

Céline Gailleurd

*Nuove prospettive per la storia del cinema muto italiano*

La lingua di Ovidio e di Virgilio, di Dante e di  
Leopardi era passata nelle immagini.  
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

*Uscire dall'oblio*

La storia del cinema nasconde, ancora oggi, continenti da scoprire. Tra questi, un'Atlantide dimenticata da troppo tempo dagli studi cinematografici francesi: il cinema muto italiano<sup>1</sup>. Eppure, questa cinematografia ha goduto di fama internazionale, affascinando folle, intellettuali e artisti di tutta Europa, da Salvador Dalí ad Antonio Gramsci, Ricciotto Canudo, Jean Cocteau, Louis Delluc o anche Colette... I critici, gli spettatori si appassionarono a questo cinema che cadde bruscamente nel dimenticatoio all'avvento del sonoro. Quale cinefilo oggi ha avuto la possibilità di scoprire film come *Padre* (Dante Testa, Gino Zaccaria, 1912), *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), *Effetti di luce* (Erocle Luigi Morselli, Ugo Falena, 1916), *Thaïs* (Anton Giulio Bragaglia, 1916), *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), *L'invidia* (Eduardo Bencivenga, 1919)? O i dal vero, documentari spesso anonimi, realizzati per soddisfare il gusto degli spettatori per i paesaggi da cartolina e i famosi monumenti del paese?

Questo volume coglie l'essenza dell'estetica del cinema muto italiano nel rapporto intrinseco con le altre arti. Ciò che, fino a oggi, ha reso difficile l'analisi filmica, lo studio iconografico e stilistico dettagliato di tutto questo rigoglioso periodo deriva perlopiù dalla difficilissima accessibilità dei film: sparsi nelle cineteche di diversi paesi, spesso incompleti, escono finalmente dall'ombra grazie a restauri recenti e a campagne di digitalizzazione che sono considerevolmente aumentate negli ultimi anni. Con lo sviluppo del digitale

<sup>1</sup> Questa immagine di un intero continente inghiottito, sparito per sempre, è stata utilizzata da Gian Piero Brunetta nell'articolo «La riscoperta di Atlantide. Tappe di storia della storiografia del cinema muto italiano», «Immagine. Note di storia del cinema», IV serie, 7, 2014, p. 9.

i campi di riflessione si ampliano: le recenti diffusioni in rete su piattaforme istituzionali e la moltiplicazione di portali hanno reso finalmente visibili opere prima difficilmente accessibili o sconosciute ai ricercatori e al grande pubblico. Lo studio di questo periodo si rinnova e rende finalmente possibile un'analisi estetica approfondita su un corpus ampio. Più del 20% della produzione di film muti, che un tempo si pensava fosse quasi interamente sparita, è oggi visibile e ci regala una scoperta davvero straordinaria<sup>2</sup>.

Con questa pubblicazione si presentano i risultati del progetto di “recherche-création «Le cinéma muet italien   la crois e des arts européens (1896-1930)» proposto all' cole universitaire de recherche ArTeC<sup>3</sup> (ex-LABEX Arts-H2H) e all'Universit  Paris Lumières. I contributi sono stati scelti tra gli interventi presentati nel corso di un convegno all'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici, di seminari internazionali a Bologna, Parigi e Amsterdam, e di una retrospettiva alla Fondation Jérôme Seydoux-Path . Questi eventi hanno riunito ricercatori di storia ed estetica del cinema muto italiano, ma anche archivisti collegati a istituzioni che hanno sostenuto il progetto: Cineteca Nazionale di Roma, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca di Bologna, Eye Filmmuseum di Amsterdam. I testi qui presenti approfondiscono questioni storico-teoriche fondamentali, svolgono analisi iconografiche, intersecano un ampio ventaglio di discipline artistiche e una variet  di metodi e procedono allo spoglio di diversi fondi, di film e non solo.

### *Inventario*

Il cinema muto italiano, pur se in Francia, in Gran Bretagna e perfino negli Stati Uniti spesso ben presente, tanto su riviste quanto quotidiani, con l'avvento del sonoro fu per  dimenticato. In Francia, a parte l'opera di Nino Frank *Cinema dell'Arte*, pubblicato nel 1951, si trovano solo sporadiche informazioni nelle ope-

<sup>2</sup> Al 31 gennaio 2020, Silvio Alovio e Luca Mazzei recensivano 450 film muti italiani disponibili in rete su piattaforme ufficiali, nell'articolo «*There's no archive like home? Realt , miti e potenzialit  della ricerca 2.0 sul cinema italiano*», in Diego Cavallotti, Denis Lotti, Andrea Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio: note per una storiografia del cinema e dei media*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 138-139. Cfr. anche Ivo Blom, «Where Can I Find Italian Silent Cinema?», in Giorgio Bertellini (ed.), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, John Libbey, 2013.

<sup>3</sup> Acronimo di Arts, Technologies, numérique, m diations humaines et Création.

re di Georges Sadoul, Henri Langlois, Jean Mitry<sup>4</sup>. Con lo sviluppo degli studi cinematografici, le ricerche storiografiche sul cinema muto italiano non trovano un terreno fertile in Francia. Si possono soltanto citare i lavori di Jean Gili e in particolare il numero speciale dei «Cahiers de la Cinémathèque» di Perpignan che ha coordinato nel 1979, e il catalogo che ha curato con Aldo Bernardini per la retrospettiva al Centre Georges Pompidou nel 1986<sup>5</sup>. Dopo le sue importanti pubblicazioni non ci sono più state ricerche rilevanti su questo corpus, al contrario dei numerosi lavori attualmente svolti in Italia e all'estero<sup>6</sup>. È questa la ragione per la quale, con questo testo introduttivo, intendo offrire ai lettori qualche informazione di base e considerare, sinteticamente, il modo in cui il cinema muto italiano è stato concepito, fin dalle origini, in Italia<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Emilio Ghione, «La parabole du cinéma italien», «L'Art cinématographique», VII, Paris, Félix Alcan, 1930; Nino Frank, *Cinéma dell'Arte*, Paris, A. Bonne, 1951; Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. T. 3, *Le Cinéma devient un art (1909- 1920)*, Paris, Denoël, 1952; Henri Langlois, *60 ans de cinéma*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1955; Henri Langlois, «Destin du cinéma italien», «Cahiers du Cinéma», 33, mars 1954, poi in *Trois cents ans de cinéma: écrits*, textes réunis et présentés par Jean Narboni, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1986; Louis Delluc, *Le cinéma et les cinéastes*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque, 1985.

<sup>5</sup> Jean A. Gili (dir.), «Le cinéma muet italien», «Les cahiers de la cinémathèque», 26-27, Perpignan, 1979; Aldo Bernardini, Jean A. Gili (dir.), *Le cinéma italien de la Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986. Jean A. Gili, *André Deed*, tr. it. Bologna-Genova, Cineteca di Bologna-Le mani, 2005. Si possono anche citare gli articoli pubblicati in «1895 Revue d'histoire du cinéma» in occasione della pubblicazione di opere di ricercatori italiani e delle diverse edizioni del Festival del Cinema Ritrovato, del quale propone regolarmente il resoconto.

<sup>6</sup> Possiamo anche ricordare il libro pubblicato, a partire da una tesi di laurea, di Natacha Aubert, *Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien*, Paris, L'Harmattan, 2009; i lavori in francese di Giovanni Lista sul futurismo: *Le Cinéma Futuriste*, Paris, Expérimental, 2008; e anche gli studi dello storico e sociologo francese Pierre Sorlin, pubblicati in Italia.

<sup>7</sup> Alcuni scritti di studiosi italiani sono stati pubblicati in Francia, e qui ne citeremo soltanto alcuni esempi. Uno dei numeri della rivista «1895» curata da Alain Carou e Béatrice De Pastre, ha permesso di conoscere meglio le ricerche di Silvio Alovizio e Giovanni Lasi in «Le Film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)», «1895 Revue d'histoire du cinéma», 56, 2008. Anche la rivista «Trafic» ha fatto scoprire in Francia il lavoro di Adriano Aprà su Lucio D'Ambra («Trafic», 101, printemps 2017). A questi si aggiunga anche la pubblicazione in francese di un lavoro di Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé: le surhomme dans le cinéma muet italien, 1913-1926* (Yellow Now, 1992). Infine, la pubblicazione nel 2019 dell'articolo di Claudia Gianetto sul restauro di *Maciste alpino* (in Réjane Hamus-Vallée, Jacques Malthête, Stéphanie Salmon [dir.], *Les mille et un visages de*

Come ripercorrono con precisione Silvio Alovio e Luca Mazzei nel loro saggio dedicato ai tentativi di canonizzazione della storiografia del cinema muto italiano nella prima metà del XX secolo, “The Star That Never Sets”. The historiographic canonization of silent Italian cinema”<sup>8</sup>, è importante ricordare che gli anni dal 1926 al 1930 sono caratterizzati dal progetto di una vera e propria ristrutturazione del cinema italiano. Sulla scia delle aspre critiche formulate dai futuristi, questa cinematografia subisce ora il disprezzo dei giovani critici militanti riuniti intorno al cineasta Alessandro Blasetti: essi combattono il «vecchio cinema» che, ai loro occhi, non può competere con il cinema internazionale degli anni Venti, in particolare con i film francesi, russi o americani, considerati l’incarnazione della modernità. Questa posizione è stata ampiamente condivisa per tutti gli anni Venti e per gran parte degli anni Trenta.

