciste innamorato (Torino, Itala Film, 1919), di Luigi Romano Borgnetto, con Bartolomeo Pagano, Linda Moglia, Orlando Ricci. Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy).

Madamigella Robinet (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), con Marcel Fabre, Nilde Baracchi, Ernesto Vaser, Angelo Vestri. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La madre e la morte (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911) di Arrigo Frusta, con Fernanda Negri Pouget, Paolo Azzurri e Gietta Morano. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Mariute (Roma, Caesar Film-Bertini Film, 1918), di Eduardo Bencivenga, con Francesca Bertini e Gustavo Serena. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Danish Film Institute (Copenaghen); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

I martiri d'Italia (S.A. Pittaluga, 1927), di Domenico Gaido, con Elena Lunda, Bianca Maria Hubner, Fede Sedino, Teresa Marangoni, Franz Sala. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

La maschera pietosa (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1914), con Erna Hornak, Alfredo Bertone, Ines Lazzarini, Annetta Ripamonti, Ubaldo Stefani. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Un matrimonio interplanetario (1910) di Enrico Novelli. Reperibilità: Svenska Filminstitutet (Stoccolma); Danish Film Institute (Copenaghen); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

La meridiana del convento (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1916), di Eleuterio Rodolfi, con Gigetta Morano, Ernesto Vaser, Eleuterio Rodolfi. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

I mille (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), di Alberto degli Abbatì, con Mary Clèo Tarlarini, Vitale de Stefano, Oreste Grandi, Cesare Zocchi, Maria Bay, Ercole Vaser. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Il mistero di Galatea (Roma?, G.A. Sartorio, 1918), di Giulio Aristide Sartorio, con Marga Sevilla e Giulio Aristide Sartorio.

La moda vuole l'ala larga (1912), con Ernesto Vaser. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Le mogli e le arance (Roma, Do.Re.Mi.,1917) di Luigi Serventi, con Luigi Serventi, Mira Terribili, Alberto Pasquali, Rina Maggi, Stella Blu, Paolo Wullmann. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Filmarchiv Austria (Vienna).

La moglie del capitano (Torino, Savoia Film, 1913), con Virgilio Fineschi, Annibale Moran. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

La moglie di Claudio (Torino, Itala Film, 1918), di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti, Camillo Talamo, Gabriel Moreau, Arnaldo Arnaldi, sig.ra Speroni, Antonio Monti, Leopoldo Lamari. Reperibilità: Lobster Films (Parigi); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Il Natale di Cretinetti (Torino, Itala Film,1911). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Lobster Films (Parigi); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il Natale del marinaio (Roma, Cines, 1913). Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

La nave (Torino, Società Anonima Ambrosio-Zanotta, 1921) di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, con Ida Rubinstein, Ciro Galvani, Alfredo Boccolini, Mary-Cleo Tarlarmi, Mario Mariani. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Filmoteca Española (Madrid); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Nelle soffitte di Parigi (Ausonia Films, 1924), di Mario "Ausonia" Guaita, con Mario "Ausonia" Guaita, Gina Relly, Liane Lyl, Adriana Pagliano, Georges Pecket. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); George Eastman Museum (Rochester); Lobster Films (Parigi).

Nelly la domatrice (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), di Mario Caserini, con Fernanda Negri-Pouget, Mario Bonnard, Mario Voller Buzzi, Antonietta Calderai, Oreste Grandi, Alfred Schneider. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Nerone, ossia amore di schiava (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1909) di Luigi Maggi, con Alberto Capozzi, Lydia De Roberti, Luigi Maggi, Mirra Principi, Paolo Azzurri, Ercole Vaser, Ernesto Vaser, Serafino Vité e Mario Voller Buzzi. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Danish Film Institute (Copenaghen); Library of Congress (Washington); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Academy Film Archive (Los Angeles); BFI National Archive (Londra); UC Berkeley Art

Museum & Pacific Film Archive (BAMPPFA) (Berkeley); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Lobster Films (Parigi).

Noce di cocco (Milano, Milano Films, 1913), con Cesare Quest. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra).

Nozze di tempesta (Milano, Silentium Film, 1916), di Guglielmo Zorzi, con Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Marcello Giorda, Elisa Finazzi, Rina Pironi, Ubaldo Sterni, Paolo Wullman, Giorgio Piamonti, sig. Marcelli.

Le nozze di Figaro (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), di Luigi Maggi, con Gigetta Morano, Ernesto Vaser, Eleuterio Rodolfi. Reperibilità: Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

La nuova cameriera è troppo bella (Torino, Itala Film, 1912), con Dante Testa, Gina Marangoni.

La nuova insegna dell'albergo del globo (1910), con André Deed. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Library of Congress (Washington).

Obbligata a farsi suora (Torino, Itala Film).

L'onore del banchiere (Roma, Film d'Arte Italiana, 1913), con Ettore Berti. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

Padre (Torino, Itala Film, 1912), di Gino Zaccaria, Dante Testa, con Ermete Zacconi, Lydia Quaranta, Dante Testa, Giovanni Casaleggio, Febo Mari, Valentina Frascaroli. Reperibilità: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema -Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Il padrone delle ferriere (Torino, Itala Film, 1919), di Eugenio Perego, con Pina Menichelli, Amleto Novelli, Luigi Serventi, Lina Millefleurs, Maria Caserini-Gasperini, Myriam De Gaudi, Isabel De Lizaso. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Lobster Films (Parigi).

Papà (Roma, Cines, 1915), di Nino Oxilia, con Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli, Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Parsifal (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), di Mario Caserini, con Vitale de Stefano, Mario Bonnard, Mary Cléo Tarlarini, Maria Gasparini, Antonio Grisanti, Dario Silvestri, Oreste Grandi, Filippo Costamagna, Serafino Vité, Lia Negro. Reperibilità: Archive:Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Lobster Films (Parigi); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Una partita a scacchi (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), di Luigi Maggi, Antonio Grisanti, Febo Mari. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Lobster Films (Parigi).

La passeggera (Torino, Itala Film, 1918) di Gero Zambuto, con Pina Menichelli, Luciano Molinari, Alberto Nepoti, Lido Monetti. Reperibilità: Filmoteca de Catalunya - ICEC (Barcellona).

La paura degli aeromobili nemici (Torino, Itala Film, 1915), con André Deed, Léonie Laporte, Felice Minotti, Domenico Gambino. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Per amore di Jenny (Roma, Cines, 1915) con Pina Menichelli, Amleto Novelli, Alberto Nepoti, Giuseppe Piemontesi. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Per il babbo (Torino, Pasquali e C., 1913), di Umberto Paradisi, Tonino Giolino, Giovanni Enrico Vidali, Maria Gandini, Attilio De Virgiliis. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Per l'onore della marmitta (Torino, Itala Film, 1912). Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La piccola vedetta lombarda (Torino, Gloria Film). Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Il piccolo carceriere (Torino, Pasquali e C., 1913), di Umberto Paradisi, con Tonino Giolino, Maria Gandini, Giovanni Enrico Vidali, Attilio De Virgiliis. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il piccolo patriota padovano (Torino, Film Artistica Gloria, 1915), di Leopoldo Carlucci, con Ermanno Roveri, Emilio Petacci. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Il piccolo scrivano fiorentino (Torino, Film Artistica Gloria, 1915), di Leopoldo Carlucci, con Ermanno Roveri, Antonio Monti. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Cineteca del Friuli (Gemona).

Pillole portentose (Roma, Cines, 1910).

Pinocchio (1911) di Giulio Antamoro, con Ferdinand Guillaume, Natalino Guillaume, Augusto Mastripietri, Lea Giunchi. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Più forte che Sherlock Holmes (Torino, Itala Film, 1913), di Giovanni Pastrone, con Emilio Vardannes, Domenico Gambino. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Polidor al club della morte (Torino, Pasquali e C., 1912) con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Polidor cambia sesso (Roma, Tiber, 1918), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Lobster Films (Parigi); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Polidor contro la suocera (Torino, Pasquali e C., 1912) con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Polidor diventa forte (Roma, Caesar Film, 1916), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Polidor e i gatti (Torino, Pasquali e C., 1913), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Library of Congress (Washington); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Polidor e il coniglio arrabbiato (Torino, Pasquali e C., 1913), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Polidor e l'elefante (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume. Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Lobster Films (Parigi).

Polidor e la parrucca (Roma, Tiber, 1917), Ferdinand Guillaume, Natale Guillaume, Matilde Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Polidor ha rubato l'oca (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume, Matilde Granillo. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona);

Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Library of Congress (Washington); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles).

Polidor mobiliere (Roma, Tiber, 1917), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Polidor senza colletto (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Library of Congress (Washington); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Polidor statua (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra); Lobster Films (Parigi).

Polidor vuole suicidarsi (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

I pompieri di Serrabianca (Roma, Cines, 1912). Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

La portatrice di pane (Torino, Subalpina Film, 1923), di Bachi, con Fede Sedino, Franz Sala, sig. Cattaneo. Reperibilità: Cinémathèque de Tolosa (Tolosa); Cinemateca Brasileira (San Paolo); Arhiva Nationala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy).

Il poverello di Assisi (Roma, Cines, 1911), di Enrico Guazzoni, con Emilio Ghione e Italia Almirante Manzini. Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Il pranzo di Polidor (Torino, Pasquali e C., 1912), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

La presa di Roma (Roma, Alberini & Santoni, 1905), di Filoteo Alberini, con Ubaldo Maria Del Colle e Carlo Rosaspina. Reperibilità: Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Il primo duello di Polidor (Torino, Pasquali e C., 1913), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Library of Congress (Washington); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La principessa bebè (D'Ambra Film/U.C.I, 1921), di Lucio D'Ambra, con Lia Formia, Umberto Zanucoli, Renato Piacenti, Diomede Procaccini, Armando Petruzzelli, Rodolfo Badaloni, Guido Maggio, Rina de' Liguoro, Greta Herbert, Lia della Bella, Fiorella Cortis, Carlotta d'Arson, Renée de Saint-Lèger. Reperibilità: George Eastman Museum (Rochester).

Il processo Clémenceau (Roma, Caesar Film, 1917), di Alfredo De Antoni, Francesca Bertini, Gustavo Serena, Alfredo De Antoni, Lido Monetti, Nella Montagna, Vittorio De Sica, Antonio Cruicchi. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Culturarts - IVAC (Valencia); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il professor Checco e il poeta Ferdinando (Roma, Cines, 1912), con Giuseppe Gambardella, Lorenzo Soderini. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Filmoteca de Catalunya -ICEC (Barcellona); Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Il quadro di Osvaldo Mars (Torino, Rodolfi Film, 1921), di Guido Brignone, con Mercedes Brignone, Domenico Serra, Giovanni Cimara, Francois-Paul Donadio, Armand Pouget. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Quo vadis? (Roma, Cines, 1913) di Enrico Guazzoni, con Amleto Novelli e Lea Giunghi e Gustavo Serena. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra).

Quo vadis? (Torino, Società Anonima Ambrosio, UCI), di Georg Jacoby, Gabriellino D'Annunzio, con Emil Jannings, Elena Sangro, Alfons Fryland, Lillian Hall-Davis, Andrea Habay, Raimondo van Riel, Rina de' Liguoro, Bruto Castellani, Gino Viotti, Gildo Bocci, Lido Manetti, Elga Brink, Marcella Sabbatini. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); George Eastman Museum (Rochester); Gosfilmofond of Russia (Mosca); Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National

Archive (Londra); Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum (Vienna); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Deutsche Kinemathek / Museum für Film und Fernsehen (Berlino).

Raggio di sole (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Il ratto delle sabine (Roma, Film d'Arte Italiana, 1910), di Ugo Falena, con Ciro Calvano, Carlo Dux, Gastone Monaldi, Clotilde De Marie e Anna Pasquinelli. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il re della moda (Roma, Cines, 1914), con Giuseppe Gambardella, Lorenzo Soderini.

Re Lear (Roma, Film d'Arte Italiana, 1910), di Gerolamo Lo savio, con Ermete Novelli, Francesca Bertini, Florido Bertini, Olga Giannini e Giannina Chiantoni. Reperibilità: BFI National Archive (Londra).

Un regalo imbarazzante (Roma, Tiber, 1918), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

La ribalta (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912), di Mario Caserini, con Maria Gasparini, Febo Mari, Oreste Grandi, Mario Voller-Buzzi ed Ercole Vaser. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Rincasare non è sempre facile (Torino, Itala Film, 1912), con Ernesto Vaser, Ada Marangoni. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Il ritratto dell'amata (Roma, Film d'Arte Italiana, 1912), di Gerolamo Lo Savio, con Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Robinet aviatore (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre. 1916 Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Robinet boxeur (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913). Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Robinet chauffeur miope (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1914), con Marcel Fabre. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Robinet in vacanza (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912). Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Robinet innamorato di una chanteuse (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre, Gietta Morano. Reperibilità: Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Robinet si allena per il giro d'Italia (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1912). Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); BFI National Archive (Londra); Cineteca del Friuli (Gemona).

Il romanzo di Maddalena (Roma, Film d'Arte Italiana, 1913) con Maddalena Celiar, Stefano Bissi, Lola Visconti-Brignone. Reperibilità: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

Il romanzo di un fantino (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1910), con Paolo Azzurri, Alberto Capozzi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Mirra Principi, Ercole Vaser, Mario Voller-Buzzi. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Romeo e Giulietta (Roma- Parigi, Film d'Arte Italiana, S. A. Pathé-Frères), di Gerolamo Lo Savio [Ugo Falena], con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Giovanni Pezzinga. Reperibilità: Library of Congress (Washington); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Rotaie (Sacia/Nero Film, 1930), di Mario Camerini, con Kate von Nagy e Maurizio D'Ancona. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Národní Filmový Archiv (Praga); Jugoslovenska Kinoteka (Belgrado).

La rupe del malconsiglio (Roma, Cines, 1913), con Amleto Novelli, Enna Saredo, Mariano Bottino, Attilio Rapisarda. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Salomè (Roma, Film d'Arte Italiana, 1910), di Ugo Falena, con Lepanto, Vittoria Vitti, Achille Bertini, Francesca Orette, Laura Galvani, Ciro Monaldi, Gastone Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Deutsches Filminstitut - DIF (Francoforte); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Sangue romagnolo (Torino, Gloria Film, 1916), con Luigi Petrunaro.
Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Scampolo (Italia/Germania, Nero Film), di Augusto Genina, con Carmen Boni, Livio Pavanelli, Hans Junkermann. Reperibilità: Lobster Films (Parigi).

Scarpetta e l'americana (Roma, Cines, 1918), di Enrico Guazzoni, con Vincenzo Scarpetta e Amelia Bottone. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Il segreto del lago (Genova, Vidali Films, 1916), di Enrico Vidali, con Maria Gandini, Enrico Vidali, Filippo Vallino, Lina Tofferelli, Vincenzo Crotti, Stellina Toschi, Amalia Orioli. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

La signora cannone ha caldo (Torino, Itala Film, 1910). Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

La signora dall'eterno sorriso (Torino, Itala Film, 1912). Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

La signora dalle camelie (Roma, Caesar Film, 1915), di Gustavo Serena, con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Olga Benetti, Carlo Benetti, Camillo De Riso, Antonio Cruicchi, Tina Ceccacci. Reperibilità: Culturarts - IVAC (Valencia); Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Storia di Lulù (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1909). Reperibilità: Library of Congress (Washington); Cineteca del Friuli (Gemona).

Il sire di Vincigliata (Torino, Robert Film, 1913), di Robert Alfredo. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Il sogno patriottico di Cinessino (Roma, Cines, 1915), di Gennaro Righelli, con Eraldo Giunchi. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); BFI National Archive (Londra); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

La sperduta di Allah (Suprema Film, 1929) di Enrico Guazzoni, con Ines Falena, Aristide Garbini, Gino Talamo. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Spergiura! (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1909), di Luigi Maggi e Arturo Ambrosio, con Mary Cléo Tarlarini, Luigi Maggi e Alberto Capozzi. Reperibilità: Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Stella marina (Roma, Cines, 1912), con Gustavo Serena ed Enna Saredo. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Gli stivali di Robinet (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1911), con Marcel Fabre e Nilde Baracchi. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

La storia di una donna (Roma, Rinascimento Film, 1920), di Eugenio Perego, con Pina Menichelli, Luigi Serventi, Livio Pavanelli. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); George Eastman Museum (Rochester); National Film and Sound Archive (Canberra); Lobster Films (Parigi); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Una strana storia di Cretinetti (Torino, Itala Film, 1911), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy).

I tacchi di Cretinetti (Torino, Itala Film, 1911), con André Deed. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra).

Il tamburino sardo (Roma, Cines, 1911) di Rossi-Pianelli, Vittorio, con Ruggeri, Telemaco Petrunaro, Luigi. Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Tartarin e i cinque franchi (Torino, Centauro Films, 1912), con Cesare Quest. Reperibilità: Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Cineteca del Friuli (Gemona).

Ted l'invisibile (Torino, Campogalliani e C, 1922) di Carlo Campogalliani, con Carlo Campogalliani, Letizia Quaranta, Angelo Firpo, Ines Lazzari,

Leopoldo Lamari. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Testa per testa (Roma, Cines, 1912) con Luisella Viviani e Raffaele Viviani. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Tigre reale (Torino, Itala Film, 1916), di Giovanni Pastrone, con Pina Menichelli, Alberto Nepoti, Febo Mari, Valentina Frascaroli, Gabriel Moreau, Ernesto Vaser, Enrico Gemelli, Bonaventura Ibanez. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Tigris (Torino, Itala Film, 1913), di Dénizot Vincenzo, con Edoardo Davesnes, Lydia Quaranta. Reperibilità: George Eastman Museum (Rochester); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); BFI National Archive (Londra).

Totò senz'acqua (Torino, Itala, 1913), con Emilio Vardannes. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Una tragedia al cinematografo (Roma, Cines, 1913) di Enrico Guazzoni. Reperibilità: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy).

La tragedia di Kri Kri (Roma, Cines, 1913), con Raymond Dandy, Giuseppe Gambardella, Lea Giunchi. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Tristano e Isotta (1911) di Ugo Falena. Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Troppo bello! (Torino, Itala Film, 1909), con André Deed. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Danish Film Institute (Copenaghen); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Cineteca del Friuli (Gemona); Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca Italiana (Milano).

Tontolini e l'asino (Roma, Cines, 1911), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: BFI National Archive (Londra).

Tontolini è triste (Roma, Cines, 1911), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Archive:Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Tontolini Giosué (Roma, Cines, 1911), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Hungarian National Film Archive (Budapest) [HUB]; Cineteca del Friuli (Gemona).

Tontolini ipnotizzato (Roma, Cines, 1910), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

Tontolini passa un brutto quarto d'ora (Roma, Cines, 1911), con Ferdinand Guillaume. Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona).

I topi grigi (Roma, Tiber, 1918), di Emilio Ghione, con Emilio Ghione e Kally Sambugini. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Arhiva Nationala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest); Danish Film Institute (Copenhagen).

Totò entusiasta della nuova moda oppure Totò critico della nuova moda (Torino, Itala Film, 1911). Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Tragico convegno (Roma, Celio, 1915) di Ivo Illuminati, con Angelo Gallina, Ivo Illuminati, Maria Jacobini, Fulvia Perini, Anna Perini, Anna. Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam).

L'ultima vittima (Torino, Aquila Flms, 1913), di Roberto Roberti, con Antonietta Calderari, Giuseppe De Witten, Roberto Roberti, Federico Elvezi, Bice Waleran. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Lobster Films (Parigi).

Tutto per mio fratello (Roma, Latium Film, 1911), di Eduardo Scarpetta, con Vincenzo Scarpetta. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Gli ultimi giorni di Pompei (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1908), di Luigi Maggi, Arturo Ambrosio, con Umberto Mozzato, Lydia De Roberti, Luigi Maggi, Ernesto Vaser, Mirra Principi. Reperibilità: Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Gli ultimi giorni di Pompei (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, con Fernanda Negri Pouget, Eugenia Tettoni Florio, Ubaldo Stefani, Vitale De Stefano, Antonio Grisanti, Cesare Gani-Carini, Ercole Vaser, Carlo Campogalliani. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Library of Congress (Washington); Národní Filmový Archiv (Praga); UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive (BAMPFA) (Berkeley); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Academy Film Archive (Los Angeles); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

L'uomo torpedine (Torino, Rossi & C., 1907). Reperibilità: George Eastman Museum (Rochester); Deutsche Kinemathek /Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); BFI National Archive (Londra).

Umanità (Roma, Liana Film, 1919), di Elvira Giallanella. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Usuraio e padre (Roma, Film d'Arte Italiana, 1914), con Guido Brignone, Ettore Berti, Stefano Bissi, Paola Monti. Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna).

Viaggio in una stella (Roma, Cines, 1906), di Gaston Velle. Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

La via del dolore (Roma, Fert, 1924), di Guglielmo Zorzi, con Linda Pini, Lido Manetti, Enrico Scatizzi, Marcella Sabbatini.

La zia Bettina (Roma, Cines, 1912), con Ida Carloni Talli, Augusto Mastripietri. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

La zia di Carlo (Torino, Pasquali e C., 1913), di Paradisi Umberto, con Ubaldo Maria Del Colle, Mario "Ausonia" Guaita. Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino).

Zuma (Roma, Cines, 1913), di Baldassarre Negroni, con Hesperia, Ignazio Lupi, Leda Gys, Augusto Mastripietri, Pina Menichelli, Bruno Castellani. Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruna).

Schede filmografiche delle opere citate

Appunti esplicativi

In questa sezione è possibile accedere ai dati filmografici dei titoli citati all'interno della tesi. Le informazioni che seguono riguardano sia gli aspetti produttivi dei film sia la loro reperibilità presso le cineteche.

I dati relativi alla *Produzione, Anno, Regia, Soggetto, Sceneggiatore, Fotografia, Interpreti, Lunghezza originale, Visto di censura e Prima visione*, laddove sia stato possibile reperirli, sono stati verificati e desunti da *Bianco e Nero* di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli.

Alla voce *Reperibilità* si riportano i nomi delle cineteche che conservano la pellicola del film oggetto della schedatura, ricavata dalla consultazione del catalogo FIAF.⁵⁷⁸

La maggioranza dei film schedati presentano una sinossi ricavata da fonti differenti, di cui si riporta, in coda, la provenienza (una grande quantità di trame è stata dedotta dal già citato *Bianco e Nero* oppure dal canale del *Museo Nazionale del Cinema* di Torino sul sito internet *Vimeo*. All'occorrenza, la sinossi è stata scritta direttamente dall'autrice). Nel caso in cui film schedati non presentino la sinossi, laddove è segnalato, si rinvia alla trama riportata all'interno dei paragrafi dedicati all'analisi del film; dove non sussiste la sinossi o una sua segnalazione, i dati restituiti fanno riferimento a film citati ma non oggetto di analisi approfondite.

