

Prefazione

Silvio Alovisio e Luca Mazzei

Dalla fine degli anni Venti fino all'inizio degli anni Duemila, la storiografia del cinema muto italiano è stata attraversata, si può dire, da quattro differenti ondate di studi e riflessioni, non disposte tuttavia in successione lineare ma via via embricate tra loro, a comporre una tramatura eterogenea di fonti, metodi e risultati.

La prima ondata, iniziata addirittura durante le ultime battute della produzione italiana muta, è segnata dal *memorialismo*. Ricordi personali, voci perse nel tempo danno il passo a narrazioni, spesso rapsodiche e lacunose, basate su documenti, fotografie, articoli, pellicole custodite gelosamente in archivi privati o ritrovate negli anni; quasi questi ultimi fossero lacerti galleggianti di un grande naufragio attorno a cui la memoria si aggrappa per non inabissarsi. A scriverne sono infatti tanto anziani ex protagonisti di quella stagione, quanto giovani o giovanissimi ex spettatori diventati ora da meri appassionati, giornalisti, studiosi, animatori culturali, direttori di musei (come Maria Adriana Prolo, la prima a tentare con rigore una conversione del memorialismo e delle sue fonti-lacerti in un tentativo di storiografia).

La seconda ondata, iniziata nel corso degli anni Sessanta, si raccoglie invece intorno alla figura del *catalogo* (sintetizzata esemplarmente nel monumentale *Schedario cinematografico* curato da Nazareno Taddei). Ecco allora che alla raccolta rapsodica si sostituisce l'elenco: un film accanto all'altro, un autore dopo l'altro, una casa di produzione dopo l'altra, e così via. È la grande era della *sistematica*, per usare un termine usato nelle scienze naturali, ora rifiorita nella forma del database. Uno sforzo titanico che ha ridato a quel corpus dignità, talvolta anche la sicurezza di un nome, o di un'autorialità, di un'iscrizione in un sistema.

La terza ondata, iniziata già alla fine degli anni Settanta, si concentra invece nel trasformare questa tassonomia in una *Storia*. Mentre continua ancora ad arricchirsi (dal 1980 iniziano a uscire i volumi della insostituibile filmografia del muto italiano curati da Martinelli in collaborazione con Bernardini), il catalogo adesso inizia a parlare, a narrare la sua Storia (nel 1979 esce la *Storia del cinema italiano* di Brunetta, che dedica al muto italiano uno spazio di un'ampiezza e profondità mai

concesse dagli storici del cinema nazionale che l'avevano preceduto). Ecco dunque che al centro del discorso, oltre alla visione del film ritrovato compare ora anche la lettura delle riviste d'epoca, a cominciare da quelle di settore, mentre emerge un tentativo di analisi del contesto economico e letterario.

La quarta ondata si palesa invece all'inizio degli anni Novanta. Al centro adesso c'è il *frammento* e, se vogliamo, il testo nella sua inaggrabile, e solo apparentemente lacunosa, presenza. Si parte cioè dalla ecdotica, intesa come modo di ricostruire il testo assente dalle lacune con cui è giunto fino a noi, ma contestualmente si attribuisce anche valore al testimone. La singola copia diventa dunque ora non più infatti (solo) qualcosa che rimanda ad altro, ma anche una realtà evidente e rivelatrice, quasi come se gli oggetti sottratti al naufragio avessero preso corpo e identità, rivendicando il loro diritto di esistere.

A queste quattro ondate, se ne aggiunge, dall'inizio degli anni 2000, una quinta. In essa si pone al centro il *documento*, inteso non più come elemento per contestualizzare il film, ma come elemento per tratteggiarne le sue possibili linee di fuga in direzione di altre realtà. Film e non-film diventano dunque testimoni del proprio tempo e insieme anelli di una sfrangiata maglia, variamente configurabile. Quasi come se la forza di connessione che esprimono avesse quasi più valore della loro evidenza materiale. Torna così al centro anche la teoria del cinema, ma si tratta, va detto, di una teoria spesso trascurata dalle precedenti ondate, e che spesso a sua volta trascura il film, aprendosi invece al fatto cinematografico inteso come fenomeno sociale. Ne nasce una storia del cinema interessata a contesti finora mai attentamente sondati. Di tutte le ondate prima ricordate, questa partita negli anni 2000 è però di tutte quella forse meno interessata al film come fatto estetico. Perché? Il motivo è semplice. La quasi totalità dei primi lavori che dedicati al cinema muto italiano si sono interessati a quest'ultimo in quanto Arte e lo hanno fatto con impeto ma anche con una capacità notevole. Gli anni erano d'altronde ancora quelli della promozione del "fatto" cinema a realtà estetica, dunque era logico che fosse così. Difendere lo statuto artistico del cinema muto italiano era d'altronde anche preservarlo dall'oblio. Ciò che non è Arte e non è ancora Storia è, infatti, solo residuo, inutile, talvolta parlato di un passato che non esiste più. È collezione, magari, ma da tenere in cantina, non certo da esporre nelle vetrine di un museo, a meno di non voler apparire bizzarri. A fronte di questo enorme lavoro, le successive ondate non si sono dunque mai scostate da questo paradigma. L'intensità con cui vi hanno lavorato è

stata però progressivamente decrescente, quasi come se il dato dell'artisticità del cinema muto italiano, il suo volersi imporre cioè come estetica, fosse un dato ormai assodato, quasi cristallizzato nel tempo. Tanto da poter diventare, negli ultimi anni, più che un dato con cui confrontarsi, quasi un fastidioso rumore di fondo.