Del resto, negli anni Trenta e nel periodo fascista, si assiste anche alla glorificazione del passato, rivalutazione che si fonda in primo luogo sui ricordi entusiastici, malinconici e talora circonfusi di leggenda di quelli che avevano visto i film sul grande schermo all’epoca della loro uscita. Lo testimoniano libri come *Splendori e miserie del cinema: cose viste e vissute da un avvocato* (1935) di Francesco Soro o *Storia del cinema dalle origini a oggi* di Francesco Pasinetti (1939, edito da Bianco e nero con la prefazione di Luigi Chiarini)<sup>9</sup> o anche gli articoli che i fratelli Pavolini<sup>10</sup> o Lucio D’Ambra (uno dei registi più importanti degli anni Dieci) pubblicano sulla rivista «Cinema» per testimoniare di quegli anni ancora così vicini a loro. Alcuni eventi accompagnano questo periodo di celebrazione del passato, ben rappresentata dalla valorizzazione del mito di *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914) e di quelli di film perduti (come *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, 1914): la creazione, nel 1934, della Direzione Generale della Cinematografia – che mostra chiaramente la volontà di mantenere vivo il ricordo del cinema muto italiano – e il quarantesimo anniversario della nascita del cinema, celebrato nel 1935. Anche la fondazione del

*Segundo de Chomón: truqueur, coloriste, cinémathographe... et pionnier du cinématographe*, actes du colloque, Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019). Cfr. inoltre gli altri titoli citati in bibliografia.

<sup>8</sup> Cf. Silvio Alovio, Luca Mazzei, “The Star That Never Sets”. The historiographic canonization silent Italian cinema» in Pietro Bianchin, Giulio Bursi, Simone Venturini (a cura di), *Il canone cinematografico, The Film Canon*, XVII Convegno internazionale di studi sul cinema, Università di Udine, Forum, 2011, p. 395.

<sup>9</sup> Luca Mazzei, «Luigi Chiarini alla Mostra e il primato morale, civile e cinematografico degli italiani», «Bianco e Nero», 563, Gennaio-Aprile 2009, pp. 9-23.

<sup>10</sup> Corrado Pavolini, «Revisione di Cabiria», «Cinema», 46, 25 Maggio 1938, p. 333-335.

Centro sperimentale di cinematografia (CSC), una delle più antiche scuole di cinema del mondo, fondato appunto nel 1935 a Roma, s'iscrive in questo contesto politico di rivalorizzazione delle «glorie passate». *Vecchio cinema italiano* (1940) di Eugenio Ferdinando Palmieri, che può essere considerato uno dei primi libri importanti dedicati al cinema italiano<sup>11</sup>, s'impone come l'ultimo rappresentante del ciclo iniziato verso il 1935 e al contempo come il primo che usa i ritagli dei giornali e delle riviste per evocare il cinema muto italiano<sup>12</sup>.

Dopo un periodo di disinteresse e oblio, bisognerà aspettare gli anni Cinquanta e l'apertura del Museo del Cinema di Torino fondato da Maria Adriana Prolo perché sia nuovamente preso in considerazione il cinema muto italiano. Autrice dell'essenziale *Storia del cinema muto italiano* (1951), Maria Adriana Prolo eserciterà una grande influenza su Georges Sadoul e Henri Langlois. Negli stessi anni, numerosi film distribuiti in sala rivisitano, con nostalgia o ironia, questo periodo della storia del cinema<sup>13</sup>, si pensi a *Ingresso centesimi dieci* (Ignazio Ferronetti, 1955), *Antologia del cinema muto italiano* (Antonio Petrucci, 1958), ma anche alle commedie leggere dedicate al fenomeno, estremamente peculiare, del primo divismo italiano. *Cinema d'altri tempi* (1953, Steno) o *Vecchio cinema... che passione!* (Aldo Crudo, Dino Partesano, 1957). Le opere più significative sono però quelle dirette da Luigi Comencini: il cortometraggio *Il museo dei sogni* (1948) che mostra le bobine di quel "vecchio" cinema gettate nelle bacinelle di acido per essere cancellate; poi il commovente lungometraggio *La valigia dei sogni* (1953) che racconta la storia nostalgica di un vecchio attore cinematografico che tenta di salvare i primi film del cinema italiano e organizza con le copie ritrovate. Un giorno, però, presente in sala la ex diva del muto Elena Makowska, proprio mentre sullo schermo sta passando *Il Fiacre n° 13* (1917) da lei mirabilmente interpretato, l'attore si accorge che il pubblico sta ridendo a crepapelle proprio di fronte alle immagini e ai gesti della diva. I due film di Comencini furono realizzati su iniziativa della Cineteca Italiana di Milano<sup>14</sup> che s'impose allora come uno dei centri della riscoperta del cinema muto

<sup>11</sup> Il volume è stato ripubblicato nel 1994, Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, Vicenza, Neri Pozza, 1994. Ringrazio Luca Mazzei per le precise indicazioni bibliografiche.

<sup>12</sup> Come farà in seguito Maria Adriana Prolo.

<sup>13</sup> Queste opere s'inscrivono nella continuazione dei film di montaggio come *Quando eravamo muti* (Riccardo Cassano, 1935) e *Vent'anni di arte muta* (Emilio Scarpa, 1938) che assumono la forma dell'antologia.

<sup>14</sup> Oggi si chiama, in forma più concisa, Cineteca Milano.

italiano e fu poi una delle poche cineteche a essere riuscita, durante la Seconda Guerra Mondiale, a salvare il suo patrimonio muto. È stata attiva nell'organizzazione di retrospettive tematiche dedicate a questo cinema a partire dagli anni Cinquanta<sup>15</sup>.

La creazione dell'AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema) negli anni Sessanta segna la reale nascita degli studi sulla storia del cinema italiano<sup>16</sup>. L'associazione comprendeva allora, tra i membri della prima ora, personalità dal profilo diverso provenienti da ambienti diversi: Sergio Raffaelli, professore di Storia della lingua italiana e pioniere delle ricerche archivistiche legate a cinema muto italiano; Aldo Bernardini, il cui ruolo è stato determinante in questo ambito; Davide Turconi, giornalista e importante specialista della storia del cinema che lavorava per l'ufficio del turismo di Pavia; il padre gesuita Nazareno Taddei, appassionato della settima arte; Fausto Montesanti, conservatore della Cineteca nazionale di Roma; Camillo Bassotto, responsabile dell'ufficio stampa della Mostra di Venezia; e Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo del Cinema di Torino. Come giustamente evidenzia Aldo Bernardini, lo statuto dell'AIRSC si accresce con l'acquisizione a Zurigo del deposito di circa 1500 pellicole infiammabili, acquistate all'inizio degli anni Dieci del Novecento dal gesuita Josef Joye che all'epoca le proiettava nella sua parrocchia<sup>17</sup>: «Alcuni dei film controtipati in bianco e nero e con le didascalie in tedesco sono stati mostrati al pubblico per la prima volta nel settembre del 1970 nell'ambito di una retrospettiva dedicata ai film muti italiani programmata alla Settimana internazionale del cinema organizzata a Grado»<sup>18</sup>. Gian Piero Brunetta ricorda che questa retrospettiva, organizzata da Davide Turconi, che precede di diversi anni il convegno di Brighton, rappresenta

<sup>15</sup> Come ricorda Luca Mazzei nel suo articolo, breve ma molto utile, «L'interesse per il cinema muto italiano», in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano Vol. IX 1954-1959*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, 2004.

<sup>16</sup> Pur non essendo ancora illuminata dal nuovo ciclo apportato dall'AIRSC, ricordiamo anche l'esistenza di un'opera molto innovativa di Giovanni Calendoli, *Materiali per una storia del cinema italiano*, Parma, Maccari, 1967.

<sup>17</sup> Cfr. Davide Turconi, «Ricordi di un bibliofilo e storico del cinema», «Bollettino per le biblioteche», 36, Amministrazione Provinciale di Pavia, dicembre 1991.

<sup>18</sup> Aldo Bernardini, «Note sulla nascita e i primi anni dell'AIRSC», «Immagine. Note di Storia del Cinema», IV serie, 10, 2014, p. 157.

Il primo memorabile evento, a carattere fondativo e fecondante per tutte le successive ricerche e con ogni probabilità per la genesi di un nuovo corso storiografico anche a livello internazionale [...]. Proprio da quell'anno il patrimonio filmico del cinema muto, dato per scomparso in maniera definitiva e irreparabile nella sua quasi totalità, ha cominciato a riemergere in progressione malthusiana nei luoghi più diversi, imprevisi, ma anche prevedibili e una gigantesca quantità di materiali filmici ed extrafilmici è stata di anno in anno identificata, in parte restaurata e sempre più resa pubblica dalle cineteche, archivi e collezioni private di tutto il mondo<sup>19</sup>.