Ove siano presenti, i *Titoli alternativi*, sono stati reperiti dal catalogo FIAF oppure dalla fonte attraverso cui è stata tratta la sinossi.

⁵⁷⁸ In elenco, i film di cui non è stato possibile dedurre i dati della reperibilità, in quanto non presenti all'interno del catalogo FIAF: *Che paese allegro!* (Torino, Società Anonima Ambrosio, 1913), *Le delizie della caccia* (Torino, Itala Film, 1910), *Notte di tempesta* (Milano, Silentium Film, 1916), *Obbligata a farsi suora* (Torino, Itala Film), *Il re della moda* (Roma, Cines, 1914), con Giuseppe Gambardella e Lorenzo Soderini, *La via del dolore* (Roma, Fert, 1924) di Guglielmo Zorzi, con Linda Pini, Lido Manetti, Enrico Scatizzi, Marcella Sabbatini.

Ajax

Produzione: Rodolfi Film, Torino

Anno: 1921

Regia: Raimondo Scotti

Soggetto: Gin Bill, Alessandro De Stefani

Fotografia: Daniele Burgi

Interpreti: Carlo Aldini, Liliana Ardea, François-Paul Donadio, Giuseppe Brignone, Ruy Vismara, Guido Clifford

Lunghezza originale: 1293 mt.

Visto di censura: 15960 del 1.4. 1921

Prima visione: Roma, 5.11.1921

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

Il conte Dionigi, tutore della contessina orfana Liana del Pigno, avendo dissipato il proprio patrimonio, organizza, con la complicità di un gruppo di furfanti e di un usuraio il furto di alcuni preziosi gioielli di Liana. La ragazza, però, ha nel frattempo fatto assumere come segretario un uomo che l'ha salvata da un cavallo imbizzarrito: Ajax. Proprio sul nuovo segretario il conte Dionigi fa cadere i sospetti per la scomparsa dei gioielli. Ajax si adopera allora per provare la propria innocenza e scoprire i colpevoli. Lo aiuta una cameriera, Yvonne, il suo fratellino ed un membro pentito della banda dei ladri, l'ubriacone Jack. Dopo varie peripezie, Ajax finisce nelle mani dei ladri, ma, aiutato da Yvonne, riesce a liberarsi e a sgominare i malfattori. Il conte Dionigi, smascherato, deve partire, mentre Jack riesce a recuperare i gioielli dalla cassaforte dell'usuraio. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1921, "Bianco e Nero", 1-3, 1996, pp. 10 – 11).

Al cinematografo guardate...e non toccate!

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1912

Regia: Giovanni Pastrone

Interpreti: Ernesto Vaser

Lunghezza originale: 121 m

Visto di censura: 7075, 19.02.1915

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Fumare, una questione di habitus*

Amor pedestre

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1914

Regia: Marcel Fabre

Interpreti: Marcel Fabre

Lunghezza originale (presunta): 140 mt.

Reperibilità: Cinémathèque Québécoise (Montreal); Cineteca del Friuli (Gemona); Danish Film Institute (Copenaghen); Filmoteca Española (Madrid); Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra).

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Nuove tecnologie, nuovi problemi.*

Amore senza stima

Titoli alternativi: *La bufera*

Produzione: Celio, Roma

Anno: 1912

Regia: Baldassarre Negroni

Fotografia: Giorgio Ricci

Interpreti: Francesca Bertini, Emilio Ghione, Alberto Collo, Noemi de' Ferrari, Angelo Gallina

Lunghezza originale (presunta): 1066 mt.

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

Il film narra la storia di Maria (il nome è stato reperito da Riccardo Redi, da fonti non precisate), giovane dattilografa che si innamora di un distinto gentiluomo del quale rimane incinta, senza sapere che è sposato. L'uomo, assillato dai debiti causati dalla sua vita dissipata, dipende dalla moglie, ricca, e non intende sposare la povera ragazza. Dopo aver rifiutato il denaro che le viene offerto come riparazione al disonore, Maria prosegue il suo vagare disperato, col bebè in braccio, finché decide di accettare le profferte di uno sconosciuto, all'unico scopo di comperarsi un'arma per eseguire la propria vendetta. (Catalogo del GCM di Pordenone del 2009)

Aspettando il diretto di mezzanotte

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1911

Lunghezza originale: 269 mt.

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Una banda di malfattori si organizza per rubare un'ingente somma di denaro, che i dirigenti della banca Jones & Co., depositano all'interno di una cassetta, pronta per la spedizione. La preziosa cassetta che deve essere posizionata sul treno di mezzanotte, giunta alla ferrovia, viene affidata al capostazione, che la custodisce nel suo ufficio. Un paio di fattorini, intanto, adagiano, nello stesso locale, un altro ingombrante baule, che nasconde uno dei ladri, in attesa di compiere il furto del denaro. Rimasto solo e colto dalla stanchezza, il guardiano si addormenta, ma un sogno inquieto e premonitore, lo sveglia nel momento in cui il furfante cerca di uscire dalla cassa. Il capostazione,

nonostante lo spavento, tramite il telefono, riesce ad allertare le forze dell'ordine, le quali, sopraggiunte in stazione, intervengono, arrestando i malviventi (Jessica Cusano).

Assunta Spina

Produzione: Caesar Film, Roma

Anno: 1915

Regia: Gustavo Serena (e, non accreditata, Francesca Bertini)

Soggetto: dall'omonimo dramma (1909) di Salvatore Di Giacomo

Sceneggiatore: Gustavo Serena, Francesca Bertini

Fotografia: Alberto Carta

Interpreti: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti, Alberto Albertini, Antonio Cruicchi, Amelia Cipriani, Alberto Collo

Lunghezza originale: 1690 mt.

Visto di censura: 9173 del 29.5.1915

Prima visione: Roma, 28.10.1915

Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cinemateca de Cuba (Havana); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National Archive (Londra); Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana (Bucarest); Lobster Films (Parigi); Filmoteca de la UNAM (Messico); Academy Film Archive (Los Angeles); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Assunta Spina è fidanzata con Michele Boccadifuoco, ma deve, in sua assenza, difendersi dall'assidua corte di Raffaele. Questi manda a Michele una lettera anonima in cui insinua dubbi sulla fedeltà di Assunta, ma la ragazza convince Michele che si tratta di accuse infondate. Ma al pranzo d'onomastico di Assunta allo Scoglio di Frisio si presenta anche Raffaele, provocando la gelosia di Michele, che si apparta. La donna, dopo aver invano invitato Michele a

ballare, per ripicca, invita Raffaele. La gelosia di Michele si trasforma in ira: attende la donna per strada e la sfregia in volto. Arrestato e condotto in tribunale, Michele viene scagionato da Assunta, che dichiara di averlo gravemente provocato. Ma la corte condanna Michele, che verrà recluso per due anni ad Avellino. Pur di farlo restare a Napoli e poterlo vedere più spesso, Assunta accetta la proposta del vice-cancelliere Federigo Funelli, ma sarà costretta a divenirne l'amante. Il tempo passa, Federigo ha preso il posto di Michele nella vita di Assunta, ma l'uomo comincia a stancarsi: accetta malvolentieri di andare al pranzo di Natale, che è proprio il giorno in cui Michele viene scarcerato. All'incontro con Michele, Assunta cerca di nascondere tutto, ma poi è costretta a dare spiegazioni. Fuori di sé. Michele esce in strada ed incontra Federigo che sta venendo da Assunta. Lo uccide. Davanti ai gendarmi, Assunta si accusa del delitto. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. Prima parte*, 1915, "Bianco e Nero", 1-2, 1991, pp. 51 - 52)

L'astuzia di Robinet

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1911

Interpreti: Marcel Fabre

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Il prezzo della corruzione*.

L'automobile di Robinet

Titoli alternativi: L'auto di Robinet

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1911

Interpreti: Marcel Fabre, Ercole Vaser

Lunghezza originale: 96 m

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *I nuovi mezzi a motore: una corsa verso il progresso*.

L'automobile della morte

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1912

Lunghezza originale: 310 mt.

Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Automobile, che passione!*.

Avventura galante di un provinciale

Produzione: Luca Comerio & C., Milano

Anno: 1908

Regia: Luca Comerio

Lunghezza originale: 65 mt.

Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Il soggetto è una breve comica, composta da quattro quadri. Nel primo un uomo seduto al tavolino di un caffè incontra una donna e la corteggia, nel secondo i due prendono una carrozza, nel terzo giungono una stanza da letto iniziano a spogliarsi. La donna si rivela così un truffatore *en travesti*, cosa che provoca la precipitosa fuga del provinciale. Nel quarto quadro, infine, il truffatore rimasto solo e riacquistate interamente le sue sembianze maschili, si appropria degli oggetti abbandonati dal provinciale nella fuga e si accende una sigaretta sorridendo in direzione della macchina da presa. (Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Castoro, 2007, p. 185)

Befana di guerra

Produzione: L'idea Film, Roma

Anno: 1915

Regia: Luigi Sapelli (Caramba)

Reperibilità: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

L'obiettivo di questo breve film è incentivare la raccolta di fondi per permettere al paese di affrontare al meglio la prima guerra mondiale. Una bambina chiede in dono alla befana la vittoria della guerra e il ritorno del papà. La befana si reca tra le nevi del fronte ed entra in una tenda. Qui l'allegoria dell'Italia canta ai soldati Fratelli d'Italia e chiede alla befana di raccogliere fondi. La befana va quindi a riempire la calza di denari nelle fabbriche, in una casa di ricchi, in una casa di contadini. All'immagine della calza, sempre più rimpinguata, si sovrappone la cartina dell'Italia. Un cartello invita gli italiani a partecipare al Nuovo Prestito Consolidato, una folla di persone si reca alla Banca Commerciale Italiana a Milano (si vede tra l'altro anche il Teatro alla Scala). La bambina gioisce per il ritorno del papà, sotto lo sguardo benevolo dell'allegoria dell'Italia. Ultima immagine dedicata all'allegoria dell'Italia, mentre nella parte inferiore dell'inquadratura passano insegne dell'impero romano. (Cineteca di Bologna, <http://cinestore.cinetecadibologna.it/video/dettaglio/3586>. Ultima consultazione: 25 ottobre 2017).

Il biglietto da mille

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1912

Interpreti: Eleuterio Rodolfi, Mary Cléo Tarlarini

Lunghezza originale: 392 mt.

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

La moglie di De Renzis si crea un debito da mille marchi con la sarta, senza che il marito lo sappia. L'amico di famiglia, nonché suo corteggiatore, per procurarsi i favori della donna, decide di sanare il debito, nonostante non abbia a disposizione il denaro. Giunto al circolo maschile, Rodolfi convince l'ignaro De Renzis a farsi prestare il denaro. Successivamente, il protagonista, durante un appuntamento galante, regala i mille marchi alla donna, ottenendo così le attenzioni sperate. Raggiunto il proprio obiettivo, Rodolfi, nei fatti senza soldi e non potendo restituire a De Renzis la somma di denaro, svela al suo creditore, il motivo del prestito. De Renzis comprende la vicenda e perdona la moglie spendacciona.

Buon anno!

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1909

Soggetto: Arrigo Frusta

Sceneggiatore: Arrigo Frusta

Interpreti: Ernesto Vaser

Lunghezza originale: 125 mt.

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

È il primo giorno dell'anno. Tutti fanno gli auguri al nostro eroe, chiedendogli la mancia. Il poveretto si trova ben presto alle prese con una folla di postulanti, che intralcia il traffico. Arrestato dalle guardie e messo in prigione, trova la cella piena di cartelli che gli ricordano che è il primo gennaio 1910. Quando poi viene liberato, anche il secondino che gli apre la cella lo tormenta con un cartello augurale. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/154702751>
Ultima consultazione: 15 maggio 2017)

Butalin fa i suoi comodi

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1912

Interpreti: Cesare Gravina

Lunghezza originale: 117 mt.

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *I nuovi mezzi a motore: una corsa verso il progresso*.

Cabiria

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1914

Regia: Giovanni Pastrone

Soggetto: tratto da *Il romanzo delle fiamme* di Emilio Salgari, riduzione di Giovanni Pastrone

Sceneggiatore: Giovanni Pastrone

Fotografia: Natale Chiusano, Augusto Battagliotti, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis, Vincent Dénizot

Effetti speciali: Segundo de Chomón

Scenografia: Giovanni Pastrone, Camillo Innocenti

Interpreti: Carolina Catena, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, Italia Almirante Manzini, Gina Marangoni, Alex Bernard, Vitale De Stefano, Raffaele Di Napoli, Emilio Vardannes, Eduardo Davesnes, Enrico Gemelli, Dante Testa, Didaco Chellini, Domenico Gambino, Elvira "Fido" Schirru, Felice Minotti, Giuseppe Ferraris, Amedeo Mustacchi

Lunghezza originale: 4000 mt.

Visto di censura: 3035 del 11.4.1914

Prima visione torinese: 18.4.1914

Reperibilità: Bulgarska Nacionalna Filmoteka (Sofia) [BGS]; Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cinemateca Brasileira (Sao Paulo); Svenska Filminstitutet (Stoccolma); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Danish Film Institute (Copenaghen);

Filmoteka Narodowa/National Film Archive (Varsavia); Gosfilmofond of Russia (Mosca); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National Archive (Londra); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Arhiva Nationala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Filmoteca Española (Madrid); George Eastman Museum (Rochester); Jugoslovenska Kinoteka (Belgrado); Lobster Films (Parigi); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy); Academy Film Archive (Los Angeles); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Siamo a Catana (Catania) nel III secolo a.C. L'eruzione dell'Etna provoca la distruzione della città. La piccola Cabiria, figlia di Batto, trova scampo sulla spiaggia con la nutrice Croessa. Ma pirati fenici le catturano e le portano a Cartagine. Cabiria, che sta per essere sacrificata al dio Moloch dal sacerdote Khartalo, è salvata da Fulvio Axilla e dallo schiavo Maciste. Denunciati da Bodastoret, essi riescono però a fuggire, e Maciste, prima di essere preso, consegna Cabiria a Sofonisba, figlia di Asdrubale e promessa sposa di Massinissa, re di Numidia. La guerra fra Roma e Cartagine si inasprisce: Annibale varca le Alpi, Asdrubale stringe alleanza con Massinissa. Passano gli anni, Fulvio partecipa all'assedio di Siracusa, assiste alla distruzione della flotta romana e raggiunge Catana, dove è accolto da Batto. Ritorna quindi a Cartagine, riesce a liberare Maciste e fugge dalla città. Intanto Cabiria, ormai giovanetta, è riconsegnata da Sofonisba a Khartalo, ma ancora una volta è salvata da Maciste. Catturata di nuovo, è data per morta; ma Sofonisba, che Scipione vincitore vorrebbe come preda di guerra, confessa a Fulvio e a Maciste, prima di avvelenarsi, che la fanciulla è viva. Infine i tre si imbarcano per l'Italia; Cabiria e Fulvio si abbracciano, avendo scoperto di essere innamorati (Gianni Rondolino, *Enciclopedia del Cinema*, 2004; http://www.treccani.it/enciclopedia/cabiria_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ Ultima consultazione: 13 giugno 2017).

La caduta di Troia

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1911

Regia: Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto

Sceneggiatore: Oreste Mentasti

Fotografia: Giovanni Tomatis

Scenografia: Luigi Borgogno

Costumi: Ditta Zamperoni

Interpreti: signora Davesnes, Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio

Lunghezza originale: 600 mt.

Visto di censura: 7892 del 5 marzo 1915

Reperibilità: Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Dopo la partenza del marito Menelao, Elena, regina di Sparta riceve a corte la visita del giovane Paride, figlio di Priamo, re di Troia. Tra i due nasce subito un'intensa passione, propiziata dalla dea Afrodite. La regina lascia Sparta per recarsi a Troia con l'amato. La fuga amorosa di Elena scatena la dura reazione di Menelao e dei suoi alleati greci, che dichiarano guerra al regno di Priamo. Le ostilità si prolungano per anni, fino a quando, grazie al celebre stratagemma del cavallo di legno ideato da Ulisse, i greci riescono a introdursi nella città troiana e a conquistarla. Menelao, dopo avere ucciso Paride durante la battaglia, ripudia la moglie (Silvio Alovio, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2015).

Il canto della fede

Produzione: Cléo Film, Torino

Anno: 1918

Regia: Filippo Butera

Soggetto: Mario Voller-Buzzi

Sceneggiatore: Mario Voller-Buzzi

Fotografia: Mario Bacino

Interpreti: Mary-Cleo Tarlarini, Tina Veglia, Giovanni Paximadi, Vittorio Tettoni, Maria Brioschi

Lunghezza originale: 911 mt.

Visto di censura: 13890 del 1.11.1918

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Dramma patriottico interpretato da una delle attrici più amate del primo cinema italiano: Mary Cléo Tarlarini è Mary, signora della buona società che dedica tutta la sua dedizione alla causa patriottica italiana, sovrintendendo a un ospedale di guerra e sostenendo i profughi. Luciano dello Stelvio, giovane ufficiale, si innamora di lei ma, dopo tormenti e incomprensioni familiari, sublimerà il suo sentimento nell'amor di Patria e partirà per la guerra acclamato da Mary e dalla di lei figlia Emma che inizialmente li aveva sospettati di avere una tresca (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/85230691>. Ultima consultazione: 24 settembre 2017).

Il carabiniere

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1913

Regia: Ubaldo Maria Del Colle

Soggetto: tratto dalla commedia *Carabiniè* (1892), di Enrico Gemelli

Interpreti: Alberto A. Capozzi, Ugo Pardi [Umberto Paradisi], Teresina Melidoni, Egidio Candiani, Emilia Vidali, Emilio Rodani, Luigi Mele, Enrico Bracci, Cristina Ruspoli, Giuseppina Ciusa

Lunghezza originale: 981 mt.

Visto di censura: 875 del 1.12.1913

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

Il cacciatore Francesco ha il padre e uno dei suoi figli gravemente malati e non ha i soldi per comprar loro le medicine; accetta, pur contro i suoi principi morali, di fare del bracconaggio per procurare della selvaggina a un ristorante, ma viene sorpreso da un guardiacaccia, che ha dei motivi di risentimento verso di lui, e denunciato: dovrà pagare trecento lire di multa o andare in prigione. Nel frattempo, il carabiniere Moretti, che ha completato la ferma, si prepara a tornare nel suo paese: ha messo da parte trecento lire per le sue nozze. Il maresciallo gli ordina, come ultimo incarico, di arrestare Francesco; Moretti, che conosce il motivo per cui il cacciatore s'è macchiato del delitto, esita. Ma il dovere è dovere: giunto alla casa di Francesco, commosso della situazione familiare che diverrà disastrosa, torna in caserma e consegna la busta ove ha riposto i risparmi, affermando che i soldi glieli ha dati Francesco. E quando giungono a sorpresa la madre e la fidanzata, confessa di aver perduto i suoi risparmi. Il maresciallo, che ha compreso l'atto generoso di Moretti, restituisce la busta al carabiniere, dicendo di averla trovata per terra e rimette di tasca sua i soldi per Francesco. Una gara di generosità tra gli umili rappresentanti della legge ha così evitato il carcere per un uomo colpevole solo di voler salvare delle vite umane. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1913. Prima parte, "Bianco e Nero", 1-2, 1993, p. 102).

Che paese allegro!

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1913

Regia: Eleuterio Rodolfi

Interpreti: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano, Camillo De Riso

Lunghezza originale: 338 mt.

La bella Gigetta propone al suo Rodolfi di trascorrere due giorni di vacanza insieme, facendo una gita in un villaggio solitario. Alla partenza, il treno è stipato fino all'inverosimile, giacché tutti hanno avuto la stessa idea per gustarsi all'aria aperta gli ultimi giorni d'estate. Giunti come Dio vuole a destinazione, occorre prendere una corriera per poter raggiungere il nido d'amore, ma a metà strada il motore del trabiccolo fa le bizze, per cui i due innamorati sono costretti a raggiungere a piedi, per una strada impervia, il loro albergo. Il loro umore subisce un calo progressivo fino a esaurirsi quando all'albergo trovano che non c'è posto. Per loro fortuna, il maestro della scuola locale offre loro un tetto per la notte; tutte le passate traversie sarebbero state dimenticate se, come era nelle loro speranze, avessero avuto una stanza in comune. E invece no. Il loro ospite, un uomo dai rigidi principi morali, sistema Gigetta con un'altra donna, che russa come un trombone, mentre Rodolfi si troverà a passare la notte in un letto che si muove da solo, tanti sono gli insetti che lo abitano. Per di più, durante la notte arrivano anche dei ladri, e l'indomani Rodolfi e Gigetta vengono sospettati dei furti avvenuti. Condotti in prigione, sempre separati, potranno almeno riposare tranquilli. («Erste Internationale Film-Zeitung», Berlino, 22 febbraio 1913, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. Prima parte*, 1913, "Bianco e Nero", 1-2, 1993, p. 113).

Chi fu il colpevole?

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1910

Lunghezza originale: 169 mt.

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Un giovane ufficiale dell'esercito va a trovare la sorella, che abita in un castello, e negli ozi della campagna si mette a corteggiare l'istitutrice della figlia di lei. Lusingata, la fanciulla si innamora dell'ufficiale e rivela il suo sentimento baciando un fiore che questi le ha donato. Un giorno, mentre l'ufficiale cerca invano di vincere la resistenza dell'istitutrice, che ha accompagnato nel bosco, la piccola, nel rincorrere una farfalla, cade in un fiume. L'ufficiale si getta in acqua e la salva, mentre l'istitutrice corre a cercare aiuto al castello, ma senza avere il coraggio di spiegare l'accaduto. La giovane verrebbe licenziata se l'ufficiale non si facesse avanti per chiarire come fosse sua la responsabilità dell'incidente. Pentito del turbamento suscitato nell'animo candido della donna, l'ufficiale lascia la casa della sorella. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155376643> Ultima consultazione: 7 novembre 2017).

Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti

Titoli alternativi: *Come l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti*

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1910

Interpreti: André Deed

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Lobster Films (Parigi); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy)

Il piccolo Cretinetti, messo a letto dai genitori, si sveglia e raggiunge nel salotto l'albero di Natale riccamente addobbato di dolciumi. Dominato dalla golosità, comincia a mangiare i vari dolci. Non contento, trasporta l'albero in camera sua, dove continua ad abbuffarsi. Sazio, si addormenta, ma viene subito risvegliato da Babbo Natale che, arrabbiato per la birbonata, lo trascina con sé in cielo e lo affida a degli angeli. Ma anche qui l'impetuosità di

Cretinetti non accenna a placarsi e inseguito da Babbo Natale, fa cadere San Pietro e altri santi. Il Padre Eterno, visto tutto il trambusto provocato dal giovane, decide di appellarsi al diavolo. Cretinetti si ritrova così inseguito da quest'ultimo il quale lo butta in una pentola di acqua bollente, dove attorniato da un altro stuolo di diavoli viene punzecchiato. Risvegliatosi per lo spavento, si ritrova per terra in preda a un brutto mal di pancia. Raggiunto dai genitori arrabbiati, viene rimesso a letto e obbligato a trangugiare un purgante. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/92624545>. Ultima consultazione: 9 novembre 2017).

Cretinetti distratto

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1910

Regia: André Deed

Interpreti: André Deed

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Library of Congress (Washington)

In questo film, il cui effetto comico si basa sull'accostamento insensato di oggetti e contesti, Cretinetti, a causa della sua noncuranza, compie azioni incoerenti, strampalate e incomprensibili per la collettività che spartisce con lui, lo stesso ambiente sociale. Il comico, infatti, per scatenare la risata, si immerge nel baule della cenere credendolo una vasca da bagno, si asciuga il viso con una tenda, infila il panciotto sopra la giacca e i calzini dopo le scarpe. Il copricapo diventa un coperchio e il bastone una scopa di saggina; per uscire di casa passa dalla finestra e quando un magico balzo lo fa atterrare in strada, due passanti, terrorizzati dalla sua *mise* che lo fa apparire come un folle, fuggono per lo spavento. La narrazione procede con Cretinetti che, recatosi in vineria, si accorge degli errori commessi durante la vestizione e si riordina nello spogliatoio del locale. Indossati i panni dell'uomo comune, non si riconosce allo specchio e, reagendo in modo sconnesso, crea panico tra i

clienti. Nel finale, disordine e caos sociale si trasformano, prevedibilmente, in distruzione dell'ambiente circostante (Jessica Cusano).

Cretinetti prigioniero distinto

Titoli alternativi: *Cretinetti e il delitto*

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1909

Regia: André Deed

Interpreti: André Deed

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona)

Cretinetti, processato per un reato, è condannato, dai giudici, a scontare una pena in carcere di quindici giorni; tuttavia, essendo un criminale educato e rispettoso, ha diritto a un trattamento speciale che prevede una cella di prima classe e servizi alla persona. (Jessica Cusano).

Cretinetti re dei ladri

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1909

Interpreti: André Deed.

Lunghezza originale: 184 mt.

Visto di censura: 20818 del 31/5/1925

Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Alla salute... di chi se ne va*, all'interno del capitolo *Il cin cin del malaugurio. Il brindisi nel cinema muto italiano*.

Cretinetti re dei reporters

Titoli alternativi: *Cretinetti re dei giornalisti*

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1910

Interpreti: André Deed, Valentina Frascaroli

Lunghezza originale: 186 mt.

Visto di censura: 5702 del 8.12.1914

Reperibilità: Archive:Museum of Modern Art - Department of Film (New York); BFI National Archive (Londra); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Cineteca del Friuli (Gemona); National Film and Sound Archive (Canberra)

Nominato capo reporter di un quotidiano, Cretinetti viene inviato a fare un servizio su di un importante ricevimento di nozze. Egli prende molti appunti sui vestiti delle signore che entrano nell'albergo, ma quando tenta di seguire gli invitati viene ignominiosamente spinto a calci attraverso il cortile, fino in una sartoria. Qui egli si traveste da cameriere e riesce così a introdursi nell'albergo, dove gli viene subito ordinato di spostare un secchio di calce. Egli lo porta nella sala dove si sta svolgendo il banchetto e versa la calce in un cassetto; poi, arrampicatosi in cima a un armadio, comincia di nuovo a prendere appunti; ma l'armadio crolla e degli viene di nuovo individuato è buttato fuori. Questa volta egli finisce da un fiorista. Travestitosi da mazzo di fiori, viene portato alla sposa, ma viene di nuovo scoperto e lanciato da una finestra. Imperterrito, Cretinetti si arrampica su per una corda e, raggiunta la camera da letto dei novelli sposi, si nasconde sotto un divano, ma viene di nuovo sorpreso e inseguito dallo sposo infuriato, che brandisce una rivoltella per mano. Cretinetti riesce a sfuggirgli e a raggiungere il proprio ufficio, dove riceve le congratulazioni del suo capo, tra l'invidia dei colleghi. (“Da una visione del film”, Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1910, “Bianco e Nero”*, 1996, p. 120).

Cretinetti tra due fuochi

Titoli alternativi: *Le due innamorate di Cretinetti*

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1910

Interpreti: André Deed, Valentina Frascaroli

Lunghezza originale: 190 mt.

Visto di censura: 5919 del 14.12.1914

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Le vicine di casa, giovani e belle, si innamorano del bel Cretinetti e per lui fanno pazzie: si battono a duello, alla spade ed alla pistola, disperate si vogliono suicidare buttandosi sotto un'automobile di passaggio; cercando di fermarle, è Cretinetti a essere travolto. Per rianimarlo e bagnargli la fronte, lo portano vicino al fiume, ed egli finisce dentro l'acqua, rischiando di affogare. A questo punto le due ragazze accettano di essere consolate dai due baldi giovani che si trovavano sull'automobile e che si prestano cortesemente a trarre dall'acqua l'infelice Cretinetti (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155793070>. Ultima consultazione: 3 novembre 2017).

Il custode selvaggio

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1913

Lunghezza originale: m. 576

Visto di censura: 903 del 1.12.1913

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

«Era costume d'ogni nobile famiglia mantenere vivo il blasone di generazione in generazione: quello dei Lionello era un leone, simbolo della forza e della generosità della stirpe, ed il principe ne aveva uno vero, un maestoso re della

foresta che scorrazzava libero nella sua tenuta di campagna. Ogni giorno Lionello portava a Sultano il cibo, assieme alla sua unica figlia Tecla, che aveva imparato ad amare quella fiera così mansueta con i suoi padroni. Sentendosi prossimo alla morte, Lionello aveva disposto che le proprie ricchezze passassero al nipote Carlo, ora in America, al momento delle nozze con Tecla. E la giovane, pur amando un ufficiale di marina, per non disobbedire ai voleri paterni, accetta di sposare il cugino, il quale, tornato in patria, si dimostra subito un poco di buono, interessato solo alle ricchezze dello zio. Ma su Tecla veglia Sultano, che al momento delle nozze fa scoprire le nefande trame di Carlo [in verità Martin Perez, l'avventuriero che si sostituisce, con l'inganno, al barone Carlo, morto in un incidente in treno, durante il viaggio che doveva condurlo dalla cugina Tecla, N.d.A], mettendolo in precipitosa fuga. Quando invece Tecla sposerà il suo ufficialetto, il buon Sultano ritornerà mansueto nel parco a perpetuare il simbolo della casata» (da «The Moving Picture World», New York, October 4, 1913, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1913, Prima parte, "Bianco e Nero", 1-2, 1993, p. 147).*

Dagli Appennini alle Ande

Produzione: Gloria Film, Torino

Anno: 1916

Regia: Umberto Paradisi

Soggetto: Edmondo De Amicis, *Dagli Appennini alle Ande*, dai racconti mensili di *Cuore*, 1886.

Fotografia: Giacomo Farò

Interpreti: Ermanno Roveri (Marco), Antonio Monti, sig.ra Monti, Fernanda Roveri, Emilio Petacci

Lunghezza originale: 916 mt

Visto di censura: 11228 del 6.3.1916

Prima visione: Roma, 14.3.1916

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Cineteca del Friuli (Gemona); Lichtspiel/Kinemathek Bern (Berna); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il piccolo Marco parte da Genova per ritrovare la madre, emigrata in sud-America ed attualmente molto malata. Dopo una lunga traversata atlantica e mille peripezie, il fanciullo può riabbracciare la mamma che, appena guarita, ritornerà in patria col figlio. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1916. Prima parte, "Bianco e Nero", 1-2, 1990, p. 127).

Dall'amore al disonore

Produzione: Film d'Arte Italiana, Roma e S. A, Pathé Frères, Parigi

Anno: 1912

Regia: Ugo Falena

Soggetto: Guido Silvagni

Lunghezza originale: 530 mt.

Visto di censura: 8894 del 7.5.1915

Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

Enrico Perati ruba del denaro ai genitori per soddisfare i capricci e i bisogni d'una maliarda (Alda), e poi fugge assieme a lei, vinto dalla passione funesta che lo trascina. Purché Alda non gli sfugga, il giovane ostenta una ricchezza fastosa, ma presto le sue tasche rimangono all'asciutto...Allora la donna tenta di far fortuna col giuoco, ma perduti gli ultimi spiccioli che lui le ha dato, accetta l'offerta di un adoratore e senza più pensare a Enrico, fugge col suo generoso amico. Enrico, deciso a riprendere la vita onesta di prima, ritorna a casa, ma mentre sta per varcarne la soglia un annuncio mortuario l'arresta di colpo: la mamma è morta di crepacuore. Spinto dalla disperazione e dal rimorso, Enrico si getta sotto le ruote di un'automobile, ma anche la morte lo respinge... Dopo qualche settimana esce dall'ospedale, ma infermo per sempre. Ridotto a mendicare, la fatalità lo mette in presenza di colei che fu

causa della sua rovina. La pietà altezzosa di Alda esaspera il giovane e risveglia nel suo cuore l'odio assopito, e così egli scende ancora un gradino dalla scala del disonore: diventa assassino." ("Rivista Pathè", Milano, n. 77, 6 ottobre 1912, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1912. Prima parte, "Bianco e Nero"*, pp. 129-130).

Le delizie della caccia

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1910

Regia: André Deed

Interpreti: André Deed, Valentina Frascaroli

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Dalla moneta al debito, dalla fiducia alla condanna morale*, all'interno del capitolo *Pecunia non loquitur. Il denaro nel cinema muto italiano di finzione*.

La donna nuda

Produzione: Cines, Roma

Anno: 1914

Regia: Carmine Gallone

Soggetto: dalla commedia *La femme nue* (1908) di Henri Bataille

Sceneggiatore: Carmine Gallone

Fotografia: Domenico Grimaldi

Interpreti: Lyda Borelli, Lamberto Picasso, Ugo Piperno, Wanda Capodoglio, Ruggero Capodoglio

Lunghezza originale: 1600 mt.

Visto di censura: 3084 del 15.5.1914

Prima visione: aprile 1914

Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Cineteca di

Bologna (Bologna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Il pittore Pierre Bernier, la sera del suo trionfo al Salone delle Esposizioni sposa Lolette, la modella del suo quadro «La donna nuda». Divenuto ricco e celebre, Bernier s'invaghisce della seducente principessa di Chabran; Lolette, disperata, tenta il suicidio, ma viene salvata da Rouchard, un vecchio amico, che la ospita nella sua casa di campagna. Bernier, una volta compreso che la principessa ha voluto soltanto divertirsi con lui, torna a riprendere la sua Lolette. Ed il povero Rouchard, innamorato senza speranza, rimarrà solo. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1914. Prima parte, "Bianco e Nero"*, 1-2, 1992, p. 164).

'E Piccirella

Produzione: Dora Films, Napoli

Anno: 1922

Regia: Eilvira Notari

Soggetto: dalla omonima canzone di Libero Bovio (versi) e Salvatore Gambardella (musica)

Sceneggiatore: Elvira Notari

Fotografia: Nicola Notari

Interpreti: Rosé Angione, Alberto Danza, Eduardo Notari, Elisa Cava, Sig.ra Duval, Antonio Palmieri

Lunghezza originale: 1214 mt.

Visto di censura: 17528 del 30.11.1922

Prima visione: Roma, 24.5.1923

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museum of Modern Art - Department of Film (New York)

Al ritorno da una gita a Montevergine, Tore conosce Margaretella e, nonostante gli avvertimenti di zie Rosa (« chella guagliona ha fatto chiagnere cchiù 'e nu figlie 'e mamma! »), s'innamora di lei. Margaretella accetta la sua

corte e respinge un suo spasimante, Carluccio. Tore compra per lei costosi regali, dissipando i pochi soldi che entrano in famiglia (ha un fratello più giovane, Gennariello e la vecchia madre).. Tore spende anche i soldi per pagare l'affitto dei macchinari con i quali lavora con Gennariello, ed il proprietario li ritira, gettando nella disperazione madre e fratello. Tore non riesce a fare a meno della volubile « piccirella », che, con un pretesto, rifiuta di accompagnarlo alla festa del Carmine. Vi si reca, invece, con Carluccio. Scoperto il tradimento, Tore sorprende Margaretella in una taverna e l'aggrede. Poi, un giorno, la donna l'invita a casa sua dove, d'accordo con Carluccio, gli ha teso un'imboscata. Nel duello rusticano che ne segue, Tore viene ferito. Genna-riello, che lo sta cercando perché la madre morente ha chiesto di vedere il figlio, lo soccorre e lo riconduce a casa. La madre può così morire serena tra le braccia dei figli. Infine, durante la sfilata dei carri per Montevergirie, Tore, scorta Margaretella in carrozza con la madre, l'accoltella, uccidendola. E in carcere, continua ad essere ossessionato dal volto fatale della «piccirella ». (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1922-1923, "Bianco e Nero"*, 3-4, 1996, pp. 54 – 55).

Effetti di luce

Produzione: Film d'Arte Italiana, Roma

Anno: 1916

Regia: Ercole Luigi Morselli, Ugo Falena

Soggetto: Lucio D'Ambra

Fotografia: Giorgino Ricci

Interpreti: Stacia Napierkowska, Rodope Furlan, Guido Graziosi, Raffaello Mariani

Lunghezza originale: 715 mt.

Reperibilità: Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

Il marchese Andrea d'Osnago comincia a stancarsi delle semplici gioie della vita coniugale ed al tranquillo fascino della moglie preferisce la bellezza

effervescente delle attrici alla moda. Parallelamente, le grazie della marchesa hanno sedotto il conte Lisiera, fedele amico di d'Osnago. Il conte, per conquistare i favori della marchesa, fa in modo che d'Osnago intrecci una relazione con Rosina, un'attrice, cosicché la moglie tradita sia spinta ad una analoga vendetta. Organizza perciò una festa in costumi settecenteschi e, novello Jago in redingote, rivela alla marchesa che il fedifrago marito si incontrerà quella sera stessa con la bella Rosina. E se ne vuole la prova, si rechi nella sua garsonnière, vi si nasconda e sorprenda i colpevoli. Un incidente imprevisto impedisce al marchese di giungere all'ora convenuta e la moglie avrà tutto il tempo di conoscere la seducente rivale, fare amicizia ed insieme intendersi per giocare un tiro al consorte libertino, che arriva più tardi. Al momento decisivo, Rosina spegne la luce e la marchesa la sostituisce, così degnamente, che il marchese confessa, nel buio, di non aver mai provato un simile piacere. La donna riaccende allora la luce ed il marchese si rende così conto di aver stretto tra le braccia la legittima consorte. È bastato un "effetto di luce" a riportare la serenità (dalla brochure pubblicitaria, in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1916. Prima parte, "Bianco e Nero", 1-2, 1990, p. 156).

L'emigrante

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1915

Regia: Febo Mari

Soggetto: Febo Mari

Sceneggiatore: Febo Mari

Fotografia: Natale Chiusano, Segundo De Chomón

Interpreti: Ermete Zacconi, Valentina Frascaroli, Enrichetta Sabbatini, Felice Minotti, Amerigo Manzini, Lucia Cisello.

Lunghezza originale: 1200 mt. circa

Visto di censura: 10276 del 13.8.1915

Prima visione: Roma, 5.4.1916

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Un uomo non più giovane decide di lasciare il suo piccolo paese per cercare fortuna in Sud America e garantire un futuro migliore alla moglie e alla figlia. Il film ci mostra le tappe dolorose della preparazione al viaggio: la vendita dei poveri mobili per raccogliere i soldi del viaggio, l'acquisto al mercato degli strumenti di lavoro, la partenza accompagnato dall'intero villaggio. Il viaggio in nave, pur nelle condizioni misere dei viaggiatori di terza classe, è colmo di speranza, tuttavia, giunto a destinazione, l'emigrante si rende conto che per un uomo della sua età trovare lavoro non è così semplice. Gli uomini in cerca di lavoro sono tanti e la paga, per i semplici braccianti è assai misera e il lavoro è duro e pericoloso. Nel corso di un lavoro di cantiere l'emigrante ha un grave incidente che lo rende invalido. L'azienda per cui lavorava, però lo costringe a firmare un documento in cui si prende la responsabilità dell'incidente avvenuto, per evitare che si possa rifare con l'assicurazione. Il frammento conservato dalla Cineteca del Museo si ferma qui, mentre i resoconti d'epoca permettono di ricostruire il tragico epilogo in cui la moglie muore e la figlia si lascia sedurre da un ricco conte. Il film è uno dei migliori esempi del realismo del cinema muto italiano, interpretato dal grande attore di teatro Ermete Zacconi. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/96091714>. Ultima consultazione: 13 luglio 2017)

La figlia del cantoniere

Produzione: Savoia Film, Torino

Anno: 1912

Lunghezza originale: 650 mt.

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma).

Doretta, figlia di un cantoniere della ferrovie, si innamora di Rendina, un ingegnere che sta eseguendo dei lavori sulla strada ferrata. Ad opera terminata, Rendina riparte, promettendo alla giovane che ritornerà. Ma quando, sul treno che lo riporta in città, incontra Ketty, l'uomo dimentica Doretta. Una vampata venefica fa svenire il guidatore del treno, che continua la sua corsa senza guida; Rendina riesce a raggiungere la locomotiva e a prendere il controllo del convoglio. Il suo atto eroico fa colpo su Ketty. I due si innamorano e decidono di sposarsi. Nel frattempo, il padre di Doretta, che per errore ha provocato un disastro, viene arrestato. Doretta è disperata. E quando apprende dal giornale del prossimo matrimonio di Rendina con Ketty, attende che il treno con gli sposi attraversi il passaggio a livello che lei ora custodisce al posto del padre, e vi si getta sotto. (Il portale del cinema muto, <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/la-figlia-del-cantoniere-1912/>, ultima consultazione: 19 settembre 2017).

Il focolare domestico

Produzione: Savoia Film, Torino

Anno: 1914

Regia: Nino Oxilia

Soggetto: A. Gera

Interpreti: Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Giovanni Spano, Alberto Nepoti, Piera de' Ferrari

Lunghezza originale: 762 mt.

Visto di censura: 2230 del 21.01.1914

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Carlo Silvestri si è invaghito di Granata, una bella cortigiana, e pur di goderne i favori, non esita a dilapidare il patrimonio familiare; poi si indebita con un usuraio, falsificando la firma paterna. Per salvare l'onore, il padre di Carlo è costretto a cedere la casa avita allo strozzino, mentre Carlo parte verso lidi

lontani al fine di rifarsi una vita. Ma Granata è una donna generosa: venuta a conoscenza del male che ha causato, finge di accettare la corte di Mayer, lo strozzino, e si fa rilasciare un atto di donazione della casa dei Silvestri che vuole restituire alla famiglia così duramente colpita. Folle di rabbia perché Granata lo ha giocato, Mayer la segue e la uccide sulla porta della casa di cui i Silvestri sono tornati in possesso. Carlo, tornato ormai redento, raccoglie l'ultimo respiro della donna. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155980686>. Ultima consultazione: 24 marzo 2017).

La fortuna in prigione

Produzione: Savoia Film, Torino

Anno: 1916

Lunghezza originale: 700 mt. circa

Visto di censura: 10934 del 13.1.1916

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Il treno che sa quel che lascia, ma non sa quel che trova* all'interno del capitolo *Cinema a tutta velocità. Treni, automobili e biciclette nel cinema muto italiano di finzione*.

Fricot e l'estintore

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1913

Interpreti: Armando Pilotti

Lunghezza originale: 122 mt.

Visto di censura: 12200 del 8/11/1916

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Fricot è impiegato in un ufficio. Mentre è intento alla macchina da scrivere chino sulla sua scrivania, il capufficio riceve un piazzista e si fa convincere ad

acquistare un estintore. Prima di uscire, poi, raccomanda a Fricot il nuovo oggetto acquistato. Rimasto solo, Fricot si avvicina incuriosito, ammicca al pubblico, poi prende l'estintore ed esce in strada con l'intenzione di sperimentarne il funzionamento. Ogni scusa è buona per azionare l'estintore: un passante che si accende una sigaretta, una massaia che cucina, un ambulante ce cuoce le vivande, dei calzolai intenti alla lavorazione delle pelli. Fricot, con la scusa di prevenire incendi, investe tutti col getto d'acqua e finisce inseguito dalle vittime del suo zelo. Quando, alla fine, Fricot si troverà davvero alle prese con un incendio scoppiato in una camera da letto, l'estintore è esaurito. Mentre lui riflette la fiamma divampa. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/89485677>. Ultima consultazione 14 gennaio 2017).

Fricot ha la moglie distratta

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1915

Interpreti: Armando Pilotti

Lunghezza originale: 155 mt.

Visto di censura: 8133 del 29.3.1915

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *I nuovi mezzi a motore: una corsa verso il progresso* all'interno del capitolo *Cinema a tutta velocità. Treni, automobili e biciclette nel cinema muto italiano di finzione*.

Il fuoco

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1915

Regia: Giovanni Pastrone

Soggetto: Febo Mari

Sceneggiatore: Giovanni Pastrone, Febo Mari

Fotografia: Segundo de Chòmón

Interpreti: Febo Mari, Pina Menichelli, Felice Minotti

Lunghezza originale: 1100 mt.

Visto di censura: 10838 del 8.12.1915

Prima visione: Roma, 29. 4. 1916

Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Filmoteca de la UNAM (Messico); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Lui, Mario, un pittore senza fama, durante un lavoro di copia dal vero in riva a un lago, incontra Lei, la poetessa illustre, donna ammaliatrice e fatale. Mario, da lei sedotto, viene sconcertato dall'atteggiamento ambivalente della donna, che a tratti lo avvicina, per poi respingerlo. Una notte, la poetessa illustre, nonché donna gufo, irrompe nella casa del pittore, dove lui vive con la vecchia madre. Come un rapace notturno, dopo avergli pRomasso un relazione intensa, accesa dal fuoco della passione, a scapito di un amore duraturo, lo preleva dalla sua abitazione, per portarlo nella sua dimora, il Castello dei Gufi. In questa alcova si consuma il loro rapporto, mentre Mario, al massimo della sua ispirazione, la immortala in un ritratto che diventa un capolavoro e motivo di successo. L'idillio amoroso termina all'arrivo del duca, marito della poetessa, di ritorno da un viaggio. Lei, dopo aver drogato e addormentato Mario, lo abbandona al Castello, per riprendere la sua vita da moglie fedele. A distanza di tempo, Mario, ancora infatuato, si imbatte nella poetessa accompagnata dal marito, la quale finge di non conoscerlo. Questo evento, oltre a rinsaldare l'ossessione per la donna, provoca nel pittore un forte turbamento, tale da farlo ammalare e ricoverare in un centro di salute mentale. (Jessica Cusano).