Ma può davvero esistere una storia del cinema italiano che non si confronti con la storia delle arti? E cioè davvero legittimo consegnare il rapporto tra film italiano d'epoca muta e teorie e pratiche artistiche dell'epoca a un'era della ricerca ormai passata? Il presente volume ci dice di no, che non è possibile. E per dimostrare, con notevole efficacia, i motivi di questa impossibilità, i contributi che lo compongono aprono prospettive di ricerca per molti aspetti inedite ma soprattutto innovative. Ci pare che le ragioni fondanti di tale innovazione siano, come minimo, almeno due: la revisione del canone, da un lato, e il rigoroso approccio documentale, dall'altro.

Iniziamo dalla prima ragione. Riconsiderare il canone filmografico del primo cinema italiano, rimasto per tanti, troppi decenni sostanzialmente invariato, significa prima di tutto ritornare a vedere in modo originale i film che l'hanno costituito, in primo luogo quelli legati al genere da sempre ritenuto, a torto o a ragione, peculiare del nostro cinema muto, ossia il film storico. I contributi di Blom su *Cabiria*, di Gizzi su *Christus* e di De Berti de Galletti su *La nave* attestano come lo studio di produzioni filmiche già ampiamente canonizzate possa, nei casi più virtuosi, continuare a rivelarci sempre qualcosa di nuovo e, soprattutto, riesca a dimostrare come questi film fossero radicati in una tramatura culturale stratificata e complessa che va ben oltre i confini del canone cinematografico. Ma riposizionare il canone significa, naturalmente, anche rimettere in discussione tali confini, ridando visibilità a film poco o mai studiati, ed è proprio questo l'importante risultato al quale giungono, per esempio, i contributi di Laurent Guido sui due film "wagneriani" di Mario Caserini, di Elisa Uffreduzzi sulla diffusa presenza delle scene di danza nel muto italiano, di Denis Lotti sui primi film interpretati dal matatore Ermete Novelli (in particolare *La morte civile*, 1910). (Ri)mettere in gioco film per lungo tempo trascurati o del tutto dimenticati significa peraltro non solo valorizzare singoli titoli ma aprire nuovi cantieri di lavoro capaci di coinvolgere veri e propri corpus filmici ancora in larga parte da esplorare: è quanto propongono, in particolare, Gailleurd e Pimpinelli e Bertozzi nei loro contributi dedicati, rispettivamente, ai dal vero girati a Roma e ai film

di famiglia di Guglielmo Baldassini, a dimostrazione di come la cosiddetta non fiction e la rappresentazione cinematografica del paesaggio rappresentino due parole-chiave strategiche per gli sviluppi futuri della ricerca sul primo cinema italiano.

La seconda ragione che spiega l'importanza di questo volume risiede, come si diceva, nella forza di un metodo fondato su un rigoroso approccio documentale. Il confronto tra i film del primo cinema italiano e le diverse tradizioni artistiche trae infatti nuovissima linfa dalla mobilitazione di materiali e documenti quasi mai considerati negli studi precedenti: dalle «note di disposizione scenica» degli scenografi conservati al teatro La Fenice di Venezia alle xilografie di Giulio Aristide Sartorio su *Christus* (1916), dalle illustrazioni di Georges-Antoine Rochegrosse per *Salammbô* di Flaubert ai bozzetti di Guido Marussig per *La nave* (1921).

È comunque doveroso sottolineare come la fecondità dei risultati conseguiti dalle studiose e dagli studiosi che hanno collaborato a questo volume, interessante non solo per ciò che rivela ma anche e soprattutto per gli sviluppi che prospetta e promette, dipenda certo dalla qualità delle singole ricerche ma debba molto anche all'appassionato lavoro scientifico e organizzativo di Céline Gailleurd, sin dai tempi della sua tesi di dottorato impegnata a esplorare le relazioni del cinema muto italiano con le altre arti. A lei va riconosciuto il pregio non solo di avere rigenerato e riposizionato nell'agenda della ricerca sul nostro primo cinema nazionale la questione estetico-artistica, mettendola in relazione con la storia delle forme e con la prospettiva antropologica; ancora più importanti, forse, per un complessivo rilancio degli studi sul muto italiano sono infatti altri due aspetti che hanno sempre animato tutte le iniziative (le pubblicazioni, i seminari, i convegni, la realizzazione del film *Italia, Il Fuoco, La Cenere*) di cui si è resa artefice in questi ultimi anni: da un lato, la volontà di favorire e consolidare una sinergia internazionale, incoraggiando il dialogo tra studiosi e studiose di paesi diversi; dall'altro, l'impegno, tutt'altro che scontato in ambito accademico, a valorizzare non solo i fondi degli archivi cinematografici nazionali e internazionali, sempre più interessati a fortificare sul piano scientifico e tecnologico l'accesso al loro patrimonio, ma anche le competenze di chi vi lavora all'interno.

Siamo quindi sinceramente felici di inaugurare proprio con un volume da lei curato la collana *La favilla, la vampa, la cenere*, interessata a promuovere ricerche, individuali e collettive, sul primo cinema italiano “dans tous ses états”.

Prefazione

Siamo convinti che l'eventuale e auspicabile riuscita di questa nuova scommessa editoriale e culturale dipenderà anche e soprattutto dalla capacità di confermare e di potenziare quella produttiva disponibilità al dialogo tra comunità scientifiche nazionali e archivi che ha ispirato il bellissimo volume che tenete tra le mani.

Silvio Alovisio, Luca Mazzei