La ricerca sul cinema delle origini conosce allora uno sviluppo importante un po' ovunque in Europa e in Nord America sotto l'impulso, nel 1978, del famoso convegno tenuto a Brighton dalla Fédération Internationale des Archives de Film (FIAF), che ospita il seminario dedicato al cinema dal 1900 al 1906, durante il quale vengono proiettate numerose pellicole<sup>20</sup>. Tuttavia, il convegno di Brighton non trova subito in Italia lo sviluppo che dovrebbe avere, né rappresenta dunque una vera svolta scientifica<sup>21</sup>. Aldo Bernardini, grande studioso delle strutture e dei processi storici, i cui lavori dedicati al cinema muto italiano sono stati assolutamente fondamentali, vi partecipa ma il suo approccio lascia poco spazio all'analisi filmica e resta estraneo alla nuova storiografia sviluppatasi grazie all'impulso delle nuove teorie di Tom Gunning, André Gaudreault o Charles Musser. Anche i lavori, rigorosi ed estremamente ben documentati, di ricercatori fondamentali come Vittorio Martinelli, Riccardo Redi, Mario Quargnolo, Alberto Friedmann sono poco inclini all'analisi dei film o a un confronto più internazionale (con la parziale eccezione di Riccardo Redi). L'effetto del convegno di Brighton si riverbera dunque in primo luogo sulla storiografia "materialista", cioè nella costituzione di repertori e di filmografie, nella scrittura di biografie, negli studi centrati sulle case di produzione e sugli archivi.

<sup>19</sup> Gian Piero Brunetta, «La riscoperta di Atlantide. Tappe di storia della storiografia del cinema muto italiano», cit., p. 23.

<sup>20</sup> Roger Holman, André Gaudreault (eds.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, Brussels, FIAF, 1982.

<sup>21</sup> Ilaria Agostini, Luca Mazzei, «Sulle rotte dei travelogue. Primi itinerari italiani dal cinema al paesaggio e viceversa», «Immagine. Note di Storia del Cinema», 10, 2014, p. 7: «La storiografia del cinema italiano delle origini non ha mai avuto la sua Brighton».

*La svolta degli anni Ottanta*

Nelle pubblicazioni della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta, diverse opere possono essere interpretate come l'avvio di un ampio processo di trasformazione degli studi cinematografici. In primo luogo bisogna ricordare l'importanza dei libri dello storico del cinema italiano Gian Piero Brunetta. Citiamo in particolare la *Storia del cinema italiano 1895-1945*, pubblicata nel 1979, testo animato da un intento enciclopedico e dal desiderio di far entrare la storia del cinema muto italiano in una storia più grande. Brunetta si è in particolare dedicato alle relazioni tra cinema e storia o tra cinema e letteratura o le arti figurative e ai legami che si creano tra gli intellettuali e la settima arte negli anni tra le due guerre. In secondo luogo, segna un'altra data importante la pubblicazione da parte dell'AIRSC del primo numero della rivista «Immagine. Note di storia del cinema» nel 1981. Gli argomenti e gli approcci sono diversi: la pratica del montaggio, le attualità della Cines, l'innovazione della recitazione degli attori in *Cabiria*, il restauro dei film, la difficoltà nel recuperare la documentazione relativa alla censura fascista. Il numero dà anche la parola ai protagonisti dell'epoca ancora in vita (come testimonia l'intervista a Roberto Spiombi, attore degli anni Venti) e attribuisce un ruolo centrale agli archivi, come attesta la trascrizione delle didascalie del film scomparso *Il segreto di Villa Nirvana* (1921, Alberto Degli Abbatì) o della sceneggiatura de *La campana* prodotto dalla Cines e uscito nel 1909<sup>22</sup>. Infine, la pubblicazione di *Gli anni d'oro del cinema a Torino – Giovanni Pastrone*<sup>23</sup> a cura di Paolo Cherchi Usai, così come del suo *Giovanni Pastrone*<sup>24</sup> segnano non soltanto l'emergere di un giovane studioso che farà una brillante carriera internazionale, ma soprat-

<sup>22</sup> Quando si passano in rassegna i vari numeri della rivista «Immagine» ci si rende conto della ricchezza e della varietà degli argomenti. Pur non dedicandosi esclusivamente al cinema nazionale, si trovano in ogni numero della rivista uno o più contributi sul restauro dei film muti, la genesi di un film e i problemi legati alla censura, la morte di un attore o l'ultima interpretazione di una diva prima del suo ritiro dalle scene per non citare che qualche esempio tra tanti. Sarebbe interessante dedicare uno studio approfondito per vedere come la rivista si fa, in funzione della sua evoluzione, l'eco di tendenze attuali della ricerca. I numeri di «Immagine» precedenti il 2010 sono consultabili in rete sul sito.

<sup>23</sup> Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Gli anni d'oro del cinema a Torino – Giovanni Pastrone*, Torino, UTET, 1986.

<sup>24</sup> Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.



tutto una tappa esemplare nelle modalità di articolare un corpus di film con la storia di una vita e quella di una casa di produzione.

In questo stesso periodo le iniziative culturali sul cinema muto si moltiplicano in tutto il paese e all'estero. La Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro inizia una rilettura completa della storia del cinema italiano, analizzando periodi lasciati fino a quel momento in ombra. Questo sforzo storiografico porta a una presa di coscienza rispetto al cinema muto che si traduce nell'organizzazione a Pesaro di retrospettive e pubblicazioni curate da Riccardo Redi<sup>25</sup>. Questa attenzione si accentua con la creazione nel 1982 delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, co-fondate da Paolo Cherchi Usai in collaborazione con la Cineteca del Friuli, incentrate sulla produzione del cinema delle origini. È a Pordenone, durante le Giornate del cinema muto, che nel 1985 cinque persone fondano "Domitor", un'associazione internazionale per lo sviluppo della ricerca sul cinema muto delle origini: Paolo Cherchi Usai (Italia), André Gaudreault (Canada), Tom Gunning (Stati Uniti), Emmanuelle Toulet (Francia) e Stephen Bottomore (Gran Bretagna). Un'importante retrospettiva sui comici del muto italiano nel 1985<sup>26</sup> e diverse proiezioni consentirono la riscoperta di film come *Fior di male* (Carmine Gallone e Nino Oxilia, 1915), proiettato nel 1986<sup>27</sup>. Tuttavia, il vero rinnovamento avviene nel 1986 quando Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti fondano, alla Cineteca di Bologna, prima un laboratorio di restauro che inizialmente si concentra molto sui film italiani delle origini e poi il festival Il Cinema Ritrovato, dedicato alla riscoperta di film rari con particolare attenzione, specialmente nei primi anni, alla produzione muta nazionale. Le retrospettive organizzate in questa occasione suscitano l'attenzione sempre più grande degli archivisti stimolati a ritrovare e a restaurare film muti italiani, e promuove in questo modo un nuovo interesse per questo corpus.

Questo sforzo si manifesta anche fuori dell'Italia. Da una parte bisogna osservare che dal 1987 al 1992 l'Eye Filmmuseum di Amsterdam inizia il restauro

<sup>25</sup> Cfr. l'importante introduzione di Lino Micciché, «Nota introduttiva. Le parole del muto», alla fondamentale antologia *Tra una film e l'altra: materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980.

<sup>26</sup> Paolo Cherchi Usai, Livio Iacob (a cura di), *I comici del muto italiano: giornate del cinema muto, Pordenone, 1-5 ottobre 1985*, Gemona, Griffithiana, 1985.

<sup>27</sup> Ivo Blom, «The Impact of the Desmet Collection. Pordenone and Beyond», «Journal of Film Preservation», 87, October 2012, pp. 35-50.

della famosa collezione di Jean Desmet, autentico pioniere della distribuzione cinematografica<sup>28</sup>. Questo fondo di oltre 900 titoli è straordinariamente ricco di film italiani dei primi due decenni. I restauri riguardano sia le copie complete sia frammenti marginali o non identificati (documentari industriali, vedute, film amatoriali, fiction indefinibili...). Con ogni probabilità è stato questo lavoro di riscoperta a far entrare la collezione Desmet nel Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'UNESCO nel 2011. Questo lavoro interno si accompagna naturalmente al desiderio di mostrare tutte queste opere dimenticate a un nuovo pubblico, come testimonia *Lyrisch nitraat* (1990) di Peter Delpout. Questo lavoro sperimentale contiene numerosi estratti di film muti italiani e di altre cinematografie appartenenti alla collezione Desmet. In Francia, invece, l'interesse per il cinema muto italiano si manifesta nell'ambito della grande celebrazione del centenario della nascita del cinema nel 1995. La Cinémathèque Française e la Direction du patrimoine cinématographique du CNC (all'epoca Archives Françaises du film) fanno un inventario delle loro collezioni nel quadro del "piano nitrato", creando numerose occasioni per rendere visibili a tutti il patrimonio cinematografico e trasferendo su supporto stabile le copie in nitrato<sup>29</sup>.