Gelosia

Produzione: Milano Films, Milano

Anno: 1915

Soggetto: Augusto Genina

Sceneggiatore: Augusto Genina

Fotografia: Ferdinando Martini

Interpreti: Bianca Virginia Camagni, Luigi Serventi, Tranquillo Bianco.

Visto di censura: 8079 del 25.3.1915

Prima visione: Roma, 6.9.1915

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Arhiva Nationala de Filme - Cinemateca Romana (Bucarest)

Il giovane Augusto Genina dirige con brio questa commedia matrimoniale, indovinando tono e ritmo giusti. I conti di Valmonte sono una coppia simpatica e affiatata ma lui passa troppe sere al circolo, almeno a parere di lei. Che ci sia sotto qualcosa? Tra lettere profumate gravide di sospetti e bisticci postprandiali, la contessa decide di passare all'azione e mette in atto un piano per cogliere in flagrante il supposto marito fedifrago. Le conseguenze saranno inaspettate e difficili da gestire. Il mestiere di Genina si affida con fiducia ai suoi interpreti e in particolare a una Bianca Virginia Camagni in gran forma. L'attrice riesce a reggere i ritmi da commedia senza rinunciare a tracciare un ritratto a tutto tondo del personaggio di Laura, dimostrando una particolare abilità nel caricare di significati espressivi gli oggetti di scena: la lettera indirizzata al marito che non si decide ad aprire, le sigarette maneggiate con mani tremanti e un guanto galeotto abbandonato nel posto sbagliato (Stella Dagna: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/gelosia/>. Ultima consultazione: 2 marzo 2017).

La guerra e il sogno di Momi

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1917

Regia: Segundo de Chòmón

Soggetto: Giovanni Pastrone

Sceneggiatore:

Fotografia: Segundo de Chòmón

Interpreti: Guido Petrunaro, Alberto Nepoti, Valentina Frascaroli, Enrico Gemelli, Stellina Toschi

Lunghezza originale: 833 mt.

Visto di censura: 12583 del 24.3.1917

Prima visione: Roma, 15.4.1917

Reperibilità: Cinémathèque Québécoise (Montreal); Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Filmarchiv Austria (Vienna); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Il padre del piccolo Momi è partito soldato e le sue lettere vengono attese con trepidazione dai famigliari a casa. In una di queste l'uomo racconta l'avventura del piccolo montanaro Berto che salvò sua madre dall'attacco degli austriaci correndo ad avvisare le truppe italiane. Momi è impressionato dal racconto e si addormenta sul divano abbracciato ai suoi pupazzi preferiti, l'agile Trick e il violento Track; appena il bambino è addormentato Trick, Track e le loro truppe scatenano una guerra senza esclusione di colpi a base di artiglieria pesante, armi chimiche e attacchi aerei. Alla fine, nell'impeto dello scontro, coinvolgeranno anche Momi pungendolo con le baionette. Il piccolo Momi continuerà nel suo sogno, facendo tante prodezze, vincendo la guerra e salvando il padre, il quale, invece, tornato in licenza, lo abbraccerà al suo risveglio (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/85155924>. Ultima consultazione: 24 marzo 2017).

Kri Kri e il tango

Produzione: Cines, Roma

Anno: 1913

Interpreti: Raymond Frau

Lunghezza originale: m. 108

Visto di censura: 412 del 1.12.1913

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

«Kri Kri deve andare al ballo ed esibirsi nel tango, la danza di gran moda. Si è preparato durante tutta la giornata, provando i passi più eleganti ed è fiero di potersi far ammirare. Ahimé! Il povero Kri Kri, la cui memoria è corta, al momento di aprire le danze, non ricorda più nulla. E invece del tango, la sua esecuzione sarà solo un motivo di indescrivibile confusione e di irrefrenabile ilarità per gli altri partecipanti al ballo», (da «Le Courier Cinématographique», Parigi, n. 28, 12 juillet 1913, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1913. Prima parte, "Bianco e Nero"*, 1-2, 1993, p. 311).

La locandiera

Produzione: Ars Italica Film, Roma

Anno: 1929

Regia: Telemaco Ruggeri

Soggetto: dalla commedia omonima (1753) di Carlo Goldoni

Sceneggiatore: Luciano Doria

Fotografia: Arturo Gallea

Interpreti: Germina degli Uberti, Elio Steiner, Lucia Zanussi, Augusto Bandini, Giacomo Moschino, Carlo Benetti, Carlo Gualandri, Lidia Catalano, Nello Carotenuto, Filippo Ricci, Carlo Tedeschi

Lunghezza originale: 2377 mt.

Visto di censura: 24768 del 28.2.1929

Prima visione: Roma, 13.3.1929

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy)

Versione cinematografica della celeberrima commedia del Goldoni, che narra di una scaltra, sinuosa e morbida figura femminile, Mirandolina. Accanto a lei, in un quadro di allegre vanità, di schermaglie amorose, di raffinata perfidia, si agitano, come burattini, tre galanti cavalieri. Ma sarà Fabrizio, il

servitore, che, alla fine, otterrà le grazie della locandiera. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1924-1931*, "Bianco e Nero", 1996, p. 247).

Maciste alpino

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1916

Regia: Luigi Maggi, Luigi Romano Borgnetto

Sup.: Giovanni Pastrone

Soggetto: Giovanni Pastrone

Sceneggiatore: Giovanni Pastrone

Fotografia: Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni, Augusto Battagliotti

Effetti speciali e trucchi: Segundo de Chómon

Interpreti: con Bartolomeo Pagano, Fido Schirru, Valentina Frascaroli, Enrico Gemelli, Marussia Allestì, Sig. Riccioni, Evangelina Vitagliani, sig. Vitagliani, Felice Minotti.

Lunghezza originale: 2084 mt.

Visto di censura: 12240 del 27.11.1916

Prima visione: Roma, 6.12.1916

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); BFI National Archive (Londra); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

23 maggio 1915: una troupe dell'Itala Film, tra cui Maciste, sta girando un film in un paesello austriaco ai confini con l'Italia. Benché avvertiti dalla direzione dell'Itala di rientrare in patria perché la guerra sta per scoppiare, la troupe continua a girare, ma viene arrestata tutta e condotta in questura, ove Maciste dà una prova della sua forza, umiliando i carcerieri, e riuscendo a far fuggire l'intera comitiva che raggiunge il castello di Pratolungo, dove vive Giorgio Lanfranchi, un patriota che proprio quella notte ha deciso di partire per raggiungere le truppe italiane oltre il confine. Scoperti dagli austriaci, Maciste attira su di sé l'attenzione per consentire ai due Lanfranchi di guidare la comitiva verso il confine italiano. Mentre il vecchio Conte torna al castello

con Giulietta, Maciste si riunisce al suo gruppo in Italia e si arruola in un battaglione di alpini. Gli austriaci tornano intanto al castello e fanno prigioniero il conte, mentre Giulietta ed un fedele servitore si nascondono in una capanna. Intanto il soldato Fritz Pluffer, più volte beffato da Maciste, gli tende continui agguati che vanno regolarmente a vuoto. Da ultimo invia al suo nemico un messaggio, informandolo che il vecchio conte è stato bastonato e lo sfida ad andarlo a trovare a quota 2430. Maciste giunge all'accampamento nemico, vi porta lo scompiglio e torna indietro con tre prigionieri, tra cui Fritz. Suggerisce poi, al comandante una spedizione notturna alla quota 2340, che si conclude con successo. Ritrovato Giorgio Lanfranchi, divenuto tenente degli alpini, insieme decidono di liberare il conte, prigioniero nel castello. Vi giungono proprio quando gli austriaci hanno scoperto il nascondiglio di Giulietta. Maciste penetra nel castello, si sbarazza dei guardiani e libera così il conte e la ragazza (Vittorio Martinelli, Il cinema muto italiano. 1916. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4, 1990, p. 22-23).

Maciste imperatore

Produzione: Fert, Torino

Anno: 1924

Regia: Guido Brignone

Soggetto: Pier Angelo Mazzolotti

Fotografia: Massimo Terzano

Interpreti: Bartolomeo Pagano, Domenico Gambino, Franz Sala, Elena Sangro, Oreste Grandi, Augusto Bandini, Lola Romanos, Gero Zambuto, Raoul Mayllard, Felice Minotti, Armand Pouget, Andrea Miano, Giuseppe Brignone, Lorenzo Soderini

Lunghezza originale: 2134 mt.

Visto di censura: 20004 del 31.10.1924

Prima visione: Roma, 4.11.1924

Reperibilità: Cinémathèque Suisse (Losanna); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Nel regno di Sirdagna, il reggente Stanos usa tutta la potenza dei suoi intrighi per deporre il legittimo erede al trono, il principe Ortis. Maciste e Saetta, capitati per caso in questo turbolento reame, prendono a cuore la triste sorte che incombe sul povero e debole Ortis. Dopo movimentate vicende, Maciste viene proclamato imperatore di Sirdagna, sostituendosi ad un imbecille fantoccio che Stanos ha posto in sostituzione di Ortis e riesce, con l'aiuto del suo amico Saetta, a smascherare le trame dell'usurpatore ed a ristabilire pace, bontà ed anche l'amore tra Ortis ed una bella sua suddita (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1924-1931, "Bianco e Nero"*, 1996, p. 43).

Maciste in vacanza

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1921

Regia: Luigi Romano Borgnetto

Soggetto: Alessandro De Stefani

Sceneggiatore: Alessandro De Stefani

Fotografia: Augusto Pedrini

Interpreti: Bartolomeo Pagano, Henriette Bonnard, Gemma De Sanctis, Mario Voller-Buzzi, Felice Minotti, De Rege Di Donato

Lunghezza originale: 1907 mt.

Visto di censura: 16028 del 1.5.1921

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

Maciste ottiene dal direttore del teatro di posa il permesso di andare in vacanza con la sua nuova automobile Lilliput (che l'attore ha soprannominato

"mia moglie"). Dopo essersi faticosamente sottratto alle pressanti richieste di aiuto e d'intervento da parte di contadini e villeggianti, il gigante buono si insedia in un vecchio castello apparentemente abbandonato sulla sommità di una collina. Attratto da rumori insoliti, Maciste scopre che nel castello cinque uomini tengono prigioniera una ragazza: dopo avere neutralizzato i sequestratori, Maciste libera la giovane che si presenta come miss Edith Moak, di Filadelfia, in viaggio di piacere in Italia. Mentre la ragazza racconta il suo sequestro, Maciste sorprende un altro uomo, il probabile capo dei malviventi: Edith riconosce nel malfattore uno dei suoi migliori amici, il conte Baiardi. Questi confessa Maciste e alla ragazza di aver orchestrato il sequestro con i suoi servi per poi fingere di esserne il liberatore. Maciste lega il conte e offre ospitalità per la notte a miss Edith. L'indomani giunge al castello miss Dolly, la zia di Edith: quest'ultima presenta Maciste alla zia come il suo fidanzato, nonostante il deciso diniego dell'eroe. Le donne invitano Maciste per un tè alla loro villa. La giovane americana dichiara a Maciste di volerlo sposare. Lusingato l'uomo si svaga al volante della sua auto ma cade in un tranello ed è fatto prigioniero in fondo a un pozzo in compagnia del conte, anch'esso catturato da un uomo misterioso e di un terzo uomo, chiamato il poeta. Entrambi sono corteggiatori di miss Edith. Faticosamente Maciste libera i suoi compagni di sventura ma resta bloccato nel pozzo e quando finalmente riesce a uscire scopre che la sua auto gli è stata rubata dall'uomo misterioso e che il poeta sta amoreggiando con l'americana. Disgustato, Maciste orchestra un piano per liberarsi della fidanzata troppo disinvolta nei costumi. Durante la notte costringe con vari stratagemmi tutti gli ospiti della villa a uscirne lasciando Edith e il poeta soli nelle rispettive stanze. Maciste si imbatte infine nell'uomo misterioso e lo cattura. Al mattino la giovane si rende conto di essere compromessa e di dover per forza sposare il poeta. Si scopre inoltre che l'uomo misterioso è un ex fidanzato americano della ragazza che non voleva farle incontrare altri uomini e per questo li sequestrava. Maciste si è così vendicato e ha risolto l'enigma: ora può infine ritornare in città con la sua adorata autovettura, felice di riprendere il lavoro perché, afferma, la vacanza è troppo faticosa. (Silvio Alovio, *Voci del*

silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, Milano-Torino, 2005).

Maciste innamorato

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1919

Regia: Luigi Romano Borgnetto

Fotografia: Alvaro De Simone

Interpreti Bartolomeo Pagano, Linda Moglia, Orlando Ricci

Lunghezza originale: 2004 m

Visto di censura: 14105 del 1.2.1919

Prima visione: Roma, 15.05.1919

Reperibilità: BFI National Archive (Londra); Cinémathèque Française/Musée du Cinéma (Parigi); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi / Bois d'Arcy)

Lei è Ada, figlia di Thompson, industriale illuminato perseguitato da un concorrente senza scrupoli, Bethel. Questi prima si serve di un piccolo gruppo di agitatori per sobillare gli operai, poi tenta di colpire il rivale negli affetti rapendone la figlia. Ma non ha fatto i conti con Maciste. puniti i sobillatori, basta che la folla riconosca in lui il divo del cinema per dimenticare le proprie rivendicazioni e portarlo in trionfo. L'immagine pubblica di Maciste sembra destinata in pochi però la rinuncia alla vita affettiva e sessuale: in un finale insolitamente struggente, proprio mentre tutti lo celebrano durante un party esclusivo, scoprirà che la ragazza a cui stava Per dichiararsi si è appartata con un altro. (Stella Dagna, Claudia Gianetto: http://www.cinetecadibologna.it/evp_tuttoMaciste/programmazione/app_969/from_2009-06-30/h_0900. Ultima consultazione: 11 febbraio 2017).

La maschera pietosa

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1914

Soggetto: Arrigo Frusta

Sceneggiatore: Arrigo Frusta

Interpreti: Erna Hornak, Alfredo Bertone, Ines Lazzarini, Annetta Ripamonti, Ubaldo Stefani

Lunghezza originale: 525/713 mt.

Visto di censura: 3029 del 11.04.1914

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Il pittore Marcello lascia a casa la sua compagna Giulia per portare al ballo mascherato la bella vicina di casa, Lucy. Nel pomeriggio, Marcello ha venduto un quadro ed ha qualche soldo in tasca; lei si è travestita da Pierrette e lo ha incontrato in un caffè. La sera, mentre i due sono al ballo, la madre di Lucy si sente male e chiama aiuto. Giulia la sente e accorre. La donna sta per morire e invoca la figlia; allora Giulia corre a travestirsi da Pierrette, si inginocchia accanto alla morente che, non riconoscendola, le dice: “Figlia mia.” (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155804879>. Ultima consultazione: 15 giugno 2017).

La meridiana del convento

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1916

Regia: Eleuterio Rodolfi

Fotografia: Giovanni Vitrotti

Interpreti: Gigetta Morano, Ernesto Vaser, Eleuterio Rodolfi

Lunghezza originale: 784 m

Visto di censura: 11593, 2/6/1919

Prima visione: Roma, 2.5.1917

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Il pittore Vaser riesce, con un travestimento, a ottenere l'incarico di restaurare gli affreschi del convento di Santa Ingenua. Liliana, una delle giovani educande, invita l'amica Gigetta e la zia per presentare loro il fratello, il tenente Giorgio. Gigetta e Giorgio s'innamorano ma un imprevisto ostacola il loro matrimonio. Durante una merenda all'aperto organizzata da suore ed educande, Gigetta sale su un albero e il pittore Vaser le scatta una foto "osée". Inizia una lunga serie di peripezie per il recupero della foto e della lastra compromettenti che coinvolge, oltre il convento, anche un'intera caserma e il commissario di polizia. Lieto fine: la lastra è distrutta e la stessa Gigetta strappa maliziosamente la fotografia senza mostrarla al pubblico. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/88630588>. Ultima consultazione: 16 aprile 2017).

Le mogli e le arance

Produzione: Do.Re.Mi., Roma

Anno: 1917

Regia: Luigi Serventi

Sceneggiatore: Lucio D'Ambra

Fotografia: Giulio Ruffini

Interpreti: Luigi Serventi, Mira Terribili, Alberto Pasquali, Rina Maggi, Stella Blu, Paolo Wullmann

Lunghezza originale: mt. 1919

Visto di censura: 13064 del 1.10.1917

Prima visione: Roma, 17.12.1917

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Filmarchiv Austria (Vienna)

Il film racconta le relazioni intraprese tra il marchese Marcello e un gruppo di fanciulle di una località termale. Il protagonista è un giovane gaudente che, per un problema di salute e su consiglio medico, abbandona temporaneamente l'ambiente festaiolo che è solito frequentare, per rilassarsi all'interno di un centro benessere fuoriporta. Marcello, divenuto amico di un barone

intraprendente, condivide con lui e con le giovani ragazze del luogo, momenti spensierati e di corteggiamento, tra cui la festa delle arance, che conduce Marcello e Caterinetta all'unione amorosa. (Jessica Cusano)

La moglie di Claudio

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1918

Regia: Gero Zambuto

Supervisione: Piero Fosco (Giovanni Pastrone)

Soggetto: da *La femme de Claude* (1873) di Alexandre Dumas figlio

Sceneggiatore: Dante Signorini

Fotografia: Antonino Cufaro

Interpreti: Pina Menichelli, Vittorio Rossi-Pianelli, Alberto Nepoti, Camillo Talamo, Gabriel Moreau, Arnaldo Arnaldi, sig.ra Speroni, Antonio Monti, Leopoldo Lamari

Lunghezza originale: 1798 mt.

Visto di censura: 13741 del 1.10.1918 oppure del 14.08.1918

Reperibilità: Lobster Films (Parigi); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Cesarina, donna ammaliatrice e perversa, è sposata con Claudio Ruper, un ingegnere esperto nella costruzione di macchine belliche. L'esistenza di un figlio illegittimo, nascosto a Ruper e affidato a una coppia di contadini, e la sua morte prematura, rivelano, a Claudio, la perfidia e la crudeltà di Cesarina. Questa situazione porta l'uomo a raffreddare il suo rapporto con la moglie, la quale subodora la possibilità non solo della rovina sentimentale, bensì anche di quella finanziaria. In pericolo, la donna accetta le *avance* di Moncabrè, una giovane spia appartenente a una cosca interessata al progetto del cannone ideato da Claudio. Il giovane infiltrato, ormai innamorato di Cesarina, tradisce la società segreta, organizzando una fuga passionale che non avrà mai

luogo. La donna si ritira in luoghi lontani e, dopo un periodo di malattia, ritorna presso l'abitazione del marito, con la speranza di ricucire sani rapporti con lui. L'illusione di riavvicinarsi a Claudio, si dissolve in tempi brevi, proprio quando il cospiratore Cantagnac, incentiva Cesarina, tramite il ricatto, a rubare il progetto dell'arma a cui Claudio sta lavorando. Ormai complice di Cantagnac e assetata di vendetta, Cesarina cerca di rubare i preziosi documenti del marito, ma quando questo la scopre, la uccide con un colpo di fucile. (Jessica Cusano)

Nelly la domatrice

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1912

Regia: Mario Caserini

Soggetto: Arrigo Frusta

Sceneggiatore: Alfredo Manzi

Fotografia: Angelo Scalenghe

Interpreti: Fernanda Negri-Pouget, Mario Bonnard, Mario Voller Buzzi, Antonietta Calderai, Oreste Grandi, Alfred Schneider

Lunghezza originale: 602/622 m

Visto di censura: 9787 del 22.06.1915

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Nelly suscita con l'irrequieta avvenenza delle sue forme, con l'intrepido fuoco nei grandi occhi neri, violente passioni nel cuore degli uomini. La domatrice lo sa e, come il capriccio le ispira, ne abusa. Così indifferente al sincero immutabile amore del suo compagno di vita e d'avventure, il bravo e onesto Alfredo, ella concede a poco a poco la sua attenzione al conte Wilhelm, un elegante vitaiolo che la colma di premure. In un'ora di prova, quando Nelly si accinge a entrare nella vasta gabbia tra i suoi leoni, il bel conte approfitta dell'opportunità del momento per chiedere alla donna un fiore che ne adorna la veste, il segno della resa e del consentimento. Nelly sta

già per cedere ... quando un pensiero bizzarro le suggerisce un audace espediente per mettere alla prova la sincerità di Wilhelm. Ella si toglie il fiore dal seno e lo getta dentro la gabbia. L'uomo non esita, ed entra nella gabbia a raccogliere il fiore. Con tale atto vince anche l'amore della donna. Col tempo però ella scopre la vera indole dell'uomo a cui si è data abbandonando il povero Alfredo, e decide di tornare da lui. Ma oramai è troppo tardi... (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155944988>. Ultima consultazione: 12 gennaio 2017).

Noce di cocco

Produzione: Milano Films, Milano

Anno: 1913

Interpreti: Cesare Quest

Lunghezza originale: 145 mt.

Visto di censura: 2081 del 24.12.1913

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra)

Dick è innamorato di una bella fanciulla, il cui padre è riluttante a concederle la mano, per cui sottopone il povero spasimante a tutta una serie di esercizi, onde constatarne la forza, ultimo dei quali: riuscire a rompere il guscio di una noce di cocco. Dopo vari, esilaranti tentativi, il nostro eroe riuscirà nell'impresa. (dal volantino pubblicitario, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero"*, 3-4, 1993, p. 84).