Sulla scia di queste scoperte d'archivio condotte dalle istituzioni italiane e straniere s'iscrive la filmografia del cinema muto italiano di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, pubblicata dalla famosa rivista «Bianco e Nero» del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale di Roma. Come ricorda Jean Gili in un articolo della rivista «1895»:

Dal 1980 al 1996 vedono la luce 21 volumi che propongono una monumentale filmografia di tutti i film di finzione girati in Italia dalle origini all'inizio degli anni Trenta, indicando per ognuno – a seconda delle fonti disponibili – titoli di testa, trama, recensioni

<sup>28</sup> Cfr. Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, transl. by James Lynn, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003; Id., «Jean Desmet, distributore dei primi film italiani», in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, Bologna, Cappelli, 1991.

<sup>29</sup> In questa prospettiva, ricordiamo il festival internazionale del patrimonio cinematografico CinéMemoire nel 1991. Istituito dal Ministero della cultura con il sostegno del CNC programmava film ritrovati e/o restaurati. Il cinema italiano era presente fin dalla prima edizione, come testimonia il saggio di Carlo Piccardi, «La musique dans le cinéma italien des années dix», in Michel Ciment (dir.), *CinéMemoire: films retrouvés, films restaurés*, Paris, Femis, 1992, p. 80.

critiche in Italia e in altri paesi, note informative, fotografie e manifesti (ce lo sogniamo un catalogo simile per il cinema francese)<sup>30</sup>.

Gli effetti reali della svolta di Brighton si faranno però sentire in Italia soltanto a partire dalla fine degli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta. Ed è precisamente a Bologna che si crea una sinergia straordinaria tra la Cineteca, sempre più attiva nei progetti di restauro e programmazione di film muti italiani, e l'Università, dove si sviluppa il primo Dipartimento di Arte, Musica e Spettacolo, comunemente detto DAMS, che, fino agli inizi degli anni Novanta, è l'unica Università ad avere un dottorato in cinema<sup>31</sup>. Antonio Costa svolge un ruolo cruciale nella svolta che prenderanno in Italia gli studi cinematografici, mettendo al centro l'analisi del film e portando i suoi studenti e dottorandi sulla nuova via. Specializzato nelle relazioni tra pittura, letteratura e cinema, nei suoi studi dedicati al cinema muto egli attribuisce un'attenzione particolare all'estetica, alla messa in scena o agli schemi narrativi<sup>32</sup>. Dal 1994 al 1998 la rivista «Fotogenia» dell'Università di Bologna si fa portavoce di questo nuovo approccio e, sotto la direzione di Antonio Costa e di Leonardo Quaresima, accorda grande attenzione ai diversi aspetti estetici del cinema delle origini come il colore, la luce o interrogandosi al contempo sullo statuto dell'autore<sup>33</sup>.

È a Bologna inoltre che nasce una vera filologia del cinema. A darle fondamento è Michele Canosa, che apporta alle ricerche sul cinema muto i metodi, fino a quel momento riservati solo all'ambito della filologia/codicologia, un settore molto sviluppato in Italia. Seguendo questa linea operativa Michele Canosa getta una nuova luce sull'industria cinematografica italiana nel

<sup>30</sup> Jean A. Gili, «Aldo Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persani Editore, 2015», «1895. Revue d'histoire du cinéma», 81, 1, 2017, p. 215.

<sup>31</sup> Michele Canosa sarà uno dei primi studenti universitari a ottenere un dottorato in studi cinematografici in Italia con Gianfranco Miro e Sandro Toni, sempre al DAMS dell'Università di Bologna.

<sup>32</sup> Come testimonia già la curatela del libro sul cinema delle origini, *La meccanica del visibile*, Firenze, La casa Usher, 1983 e il suo libro *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni Editore, 2002. Ha anche curato la serie "Il cinema ritrovato" per la collana di VHS edita da Mondadori Video dedicata ai classici del cinema muto (1994-1996).

<sup>33</sup> Il rilancio degli studi sul cinema muto sarà in seguito portato avanti dai dottorandi di Antonio Costa, in particolare Michele Canosa, Monica Dall'Asta, Elena Dagrada, Giulia Carluccio, Marco Bertozzi, Andrea Meneghelli che dedicano una parte importante delle loro ricerche al cinema muto.

suo insieme, tenendo conto delle nuove acquisizioni e dei nuovi restauri<sup>34</sup>. Lo studioso è anche l'organizzatore di una serie di seminari e pubblicazioni, tenuti intorno agli anni 2000, che esprimono questo profondo rinnovamento di paradigma<sup>35</sup>. Nell'introduzione a *A nuova luce. Cinema muto italiano* Michele Canosa torna sulla necessità di prendere in considerazione cineasti dimenticati come Febo Mari, Lucio D'Ambra o Carmine Gallone, invitando soprattutto ad aprirsi a nuove interpretazioni che mettano i film e la storia delle forme al centro della riflessione, «partire o ripartire dai film per arrivare al cinema»<sup>36</sup>, prenderli come «campi di forze»<sup>37</sup>, «esemplari impuri, esercizi intertestuali» uniti a un tessuto culturale e ideologico ampio e complesso. È dunque a Bologna che inizia una riflessione basata sulla visione e l'interpretazione dei film, nella quale s'inscrive anche questo volume. Da questo punto di vista, la pubblicazione di *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo 1905-1930* rappresenta un punto d'incontro simbolico tra la storiografia di Brunetta e Bernardini e quella dei ricercatori e degli archivisti bolognesi<sup>38</sup>. Si produce qui un autentico rinnovamento metodologico che dialoga con altri importanti approcci internazionali<sup>39</sup>: Barry Salt scrive sullo stile dei primi film italiani; Tom Gunning e André Gaudreault lavorano accanto a Elena Dagrada su *Cabiria*<sup>40</sup>; Pierre Sorlin analizza il film realizzato

<sup>34</sup> Michele Canosa, «Il crepuscolo dei divi (muti e italiani)», «Cinegrafie», II, 4, 1991, pp. 123-124; Id., «La traduzione del film: testo, filologia, restauro», «Cinema & Cinema», 63, 1992; Id., «Per una teoria del restauro cinematografico» in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia mondiale del cinema*, Torino, Einaudi, vol V, pp. 1069-1118.

<sup>35</sup> Michele Canosa, Antonio Costa (a cura di), *A nuova luce / Cinema muto italiano*, «Fotogenia», 4-5, 1997-1998; Michele Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I*, Atti del convegno internazionale, Bologna 12-13 novembre 1999, Bologna, Clueb, 2000, pp. 9-10.

<sup>36</sup> Ivi, p. 10.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo 1905-1930*, Bologna, Cappelli, 1991. Citiamo inoltre il dossier «Cinema muto italiano sperduto nel buio», «Cinegrafie», 7, 1994.

<sup>39</sup> Parallelamente bisogna ricordare l'apertura internazionale impressa dall'Università di Udine che, dalla metà degli anni Novanta, diventa un laboratorio tra i più ricchi di scambi e confronti metodologici per la comunità scientifica.

<sup>40</sup> Segnaliamo in particolare i tre articoli che hanno scritto insieme: Elena Dagrada, André Gaudreault, Tom Gunning, «Composition en profondeur, mobilité et montage dans *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)», «Cinémas», X, 1, automne 1999, pp. 55-78; «Regard oblique, bifurcation et ricochet, ou de l'inquietant étrangeté du Carrello», «Cinémas», X, 2-3, 2000, pp. 207-223; «Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in *Cabiria*», in Paolo Bertetto,

dalla propaganda fascista *Il grido dell'aquila* (Mario Volpe, 1923); Jean Gili si sofferma su Cretinetti; Giuliana Bruno rivisita le opere della cineasta Elvira Notari<sup>41</sup>, Ivo Blom prende in considerazione l'importazione e la distribuzione del cinema muto italiano nei Paesi Bassi<sup>42</sup>.

Contemporaneamente anche il Museo Nazionale del Cinema di Torino svolge un ruolo importante nel rinnovamento degli studi sul cinema muto italiano effettuando due restauri di *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Complessi e di grande impatto, questi restauri realizzati nel 1995 e nel 2006 non solo attirano l'attenzione dei cinefili sui primi anni del cinema muto, ma sono anche accompagnati da una serie di volumi collettanei come *Il restauro di Cabiria* (a cura di Sergio Toffetti, 1995), *Cabiria e il suo tempo* (a cura di Paolo Bertetto e Gianni Rondolino, 1998) e *Cabiria & Cabiria* (a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera, 2006). Di conseguenza il Museo Nazionale del Cinema ha potuto più facilmente incoraggiare una campagna di restauro di numerosi film muti italiani presenti nei suoi fondi, come per esempio la serie di *Maciste*. A tale impegno si accompagna però anche un importante lavoro sui materiali non-filmici. Ecco dunque che la catalogazione e riorganizzazione di una ampia parte di essi dà adito alla pubblicazione del libro *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema* (2007)<sup>43</sup>, seguita l'anno successivo alla messa in rete di una parte importante dei suoi archivi storici. Le riviste cinematografiche dell'epoca, per esempio, sono state

Gianni Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 1998, pp. 150-183.

<sup>41</sup> Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, tr. it. Milano, La Tartaruga, 1995.

<sup>42</sup> Se Bordwell e Thompson non citano quasi mai i film muti italiani (salvo un testo di Bordwell sul suo blog su *Lombra* con Italia Almirante Manzini), segnaliamo, come ha suggerito Ivo Blom, l'analisi di *Ma l'amor mio non muore* nel capitolo «Pictorial Style in European Cinema», pp. 111-116 e *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford, Oxford University Press, 1997) di Ben Brewster e Lea Jacobs, già colleghi di Bordwell e Thompson.

<sup>43</sup> Ricordiamo che è stata preceduta dall'importante pubblicazione di Claudia Gianetto, *Società anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca. Percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, Roma, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 2002. Citiamo inoltre Carla Ceresa, Donata Pesenti Campagnoni (a cura di), *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1997. Si veda anche Paolo Bertetto, *Schermi di carta. La collezione di manifesti del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il muto italiano 1905-1927*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1995.

digitalizzate e rese accessibili al pubblico<sup>44</sup>. Il Museo Nazionale del Cinema è stato anche una delle prime istituzioni italiane ad aprire un canale Vimeo, consentendo così un accesso di importanza inestimabile a un gran numero di film muti italiani conservati nei suoi fondi, parallelamente ad altre attività esemplari dello stesso tipo.

Sulla scia di tali iniziative, istituzionali e universitarie al contempo, si collocano pertanto gli studi condotti negli anni Duemila e Duemiladieci. Accanto a monografie che si occupano dello studio approfondito di un film in particolare<sup>45</sup>, altre hanno come oggetto nuovi approfondimenti e nuove prospettive: la messa in scena, le dive<sup>46</sup>, il divismo e la mascolinità<sup>47</sup>, i generi cinematografici, i rapporti tra fonti letterarie e cinematografiche. Si nota soprattutto un grande rinnovamento nelle linee delle ricerche: dallo studio delle tecniche<sup>48</sup>, a quello delle strutture economiche e dei manifesti<sup>49</sup>, dalla diffusione territoriale del nuovo medium (in una città in particolare o in una regione), e altre microstorie locali<sup>50</sup>, dall'architettura delle sale cinematografiche negli anni del muto<sup>51</sup>, delle

<sup>44</sup> <http://www2.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx>

<sup>45</sup> Citiamo, tra tanti altri esempi, le seguenti opere che si propongono di analizzare un film in particolare: Michele Canosa (a cura di), *1905 la presa di Roma: alle origini del cinema italiano*, Bologna-Recco, Cineteca di Bologna-Le Mani, 2006; Stella Dagna, *Ma l'amor mio non muore! Mario Caserini 1913: la diva e l'arte di comporre lo spazio*, Milano, Mimesis, 2014; Silvio Alovio, *Cabiria. Giovanni Pastrone 1914: lo spettacolo della storia*, Milano, Mimesis, 2014; Denis Lotti, *I topi grigi. Emilio Ghione, 1918: il romanzo cinematografico di Za la Mort*, Milano, Mimesis, 2018.

<sup>46</sup> Citiamo, tra gli altri, gli importanti lavori di Cristina Jandelli, in particolare *Le dive italiane del cinema muto*, Imola, CUE Press, 2019 che mette a confronto i film riscoperti e restaurati e gli archivi cartacei dell'epoca.

<sup>47</sup> Denis Lotti, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2016; Id., *L'ultimo apache. Emilio Ghione, vita e film di un divo italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2018; Ivo Blom, Micaela Veronesi, «Muscoli e cervello. I film di Mario Asonia tra avventura e crime story/Muscles and Brain: the Films of Mario Asonia between Adventure and Crime», «Bianco e Nero», 587, 2017, pp. 18-29.

<sup>48</sup> Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Cinema muto italiano (1905-1930)*, Roma, Carocci, 2007.

<sup>49</sup> Roberto Della Torre, *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1905-1930)*, Milano, EDUCatt, 2014.

<sup>50</sup> Gli studi locali fanno parte di questo nuovo approccio, citiamo, tra i più recenti, Elena Nepoti, *Storia del cinema muto a Bologna. Dalle origini agli anni Venti*, Bologna, Persiani, 2018.

<sup>51</sup> Saverio Salamino, *Architetti e cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini (1896-1932)*, Roma, Prospettive Edizioni, 2009.

case di produzione, della rappresentazione di un periodo storico rivisitato dal cinema, per non citarne che alcuni<sup>52</sup>. Grazie al distanziamento dovuto agli anni trascorsi, si indaga lo stesso restauro dei film<sup>53</sup>.

Un buon numero di questi lavori si apre anche al proficuo confronto con discipline affini come la sociologia, la semiologia e la teoria della comunicazione, la storia economica o la storia dei media, come riassume Elena Mosconi nell'introduzione a *L'impressione del film. Contributo per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*<sup>54</sup>. Questo saggio testimonia proprio lo sviluppo crescente delle ricerche incentrate sulla storia sociale e culturale dei film muti italiani, iniziato proprio con gli studi di Raffaele De Berti ed Elena Mosconi. I loro lavori integrano la storia sociale con l'analisi rigorosa dei testi. Anche le ricerche attuali di Luca Mazzei e Silvio Alovisio fanno parte di questa nuova tendenza. A partire dalle loro tesi di dottorato<sup>55</sup>, hanno proposto di costruire una storia dei discorsi sociali e culturali legati al cinema italiano all'inizio del XX secolo, sondando ambiti che non erano stati fino a quel momento considerati: le prime "micro-teorie" cinematografiche, pubblicate in modo spontaneo sulla stampa o nelle opere dell'epoca<sup>56</sup>, la storia della scrittura per il cinema, il rapporto tra cinema e narrazione metacinematografica, ma anche tra cinema e scienza, tra cinema ed educazione e tra cinema e guerra<sup>57</sup>. Il rapporto con la

<sup>52</sup> Giovanni Lasi, Giorgio Sangiorgi, *Il Risorgimento nel cinema italiano*, Faenza, Edit, 2011.

<sup>53</sup> Stella Dagna, *Perché restaurare i film?*, Pisa, ETS, 2014.

<sup>54</sup> Elena Mosconi, «Lo stato dell'arte. Storia del cinema e processi di istituzionalizzazione», in Id., *L'impressione del film. Contributo per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita & Pensiero, 2006, pp. 15-53.

<sup>55</sup> La tesi di Silvio Alovisio si occupa della questione della sceneggiatura e del ruolo dello sceneggiatore negli anni del muto, e quella di Luca Mazzei, a partire da una riflessione sui legami tra cinema e letteratura, verte sul caso del cineasta e sceneggiatore Lucio D'Ambra. Cfr. Silvio Alovisio, *Voci del silenzio: la sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano-Torino, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, 2005; Adriano Aprà, Luca Mazzei (a cura di), *Lucio D'Ambra: il cinema*, numero speciale di «Bianco e Nero», LXIII, 5, settembre-ottobre 2002; Luca Mazzei, *Napoleoncina di Lucio D'Ambra. La sceneggiatura*, Udine, Centro Ricerche Sceneggiatura Università degli Studi di Udine, 2015.

<sup>56</sup> Luca Mazzei, Leonardo Quaresima (a cura di), *Microteorie. Cinema muto italiano*, «Bianco e Nero», LXVI, 550-551, ottobre 2004-aprile 2005.

<sup>57</sup> A questo proposito ricordiamo in particolare il lavoro di Alessandro Faccioli, *Visioni della Grande Guerra, Vol. I. Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, Torino, Kaplan, 2020; Alessandro Faccioli, Alberto Scandola (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Bologna, Persiani, 2014; Giulia Albanese, Alessandro Faccioli, Carlotta Sorba (a cura di), *Narrazioni e immagini delle donne in*

guerra moderna, determinante per la comprensione degli anni Dieci, è stato incoraggiato da diverse commemorazioni, in particolare da quella della Guerra italo-turca (1911-1912) e della Prima guerra mondiale (1915-1918). Una ricerca condotta spesso in fondi inesplorati, come i musei e gli archivi storici militari, che ha consentito il riaffiorare di dal vero estremamente importanti, tanto dal punto di vista storico che estetico<sup>58</sup>. L'interesse per i documentari ha peraltro permesso, in questi ultimi anni, una vera riscoperta di questo genere, come testimoniano i primi lavori. A testimoniare questo interesse, gli studi di Ivo Blom e Marco Bertozzi, il repertorio *Cinema delle origini in Italia. I film dal vero produzione estera, 1895-1907* di Aldo Bernardini<sup>59</sup>, il numero speciale della rivista «Immagine – Note di storia del cinema» a cura di Luca Mazzei e Ilaria Agostini (10, 2014) e ancora il bel cofanetto *DVD Grand Tour Italiano. 61 film dei primi anni del Novecento*, pubblicato dalla Cineteca di Bologna e curato da Andrea Meneghelli nel 2016. Tanti approcci che partono alla riscoperta dei paesaggi italiani, essi stessi caricati di questa tensione permanente fra tradizione e modernità nascente<sup>60</sup>.