Notte di tempesta

Produzione: Silentium Film, Milano

Anno: 1916

Regia: Guglielmo Zorzi

Soggetto: Marco Prega

Sceneggiatore: Guglielmo Zorzi

Fotografia: Franco Antonio Martini

Interpreti: Italia Almirante-Manzini, Memo Benassi, Marcello Giorda, Elisa Finazzi, Rina Pironi, Ubaldo Sterni, Paolo Wullman, Giorgio Piamonti, sig. Marcelli

Lunghezza originale: mt. 1648

Visto di censura: 12170 del 8.11.1916

Prima visione: Roma, 24.2.1917

«Un nobile vizioso allontana il figlio che sta per invaghirsi della figliuola della nuova istituttrice inglese, la quale si è allogata presso il Conte Roveda col figlio studente ingegnere e la vezzosa Vivian. In una notte di tempesta, il Conte viola Vivian e, preso da rimorso, si uccide. Anche Vivian muore, dopo aver dato alla luce un bambino. La Contessina Elena protegge il piccino ed il fratello della morta. Quando il Contino ritorna e sta per maltrattare Elena, si oppone l'ingegnere Roberto Sther. Elena grida al fratello: «Quel bambino è mio; ma questa casa è mia. Vattene!» E si disonorava così agli occhi di Roberto che l'amava. Ma tutto si chiarisce: Roberto apprende di chi è il piccino e sposa Elena, che ha salvato e protetto il figlio di sua sorella, coprendo agli occhi di tutti la colpa del padre» (da un volantino pubblicitario, in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1916. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4,1990, p. 82).

Obbligata a farsi suora

Produzione: Itala Film, Torino

Una ragazza viene sorpresa dal padre mentre si bacia di nascosto con un pretendente. Il padre, scandalizzato dal comportamento della figlia, la obbliga a prendere i voti ed entrare in convento. Il pretendente però non si arrende ed escogita un ingegnoso piano per aiutare la ragazza a fuggire dal convento. Ma i due fuggitivi vengono presto catturati e portati dai genitori di lei. Dopo varie suppliche viene loro concesso finalmente di sposarsi (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/156668929>. Ultima consultazione: 12 novembre 2017).

L'onore del banchiere

Produzione: Film d'Arte Italiana, Roma

Anno: 1913

Interpreti: Ettore Berti

Lunghezza originale: m. 505

Visto di censura: 173 del 1.12.1913

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Parigi/Bois d'Arcy)

«Coinvolto in speculazioni sfortunate e completamente rovinato, il banchiere Paolo Aversa reclama invano l'assistenza del Sindacato della Banca. Un solo uomo può salvarlo, Luigi Nota, ma costui perseguita sua moglie con le sue assiduità. Amico d'infanzia di Lena, Luigi l'aveva considerata per molto tempo come sua fidanzata. Poi, egli s'era recato all'estero per seguire la sua carriera diplomatica e al suo ritorno, Lena era già sposata. Da allora egli aveva fatto invano la corte alla donna, che era sempre riuscita a tenere la cosa nascosta al marito. Senza alcun sospetto, Aversa incarica la moglie di chiedere aiuto a Luigi. La donna, indecisa fra il dovere e la virtù, si assume il duro incarico datole dal marito. Sarà lei che pagherà la "scadenza". Ma un giorno Aversa scopre la verità. Una collera forte l'assale. Egli ama sempre Lena, ma la voce dell'onore parla al di sopra di tutte le esigenze e di tutte le proteste dell'amore, ed egli s'allontana per sempre dopo aver gettato in faccia ai colpevoli il prezzo della loro infamia.» («Rivista Pathé», Milano, n. 114, 22 giugno 1913, in Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero"*, 3-4, 1993, p. 97-98).

Padre

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1912

Regia: Gino Zaccaria, Dante Testa

Fotografia: Giovanni Tomatis

Effetti speciali: Segundo de Chomón

Interpreti: Ermete Zacconi, Lydia Quaranta, Dante Testa, Giovanni Casaleggio, Febo Mari, Valentina Frascaroli

Lunghezza originale: 1034 mt.

Visto di censura: 4732 del 16.10.1914

Reperibilità: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

L'industriale Evaristo Marni, invidioso del successo di un suo concorrente, Andrea Vivanti, istiga un operaio ubriaccone, Tonio, ad appiccare il fuoco allo stabilimento di Andrea. Questi, che pochi giorni prima aveva contratto un'ingente assicurazione per il suo opificio, è accusato di incendio doloso e condannato all'ergastolo. Il disgraziato lascia sola al mondo una bambina, che Evaristo accoglie in casa propria per placare la voce della coscienza. Tredici anni dopo, Andrea riesce a evadere dalla prigione e sotto le spoglie di un cenciaiolo fa ritorno alla città natale. Frequentando l'osteria dei "Due Bicchieri" fa conoscenza di Tonio, ed è grazie a lui che Andrea scopre la verità sulla sua disgrazia. Andrea si reca subito da Evaristo per vendicarsi, ma vedendo come Roberto, unico figlio di Evaristo, stringe affettuosamente a sé la figlia del condannato, la sua ira si placa. Andrea rinuncia alla vendetta e decide di ripartire. Intanto Tonio, credendo di essere stato preso in giro dal suo complice Evaristo, per vendicarsi appicca il fuoco alla villa. L'incendio notturno fa ritornare Andrea alla villa: qui incontra finalmente sua figlia Lidia, che non riconoscendolo, lo implora di salvare colui che crede suo padre. Riesce a salvare il suo rivale, che però morirà qualche ora dopo, confessando, sul letto di morte, la propria colpa. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155831407>. Ultima consultazione: 16 marzo 2017).

Il padrone delle ferriere

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1919

Regia: Eugenio Perego

Soggetto: dal romanzo "*Le Maître des Forges*" (1883) di Georges Ohnet

Sceneggiatore: Giuseppe Maria Viti

Fotografia: Antonio Cufaro

Interpreti: Pina Menichelli, Amleto Novelli, Luigi Serventi, Lina Millefleurs,

Maria Caserini-Gasperini, Myriam De Gaudi, Isabel De Lizaso

Lunghezza originale: 1670 mt.

Visto di censura: 14016 del 1.3.1919

Prima visione: Roma, 25.2.1919

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Lobster Films (Parigi)

Clara, figlia del Marchese di Beaulieu, che ha perduto tutta la sua fortunale costretta a rinunciare alle nozze con il Duca di Bligny. Pur di uscire dalla miseria, accetta di sposare Filippo Derblay, un giovane di umili origini, ma divenuto, grazie al suo lavoro, padrone di ferriere. Clara ritiene Filippo un parvenu e lo disprezza. Ma Filippo, che pur amandola profondamente, non tollera di essere umiliato, riesce a dimostrarle quanto, sia sbagliato il suo preconcetto e a conquistarne, alla fine, il cuore. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1919, "Bianco e Nero"*, 1995, p. 203).

Papà

Produzione: Cines, Roma

Anno: 1915

Regia: Nino Oxilia

Soggetto: dalla commedia omonima (1911) di Robert des Flers e Gaston de Caillavet

Fotografia: Giorgino Ricci

Interpreti: Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli, Amleto Novelli, Suzanne Arduini, Giuseppe Piemontesi, Amerigo Tramonti

Lunghezza originale: 594 m

Visto di censura: 8523 del 17.4.1915

Prima visione: 7 ottobre 1915

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Il Conte di Larzac ha speso tutta la sua vita in avventure galanti e feste mondane; non è ancora vecchio, ma ormai stanco, accetta l'esortazione dell'amico Charmenil di ricercare Giovanni, il figlio che ebbe venticinque anni prima. E lo ritrova, intendente di una sua tenuta. Del giovane è innamorata Giovanna, una ragazza che lavora la terra con lui, ma Giovanni, fiero ed ombroso, ha una segreta passione per la fatua Georgette, una ricca figlia di papà che spesso cavalca nella tenuta e lo tratta sprezzantemente. Tra padre e figlio sta per riallacciarsi il rapporto, ma Larzac, conosciuta Georgette, non esita a corteggiarla, e con successo. Giovanni s'adira, ma poi, mercè le buone opere dell'abate Jocasce, le acque si calmano: Larzac e Georgette si sposano, mentre Giovanni scopre il fedele amore di Giovanna. E tutti, nei propri ranghi sociali, saranno contenti. (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1915. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4, 1991, p. 99).

Una partita a scacchi

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1912

Regia: Luigi Maggi

Soggetto: Arrigo Frusta

Sceneggiatura: Arrigo Frusta

Fotografia: Giovanni Vitrotti

Interpreti: Antonio Grisanti, Febo Mari

Lunghezza originale: 185 mt.

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Lobster Films (Parigi)

“Una partita a scacchi” è un piccolo gioiello di suspense e tensione psicologica. Quasi tutta la vicenda si svolge all’interno di un vagone ferroviario, eppure il ritmo e la tensione non scemano mai, anche grazie alla interpretazione ricca di sfumature dei due attori principali: Antonio Grisanti, alienato credibile e inquietante e Febo Mari, attore d’annunziano che qui regala una delle sue prove più credibili. La scrittura del film, nella sua semplicità, è valorizzata da un utilizzo molto moderno del montaggio alternato. Sottilmente inquietanti anche le scene nella casa per alienati. Mari, in questo caso vittima del folle, passerà invece a interpretare la parte del folle nel finale de “Il fuoco”(Itala Film, 1915), forse con “Cenere” (S.A.Ambrosio, 1916) il suo film più celebre. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155357957>. Ultima consultazione: 2 dicembre 2016).

La paura degli aeromobili nemici

Titoli alternativi: *Cretinetti e gli aeromobili nemici*

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1915

Regia: André Deed

Fotografia: Segundo de Chómon

Interpreti: André Deed (Cretinetti), Léonie Laporte, Felice Minotti, Domenico Gambino

Lunghezza originale: 300 mt.

Visto di censura: 10736 del 27.11.1915

Prima visione: Roma, 20.2.1916

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); BFI National Archive (Londra); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

Cretinetti, sua moglie e gli invitati a un matrimonio, presi dalla paura di un bombardamento aereo, ne combinano di tutti i colori. (Vittorio Martinelli, Il cinema muto italiano. 1915. Seconda parte, “Bianco e Nero”, 3-4, 1991, p. 110)

Per il babbo

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1913

Regia: Umberto Paradisi

Interpreti: Tonino Giolino, Giovanni Enrico Vidali, Maria Gandini, Attilio De Virgiliis

Lunghezza originale: 530/580 mt.

Prima visione: 2017 del 17.12.1913

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Le tasche povere del ricco di spirito* all'interno del capitolo *Pecunia non loquitur. Il denaro nel cinema muto italiano di finzione*.

Il piccolo carceriere

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1913

Regia: Umberto Paradisi

Interpreti: Tonino Giolino, Maria Gandini, Giovanni Enrico Vidali, Attilio De Virgiliis

Lunghezza originale: m. 690/750.

Visto di censura: 2078 del 24.12.1913

Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Tonino, il cui nonno è un guardiano carcerario, un giorno gli ruba la chiave di una cella per far uscire un recluso, il cui figlio è gravemente ammalato. Il vecchio custode viene licenziato in tronco per la sua negligenza, ma l'azione umanitaria del nipote tocca il cuore degli uomini e ben presto, a seguito della reazione popolare, il nonno viene reintegrato nel suo lavoro. (Aldo

Bernardini, Vittorio Martinelli, Il cinema muto italiano. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4, 1993, p.130).

Più forte che Sherlock Holmes

Titoli alternativi: Più forte di Sherlock Holmes

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1913

Regia: Giovanni Pastrone

Fotografia: Segundo de Chomón

Interpreti: Emilio Vardannes, Domenico Gambino

Lunghezza originale: I episodio: 198 m; II episodio: 230m

Visto di censura: 1197 del 1/12/1913 (I episodio), 4652 del 7/10/1914 (II episodio)

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Un signore borghese si accalora leggendo sul giornale le gesta di guardie e ladri. La moglie si appisola annoiata dai suoi commenti e poco dopo, complice il tepore del salotto, anche lui cade addormentato. Dal giornale, allora, prende vita l'ombra del ladro in fuga. In pochi istanti il sognatore si risveglia in divisa da poliziotto e si getta all'inseguimento. Catturare il malvivente, però, non è una impresa facile: l'ombra cammina sull'acqua, si arrampica sui muri, appare e scompare, mette letteralmente il poliziotto nel sacco. La lotta è all'ultimo colpo. Dura la vita del tutore dell'ordine! Per fortuna è solo un sogno. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155796623>. Ultima consultazione: 18 novembre 2017).

Polidor al club della morte

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1912

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 205 mt.

Prima visione: Spagna, Regno Unito, Francia, Austria, novembre 1912

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); BFI National Archive (Londra);

Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Polidor sogna di essere al club della morte, ed essendo stato designato dalla sorte, deve riuscire a uccidersi. (Elena Mosconi, a cura di, *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano, 2000)

Polidor contro la suocera

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1912

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 172 mt.

Visto di censura: 10677 del 13.11.1915

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

La suocera di Polidor è una donna energica e inflessibile; e non tollera che suo genero, in assenza della moglie, riveda i suoi vecchi amici per una allegra rimpatriata. Infatti non esita a mettere il suo veto quando a Polidor arriva una lettera con un invito del genere. Il nostro eroe non ne può più: è giunta l'ora di rispondere a queste angherie! E lo fa nel modo a lui più congeniale, inviando una lettera alle autorità militari, per informarle che un soldato, travestito da donna, è nascosto in casa sua. Accorre una squadra di militari, che arresta la suocera, portandola in caserma. Polidor subito invita a casa per un buon pranzetto i propri amici: il gioioso convivio dura fino al ritorno della suocera. Mentre la compagnia si dilegua in un lampo, Polidor è costretto a giocare a rimpiattino con l'irata virago, per sfuggire alle sue ombrellate. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155970268>. Ultima consultazione: 2 dicembre 2016).

Polidor e il coniglio arrabbiato

Titoli alternativi: *Polidor mangia il coniglio*

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1913

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 152 mt.

Visto di censura: 11434 del 13.4.1916

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Polidor ruba un coniglio a una signora, se lo porta nella sua camera, lo cucina e se lo mangia, dopo averne messo appesa alla finestra, bene in vista, la pelle. Nel frattempo il dottor Baudelak sta compiendo esperimenti sui conigli e uno di questi, al quale ha inoculato il virus dell'Hysterophobia, scappa dal laboratorio. Credendo che sia proprio il coniglio che ha saziato la fame di Polidor, Baudelak lo avvisa che potrebbe aver contratto la malattia. A questo punto Polidor si scatena nella sua stanza con tanta violenza che è necessario far intervenire le autorità e mettergli la camicia di forza. Alla fine, il coniglio scappato viene ritrovato e le fobie di Polidor si chetano (Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero"*, 3-4, 1993, p. 144).

Polidor ha rubato l'oca

Titoli alternativi: *L'oca di Polidor, Polidor ruba l'oca*

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1912

Interpreti: Ferdinand Guillaume, Matilde Granillo

Lunghezza originale: 154 mt.

Prima visione: Regno Unito, 22 aprile 1912

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Library of Congress (Washington); Museum of Modern Art -

Department of Film (New York); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles)

Polidor ruba un'oca a dei contadini. Sulla strada viene poi invitato a un pranzo di nozze, ma non sapendo dove piazzare l'oca, la nasconde nella camera degli sposi. Quando la va a riprendere crea talmente scompiglio che gli invitati iniziano a inseguirlo, fino a quando non si alza in volo assieme all'oca. (Elena Mosconi, a cura di, *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano, 2000).

Polidor vuole suicidarsi

Titoli alternativi: *Polidor suicida; Il suicidio di Polidor*

Produzione: Pasquali e C, Torino

Anno: 1912

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 162 mt.

Visto di censura: 11876 del 3.8.1916

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

«Assillato dai creditori, Polidor decide di mettere fine alla propria esistenza. Acquista una corda, ne lega un capo attorno al collo, l'altro a una manopola. Quando si lascia andare, suona l'allarme in tutto il palazzo, perché il malcapitato non ha fatto caso che la manovella azionava appunto la suoneria. Viene naturalmente salvato dal guardiano, il quale non gli risparmia una solenne ramanzina. Polidor tuttavia insiste; decide questa volta di gettarsi da un tetto. Per raggiungerlo, si arrampica lungo la facciata del palazzo, ma a ogni piano non sa trattenersi dal guardare cosa accade dietro le finestre: al primo, marito e moglie stanno litigando a tavola, e un piatto lanciato dall'irato consorte gli arriva dritto sul naso; al secondo, due pugilatori si allenano e qualche pugno raggiunge ovviamente anche il guardone; al terzo, quando è quasi arrivato, Polidor si sente tirare per un piede: c'è una ragazza grassottella

e intraprendente, sola nell'attico, che gli fa gli occhi dolci. Polidor non sa resistere e... al diavolo i propositi suicidi!» (“The Bioscope”, Londra, July 11, 1912, in Cineteca MNC: <https://vimeo.com/88765420>. Ultima consultazione: 4 marzo 2018).

Il pranzo di Polidor

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1912

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 148 mt.

Prima visione: Francia, 22 maggio 1912

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Affamati e senza soldi, Polidor e il suo amico trovano una soluzione rubando un'uniforme da poliziotto: uno andrà a mangiare al ristorante e al momento di pagare si farà arrestare dall'altro. Tutto va bene finché non arriva il vero poliziotto. (Elena Mosconi, a cura di, *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milano, 2000)

Il primo duello di Polidor

Produzione: Pasquali e C., Torino

Anno: 1913

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 183 mt.

Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); Library of Congress (Washington); Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Polidor fa il sarto e non riesce a farsi pagare il conto da un cliente, un maestro di scherma, che insiste nello sfidarlo a duello. Polidor prende lezioni di scherma, assume due secondi e alla fine riesce a battere il rivale. (Aldo

Bernardini, Vittorio Martinelli, Il cinema muto italiano. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4, 1993, pp. 159-160).

La principessa bebè

Produzione: D'Ambra Film/U.C.I

Anno: 1921

Regia: Lucio D'Ambra (secondo altra fonte: Carmine Gallone)

Soggetto: Lucio D'Ambra dalla commedia di Georges Berr e Pierre Decourcelle

Sceneggiatore: Pietro Majoletti

Fotografia: Domenico Grimaldi

Interpreti: Lia Formia, Umberto Zanuccoli, Renato Piacenti, Diomede Procaccini, Armando Petruzzelli, Rodolfo Badaloni, Guido Maggio, Rina de' Liguoro, Greta Herbert, Lia della Bella, Fiorella Cortis, Carlotta d'Arson, Renée de Saint-Lèger

Lunghezza originale: 2110 mt.

Visto di censura: 15818 del 1.2.1921

Reperibilità: George Eastman Museum (Rochester)

La vicenda si apre nel bizzarro regno di Curlandia dove il re Ottocar dalla barba a strisce bianco e nere si contraddistingue per il suo impegno nel "favorire l'istituto matrimoniale e celebrare i fidanzamenti" e destina la propria figlia Bebè al principe Sigismondo di Larcundia, nella convinzione che "due fazzoletti di terra fanno un lenzuolo." Il matrimonio è fissato a data incerta, infatti si conosce il giorno ma non l'anno. Sigismondo approfittando di questa ambiguità si concede al bel mondo parigino. Bebè stanca dell'attesa si mette sulle sue tracce in compagnia del cugino Boleslao e sotto mentite spoglie raggiunge Parigi dove scopre Sigismondo alle prese con salotti, ballerine, automobili. Dopo vari stratagemmi Bebè riesce a tornare a casa con il pRomasso sposo. L'arrivo a Curlandia è annunciato da una scena fantasiosa in cui le ombre animate e i modellini di piccoli dirigibili e aeroplani si muovono sulle pareti bianche, mentre gli abitanti di Curlandia scrutano

l'orizzonte con il binocolo. Il lieto fine si fa attendere, e ci riserva una gustosa gag. Il re ha in serbo una punizione per Bebè e il cugino ma sbaglia nel pronunciare la sentenza e Bebè si ritrova rinchiusa in una fortezza militare dove sarà corteggiata da ufficiali ammaliati dall'insolita ospite; Boleslao se la gode in un convento circondato da allegre ragazze. Con gusto tipicamente dambriano per il gioco della messa in scena una didascalia avvisa lo spettatore che il film "è finito sei mesi fa ma il principe si trova asserragliato nel convento delle Damigelle Nobili". (C.D.: <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=68803>. Ultima consultazione: 18 dicembre 2016).

Il processo Clémenceau

Titoli alternativi: *Iza bimba*; *Iza donna*

Produzione: Caesar Film, Roma

Anno: 1917

Regia: Alfredo De Antoni

Soggetto: dal romanzo *L'affaire Clémenceau* (1866) di Alexander Dumas figlio, riduzione di Alfredo De Antoni, Giuseppe Paolo Pacchierotti

Sceneggiatore: Alfredo Manzi

Fotografia: Alberto G. Carta

Interpreti: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Alfredo De Antoni, Lido Monetti, Nella Montagna, Vittorio De Sica, Antonio Cruicchi

Lunghezza originale: 1079 mt. (primo episodio, *Iza bimba*), 1354 mt. (secondo episodio, *Iza donna*)

Visto di censura: 12822 del 1.7.1917 (primo episodio, *Iza bimba*), 12823 del 1.7.1917 (secondo episodio, *Iza donna*)

Prima visione: Roma, 13.6.1917 (primo episodio, *Iza bimba*), Roma, 20.6.1917 (secondo episodio, *Iza donna*)

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Culturarts - IVAC (Valencia); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Lo scultore Pierre Clémenceau è in prigione, in attesa di processo. E scrive al suo avvocato una lunga confessione del suo delitto: «Ha conosciuto il primo e unico amore della sua vita, la contessina Iza Dobro-nowska, che, però, sotto l'influenza della zia, intrigante e avida, sogna anche lei il lusso e la ricchezza. I due si frequentano, lei finisce per far parte del suo lavoro, posando per un busto. Si fidanzano, ma un'improvvisa partenza per la Polonia, dove la zia dovrebbe riscattare il patrimonio familiare, sequestrato per motivi politici, interrompe l'idillio. Pierre e Iza si separano, giurandosi eterno amore. Ma in Polonia, Iza dimentica ben presto Pierre e fa innamorare, pronuba la zia, il giovanissimo principe Sergio, che si indebita per lei. Interviene il padre di Sergio, che invia il giovane nel Caucaso fino alla maggiore età e denuncia le due donne, cui viene tutto confiscato e che vengono relegate in una cittadina di provincia. Iza, appreso che Pierre è divenuto famoso, gli scrive, chiedendogli perdono e lo supplica di venirla a liberare. Pierre, ancora innamorato, la porta con sé a Parigi, la sposa, lasciando la perfida zia Matilde in Polonia. Ma costei, con l'aiuto di Sergio, che è fuggito dal Caucaso, si reca a Parigi, fa credere a Iza di aver sbloccato i soldi e la induce a darsi alla bella vita, abbandonando Pierre. E Iza si lascia trascinare in un'esistenza di falso splendore. Quando Pierre, tempo dopo, reincontra questa creatura affascinante e demoniaca, che non ha mai cessato di amare, dopo un'ultima notte d'amore, la uccide con un pugnale e poi si costituisce (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1917, "Bianco e Nero", 3-4, 1989, pp. 236-238).