Se è difficile delimitare qui le più recenti tendenze della critica e della storiografia, troppo copiose, non possiamo dimenticare però il *turning point* costituito dal convegno di Bologna del 2008 *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*. Al centro del convegno, organizzato da Monica Dall'Asta, è il ruolo delle donne nel cinema dell'epoca. Con questo obiettivo, la curatrice riunisce intorno a un tavolo studiosi e studiosi del cinema muto italiano interessate e interessati tanto alla nuova storiografia cinematografica quanto alla nuova storiografia femminista. La medesima preoccupazione emerge nella pubblicazione di Angela Dalle Vacche, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema* (2008). La tappa successiva di questa apertura del cinema muto ita-

*guerra (1914-1918)*, Torino, Kaplan, 2016; si vedano anche gli studi di Sila Berruti, Sarah Pesenti Campagnoni, Denis Lotti, Maria Assunta Pimpinelli, Giaime Alonge.

<sup>58</sup> Come, per esempio, *Guerra italo-turca – Serie mista* (1912) a lungo attribuito per errore a Luca Comerio.

<sup>59</sup> Aldo Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film dal vero produzione estera, 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008.

<sup>60</sup> Ritorneremo su questo aspetto con il contributo di Céline Gailleurd, Maria Assunta Pimpinelli, «Fontane e monumenti di Roma: un'iconografia cinematografica del Grand Tour», presente in questo volume, cfr. *infra*, pp. 211 ss. Si veda anche Ivo Blom, «Picturesque Pictures: Italian Early non-fiction within Modern Aesthetic Visions», «Acta Universitatis Sapientiae, Film & Media Studies», 19, 2021, pp. 49-65.



liano agli studi di genere è il dossier *Che cosa è “queer” nella storia del cinema italiano?* uscito sul n. 22 di «Immagine Note di Storia del Cinema», rivista che si afferma oggi come vero atelier dell’innovazione storiografica. Dedicato all’intero spettro delle rappresentazioni non normative nel cinema italiano, dal muto agli anni Sessanta, il dossier infatti riserva, come tradizione della rivista, grande spazio al cinema dei primi anni<sup>61</sup>.

Dagli anni Dieci del Duemila le ricerche continuano inoltre a moltiplicarsi anche fuori dall’Italia. Legati al mondo accademico americano sono per esempio i fondamentali lavori di Giorgio Bertellini (tra i quali *Italian Silent Cinema: a Reader*, 2013, *The Divo and the Duce: Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*, 2019) e di Jacqueline Reich (*The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, 2015) e dal mondo accademico inglese arriva lo studio di Maria Wyke sulla rappresentazione dell’antichità nel cinema muto italiano<sup>62</sup>. Nei Paesi Bassi spiccano invece da un lato gli scritti di Ivo Blom e dall’altro due importanti pubblicazioni dell’Amsterdam University Press: un fondamentale repertorio del Fondo Desmet (curato dallo stesso Blom) e l’imponente antologia di testi critici e teorici *Italian Early Film Theories, 1896-1922* (2017)<sup>63</sup>. In Germania, invece, grazie a Bruno Grimm esce *Tabkeaus im Film – Film als Tableau. Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts* (2016), un’analisi di tre film chiave usciti prima della Grande guerra – *L’inferno*, 1911, *Quo Vadis?*, 1913 e *Cabiria* – e dei rapporti che intrattengono con le arti visive.

Infine, questi nuovi approcci mettono in prospettiva un accesso ai film reso possibile dallo sviluppo di internet e dalle campagne di digitalizzazione. Negli ultimi cinque anni i film muti italiani disponibili in rete appaiono su piattaforme come Vimeo (Museo Nazionale del Cinema, Cineteca Milano) e

<sup>61</sup> Monica Dall’Asta, Dalila Missero, Micaela Veronesi (a cura di) «Cosa è “queer” nella storia del cinema italiano? Rappresentazioni non normative dal muto agli anni Sessanta» Immagine. Note di Storia del Cinema, n. 22, IV serie, luglio-dicembre 2020.

<sup>62</sup> Monika Woźniak, Maria Wyke (eds.), *The Novel of Neronian Rome and Its Multimedial Transformations: Sinkiewicz’s Quo Vadis*, Oxford, Oxford University Press, 2020; Elisabetta Galletti, Monika Woźniak (a cura di), *Quo Vadis: la prima opera transmediale*, Atti del Convegno Roma 14-15 novembre 2016, Accademia polacca, 2017; Pantrelis Michelakis, Maria Wyke (eds.), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 che dedica molte pagine al cinema muto italiano.

<sup>63</sup> Francesco Casetti, Silvio Alovio, Luca Mazzei (eds.), *Early Film Theories in Italy, 1896-1922*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Youtube (Eye Filmmuseum, Cineteca del Friuli) o la sezione Cinestore del sito istituzionale della Cineteca di Bologna. Ricordiamo inoltre l'esistenza di portali inter-archivistici come European Film Gateway (focalizzato sulla Prima guerra mondiale), Europeaana e l'importante Portale del Cinema Muto Italiano gestito dalla Cineteca Nazionale CSC, senza contare i film Luce prodotti prima del 1931 che sono visibili sulla videoteca online dell'Istituto Luce Cinecittà, così come i film industriali consultabili sul canale dell'Archivio del Cinema d'Impresa<sup>64</sup>.

### *Metodologia*

Questo libro si pone pertanto sulla scia di queste nuove correnti storiografiche, assumendosi un grande compito: farsi portavoce, in Francia, degli ultimi progressi nell'ambito del cinema muto italiano, arricchendoli di una nuova prospettiva, con la scelta di confrontare la sua storia con quella delle altre discipline artistiche. Si intende così creare una sinergia di portata internazionale e valorizzare il dialogo tra studiosi e istituzioni archivistiche.

Sul piano metodologico, per la sua pluralità di approcci, questo volume cerca pertanto di tracciare assi di ricerca ancora inediti, segnati da una volontà di apertura e di dissodamento di un corpus di film girati in Italia tra il 1896 e il 1930. Gli autori dei saggi qui proposti analizzano, ognuno da un punto di vista particolare, la specificità estetica e culturale di una parte della storia cinematografica che si presenta come un'emanazione della ricchezza culturale dell'Italia prima dell'avvento del sonoro. Tornano, con precisione, su una delle particolarità di questo cinema che attinge la sua essenza dalle opere più popolari della pittura, delle arti decorative, della letteratura, del teatro e dell'opera dei secoli XIX e XX.

Queste arti hanno trasmesso al cinema tutto un repertorio di soggetti e forme dopoi parzialmente dismessi dalla produzione successiva, rispetto ai quali gli studiosi impegnati in questo volume propongono un'operazione "archeologica", in cui la prospettiva estetica e quella storica e culturale, convergono in un disegno comune teso a mettere in luce come nella cinematografia dell'epoca cultura alta e cultura "bassa", produzione per le élite e produzione industriale

<sup>64</sup> Cfr. Silvio Alovio, Luca Mazzei, «There's no archive like home», cit., p. 139.

di massa si allineino sullo stesso asse. La dimensione palinsesto, propria delle immagini cinematografiche, costringe a esplorarne gli strati più profondi per farne emergere tutta la complessità, in un movimento proprio dell'archeologia dei media. Infatti essa intende scoprire tracce dimenticate, genealogie trascurate, aggiornare e con questa postura rinnovare visioni canonizzate della storia dei media. Yves Citton ne propone una definizione illuminante:

Cos'è l'archeologia dei media? È in primo luogo un altro modo di pensare la temporalità della medialità. Mentre la storia dei media descrive abitualmente una successione di invenzioni sempre più performanti sostituendo le une con le altre, l'approccio archeologico vi vede una sovrapposizione di strati coesistenti, che continuano a interagire gli uni con gli altri, replicandosi gli uni sugli altri in modo sempre più complicato<sup>65</sup>.

L'archeologia dei media insegna a «invertire la prospettiva». In questo senso, l'affermazione di Zielinski in *Deep Time of the Media* è chiara: «Non cercate il vecchio nel nuovo, ma trovate qualcosa di nuovo nel vecchio»<sup>66</sup>.

Lottica interdisciplinare s'impone dunque come *conditio sine qua* non per chi intenda innovare la ricerca storica sull'Early Cinema. Essa spinge ad adottare uno sguardo «prismatico» di fronte al cinema italiano dei primi decenni, facendo della molteplicità degli strumenti di ricerca il suo punto di forza, per riprendere le parole usate da Elena Mosconi<sup>67</sup>. Impregnata di teoria, la Storia del cinema non si ferma alla descrizione dei fenomeni, ma offre un posto rinnovato all'interpretazione, segnata com'è dalla costante volontà degli autori di realizzare un lavoro di confronti e interpolazioni, incoraggiando la formulazione di ipotesi molteplici destinate a rinnovare lo sguardo su questi film.

La questione delle relazioni del cinema muto italiano con le altre arti pone naturalmente l'estetica dei film al centro di una riflessione che è segnata da una costante volontà di confronto fra il testo base, ovvero l'opera cinematografica vera e propria, e altri tipi di materiali, non solo foto di scena, riviste, manifesti disegni degli scenografi e cartoline, ma anche conservati in fondi

<sup>65</sup> Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 194.

<sup>66</sup> Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 3.

<sup>67</sup> Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, cit., p. 20.

con altri tipi di archivi cinematografici – foto di scena, riviste, manifesti ma anche disegni degli scenografi, cartoline – e i fondi collegati alla storia dell’arte, del teatro o dell’opera, incrociando fonti diverse e sconosciute.

Dunque questo lavoro intende riconsiderare il modo in cui il cinema ha dialogato con le arti e i media del suo tempo nonché affermare che questo confronto ha svolto un ruolo determinante nel corso delle diverse fasi del suo processo di industrializzazione. Proprio nei suoi primi anni, in modo quasi inconscio, il cinema s’inscrive nei codici pittorici e scenici delle arti che lo precedono: inquadrare un paesaggio, filmare un corpo e collocarlo in una scenografia non sono operazioni che si inventano *ex nihilo*, e i primi operatori compongono utilizzando propri riferimenti culturali. Animato da un forte desiderio di legittimazione, il cinema cerca rapidamente di nobilitare la sua estetica attingendo ai repertori di forme che lo precedono. È così che, poco a poco, si rende autonomo in quanto arte. Facendo leva su singoli casi di studio gli autori del presente volume mettono in luce questo processo di trasformazione, sottolineando volta per volta la continuità tra il “presente” dell’opera cinematografica oggetto di indagine e il “passato” delle forme ad esso precedenti, siano esse di spettacolo o artistiche. Il cinema infatti non si accontenta di imitare la pittura, di adattare un’opera o una pièce teatrale, un poema, un romanzo, di riprodurre uno stile artistico nella concezione delle scenografie e della messa in scena degli attori: cercherà di fonderli tra loro, inventando così delle forme nuove. Da qui la scelta, condivisa da tutti gli studiosi coinvolti in questo volume di interpretare il deciso cambio passo imposto dal cinema come capacità di rimodulazione di forme “diversamente” preesistenti, in un progetto ulteriore nato sotto il segno del nuovo più che come fredda creazione *ex nihilo*.

### *Struttura dell’opera*

Sul piano della struttura, i testi che compongono questo volume sono organizzati in tre parti che consentono di evidenziare la porosità tra il cinema e le arti nei suoi aspetti più diversi: gli spettacoli scenici (danza, opera, teatro), le arti plastiche e visive (pittura, scultura, arti decorative) e la rappresentazione dei monumenti storici legata a quella del paesaggio. Da un contributo all’altro, lo studio di questi multipli e multiformi processi di riappropriazione artistica mette in evidenza il desiderio, manifesto o sottinteso, del cinema di produrre sugli spettatori dell’epoca una soluzione visiva efficace ed emozioni forti, di colpire la vista e l’immaginazione o anche di suscitare la sorpresa

come l'ammirazione – espressioni queste, che nel corso di questo saggio si intersecano e fanno eco l'un l'altra, quasi a disvelare, intervento dopo intervento, un panorama segreto, finora mai pienamente emerso dello spettacolo del cinema in Italia nei primi anni del Secolo.

La prima parte del libro è focalizzata sulle arti sceniche. Si apre con uno studio che rivela l'impatto che hanno avuto in Italia le scenografie delle opere liriche del XIX secolo nel promuovere l'uso della profondità di campo nei primi film italiani. È prassi comune individuare temi, gesti e racconti che uniscono la tradizione dello spettacolo lirico al cinema italiano delle origini, al punto di vedervi veri innesti stilistici e iconografici. Ecco dunque che Stella Dagna, nel suo saggio, confronta l'organizzazione cinematografica dello spazio con fondi d'archivio finora poco utilizzati dagli studiosi: i disegni preparatori, le «note di disposizione scenica» nonché i bozzetti realizzati dai principali scenografi lirici italiani attivi nel XIX secolo al teatro La Fenice di Venezia. Dal canto suo, Laurent Guido, sulla scia dei suoi importanti lavori su Wagner al cinema<sup>68</sup>, esamina, per la prima volta, il modo in cui i film storici italiani dialogano con le teorie del musicista tedesco. L'analisi di *Siegfrido* e di *Parsifal*, entrambi realizzati nel 1912 da Mario Caserini, così come la loro ricezione su scala internazionale nella stampa dell'epoca, consente di mettere in evidenza la ricerca di prestigio nella quale si lancia l'industria cinematografica italiana durante la sua fase di crescita. Superando l'inevitabile confronto con Puccini<sup>69</sup>, Laurent Guido mostra a che punto, più che gli adattamenti direttamente ispirati ai drammi musicali del compositore, è il cinema stesso, in virtù di quella 'riunione delle arti' che necessariamente chiama in causa (orchestra in sala, imponenti scenografie...), a diventare uno wagneriano «spettacolo totale».

Dalla tradizione dello spettacolo lirico, con il saggio di Denis Lotti si passa a quella del teatro. A essere messo sotto la lente è ora il trasferirsi trasferimento dei grandi attori italiani dal palcoscenico al cinema, un lavoro di scavo che permette di individuare l'atto di nascita dello star system. Lo sviluppo del divismo maschile sullo schermo trova le sue radici nel concomitante arrivo,

<sup>68</sup> Laurent Guido, *De Wagner au cinéma*, Paris, Mimesis, 2019.

<sup>69</sup> Questo riferimento è stato proposto da Gian Piero Brunetta, «Giacomo Puccini, madre, madrina, levatrice del cinema del Novecento», in *Puccini al cinema*, Firenze, Askra, Mediateca regionale Toscana, Film commission, 2008, pp. 39-47.

sui set, a partire dal 1910, dei «due giganti dell'arte drammatica»<sup>70</sup>, ovvero Ermete Novelli ed Ermete Zacconi. Lotti propone di ripensare l'influenza del teatro a partire dalle invenzioni attoriali di cui dà prova Ermete Novelli. Costretto a fare a meno dell'uso della voce, l'attore, all'epoca famoso, apre le immagini cinematografiche al pathos reinterpretando, per la macchina da presa, la messa in scena di morti tragiche già interpretate per il palcoscenico. La sua aura davanti alla cinepresa attinge la propria essenza dall'esperienza della scena e dota i personaggi che interpreta di profondità psicologica. La recitazione adottata da questi due grandi attori, dei quali Ermete Novelli rappresenta un esempio emblematico, permette allora al racconto di uscire dalla sua semplice dimensione funzionale e di tessere un nuovo rapporto di prossimità con gli spettatori. A partire da questo saggio ci si può allora chiedere se l'invenzione attoriale che nasce da questa impostazione abbia in seguito influenzato il divismo maschile ma anche femminile, che agiscono grazie all'intensità emotiva, al ritmo e alla potenza del gesto, suscitando con questo l'adorazione delle folle.

Infine, l'analisi della danza all'interno dei film muti italiani offre un nuovo campo di indagine per rivisitare un aspetto di questa storia plurale del cinema. Uno studio sistematico e minuzioso nel corpus dei film di finzione sopravvissuti attesta una particolare ricorsività di numeri danzati dei racconti. Al contrario di quanto ci si potrebbe immaginare, l'analisi dettagliata delle coreografie messe in scena dai cineasti permette di cogliere come esse rinnovino profondamente la tradizione del balletto classico. Le scene di danza si impregnano di motivi appartenenti soprattutto alla danza moderna: piedi nudi, pose, serpentina, uso del costume come mezzo per caratterizzare un personaggio, volteggi che si chiudono alla caduta al suolo. Il contributo di Elisa Uffreduzzi si basa su un lavoro di ibridazione fra suggestioni epistemologiche e metodologiche: lo studio dei film italiani si confronta così con le concezioni coreografiche della danza moderna (Loïe Fuller, Ruth St. Denis e Isadora Duncan). Si arriva naturalmente a interrogarsi sul posto dei rapporti sociali tra uomini e donne veicolato da questi film<sup>71</sup>: è infatti sorprendente

<sup>70</sup> Luigi Marone, «I progressi della cinematografia», «Cine-fono e Rivista cinematografica», 129, 15 ottobre 1910, p. 8.

<sup>71</sup> In particolare, mi permetto di rimandare al mio saggio su questo argomento: «Les douloureuses extases des *dive* italiennes: l'intensité des gestes», in Christa Blümlinger, Mathias Lavin (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Paris, Éditions Mimésis, 2018, pp. 79-97, che s'in-

misurare fino a che punto la danza, fin dai primi del XX secolo, accentui la dimensione erotica del corpo femminile, partecipando così alla costruzione di una figura iper-sessualizzata, spesso impregnata di un esotismo caratterizzato all'origine da una stravaganza, che annuncia già, a mio avviso, quella che sarà poi la figura della *femme fatale* del cinema hollywoodiano.