Il professor Checco e il poeta Ferdinando

Produzione: Cines, Roma

Anno: 1912

Interpreti: Giuseppe Gambardella, Lorenzo Soderini

Lunghezza originale: 243 mt.

Visto di censura: 4466 del 18.9.1914

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); Filmoteca de Catalunya -ICEC (Barcellona); Cineteca del Friuli (Gemona); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Checco e Ferdinando sono due poveracci che, per campare, imbrogliano le coppie, importunando le con serenate e poesie poco gradite. I due fingono di essere artisti quando non lo sono e, sfinendo il loro pubblico, si fanno pagare per le loro performance. Entrati in un bar, i due fidanzati si vendicano, chiedendo ai due di eseguire brani complicati che, chiaramente, loro non sono in grado di riprodurre. I gendarmi, quindi, arrestano i due imbrogliatori, per truffa.

Il quadro di Osvaldo Mars

Produzione: Rodolfi Film, Torino

Anno: 1921

Regia: Guido Brignone

Fotografia: Anchise Brizzi

Interpreti: Mercedes Brignone, Domenico Serra, Giovanni Cimara, François-Paul Donadio, Armand Pouget

Lunghezza originale: 1266 mt.

Visto di censura: 16.171 del 1.6.1921

Prima visione: 16171 del 1.6.1921

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

Si mormora che la Contessa Anna Maria di San Giusto abbia una relazione con il pittore Osvaldo Mars, per il quale avrebbe posato nelle vesti di Salomé. Temendo che anche il marito sia convinto della veridicità del pettegolezzo, la donna decide di parlare con l'artista, che non ha mai incontrato, e si reca nel suo studio; sulla porta dell'edificio incontra un uomo che, vedendola, appare profondamente turbato. Osvaldo Mars viene trovato morto, accanto al proprio dipinto lacerato, e la polizia inizia una serie di interrogatori dai quali emergono versioni dei fatti frammentarie e contrastanti. Grazie a una

bambina, ripresasi all'improvviso da un malore che la costringeva a letto, il mistero viene svelato: il pittore si è suicidato dopo aver incontrato la Contessa, che ha squarciato la tela per difendere la propria reputazione. La madre della bambina, morta poco tempo prima, era una donna incredibilmente somigliante alla Contessa, che aveva abbandonato la famiglia per diventare l'amante di Osvaldo Mars. (Azzurra Camoglio, *Enciclopedia del Cinema in Piemonte*, http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=898&stile=large. Ultima consultazione 12 gennaio 2017).

Quo vadis?

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino/UCI

Anno: 1924

Regia: Georg Jacoby, Gabriellino D'Annunzio

Soggetto: dal romanzo omonimo di Henryk Sienkiewicz (1883)

Sceneggiatore: Georg Jacoby, Gabriellino D'Annunzio

Fotografia: Giovanni Vitrotti, Curt Courant, Alfredo Donelli

Interpreti: Emil Jannings, Elena Sangro, Alfons Fryland, Lillian Hall-Davis, Andrea Habay, Raimondo van Riel, Rina de' Liguoro, Bruto Castellani, Gino Viotti, Gildo Bocci, Lido Manetti, Elga Brink, Marcella Sabbatini

Visto di censura: 20143 del 30.11.1924

Prima visione: Roma, 16.3.1925

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); George Eastman Museum (Rochester); Gosfilmofond of Russia (Mosca); Národní Filmový Archiv (Praga); BFI National Archive (Londra); Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum (Vienna); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino)

L'imperatore Nerone, incitato dal capo dei pretoriani Tigellino, pubblica un editto contro i cristiani. Pietro con alcuni cristiani prega nelle catacombe. Petronio, amico del giovane Vinicio, è segretamente amato dalla schiava

Eunica. Vinicio ricorda a Petronio di essere stato assistito, dopo un incidente con la biga, da una bella ragazza, Licia, ospite nella casa di Plauto e Dominila. Vinicio ottiene da Petronio l'aiuto per ritrovarla, ma Petronio fa prelevare Licia con la forza e l'affida alla liberta Lucilla nel palazzo di Nerone. Qui, dopo essere stata umiliata da Poppea, la fanciulla viene molestata da Nerone. Petronio, con uno stratagemma, riesce a salvarla e ordina di trasferirla in casa di Vinicio. Durante il viaggio in lettiga, però, Ursus, il gigante che ha giurato fedeltà e protezione a Licia, assale il corteo e libera la ragazza, con la quale si rifugia nel retro di una taverna gestita da un cristiano. I due sono visti, però, da Nerone, che in incognito sta tornando dalla visita a una indovina. Quando Ursus si allontana, Nerone si introduce nel locale e tenta invano di sedurre Licia. Ursus torna in tempo per salvare la padrona. Livio, figlio di Nerone, si ammala e muore. L'imperatore, che è ossessionato dal volto di Licia oltre che dai simboli cristiani, accusa la ragazza di aver fatto un maleficio e chiede a Tigellino di cercarla. Sconvolto dagli avvenimenti, anche Vinicio ricerca Licia. Con l'aiuto di Chilone, una spia greca, la rintraccia e tenta di rapirla. Maltrattato da Ursus, il giovane viene curato in casa dei cristiani amici di Licia e si converte anche lui al cristianesimo. Su ordine di Nerone, Tigellino appicca un incendio a Roma: l'imperatore vorrebbe godersi lo spettacolo che ispira la sua vena poetica ma deve far fronte alla ribellione della plebe, che lo accusa. Per salvarsi, lui stesso accusa a sua volta i cristiani. Mentre Licia e Ursus sono tra i primi a venire arrestati, Pietro cerca scampo fuori città, ma gli appare Cristo, che gli fa capire come il suo posto sia a Roma. Molti cristiani vengono crocefissi o bruciati. Il massacro prosegue al Circo, dove i cristiani sono dati in pasto ai leoni e schiacciati dalle bighe in corsa. Su consiglio di Petronio (che, inimicatosi Nerone, si suiciderà insieme alla fedele Eunica), Vinicio va a sollevare contro Nerone le legioni. Segnali di ribellione compaiono anche al Circo (dove Nerone uccide Chilone, che ha pubblicamente rivelato la responsabilità del tiranno nell'incendio). Trascinata da una biga, Domitilla riesce a salvarsi. Ursus doma il toro sul dorso del quale è stata legata Licia e quando Nerone nega la grazia della vita alla donna, la folla insorge, con l'appoggio dei soldati guidati da Vinicio, il quale uccide Tigellino. Anche

Nerone sta per essere ucciso da Ursus, ma il gigante viene fermato da Licia. Nerone si farà più tardi pugnalarlo, prima di essere raggiunto dagli inseguitori. ((Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1924-1931, "Bianco e Nero"*, 1996, pp. 57-58).

Il re della moda

Produzione: Cines, Roma

Anno: 1914

Interpreti: Giuseppe Gambardella, Lorenzo Soderini

Lunghezza originale: 220 mt.

Visto di censura: 4017, 29.07.1914

Checco vince un gran premio alla lotteria e, divenuto ricco, si trasferisce con la moglie in città. Subito vengono abordati da un tipo singolare, che gli inculca bislacche idee snobistiche, consigliandoli di indossare abiti più che stravaganti... (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/156686492>. Ultima consultazione: 12 aprile 2017)

Un regalo imbarazzante

Produzione: Tiber, Roma

Anno: 1918

Interpreti: Ferdinand Guillaume

Lunghezza originale: 230 m

Visto di censura: 13273 del 1.2.1918

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Il prezzo della corruzione* all'interno del capitolo *Pecunia non loquitur. Il denaro nel cinema muto italiano di finzione*.

Rincasare non è sempre facile

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1912

Interpreti: Ernesto Vaser, Ada Marangoni

Lunghezza originale: 231 mt.

Visto di censura: 7314 del 24.02.1915

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Fringuelli ha un gran desiderio di andare a spassarsela a Parigi. Si inventa un affare da sbrigare a Chamonix, moglie e suocera l'accompagnano alla stazione, ma appena le due donne gli girano le spalle, il nostro eroe cambia treno e parte per la Ville Lumière. Al ritorno non trova in casa nessuno, ma c'è un giornale che informa che, causa neve, il treno da Chamonix ha un giorno di ritardo. Per rendere il proprio ritorno credibile, Fringuelli deve stare nascosto per un giorno: e l'armadio di casa gli sembra il posto migliore. Quando le donne rientrano a casa, la suocera tenta di riporre il cappotto nell'armadio, ma Fringuelli tiene ben fermo il portello. Nel tira e molla che ne segue, il mobile finisce per cadere addosso alla suocera, mentre Fringuelli se ne scappa dalla finestra. Un vicino vede però un'ombra fuggire e, pensando a un ladro, spara una fucilata, impallinando il sedere del nostro eroe. Ultimo nascondiglio è la cuccia del cane e Fringuelli vi passa la notte, ma l'indomani i guai non accennano a finire. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/154737171>. Ultima consultazione: 14 marzo 2017).

Il ritratto dell'amata

Produzione: Film d'Arte Italiana, Roma

Anno: 1912

Regia: Gerolamo Lo Savio

Sceneggiatore: Guido Silvagni

Interpreti: Maddalena Céliat, Cesare Dondini, Vittorio Rossi Pianelli

Lunghezza originale: 705 mt.

Reperibilità: Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna)

La protagonista interpretata da Francesca Bertini, donna abbiente, sposata e con un figlio, intavola una relazione con un pittore che la ritrae in una posa seducente. Abbandonato dalla ricca signora, l'artista consuma la sua vendetta inviando il dipinto al marito che, riconoscendola, l'allontana dalla famiglia. (Jessica Cusano)

Robinet aviatore

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1911

Interpreti: Marcel Fabre

Lunghezza originale: 137 mt.

Visto di censura: 11586 del 02.06.1916Reperibilità: Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

Robinet, dopo aver assistito a una manifestazione aerea, decide di diventare aviatore e si costruisce un velivolo a forma di pesce volante. Il giorno del primo volo si raduna intorno a lui una gran folla, sindaco in testa, ma appena decollato, Robinet combina diversi guai: aggancia il tetto di una casa, sollevandola e facendola ricadere su di un'automobile, spezza una ciminiera, prende al volo due operai al lavoro su un tetto, facendoli piombare su di un carretto, e infine precipita su un palazzo, di cui distrugge i cinque piani fino ad arrivare giusto nella stazione di polizia. Dalla sua cella, ingessato fino al collo, Robinet scrive una lettera ai suoi amici, descrivendo il meraviglioso viaggio e l'arrivo in un luogo "sicurissimo". (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/173880269/0ef0c61ab2>. Ultima consultazione: 14 marzo 2017).

Robinet chauffeur miope

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1914

Interpreti: Marcel Fabre

Lunghezza originale: 174 m

Visto di censura: 3269 del 06.05.1914

Reperibilità: Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Nuove tecnologie, nuovi problemi* all'interno del capitolo *Cinema a tutta velocità. Treni, automobili e biciclette nel cinema muto italiano di finzione.*

Robinet innamorato di una chanteuse

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1911

Interpreti: Marcel Fabre, Gigetta Morano

Lunghezza originale: 164 m

Visto di censura: 11834 del 03.08.1916

Reperibilità: Museum of Modern Art - Department of Film (New York); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Robinet ha perso la testa per un'artista del varietà e, introdottosi, attraverso mille disastri, nel teatro, tenta di avvicinarla proprio mentre si sta esibendo in palcoscenico. Quando infine raggiunge il suo camerino, questa è già andata via. Decide allora di seguirla fino a casa. Per la strada ha un brutto incontro con alcuni apaches, che riesce a battere; arrivato al portone del palazzo, suona il campanello, ma riceve solo un paio di secchi d'acqua sulla testa. Zuppo e infreddolito, Robinet si accoccola accanto al portone e sta per addormentarsi, quando un inquilino del palazzo, rientrando, dimentica l'uscio socchiuso.

Strisciando nel buio, Robinet raggiunge l'appartamento della chanteuse, la quale, appena lo vede, chiama la polizia: poco dopo due gendarmi si portano via Robinet, smaltirà i bollori in cella. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/155386438>. Ultima consultazione: 3 febbraio 2017).

Il romanzo di un fantino

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1910

Sceneggiatore: Arrigo Frusta

Interpreti: Paolo Azzurri, Alberto Capozzi, Oreste Grandi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Mirra Principi, Ercole Vaser, Mario Voller-Buzzi

Reperibilità: Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *I nuovi mezzi a motore: una corsa verso il progresso* all'interno del capitolo *Cinema a tutta velocità. Treni, automobili e biciclette nel cinema muto italiano di finzione*.

Sangue romagnolo

Produzione: Gloria Film, Torino

Anno: 1916

Regia: Leopoldo Carlucci

Soggetto: Edmondo De Amicis, *Sangue romagnolo*, dai racconti mensili di *Cuore*, 1886.

Interpreti: Luigi Petrunaro

Lunghezza originale: 270 mt.

Visto di censura: 10971 del 13.1.1916

Prima visione: Roma, 22.5.1916

Reperibilità: Fondazione Cineteca Italiana (Milano)

Per la sinossi del film cfr. il paragrafo *Le tasche povere del ricco di spirito* all'interno del capitolo *Pecunia non loquitur. Il denaro nel cinema muto italiano di finzione*.

Scampolo

Produzione: Nero Film, Italia/Germania

Anno: 1928

Regia: Augusto Genina

Interpreti: Carmen Boni, Livio Pavanelli, Hans Junkermann

Reperibilità: Lobster Films (Parigi)

Scampolo è una giovane orfana romana che sopravvive grazie allo svolgimento di umili mansioni lavorative. Gli unici affetti che la fanno sentire considerata sono un cagnolino di nome Tito e un vecchio professore, entrambi amanti dello zucchero. A causa del suo cane, Scampolo viene cacciata dal suo appartamento, da una zia ubriaccona con cui condivide l'abitazione. Successivamente, l'amato animale muore per un incidente e Scampolo si strugge per la sofferenza. Dopo qualche tempo, la ragazza trova lavoro in una lavanderia e, durante una consegna a domicilio, incontra un giovane ingegnere senza un soldo, che si chiama Tito Sacchi. Tito (che oltretutto ha lo stesso nome del cagnolino ormai defunto) ha una relazione con una donna capricciosa e presuntuosa. Scampolo e Tito simpatizzano l'una per l'altro, perciò decidono di vivere insieme. La protagonista diventa la cameriera di Tito; convivendo, i due si innamorano, ma decidono di non dichiarare i propri sentimenti. Un giorno, il governo decide di finanziare un importante progetto di ingegneria progettato da Sacchi, il quale è costretto a partire per l'Africa. Scampolo è disperata perché non vuole allontanarsi da Tito. Alla stazione, nel momento del commiato, mentre il treno è già in movimento, Sacchi afferra il corpo della sua amata e la porta con sé in Africa. (Jessica Cusano).

La signora dalle camelie

Produzione: Caesar Film, Roma

Anno: 1915

Regia: Gustavo Serena

Soggetto: tratto da *La Dame aux Camélias* (1852), di Alexandre Dumas (figlio), riduzione di Renzo Chiosso

Sceneggiatore: Alfredo Manzi

Fotografia: Alberto G. Carta

Interpreti: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Olga Benetti, Carlo Benetti, Camillo De Riso, Antonio Cruicchi, Tina Ceccacci

Lunghezza originale (dichiarata): 1800 mt.

Visto di censura: 10288 del 19.8.1915

Prima visione: Roma, 24.11.1915

Reperibilità: Culturarts - IVAC (Valencia); Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Storia di Lulù

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1909

Regia: Arrigo Frusta

Fotografia: Giovanni Vitrotti

Reperibilità: Library of Congress (Washington); Cineteca del Friuli (Gemona)

Questo film narra la vita di Lulù dalla nascita all'età adulta, attraverso una prospettiva singolare della cinepresa, che inquadra la parte bassa di ambienti e personaggi. Lulù, cresciuta in campagna da una famiglia presumibilmente contadina, si guadagna da vivere facendo la pastora. Raggiunti i diciassette anni, Lulù abbandona le sicurezze della casa paterna, per realizzare i propri sogni in città. Giunta in città, Lulù compra un paio di stivaletti alla moda, che inaugurano un nuovo stile di vita urbano: la fanciulla diventa una ballerina

che raccoglie i consensi del pubblico e le attenzioni degli uomini. (Jessica Cusano)

Tartarin e i cinque franchi

Produzione: Centauro Films, Torino

Anno: 1912

Regia: Giuseppe Gray

Interpreti: Cesare Quest

Reperibilità: Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Cineteca del Friuli (Gemona)

Un galantuomo perde il portafoglio, ma viene recuperato da Totò e Tartarin, occupati come gendarmi. Il galantuomo regala cinque franchi di premio alle due guardie che discutono su come spenderli. Inizialmente decidono di investirli in cibo e bevande, ma, alla fine, non si mettono d'accordo. Il caso decide per loro, infatti durante il lancio della moneta che dovrebbe determinare l'esito della disputa, il soldo viene rubato da una coppia che li guarda dalla finestra. La coppia, dopo aver rubato il denaro ai due litiganti, gode di un pasto consumato in osteria, a spese di Totò e Tartarin. (Jessica Cusano).

Tigre reale

Produzione: Itala Film, Torino

Anno: 1916

Regia: Giovanni Pastrone

Soggetto: Giovanni Verga, da una sua omonima novella (1873)

Fotografia: Giovanni Tomatis, Segundo de Chómon

Interpreti: Pina Menichelli, Alberto Nepoti, Febo Mari, Valentina Frascaroli, Gabriel Moreau, Ernesto Vaser, Enrico Gemelli, Bonaventura Ibanez

Lunghezza originale: 1742 mt.

Visto di censura: 11662 del 20.6.1916

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

La contessa russa Natka, durante un ricevimento, incontra il diplomatico Giorgio La Ferlita, ed è causa di un duello fra questi ed un ufficiale che esige da lei un ballo pRomassogli.

Durante un incontro con Giorgio, che se ne è innamorato, Natka gli racconta la sua vita avventurosa: «In Russia era l'amante del suo guardacaccia, il rivoluzionario Dolski, ma il marito, venuto a conoscenza della relazione, lo fece esiliare in Siberia. Natka, disperata per il distacco, andò a raggiungerlo, ma scoprì che viveva con un'altra donna. Addolorata, fuggì delirando senza meta finché venne raccolta ed assistita da alcuni contadini. Ella non volle più saperne di Dolski, il quale, disperato per essere stato respinto, si uccise con una revolverata sotto i suoi occhi».

La Contessa Nakta rimane per lungo tempo lontana da Giorgio La Ferlita, il quale, pur sempre innamorato di lei, ma lontano, si lega nel frattempo ad una ricca ereditiera. Dopo qualche mese Natka ritorna ed egli ottiene da lei un ultimo appuntamento in un albergo. Durante l'incontro scoppia un incendio e sopraggiunge anche il marito di Nakta, il quale, furioso di gelosia, chiude a chiave nella camera i due amanti, tentando di farli morire. Essi riescono però a salvarsi mentre il marito morirà tra le fiamme. (dal quaderno *D'Annunzio e il cinema*, Gardone Riviera, 1977, in (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1916. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4, 1990, p. 209-210).

Gli ultimi giorni di Pompei

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1908

Regia: Luigi Maggi, Arturo Ambrosio

Soggetto: dal romanzo "The Last Days of Pompei" (1835) di Edward G. Bulwer-Lytton, riduzione di Roberto Omegna

Fotografia: Roberto Omegna, Giovanni Vitrotti

Interpreti: Umberto Mozzato, Lydia De Roberti, Luigi Maggi, Ernesto Vaser, Mirra Principi

Lunghezza originale: 366 mt.

Reperibilità: Filmoteca Española (Madrid); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino); Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Arabace, gran sacerdote, ama la Patrizia Jone, che è invece in corrispondenza d'amorosi sensi con Glauco, anch'egli della miglior nobiltà. Il giovane cavaliere romano tiene presso di sé Nidia, una povera cieca che lo serve in silenzioso amore ignorato da lui. Il sacerdote malvagio, sdegnato per le ripulse di Jone le uccide il fratello Apocide e per mezzo di Nidia, abusando della cecità di essa, fa bere a Glauco un filtro che lo rende frenetico. Condannato ai leoni, Glauco sarebbe ormai perduto se "l'orrendo sterminatore Vesuvio" non scatenasse d'un tratto sulla città la sua mostruosa ira infernale. Così Glauco riesce a salvarsi con Jone e salpa dalla città maledetta sopra un battello. (Cineteca MNC: <https://vimeo.com/156673520>. Ultima consultazione: 26 agosto 2017).

Gli ultimi giorni di Pompei

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Torino

Anno: 1913

Distribuzione: Giuseppe Barattolo, Roma

Regia: Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi

Soggetto: dal romanzo "The Last Days of Pompei" (1835) di Edward G. Bulwer-Lytton, riduzione di Arrigo Frusta

Sceneggiatore: Arrigo Frusta

Interpreti: Fernanda Negri Pouget, Eugenia Tettoni Florio, Ubaldo Stefani, Vitale De Stefano, Antonio Grisanti, Cesare Gani-Carini, Ercole Vaser, Carlo Campogalliani.

Lunghezza originale: 1958 mt. (quattro atti)

Visto di censura: 994 del 1.12.1913

Prima visione: 994 del 1.12.1913

Reperibilità: Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles); Cineteca del Friuli (Gemona); Fondazione Cineteca Italiana (Milano); Library of Congress (Washington); Národní Filmový Archiv (Praga); UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive (BAMPFA) (Berkeley); Fondazione Cineteca di Bologna (Bologna); UCLA Film & Television Archive (Los Angeles); Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Academy Film Archive (Los Angeles); Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (Berlino); Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo (Torino)

Un vecchio, tra le rovine di Pompei, rovescia una clessidra e rievoca la città com'era nel 79 d.C: tra i suoi abitanti, la venditrice di fiori cieca Nidia, il gran sacerdote di Iside Arbace e i due innamorati, Glauco e Jone. Innamorata a sua volta di Glauco, Nidia si procura da una strega un filtro d'amore per farlo innamorare di lei, ma Arbace lo sostituisce con una pozione che porta Glauco alla pazzia. Falsamente accusato di aver ucciso Apecide, discepolo di Arbace, Glauco viene processato e condannato a morire nel circo. Lo salva prima il provvidenziale intervento di Nidia, che sfuggita agli sgherri di Arbace, accusa pubblicamente del delitto il sacerdote, e poi l'improvvisa eruzione del Vesuvio, che distrugge Pompei e i suoi abitanti. Riescono a salvarsi prendendo il largo su una barca Glauco e Jone, mentre Nidia si suicida annegandosi (Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano*. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero", 3-4, 1993, p. 314).