La seconda parte del libro, intitolata *Pittura e arti decorative all'origine del cinema italiano*, si fonda su tre studi di caso, particolarmente pregnanti, di circolazione tra le arti: *Cabiria*, *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), e *La nave* (Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, 1921). È proprio a una «festa dell'occhio»<sup>72</sup> che ci invitano gli autori, dedicandosi a cogliere, appunto nel dettaglio delle immagini, i fenomeni di migrazione delle forme da un medium all'altro. «Fare spettacolo» è il problema al centro della rappresentazione dell'antichità nel cinema delle origini, e va ben oltre il principio di una semplice ricostruzione archeologica fedele. Riemerge all'interno palinsesto un'iconografia resa popolare dai libri illustrati, dalle cartoline, dalle incisioni e dalle fotografie... Grazie a un lavoro di scavo dedicato alla presenza, nei primi film italiani «all'antica», di riferimenti a opere di pittori come Jean-Léon Gérôme e Lawrence Alma-Tadema<sup>73</sup>, Ivo Blom ha mostrato come la moltiplicazione delle riproduzioni delle loro tavole abbia forgiato un'immagine stereotipata dell'antica Roma, che il cinema poi ha continuato a trasmettere. Nel quadro di questo nuovo contributo, egli propone dunque di analizzare i legami sotterranei e inediti di *Cabiria* di Giovanni Pastrone con l'opera del pittore francese Georges-Antoine Rochegrosse, e in particolare con le sue illustrazioni per il romanzo di Gustave Flaubert *Salammô* – che rappresenta una importante fonte letteraria per il film. Per l'autore non si tratta tanto di trovare citazioni espressamente volute da Giovanni Pastrone, ma di mostrare

scrive nella continuazione di lavori fondamentali come quelli di Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca, 2009, o di Angela Dalle Vacche, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, cit.

<sup>72</sup> Daniel Arasse, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, 1996 (tr. it. *Il dettaglio*, Milano, Il Saggiatore, 2008).

<sup>73</sup> Ivo Blom, «*Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between*», in Leonardo Quaresima, Laura Vichi (a cura di), *La decima musa: il cinema e le altre arti*, Udine, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli Studi di Udine, Forum, 2001, pp. 281-296; Ivo Blom, «*The Second Life of Alma-Tadema*», in Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi (eds.), *Lawrence Alma-Tadema: at Home in Antiquity*, Munich, Prestel, 2016, pp. 187-199.

il modo in cui la pittura dona al cinema un repertorio di soggetti e di forme. I piani analizzati in profondità portano in sé, come diceva Rohmer a proposito del *Faust* di Murnau, «il fermento di un quadro potenziale»<sup>74</sup>.

Il contributo successivo effettua il movimento opposto, proponendo di tornare sul processo di creazione delle xilografie dell'artista Giulio Aristide Sartorio, basate sul film *Christus* di Giulio Antamoro, presentato dall'autore stesso come la messa in immagini di un «poema cinematografico» di Fausto Salvatori. Ferdinando Gizzi analizza il caso sorprendente delle incisioni, realizzate da Sartorio, allora all'apice della fama, perché fossero usate nella promozione del film. Qui il cinema, più che mai investito di un'«aura artistica», è motore di nuove produzioni plastiche e artistiche. Tra libertà stilistica e dipendenza dal film, questa esperienza non è insignificante nel passaggio alla regia di Sartorio, che avverrà qualche anno dopo. Questo studio offre dunque un punto di partenza per una rivalutazione delle numerose contatti di Sartorio con il nuovo medium cinematografico.

L'ultimo saggio si dedica allo studio di un altro caso esemplare di intermedialità: *La nave* di Gabriellino D'Annunzio. La tragedia omonima di Gabriele D'Annunzio ha continuato a modificarsi dal 1907 al 1921, diventando via via una pièce teatrale, un'opera lirica e infine un film. Una delle grandi qualità del saggio di Raffaele De Berti ed Elisabetta Gaggioli consiste appunto nel valutare in che modo, nelle sue metamorfosi, *La nave* intrattenga un rapporto appassionante con le arti visive, in particolare grazie alla collaborazione dei due artisti implicati nelle diverse versioni: Duilio Cambellotti (scenografo dell'adattamento teatrale del 1908 e illustratore del testo pubblicato) e Guido Marussig (scenografo dell'opera lirica nel 1918 e del film del 1921, di cui firma i costumi, gli accessori e la scenografia).

Nella terza parte ci è sembrato importante prendere in considerazione il rapporto con la scultura e l'architettura, soprattutto così come emerge all'interno della non-fiction. Il nostro lavoro, che si apre con lo studio minuzioso degli arredi interni, si chiude così con la rappresentazione di monumenti storici e del paesaggio.

Il saggio scritto da me in collaborazione con Maria Assunta Pimpinelli, archivistica cinematografica alla Cineteca Nazionale di Roma, e archeologa di formazio-

<sup>74</sup> Eric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977 (tr. it. *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 27).



ne, si focalizza sui cortometraggi dal vero girati nella capitale italiana tra il 1896 e il 1922. Le vedute documentarie del cinema muto italiano s'inscrivono in una lunga tradizione pittorica, in particolare nella rappresentazione di fontane e monumenti, celebrati nei secoli XVIII e XIX dagli artisti del Grand Tour. Il cinema riprende dunque l'iconografia di un mondo passato rileggendola però all'interno della sua modernità, imponendole spazi e tempi dettati dall'obbiettivo, imbibendola di quella vita quotidiana che la cinepresa non può che registrare, anche se talvolta suo malgrado. Si tratta allora di interrogare il modo in cui gli operatori si sottraggono all'influenza pittorica per offrire una visione della città propriamente cinematografica. Così, nel caso di Roma, i dal vero oscillano tra il desiderio di evocazione di un'Italia ancestrale, celebrata dagli artisti dei secoli passati, e quello di mostrare la trasformazione della città in una capitale europea. Questi documentari sembrano allora riflettere un «tempo disorientato», «posto tra due abissi»<sup>75</sup>, che ha segnato l'Italia durante l'epoca liberale, stretta tra un passato che fu e un futuro di violenta modernità politica ancora da venire, sintomo di un rapporto con il tempo che segnò l'Italia prima dell'avvento del fascismo.

Continuando questa riflessione, Marco Bertozzi, i cui studi e film hanno contribuito alla riscoperta della non-fiction italiana, mostra come le prime vedute cinematografiche abbiano dato luogo, attraverso la rappresentazione stessa dei paesaggi, a sperimentazioni tecniche ed estetiche varie: potenza emotiva del colore, movimenti di macchina, *recadrages*, mascherini, split screen danno a questa materia documentaria una dimensione decorativa e pittorica. All'interno di questo ricco panorama, l'autore propone un esempio del tutto inedito: i film di famiglia di Guglielmo Baldassini, pittore paesaggista e cineasta sperimentale, che realizza film di viaggio negli anni Venti del Novecento in ambito privato.

La proposta formulata da Marco Bertozzi nella conclusione del suo saggio, invita a una «rimediazione di questi oggetti filmici», anticipando dunque l'appendice del volume<sup>76</sup>, che ritorna su una serie di questioni legate al progetto «ricerca-creazione». Dalla relazione del cinema muto italiano con le arti, sviluppato in tutto il volume, si passa qui ai problemi che pone la creazione

<sup>75</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité*, Paris, Édition du Seuil, 2012, p. 22.

<sup>76</sup> Il lavoro di ricerca comprende il saggio *Cosa può fare la ricerca-creazione per la storia del cinema? Tra sperimentazioni teoriche e artistiche* (che viene qui in parte ripreso) e il saggio scritto in collaborazione con Olivier Bohler presente nelle richieste di finanziamento del progetto (*All'inizio era la dichiarazione di intenti*).

di un'opera cinematografica interamente composta a partire da film italiani girati tra il 1896 e il 1930 e nata in un contesto universitario.

Come dimostra il presente volume, la ricerca è stata fondamentale nell'ambito del progetto, ma l'aspetto creativo rappresentato dal film restituisce alla fase euristica nuovi stimoli interpretativi. Il volume dunque non poteva qui proporre una riflessione sul processo di creazione del lungometraggio documentario *Italia, Il Fuoco, La Cenere* (2021) realizzato in collaborazione con Olivier Bohler. Il contributo illustra la sfida che abbiamo affrontato: dinamizzare la ricerca "sull'arte" per farla convergere nella direzione della ricerca "con l'arte".

Per la sua portata internazionale, la sua apertura ad altre discipline e poiché si propone di unire ricercatori e archivisti, questa ricerca intende dunque proporre un rinnovamento nell'approccio al cinema muto italiano, medium che, spiegano i vari interventi contenuti in questo volume, costruisce la sua identità integrando al proprio interno forme espressive già in circolazione nella società dell'epoca (teatro, opera, letteratura e arti figurative), anche grazie alla mediazione di ulteriori nuovi o comunque emergenti dispositivi (riviste illustrate, cartoline, dischi). È a partire da queste forme espressive precedenti che il cinema propone una rielaborazione formale e narrativa e le fa entrare in un nuovo linguaggio: il suo. Con la sua affascinante propensione ad assorbire e reinventare le forme artistiche che lo precedono o l'accompagnano, il cinema si inventa. Così scopriremo, in tutto il volume, che le radici del cinema italiano hanno cominciato a scriversi secoli fa.

Il volume si chiude con una bibliografia scritta in collaborazione con Silvio Alovisio e Luca Mazzei: si rende in questo modo disponibile uno strumento unico, dal quale partire per ulteriori ricerche su questo periodo del cinema italiano così ricco che, come la nostra ricerca ha dimostrato, potrebbe riservare altre sorprese...