Umanità

Produzione: Liana Film, Roma

Anno: 1919

Regia: Elvira Giallanella

Soggetto: tratto da *Tranquillino dopo la guerra vuol ricreare il mondo... nuovo*, di Vittorio Emanuele Bravetta

Sceneggiatore: Elvira Giallanella

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma)

I bambini Tranquillino e Serenetta riposano nella loro camera da letto. Nella notte i piccoli si alzano e mentre Serenetta va a rubare nel vaso della marmellata, Tranquillino prende le sigarette di papà: il fumo gli provoca un sogno angoscioso in cui il mondo è stato distrutto da una terribile guerra e a lui tocca il compito di rifarlo. I bambini si aggirano in un paesaggio spettrale, pieno di rovine e senza più tracce di vita umana. Nel suo tentativo di ricreare il mondo, Tranquillino scopre di avere in sé la stessa pulsione distruttiva che ha portato l'umanità alla rovina. Alla fine, disperati e impauriti, i piccoli cercano conforto nella preghiera e trovano rifugio tra le braccia di un Dio barbuto.

(Monica Dall'Asta: <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=69887>. Ultima consultazione: 15 settembre 2017)

La via del dolore

Produzione: Fert, Roma

Anno: 1924

Regia: Guglielmo Zorzi

Soggetto: Guglielmo Zorzi

Sceneggiatore: Guglielmo Zorzi

Interpreti: Linda Pini, Lido Manetti, Enrico Scatizzi, Marcella Sabbatini

Lunghezza originale: 1597 mt.

Visto di censura: 20029 del 31.10.1924

Prima visione: Roma, 15.4.1925

Nadia, una giovane che vive in Russia, si guadagna da vivere facendo la ballerina in un teatro di varietà. Il contesto lavorativo segna lo stile di vita della ragazza, che la condiziona a essere donna frivola, sfacciata e sessualmente disponibile. La donna, tuttavia, coltiva, in segreto, l'amore per la sua figlia illegittimo, affidato a una famiglia di provincia. Questa, venuta a

conoscenza dello stile di vita dissoluto di Nadia, restituisce, senza preavviso, la neonata alla ballerina. Nadia, in piena notte, rientra nella sua stanza in compagnia di un uomo ubriaco e trova l'infante ad attenderla sul suo letto. Sconvolta, la donna stringe a sé la sua bambina, mentre l'uomo cerca di violentarla. Nadia, per difendersi, lo uccide con una bottiglia, perciò, capendo di essere in difficoltà, chiede aiuto al suo vicino di casa, il violinista Serge Saguine innamorato di lei. Condizionata da questo incidente, Nadia scappa con la bambina e decide di cambiare vita raggiungendo terre lontane. Reclutata presso una locanda come domestica, cresce la primogenita con equilibrio e serenità. A distanza di tempo, conosce Ivan, ufficiale della guardia, figlia della Contessa Borowsky, ovvero la proprietaria della struttura in cui Nadia presta servizio. Divenuta, poi dama di compagnia della Contessa, si stabilisce presso il suo castello, luogo dove inizia a frequentare Ivan, di cui si innamora. La presenza e la spensieratezza della figlia di Nadia, incidono sull'umore della Contessa, la quale, uscita da una condizione di solitudine, si lega alla bambina con cui instaura una relazione affettiva. Nadia e Ivan, intanto si dichiarano e iniziano un rapporto amoroso, legittimato dal consenso della vecchia Borowsky. Durante un ricevimento presso il castello, fa il suo ingresso il violinista, ospite e accompagnatore di un invitato. Nadia, sconvolta da questo incontro inaspettato, teme per la sua stabilità: la presenza del violinista e una sua parola, infatti, potrebbero svelare i segreti nascosti del passato della protagonista. Il violinista, perciò, ricatta Nadia, obbligandola a riceverlo in piena notte. Ivan, pensando che Serge sia l'amante di Nadia, la umilia, rifiutandola. Dopo una straziante confessione della donna e, appurata la sua sincerità, Ivan si ricongiunge a lei, con amore e passione. (Jessica Cusano)

Zuma

Titoli alternativi: *La schiava*

Produzione: Cines, Roma

Anno: 1913

Regia: Baldassarre Negrone

Soggetto: Augusto Genina

Interpreti: Hesperia, Ignazio Lupi, Leda Gys, Augusto Mastripietri, Pina Menichelli, Bruno Castellani

Lunghezza originale: 741 / 810 mt.

Visto di censura: 4219 del 19.9.1914

Reperibilità: Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale (Roma); Centro Galego de Artes da Imaxe (A Coruna)

Al villaggio di Colfiorito, ameno luogo di villeggiatura, arriva, per fare spettacolo, una carovana di nomadi, di cui fa parte una giovane sudanese, Zuma, che distribuisce il programma per le strade. Alla sera il tendone è gremito e sono presenti anche i conti Fossi. Dietro le quinte, Lucas, il capocarovana, maltratta Zuma. Nella notte, la giovane fugge e chiede aiuto al castello dei conti Fossi, che l'assumono come cameriera e liquidano Lucas, venuto a reclamarla, con una somma di denaro. La generosità della contessa Claudia conquista il cuore di Zuma. La marchesa Luciana viene ospitata dai Fossi, donna frivola che civetta con il conte. Temendo quindi per la felicità della padrona, Zuma minaccia di morte l'intrusa e la costringe ad andarsene. Di ritorno in città, Zuma trova in un baule un ritratto del padrone e lo porta in camera sua. Ogni sera lo contempla di nascosto, scoprendo di esserne innamorata, in parte ricambiata. Ma Zuma, piuttosto che tradire la fiducia della sua benefattrice, una sera che in casa dei conti Fossi si dà una festa, si esibisce in una danza esotica con un serpente, facendosi alla fine mordere dal pericoloso rettile (Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1913. Seconda parte, "Bianco e Nero"*, 3-4, 1993, p. 346).

Bibliografia

Albanese, Giulia, Faccioli, Alessandro, *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914 – 1918)*, Torino, Kaplan, 2016.

Alonge, Giaime *Giocando con i soldatini. La guerra ed il sogno di Momi tra propaganda e mercato*, “Il Nuovo Spettatore”, vol. I, no. 1, 1997, pp. 167–178.

Alovisio, Silvio, *Attrazioni, fughe e farse: appunti sul cinema comico a Torino nei primi anni Dieci*, Maria Vassallo (a cura di), *Insegnare Storia con il cinema muto. Torino: cinema, moda e costume nel primo novecento*, Mantova, Associazione Clio '92, 2006, pp. 95–130.

———, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2014.

———, *Il cinematografo come macchina allucinogena: su alcune osservazioni psicopatologiche del 1911*, “Bianco e Nero. Cinema Muto Italiano. Microteorie”, in Luca Mazzei, Leonardo Quaresima (a cura di), ottobre 2004.

———, *La Scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016.

———, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente dell'Italia del primo Novecento. Con una antologia di testi d'epoca*, Torino, Kaplan, 2013.

———, *L'ombra del Capitano. Tracce salgariane nel cinema muto italiano d'avventura*, C. Allasia, Nay (a cura di), *La penna che non si spezza. Emilio Salgari a cent'anni dalla morte. Atti del convegno internazionale di studi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 97 – 122.

———, *Temi nazionali e vocazione internazionale del primo cinema italiano*, in A. Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. I (1895-1911)*, Roma - Venezia, Scuola Nazionale di Cinema - Marsilio.

———, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano - Torino, Il Castoro - Museo Nazionale del Cinema, 2005.

Arnheim, Rudolph, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1954. Tr. it. a cura di G. Dorfles, M. Leardi, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Aprà, Adriano, Lucio D'Ambra ritrovato. "Le moglie e le arance" e "L'Illustre Attrice Cicala Formica", in Aprà, Adriano, Mazzei, Luca (a cura di), *Lucio D'Ambra e il cinema*, in "Bianco e Nero", 5, LXIII, 2002, pp. 5 – 18.

Attorre, Antonio, *Château Lumière. Brindisi ed ebbrezze al cinema*, Bra, Slow Food, 2007.

Bagnasco, Arnaldo, Marzio Barbagli, Alessandro Cavalli, *Corso di sociologia*, Bologna, Il mulino, 1997.

Barthes, Roland, *Sémantique de l'objet*, "L'aventure Sémiologique", Parigi, Seuil, 1985, pp. 249–260.

Bateson, Gregory, *An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex*, Margaret Mead, Rhoda Métraux (a cura di), *The Study of Culture at a Distance*, Chicago, University of Chicago Press, 1953, pp. 331 – 348. Ultima edizione: New York - Oxford, Berghahn Books, 2000, pp. 302–11.

Bateson, Gregory, Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, Academy of Sciences - Wilbur G. Valentine Editor, 1942.

Baudino, Natalina, *Le proiezioni luminose applicate all'insegnamento elementare e loro risultati pratici*, Roma, Libreria Scolastica Nazionale, 1911.

Beretta Piccoli, Raffaele, Sergio Rossi, 'Ontologia del denaro: moneta e valore da una prospettiva interdisciplinare', *Umanesimo e religione nella storia del pensiero economico. X Convegno Internazionale AISPE*, Treviso, Università di Treviso, 2008.

Bernardi, Silvia, Fabio Dei, Pietro Meloni (a cura di), *La materia del quotidiano: per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pacini, 2011.

Giorgio Bertellini, *Italy in Early American Cinema. Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

Bertetto, Paolo, *Lo specchio e il simulacro: il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.

Bertozzi, Marco, *Cinegrafie di una capitale. L'Italia fra l'urbe e la metropoli*, Paolo Bertetto, Fabrizio Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro, 1998.

Biondi, Teresa, *Elementi di antropologia filmica. L'approccio psico-antropologico nella scena cinematografica*, Roma, Meti, 2012.

Blackledge, Catherine, *The Story of V: A Natural History of Female Sexuality*, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 2003. Tr. it. di M. Fiorini, *Storia di V. Biografia del sesso femminile*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

Blason Scarel, S., 'Attila Flagellum Dei?', *Atti del convegno internazionale di studi storici sulla figura di attila e sulla discesa degli unni in italia nel 452 d.C.*, Roma, 1994.

Blom, Ivo, "Travelogues" italiani: un genere da riscoprire, in M. Canosa, a cura di, *A nuova luce. Cinema muto italiano 1. Atti del convegno internazionale*, 12-13 novembre 1999, Bologna, CLUEB, 2000.

Boatti, Giorgio, *Bolidi: quando gli italiani incontrarono le prime automobili*, Milano, Mondadori, 2006.

Bourdieu, Pierre, *Esquisse da une théorie de la pratique: précédé de trois études de ethnologie Kabyle*, Parigi, Seuil, 1972. Tr. it. di I. Maffi, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia Cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

———, *La Distinction, Critique social du jugement*, Parigi, Minuit, 1979. Tr. it. di G. Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Bragaglia, Cristina, *Sequenze di gola: cinema e cibo*, Fiesole, Cadmo, 2002.

Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Parigi, A. Colin, 1967. Tr. it. a cura di Corrado Vivanti, *Capitalismo e civiltà materiale (secoli XV–XVIII)*, Torino, Einaudi, 1977.

Bressan, Corrado, Il cinematografo nelle caserme, "L'illustrazione cinematografica", vol. I, no. 5, March 1912.

Brown, Frederic, *Answer*, in *Angels and Spaceships*, New York, Dutton, 1954. Tr. it. Fruttero, Carlo (a cura di), *La risposta*, in *Tutti i racconti (1950-1972)*, Milano, Mondadori, 1992.

Brunetta, Gian Piero, *Il cinema muto italiano: da “La presa di Roma” a “Sole”. 1905-1929*, Bari, Laterza, 2008.

———, *L’évocation du passé dans le film historique italien*, in Bernardini, Aldo, Gili, Jean A., (a cura di), *Cinéma italien 1905-1945*, Parigi, Centre Pompidou, 1986.

———, ‘Introduzione 1993’, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

———, La riscoperta di Atlantide. Tappe di storia della storiografia del cinema muto italiano, ““Immagine. Note di storia del cinema””, vol. IV, no. 7, 2013, pp. 9 – 72.

Bruno, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993. Tr. it. a cura di Maria Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

Calendoli, Giovanni, *Cabiria e il film storico della romanità*, in Id., *Materiali per una storia del cinema italiano*, Parma, Maccari, 1967, pp. 61-108.

Calvesi, Maurizio, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.

Camporesi, Piero, *La Terra e la Luna: alimentazione, folclore, società. Dai riti agrari ai fast food: Un viaggio nel ventre dell’Italia*, Milano, Garzanti, 1995.

Canevacci, Massimo, *Antropologia del cinema*, Milano, Feltrinelli, 1982.

———, *Antropologia della comunicazione visuale: feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Roma, Meltemi, 2001.

Canosa, M., *Una breccia nello schermo. "La presa di Roma" di Filoteo Alberini/A Breach in the Screen. "La presa di Roma" by Filoteo Alberini*, in Michele Canosa, a cura di, *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano/Beginnings of Italian Cinema*, Recco (GE), Le Mani, 2006.

———, *Bruciami... Bruciami l'anima!*, in L. Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, Marsilio, 1996.

———, *La congiura degli innocenti: Il quadro di Osvaldo Mars*, Paolo Bertetto, Fabrizio Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro, 1998.

Canosa, Michele, a cura di, *A nuova luce. Cinema muto italiano 1. Atti del convegno internazionale, 12-13 novembre 1999*, Bologna, CLUEB, 2000.

Cardano, Mario, *Tecniche di ricerca qualitativa. Percorsi di ricerca nelle scienze sociali*, Roma, Carocci, 2003.

Cardillo, Massimo, *Tra le quinte del cinematografo: cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987.

Carocci, Giampiero, *Giolitti e l'età giolittiana. La politica italiana dall'inizio del secolo alla Prima Guerra Mondiale*, Torino, Einaudi, 1961.

Della Casa, Giovanni, *Galateo, Overo de' costumi*, Emanuela Scarpa (a cura di), Modena, Panini, 1990.

Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.

———, *L'occhio del novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

———, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

Casetti, Francesco, Silvio Alovio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, D. Vigan, R. Eugeni (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Vol. I. Dalle origini agli anni Venti*, Roma, Ente dello spettacolo, 2006.

Casetti, Francesco, Federico Di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 2007.

Casetti, Francesco, Luca Mazzei, *La modernità controversa: cinema ed esperienza del moderno in Italia dal 1900 al 1945*, “Immagine. Note di storia del cinema”, vol. IV, no. 9, 2014, pp. 143–144.

Cavaliere, Raffaele, ‘Condizionamenti socio culturali del fumatore’, *Il Tabacco*, no. 8, 2000, pp. 105–106.

Centofanti, Alfredo, ‘Il cinematografo nei manicomi e nelle carceri’, *L’illustrazione Cinematografica*, vol. II, no. 12, luglio 1914.

Cherchi Usai, Paolo, *A Brief Cultural History of Italian Film Archives (1980-2005)*, in Giorgio Bertellini (a cura di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, John Libbey & Co., 2013. Edizione riveduta e aggiornata: *Silent Cinema: an Introduction*, Londra, British Film Institute, 2000.

———, *La cineteca di Babele*, Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001.

———, *Una Passione infiammabile: guida allo studio del cinema muto*, Torino, Utet, 1991.

Chiozzi, Paolo, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 1993.

Colombo, Fausto, *La cultura sottile*, Milano, Bompiani, 1998.

Conner, Mark, Christopher J. Armitage, *La Psicologia a tavola*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Conti, Fulvio, *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVIII e XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Costa, Antonio, *I Leoni di Schneider: percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002.

Costetti, Romano, Il metodo intuitivo nell'insegnamento religioso, "Luce et Verbo", vol. III, no. 25–26, luglio 1911, pp. 271–276.

Coviello, Massimiliano, Il cinema italiano racconta il vino. Le vigne e le tavole, la produzione e il consumo consapevole, "Fogli di Bacco", no. 6, 2012.

Crosby, Alfred W., Igor Legati, *Lo scambio colombiano: conseguenze biologiche e culturali del 1492*, Torino, Einaudi, 1992.

Cusano, Jessica, Il cin cin del malaugurio. La rappresentazione del brindisi nel cinema muto italiano, "Immagine. Note di storia del cinema", no. 12, 2016, pp. 153 – 183.

———, Fame di film. Cibo e generi nel cinema muto italiano, "Immagine. Note di storia del cinema", no. 8, 2013, pp. 114-141.

Dagna, Stella, "Maciste alpino". Una trama in epoca di guerra, "Immagine. Note di storia del cinema", vol. IV, no. 13, 2016.

Dagna, Stella, Claudia Gianetto (a cura di), *Maciste. L'uomo Forte*, Bologna - Torino, Edizioni Cineteca di Bologna - Museo Nazionale del Cinema, 2009.

Dagna, Stella, Gianetto, Claudia, Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro, "Immagine. Note di storia del cinema", 6, 2012, pp. 16 – 31.

Dagrada, Elena, Mosconi, Elena, Paoli, Silvia, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Castoro, 2007.

Dal Sasso, Davide, 'Recensione di "Un approccio ecologico alla percezione visiva" di James J. Gibson', *Method. Analytic Perspectives*, in corso di pubblicazione.

Dall'Asta, M., *La politica dei generi*, Silvio Alovio, Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, UTET, 2014.

Dalle Vacche, Angela, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008.

De Amicis, Edmondo, *Cuore*, Milano, Fratelli Treves, 1889.

De Grazia, Victoria, *Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922-1940)*, Françoise Thébaud (a cura di), *Storia delle donne in occidente. Il Novecento*, Roma - Bari, Laterza, 1992, pp. 141–75.

De Vincenti, Giorgio, *Il Kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, in «Bianco e Nero», XLIX, 1, 1988, pp. 7-26.

Delahaye, Michel, Jacques Rivette, Entretien avec Claude Lévi-Strauss, "Cahiers du Cinema", no. 155, 1964, pp. 19–29.

Delli Colli, L., *Il Gusto in 100 ricette del cinema italiano*, Roma, Elleu Multimedia, 2002.

Di Girolamo, Luigi, *Il Cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*, Pisa, ETS, 2014.

Diana, Giampietro, La storia della sigaretta, "Il Tabacco", no. 7, 1999, pp. 25–32.

Dickson, Paul, *Toasts: Over 1,500 of the Best Toasts, Sentiments, Blessings, and Graces*, New York, Crown Publishers Inc., 1991.

Douglas, Mary, *Antropologia e simbolismo: religione, cibo e denaro nella vita sociale*, Eleonora Bona (a cura di), Bologna, Il Mulino, 1985.

Douglas, Mary, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, Londra, Routledge - Paul Kegan, 1975. Tr. it. parziale in Eleonora Bona (a cura di), *Antropologia e simbolismo: religione, cibo e denaro nella vita sociale*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Dumas, Alexandre, *La Femme de Claude*, Parigi, Michel Lévy Frères, 1873.

Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Parigi, Félix Alcan, 1912. Tr. it. a cura di Claudio Cividali, *Le forme elementari della vita religiosa*, Torino, Edizioni di Comunità, 1997.

Eugeni, Ruggero, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita & Pensiero, 2002.

Fabbri, Gualtiero, *Al cinematografo*, Sergio Raffaelli (a cura di), Morlupo, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 2012.

Fabietti, Ugo, *Storia dell'antropologia*, Bologna, Zanichelli, 2001.

Faccioli, Alessandro, Alberto Scandola (a cura di), *A Fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Bologna - Roma, Persiani - Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 2014.

Fanchi, Mariagrazia, Mosconi, Elena, *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930 – 1960*, Fondazione Scuola nazionale del Cinema, Roma, 2002.

Ferguson, Niall, *The Ascent of Money: A Financial History of the World*, Londra, Penguin, 2008. Tr. it. a cura di Paolo Canton, *Ascesa e declino del denaro. Una storia finanziaria del mondo*, Milano, Mondadori, 2009.

Ferro, Marc, *Cinema et Histoire. Le Cinema, Agent et Source de l'Histoire*, Parigi, Denoël/Gonthier, 1977. Tr. it. a cura di Felice Pesoli, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Fiorani, Eleonora, *Il mondo degli oggetti*, Milano, Editore di Comunicazione Lupetti, 2001.

Fischler, C., *L'Homnivore: le Goût, la Cuisine et le Corp*, Parigi, Jacob, 1990. Tr. it. di C. Salemi Cardini, *L'onnivoro: il piacere del mangiare nella storia e nella scienza*, Milano, Mondadori, 1992.

Fishler, C., 'Food habits, social change and the nature/culture dilemma', *Social Science Information*, vol. XIX, no. 6, Londra - Beverly Hills, SAGE, 1980, pp. 937-953.

Frappat, Marie, *Cinémathèques à l'Italienne: Conservation et Diffusion du Patrimoine Cinématographique en Italie*, Parigi, L'Harmattan, 2006.

Garofalo, Pietro, *Antropologia del denaro. Linguaggio, valore e ontologia sociale*, Palermo, Università di Palermo: Dipartimento di Scienze

Umanistiche, Dottorato di ricerca in Filosofia del linguaggio, della mente e dei processi formativi, 2011.

Gelichi, Sauro, *Riccardo Francovich e i grandi temi del dibattito europeo. archeologia, storia, tutela, valorizzazione, innovazione*, Siena, Santa Maria della Scala, 15 Novembre 2007.

Giacomarra, Mario, *Una sociologia della cultura materiale*, Palermo, Sellerio, 2004.

Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York, Psychology Press, 1986. Tr. it. a cura di Riccardo Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna, 1999.

Gili, Jean, *André Deed*, Bologna - Recco, Cineteca di Bologna - Le Mani, 2005.

Giorgioni, L., F. Pontiggia, M. Ronconi, *La Grande Abbuffata. Percorsi cinematografici fra trame e ricette*, Cantalupa, Effatà, 2002.

Goody, Jack, *Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Guigoni, Alessandra, *Il messaggio è nel piatto: antropologia dell'alimentazione*, in C. De Benedittis, C. Avitabile, C. Bagaglia (a cura di), *Nello stato delle cose. La luce era buona. Antropologie*, Perugia, Gramma, 2003.

Graeber, David, *Debt – The First 5000 Years*, New York, Melville House, 2011. Tr. it. a cura di Luca Larcher e Alberto Prunetti, *Debito. I primi 5000 anni*, Milano, Il saggiatore, 2012.

Hall, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Glasgow, Sage, 1997.

Harris, Marvin, *Good to Eat: Riddles of Food and Culture*, Long Grove, Waveland Press, 1998. Tr. it. di P. Arlorio, *Buono da mangiare. Enigmi del gusto e consuetudini alimentari*, Torino, Einaudi, 2006.

Heath, Dwight B., *International Handbook on Alcohol and Culture*, Westport (CT), Greenwood, 1995.

Hobsbawm, Eric, *The Age of Extreme. The Short 20th Century, 1914-1991*, Londra, Michael Joseph, 1994. Tr. it. di Brunello Lotti, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995.

Houston, Penelope, *Keepers of the Frame: The Film Archives*, Londra, British Film Institute, 1994.

Iaccio, Pasquale, *L'alba del cinema in Campania: dalle origini alla Grande Guerra, 1895-1918*, Napoli, Liguori, 2010.

Iaccio, Pasquale, Maria Beatrice Cozzi Scarpetta (a cura di), *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, Napoli, Liguori, 2016.

Imbert, Gaetano, *Il Bacco in Toscana di Francesco Redi e la poesia ditirambica. Con un'appendice di rime inedita del medesimo*, Città di Castello, San Lapi Tipografo Editore, 1890.

Jandelli, Cristina, *L'attore in primo piano: nascita della recitazione cinematografica*, Venezia, Marsilio, 2016.

———, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.

Jedlowski, Paolo, *I fogli nella valigia. sociologia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Kiernan, Victor Gordon, Giovanna Antongini, *Storia del tabacco: l'uso, il gusto, il consumo nell'Europa moderna*, Venezia, Marsilio, 1991.

Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947. Tr. it. a cura di L. Quaresima, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2007.

———, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960. Tr. It. a cura di Paolo Gobetti, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il saggiatore, 1962.

Krumbacher, Karl, *Byzantinische Litteraturgeschichte*, Monaco, 1897.

La Cecla, Franco, *Surrogati di presenza: media e vita quotidiana*, Milano, Mondadori, 2006.

La Cecla, Franco, Luca Vitone, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti*, Milano, Elèuthera, 1998.

Lapertosa, Viviana, *Dalla fame all'abbondanza: gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal Dopoguerra a oggi*, Torino, Lindau, 2002.

Lasi, Giovanni, *La ripresa di Roma/RecapTorinog Roma*, in Michele Canosa, a cura di, 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano/Beginnings of Italian Cinema*, Recco (GE), Le Mani, 2006.

Lasi, Giovanni, Sangiorgi, Giorgio (a cura di), *Il Risorgimento nel cinema italiano. Filmografia soggetto risorgimentale 1905 - 2010*, Faenza, Edit Faenza, 2011.

Le Roy, Éric, *Cinémathèques et archives du film*, Parigi, Armand Colin, 2013.

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Parigi, Plon, 1958. Tr. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

———, *Le Cru et Le Cuit*, Parigi, Plon, 1964. Tr. it. di A. Bonomi, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

Livoni, Giovanni, La cinematografia dal vero, “*Cine-Gazzetta*”, I, 52, 1 settembre 1917, p. 4.

Locatelli, Massimo, I bimbi di Lewin. Immagini mediali, percezione della realtà, agire sociale, “*Immagine. Note di storia del cinema*”, vol. IV, no. 6, 2012.

Losito, Gianni, *La ricerca sociale sui media. Oggetti d’indagine, metodo, tecniche*, Roma, Carocci, 2013.

Lotti, Denis, La guerra allusa. L’imperialismo nel cinema di finzione italiano tra propaganda e speranza (1909-12), “*Immagine. Note di storia del cinema*”, vol. IV, no. 3, 2011.

———, *Muscoli e frac: il divismo maschile nel cinema muto italiano (1910-1929)*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2016.

Lupton, Deborah, *Food, the Body and the Self*, Londra, Sage, 1996. Tr. it. di S. Falchero, *L’anima nel piatto*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Mabilia, Mara, *Il valore sociale del cibo: il caso di Kiorone*, Milano, Franco Angeli, 1991.

MacDougall, David, ‘Unprivileged Camera Style’, *RAIN*, 50, 1982, pp. 8-10.

- Maniscalco, Maria Luisa, *Sociologia del denaro*, Roma - Bari, Laterza, 2009.
- Manvell, Roger, *The film and the public*, Harmondsworth, Penguin Books, 1955.
- Marabello, Carmelo, *Sulle tracce del vero: cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011.
- Maresci, Roberta, *La sigaretta: la storia, il vizio, la confezione*, Rimini, Idealibri, 2001.
- Marini, Maurizio, *Caravaggio*, Roma, Newton Compton, 1987.
- Matrullo, Domenico, Un cenno storico intorno all'introduzione del tabacco in Italia, *Il Tabacco*, no. 7, 1999.
- Mattozzi, Alvise, *Il soprannaturale e il quotidiano negli oggetti. Barthes e la semiotica degli oggetti*, in Patrizia Augusto Ponzio, Susan Calefato (a cura di), *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Roma, Meltemi, 2006.
- Mazzei, Luca, "Babbo tu compri solo divise ed armi per te": bambini, sogni ed armi giocattolo nel cinema italiano della IGM, in Faccioli, Alessandro, *A Fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Bologna - Roma, Persiani - Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 2014, pp. 168–192.
- , 'Prima Guerra di Libia (dal primo Novecento ad oggi)', *Quaderni del CSCI*, vol. XII, no. 12, 2016, pp. 20–24.
- Mead, Margaret, Rhoda Métraux, *The Study of Culture at a Distance*, New York - Oxford, Berghahn Books, 2000.

Meglio, Lucio, *Sociologia del cibo e dell'alimentazione. Un'introduzione*, Milano, Franco Angeli, 2017.

Meneghelli, Andrea, *Cabiria e il film storico italiano*, in Silvio Alovio, A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Milano - Torino, Il Castoro - Museo Nazionale del Cinema, 2006, pp. 284 – 298.

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Parigi, Éditions de Minuit, 1956. Tr. it. a cura di G. Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.

Mosconi, Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895 – 1945*, Milano, Vita & Pensiero, 2006.

———, *Lacrime silenziose. Scorci familiari nel mélo popolare del cinema muto*, “Quaderni del CSCI”, no. 9, 2013, pp. 22 – 27.

———, *L'oro Di Polidor. Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Milano, Il Castoro, 2000.

Müller, Karl, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, vol. IV–V, Parigi, 1883.

Muscio, Giuliana, *In Hoc Signo Vinces: Historical Films*, in Bertellini, Giorgio (a cura di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, John Libbey Publishing, 2013, pp. 161-170.

Musumeci, Mario, Sergio Toffetti, *Da “La presa di Roma” a “Il piccolo garibaldino”. Risorgimento, massoneria e istituzioni: l'immagine della nazione nel cinema muto, 1905-1909*, Roma, Gangemi Editore, 2007.

Napolitano, Alfonso, *Il cinematografo, l'educazione sociale e la scuola*, “*Rivista di pedagogia*”, 1910.

Odifreddi, Piergiorgio, Giochi di specchi. La legge della prospettiva e dell'ottica sono strumenti essenziali anche per l'arte, "Le Scienze", Novembre 2013.

Orano, Domenico, Il cinematografo e l'educazione, "Rivista pedagogica. Pubblicazione mensile dell'Associazione Nazionale per gli Studi Pedagogici", luglio 1909.

Orestano, Francesco, *Il cinematografo nelle scuole*, Roma, Istituto Nazionale Minerva, 1914.

Orioli, Luciano, Lo statuto della Compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio di Firenze (1326-1377), "Ricerche di storia sociale e religiosa Vicenza", vol. XI, no. 21-22, 1982, pp. 319-349. Riedito come *Le confraternite medievali e il problema della povertà. Lo statuto della Compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio di Firenze (1326-1377)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

Paolini, Federico, *Storia sociale dell'automobile in Italia*, Roma, Carocci, 2007.

Paolo di Tarso, *Seconda lettera ai Corinzi*, G. Barbaglio (a cura di), *Nuovo Testamento Greco e Italiano*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1991.

Papini, Giovanni, La filosofia del cinematografo, "La Stampa", 18 maggio 1907.

Pellicci, Giovanni, Gianfranco Marrone, *A cena con Babette. I migliori film gourmand da proiettare a tavola*, Milano, Morellini, 2014.

Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005.

Pesez, Jean-Marie, *Histoire de la culture matérielle*, Jacques Le Goff (a cura di), *La nouvelle histoire*, Parigi, Retz Encyclopédie Moderne, 1978, pp. 98–130. Tr. it. di Tukery Capra, *La nuova storia*, a cura di Jacques Le Goff, Milano, A. Mondadori, 1980.

Pezzetti Tonion, Fabio, *Preliminary Observations on the Struggle for Realism in Gli Spazzacamini Della Val D’Aosta*, Àngel Quintana Morraja, Jordi Pons Busquet (a cura di), *Objectivitat i Efectes de Veritat. El Cinema dels Primers Temps i la Tradició Realista*, Girona, Fundació Museu del Cinema Col·lecció Tomàs Mallol, 2015, pp. 173 – 179.

Pioli Boccardo, Mariagrazia, Il brindisi ha 5000 anni, “Il sommelier italiano”, novembre-dicembre 2014, pp. 60–61.

Platone, *Ippia Maggiore*, Giuseppe Cambiano (a cura di), *Dialoghi Filosofici*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1981.

Pompei, Mario, ‘Cinematografo istruttivo per operai’, *L’insegnamento professionale*, ottobre 1912, pp. 10–12.

Ponzo, Mario, Il valore didattico del cinematografo, “Rivista di psicologia”, febbraio 1914.

Raffaelli, Sergio, *L’italiano nel cinema muto*, Firenze, F. Cesati, 2003.

Ragone, Giovanni, Radici delle sociologie dell’immaginario, “Mediascapes Journal”, no. 4, 2015, pp. 63–75.

Reich, Jacqueline, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2015.

Remotti, Francesco, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma - Bari, Laterza, 2011.

Remotti, Francesco, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Roberto, Umberto (a cura di), *Ioannis Antiocheni Fragmenta Ex Historia Chronica*, Berlino - New York, Walter de Gruyter, 2005.

Rocha, Glauber, Manifesto Una estética da fome, "Revista Civilização Brasileira", no. 3, 1965. Tr. it. in *Scritti sul cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1986.

Sandey, Michael J., *What Money Can't Buy. The Moral Limits of Markets*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012. Tr. it. a cura di Corrado Del Bò, *Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Scaglione, Emilio, Il cinematografo in provincia, "L'arte Muta", no. 6-7, dicembre 1916.

Schenk, Irmbert, *The Creation of the Epic: Italian Silent Film to 1915*, in Pomeroy, (a cura di), Arthur J., *A Companion to Ancient Greece and Roma on Screen*, Hoboken, Wiley, 2017, pp. 37-60.

Schenker, Adrian, *L'Eucarestia nell'Antico Testamento*, Milano, Jaca Book, 1982.

Schivelbusch, Wolfgang, Andrea Borsari, Ranieri Callori, *Storia dei generi voluttuari: spezie, caffè, cioccolato, tabacco, alcol e altre droghe*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 1999.

Searle, John, *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995. Tr. it. di A. Bosco, *La costruzione della realtà sociale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1996.

Segalen, Martine, *Rites et Rituels Contemporains*, Parigi, Nathan, 1998. Tr. it. di G. Zattoni Nesi, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Siety, Emmanuel, *Le plan: au commencement du cinéma*, Parigi, Edition Cahier du Cinéma/SCEREN, 2001. Tr. it. a cura di Michela Greco, *L'inquadratura. All'inizio del cinema*, Torino, Lindau, 2004.

Sladek, John, *The Reproductive System*, Gollancz, Londra, 1968, tr. it. Rambelli, Roberta (a cura di), *Il sistema riproduttivo*, Palermo, Sellerio, Palermo, 1995.

Sobrero, Alberto M., *L'antropologia dopo l'antropologia*, Roma, Meltemi, 1999.

Solinas, Pier Giorgio, Il limite umano del denaro. Programmi per una antropologia del valore di una persona, "Parolechiave", no. 6, 1994.

Sorlin, Pierre, *Les fils de Nadar. Le "siècle" de l'image analogique*, Parigi, Nathan, 1997. Tr. it. a cura di Sergio Arecco, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.

———, *Introduction à une Sociologie du Cinéma*, Parigi, Klincksieck, 2015. Tr. it. a cura di Chiara Tognlotti, *Introduzione a una sociologia del cinema*, Pisa, ETS, 2017.

———, *Sociologie du cinéma*, Parigi, Aubier Montaigne, 1977. Tr. it. a cura di Luca S. Budini, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979.

———, *Ombre passeggiere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013.

Tagliapietra, Andrea, 2006. La gola del filosofo. Il mangiare come metafora del pensare, "XÁOS. Giornale Di Confine", vol. IV, no. 1, 2005.

Toschi, Deborah, *Il paesaggio rurale: cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Milano, Vita & Pensiero, 2009.

Troianelli, Enza, *Elvira Notari: pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, Roma, La Goliardica, 1989.

Turgeon, Laurier, *La culture matérielle de la mémoire et la mémoire de la culture matérielle*, in Octave Debary, Aurier Turgeon (a cura di), *Objets et mémoires*, Parigi - Quebec, Édition de la Maison de la Science de l'Homme - Les Presses de l'Université Laval, 2007. Tr. it. 'La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria'. In Silvia Bernardi, Fabio Dei, Pietro Meloni (a cura di), *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini, 2011.

Uffreduzzi, Elisa, *La danza nel cinema muto italiano*, Canterano (RM), Aracne, 2016.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Parigi, 1909. Tr. it. di M. L. Remotti, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Verga, Giovanni, *Romanzi giovanili*, Roma, Frassinelli, 1996.

Vergilius Maro, Publio, *L'Eneide*, Anibal Caro (a cura di), Milano, Hoepli, 1991.

Ward Gouldner, Alvin, *Sociology and Everyday Life*, in L. Coser (a cura di), *The Idea of Social Structure, Papers in Honor of Robert K. Merton*, Londra, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Tr. it. a cura di Raffaele Rauty, *La sociologia e la vita quotidiana*, Armando, Roma, 1997.

Warnier, Jean-Pierre, *Construire la culture materielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1999. Tr. it. a cura di Felice Tiragallo, *La cultura materiale*, Roma, Meltemi, 2005.

Zhok, Andrea, *Lo spirito del denaro e la liquidazione del mondo. Antropologia filosofica delle transazioni*, Milano, Jaca Book, 2006.

Zimmerman, Steve, K. Weiss, *Food in the Movies*, Jefferson (N. Car.), McFarland, 2005.

Leggi, voci enciclopediche, manifesti e opere di finzione

'Art. 402', *Codice Penale per il Regno d'Italia*, 1889 (c. d. Codice Zanardelli).

'Art. 624', *Furto, Codice Penale Vigente*, R. D. 19 ottobre 1930, n 1398.

'Art 625 co. 1, n. 7', *Circostanze aggravanti, Codice Penale Vigente*, R. D. 19 ottobre 1930.

A.A. VV., 'Regolamento per la circolazione delle automobili sulle strade ordinarie', *Regio Decreto 416*, 28 luglio 1901.

AA. VV., 'Brindisi', *Enciclopedia Del Vino*, Milano, Boroli, 2004.

AA. VV., *Autour des cinematheques du monde. 70 ans d'archives de films*, Parigi, CNC, 2008.

Celestino Rosatelli, Guido Guidi, "Auto Italiana", Torino, 20 settembre 1920.

Lettera di G. D'Annunzio riportata in Caro Senatore l'automobile è femminile, "Corriere Della Sera", 27 ottobre 2003.

Marinetti, Filippo Tommaso, *À Mon Pegase*, La Ville Charnelle, 1909. Tr. it. di Marinetti, Filippo Tommaso, *All'automobile da corsa*. In Id., *Lussuria, velocità*, Milano, Casa Editrice Italiana Modernissima, 1921.

Marinetti, Filippo Tommaso, Manifesto del Futurismo, "Le Figaro", 20 febbraio 1909.

Miccoli, Mario, 'Brindisi', *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1930.

Musso, Francesco Stefano, 'Materia/Cultura materiale', *Ananke. L'abbeccedario minimo*, novembre 2017.

Pesez, Jean-Marie, Bucaille, Richard, 'Cultura materiale', *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978.

Pianigiani, Ottorino, 'Brindisi', *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma - Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1907.

Piave, Francesco, Verdi Giuseppe, *La Traviata*, Venezia (prima esecuzione), 1853.

'Regolamento di Polizia Stradale e per garantire la libertà della circolazione e la sicurezza del transito sulle strade pubbliche', *Regio Decreto 24*, 8 gennaio 1905.

Shelley, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein, Or, The Modern Prometheus*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998 (I edizione 1818).

Sitografia

Antologia dei filmati neuropatologici di Camillo Negro e Roberto Omegna (1906-1918 ca.), Museo Nazionale del Cinema di Torino, in collaborazione con il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università di Torino., http://www.museocinema.it/muti_restaurati.php?id=139, ultima consultazione: 20/08/2016.

‘Art. 930’, *Codice Civile*, Edizioni Giuridiche Simone, Napoli, 2017, <https://www.simone.it/cgi-local/Codici/newart.cgi?939,33,114,2,1937,2>, ultima consultazione: 13 luglio 2017.

Borgo, Luigi, ‘Brindisi’, http://www.santamargherita.it/it/enotainment/brindisi/Roma_antica/Virgilio_contro_Virgilio. Ultima consultazione: 10 giugno 2017.

———, *Brindisi. Un'antologia dei migliori e più famosi brindisi che la letteratura, la musica e le arti figurative ci hanno tramandato*. http://www.santamargherita.it/it/enotainment/brindisi/Brindisi_nell_arte/Cara_vaggio_ovvero_della_rivoluzione_del_brindisi_p ultima consultazione: 31 marzo 2016.

Gian Luigi Bravo, ‘*Alcune considerazioni su musei, ecomusei e patrimonio*’, *Melissi*, 14/15, 2007 pp. 56 – 61 oppure http://www.israt.it/ebooks_download/ATCO000101.pdf, ultima consultazione: 3 novembre 2017.

Brown, Jeff, ‘Nanook of the North’, *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani, 2004. http://www.treccani.it/enciclopedia/nanook-of-the-north_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione: 5 settembre 2017.

C.D., *La principessa bebè*,
<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=68803>, ultima
consultazione: 18 dicembre 2016.

Camoglio, Azzurra, *Enciclopedia del Cinema in Piemonte*,
http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=898&stile=large,
ultima consultazione: 12 gennaio 2017.

Ceffa, Luigi, 'Dalla Bayard al Frecciarossa. 1839 – 2011. Breve storia delle
ferrovie in Italia', 2011,
http://www.3rotaie.it/3r_Documenti/Ferrovie_Italia.htm, ultima
consultazione: 14 aprile 2016.

Chiti, Sergio, *Nel 1942 Colombo scoprì il sigaro cubano. E poi l'America*,
<http://win.storiain.net/arret/num161/artic7.asp>, ultima consultazione: 16 aprile
2017.

Cineteca di Bologna, <http://www.cinetecadibologna.it/>, ultima consultazione:
25 novembre 2017.

Cineteca MNC on Vimeo, <https://vimeo.com/user23575894>, ultima
consultazione: 28 novembre 2017.

Dagna, Stella, *Gelosia*, <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/gelosia/>,
ultima consultazione: 2 marzo 2017.

Dall'Asta, Monica, *Umanità*,
<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=69887>, ultima
consultazione: 15 settembre 2017.

Faraone, Claudia, Valentina Signore, 'Tra arte, cinema e strade. Intervista a
Giuliana Bruno', 11 giugno 2013.
<http://www.urbanisticatre.uniroma3.it/dipsu/?portfolio=tra-arte-cinema-e->

strade-intervista-a-giuliana-bruno#_ftn1, ultima consultazione: 14 settembre 2016.

Fondazione Cineteca Italiana, <http://www.cinetecaMilano.it/>, ultima consultazione: 29 novembre 2017.

Lefcourt, Jenny, 'The Uses of the Cinema: French Cinema and Everyday Life (1918–1932).', Cambridge (MA), Harvard University, 2004. <https://elibrary.ru/item.asp?id=5969946>, ultima consultazione: 20 ottobre 2017.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Lussuria, velocità*, Casa Editrice Italiana Modernissima, 1921, tr. it. dello stesso autore della poesia di Marinetti, Filippo Tommaso, *A mon pegase*, pubblicata in *La ville charnelle*, Parigi, Sansot, 1908, oppure http://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/07_15_Marinetti_Fil._Tomm.html, ultima consultazione: 21 ottobre 2017.

Mulcahy, F. David, Sherman, Melissa, 'A Symbolic View of Cigarette Holders', *Issues in Social Science*, vol. III, n. 2, 2015. <http://www.macrothink.org/journal/index.php/iss/article/view/8392>, ultima consultazione: 4 maggio 2017.

Museo nazionale del Cinema, <http://www.museocinema.it/it>, ultima consultazione: 24 novembre 2017.

Niccoli, Mario, *Brindisi*, in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, 1930. [http://www.treccani.it/enciclopedia/brindisi_res-6495d9cb-8bac-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/brindisi_res-6495d9cb-8bac-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)), ultima consultazione: 12 marzo 2015.

Parini, Giuseppe, *Le Odi*, Dante Isella (a cura di), Milano, Ricciardi, 1975, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_7/t199.pdf, ultima consultazione: 31 marzo 2016.

Pennacini, Cecilia, 'Antropologia visiva. Il rapporto tra antropologia visiva e mezzo cinematografico', *Enciclopedia del cinema*, 2003. [http://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-visiva_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antropologia-visiva_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione: 28 giugno 2016.

Remotti, Francesco, *Italia e identità: un binomio accettabile?*, Modena - Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 11 maggio 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=lp6WgzQ1zMg&t=2891s>, ultima consultazione: 18.03.2017

Rondolino, Gianni, *Enciclopedia del Cinema*, 2004; http://www.treccani.it/enciclopedia/cabiria_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione: 13 giugno 2017.

Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, Letteratura Italiana Einaudi, Edizione di riferimento a cura di Salvatore Guglielmino, Principato, Milano 1985, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t350.pdf. Ultima consultazione: 10 ottobre 2017.

Viganò, Dario Edoardo, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto, in cristiani d'Italia. Chiese, società, Stato, 1861 – 2011*, Torino – Catanzaro, Istituto dell'enciclopedia italiana - Abramo Printing, 2011, [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_\(Cristiani_d'Italia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-cinema-ricezione-riflessione-rifiuto_(Cristiani_d'Italia)/), ultima consultazione: il 23/11/2015.

Zanchi, Marco, 'Ontologie del denaro. Oltre Searle', *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia*, vol. XIII, dicembre 2011.

<http://mondodomani.org/dialegesthai/mzan01.htm#rif5>, ultima consultazione:
17 maggio 2016.